BLANCA BALLESTER MORELL
ANTONIO BERNAT VISTARINI
JOHN T. CULL (EDS.)

ENCRUCIJADA DE LA PALABRA Y LA IMAGEN SIMBÓLICAS

ESTUDIOS DE EMBLEMÁTICA

J. J. de Olañeta, Editor
Sociedad Española de Emblemática

Blanca Ballester Morell, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.)

ENCRUCIJADA DE LA PALABRA Y LA IMAGEN SIMBÓLICAS

ESTUDIOS DE EMBLEMÁTICA

MEDIO MARAVEDÍ
— Estudios —

MEDIO MARAVEDÍ

Colección dirigida por
Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull

Consejo Editorial

Emilio Blanco (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid),
Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne),
Giancarlo Depretis (Università degli Studi di Torino),
Aurora Egido (Universidad de Zaragoza y Real Academia Española),
Tamás Sajó (Studiolum)

En la cubierta se reproducen fragmentos de Nicolas Poussin,
Paisaje con san Mateo y el ángel, c. 1645 (Staatliche Museen, Berlín).
Grabado de la cubierta: emblema «*Amicitia foecunda*» de Juan de Borja,
en *Empresas morales*, Bruselas, F. Foppens, 1680, p. 273.

© 2017, para esta edición,
José J. de Olañeta, Editor

Edición: José J. de Olañeta, Editor
Diseño maqueta interior: Damià Rotger
Maquetación: Santiago Palou Boix

Reservados todos los derechos
ISBN: 978-84-9716-623-2
Depósito Legal: PM–1152–2017
Impreso en qpprint–Barcelona
Printed in Spain

Cada uno de los congresos internacionales celebrados por la Sociedad Española de Emblemática ha tenido su rúbrica en un libro que pulsa la importancia para los estudios de humanidades de este punto de convergencia de tantos saberes. El encuentro que tuvo lugar en Palma los días 17 a 19 de diciembre de 2015 sumó la primera decena de la serie. Es decir, llevamos veinte años ininterrumpidos de congresos de la SEE y, como se comprenderá, son ya muchos los trabajos, publicaciones y proyectos de investigación acogidos directa o indirectamente a este patrocinio. En Palma y en la Universitat de le Illes Balears —donde el profesor Santiago Sebastián, pionero de nuestra disciplina y precursor de la SEE, dejó su valioso impulso— ya tuvimos ocasión de organizar el cuarto congreso en 2001. Y el libro correspondiente, *Los días del alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, vino enseguida a probar la calidad de los trabajos presentados. Desde 2009 la SEE cuenta con un órgano de difusión propio, *Imago Revista de Emblemática y Cultura Visual*, más una colección de *Anejos* de la revista donde, a partir del séptimo congreso, vienen publicándose las actas (todo ello accesible en emblematica.es). Ahora tenemos en las manos, pues, un eslabón de la cadena que nos permite ver la evolución de un ámbito de investigación que no necesita reivindicarse más ni presentarse ante la academia como rareza. Si alguna rareza se quisiera señalar sería solo que todos y cada uno de los congresos hayan sido ejemplo de cómo la confluencia de investigadores de áreas a veces artificialmente estancas de las humanidades —las diversas filologías, la historia y la historia del arte, los estudios de cultura visual, de retórica, la filosofía, la música…— puede dar nueva luz a aspectos esenciales de la cultura, en especial la de nuestro Siglo de Oro.

La sede elegida para desarrollar las sesiones fue el antiguo Arxiu del Regne de Mallorca, entonces recién reconstruido. Su director, Ricard Urgell, tomó como asunto propio llevar a buen término las jornadas y allanar cualquier inconveniente que pudiera surgir. Lo consiguió, sin duda, y le agradecemos la cesión de un espacio tan acogedor. Allí pudimos ver también la exposición de grabados teresianos que presentó José Javier Azanza y que, al estar en el vestíbulo del edificio hacía de pórtico a una de las secciones del congreso a la que quisimos dar preponderancia. En efecto, la ponencia de apertura conmemoró el quinto centenario del nacimiento de santa Teresa de Jesús con las palabras de Aurora Egido bajo el título «"Como de dibujo a la verdad". Santa Teresa representada por ella misma en el *Libro de la Vida*». Y a esta conferencia siguieron cuatro comunicaciones sobre la santa de Ávila que ahora se leen en este libro.

Hubo además otra conmemoración especialmente próxima al ámbito mallorquín del congreso: el séptimo centenario de la muerte de Ramón Llull. Destacamos esta celebración realizando una sesión plenaria en la Fundación Pilar i Joan Miró (miromallorca.com). La ponencia inicial fue de Anna Serra: «La forma y la letra en Ramón Llull», seguida por tres conferencias sobre aspectos de la cultura visual luliana, a cargo de los especialistas Anthony Bonner, Miquela Sacarès y Rafael Ramis, más un concierto al final. También aquí es imprescindible agradecer la colaboración y las facilidades dadas por Joan Punyet Miró, nieto del pintor, que se brindó a mostrarnos la Fundación; y la generosidad de su mujer, Marisol Ramírez, que nos abrió las puertas de su casa. El *Ensemble Tramuntana*, dirigido por el violinista norteamericano Barry Sargent, interpretó los *cánones enigmáticos* o —quizá mejor dicho— emblemas musicales de Juan del Vado, cuyas partituras dio a conocer en su momento Luis Robledo Estaire. Justamente Luis Robledo fue quien las presentó en esta ocasión a la audiencia. Esta sección luliana del congreso ha sido publicada en un dosier especial del número 8 (2016) de la revista *Imago* (https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/index). La grabación de esta interpretación de las partituras de Juan del Vado se puede escuchar en ensembletramuntana.com.

Las restantes ponencias plenarias del X Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática desarrollaron temas tan atractivos como la influencia de la imaginación renacentista acerca de los jeroglíficos en la eclosión de los emblemas, a cargo de Jesús M. González de Zárate; la importancia, difícil de sobrevalorar, que asumen los *loci communes* para explicar ese mismo éxito del género

expandido desde el círculo próximo al jurista Andrea Alciato, trabajo elaborado por Rafael Zafra; y el análisis de un peculiar canto del cisne relacionado con el tópico de la *vanitas* en la obra del pintor Hans Baldung Grien, firmado por Luis Robledo. La ponencia de clausura de Mercedes Blanco, con el título «Los emblemas plurilingües de Vaenius: concierto europeo en los Países Bajos españoles», abrió un cúmulo de perspectivas de investigación al indagar en las razones, características y condiciones de creación y recepción de esa gran empresa editorial y cultural llevada a cabo por Otto Vaenius —y otros autores e impresores— al publicar una serie de obras de rara calidad y ampliamente difundidas por todo el continente.

Este quinto Anejo de la revista *Imago* ve la luz uniendo fuerzas con la colección «Medio Maravedí», donde salió *Los días del alción* y una ya larga serie de títulos relacionados con la emblemática. Aquí encontrará el lector un reflejo fiel de aquellas sesiones dedicadas al polifacético espejeo de textos e imágenes simbólicas desde fines de la Edad Media hasta nuestros días. Las agrupamos durante el congreso alrededor de temas como la iconografía cristiana, la fiesta, la arquitectura y la cultura material, la heráldica, la dramaturgia, la filosofía y el pensamiento, la edición de los textos, la relación del emblema con la imagen contemporánea… y vinieron hasta Palma para exponer y debatir sus ideas investigadores de Estados Unidos de América, México, Portugal, Colombia, Chile y Francia. El libro que ahora tenemos en las manos ve la luz por la unión de esfuerzos de muchas personas e instituciones, pero tenemos que destacar la ayuda decisiva prestada por el Ayuntamiento de Deià, reflejo del compromiso con la cultura de su alcaldesa, Magdalena López Vallespir.

Para que todo transcurriera como queríamos, contamos con el apoyo fundamental de la Dirección General de Política Universitaria y Enseñanza Superior del Govern de les Illes Balears. Es de pura justicia subrayar que a su director, el Sr. Juan José Montaño Moreno, debemos completamente la realización del Congreso. También colaboraron con nosotros el Vicerrectorado de Investigación y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universitat de les Illes Balears, el College of the Holy Cross (Worcester, MA), y la dirección de *L'Any Llull*, con la participación directa de su directora, la Sra. Maribel Ripoll en las sesiones lulianas. El Instituto Camões, mediante el apoyo igualmente activo del Sr. Perfecto Cuadrado, posibilitó la especial participación de investigadores portugueses en esta edición. Asimismo, debemos hacer constar nuestro agradecimiento a la ayuda que presta de manera sostenida la Fundación Ana María Aldama Roy

con sus becas para la asistencia de estudiantes. Muchos otros nombres a quienes agradecer su esfuerzo quedarán, sin duda, en el tintero, pero no queremos olvidar precisamente a los estudiantes del Grado de Lengua y Literatura Españolas de la UIB que nos prestaron tiempo y entusiasmo bajo la coordinación eficaz de Blanca Ballester: Bárbara Aguiar Kriginsky, Mar Amengual Mira, Jacinto Carmona Mompó, Jorge Hoyos González, María Palmer Clar, Marisol Ramírez Verdejo y Nuria Sánchez Anguera. Y, por último, queremos mencionar a Carles Canals, autor del elaborado cartel del congreso, técnico responsable de la web de la Sociedad Española de Emblemática y siempre dispuesto a colaborar con nosotros aportando sus valiosos conocimientos y destrezas.

En el lapso de tiempo transcurrido entre el cierre del Congreso y la publicación de este libro nos llegó una noticia muy dolorosa, el fallecimiento de Víctor Infantes a principios de diciembre de 2016. La Sociedad Española de Emblemática quedó de golpe huérfana. Imprevisiblemente, perdimos un punto de referencia y la compañía de un trabajador infatigable en favor de nuestros estudios. Sus minuciosísimas pesquisas bibliográficas, su pasión bibliófila y su erudición inmensa casaban de manera excepcional con una finura interpretativa y una vitalidad que daba sentido a tantas lecturas. Su curiosidad intelectual cubría casi todo el territorio de nuestras letras y buceaba en los depósitos de libros y legajos para salir siempre con descubrimientos relevantes. Sobre poesía del Siglo de Oro, sobre teatro renacentista, sobre las *Danzas de la Muerte*, los pliegos sueltos, la *Celestina,* Camilo José Cela, Juan del Encina, Gil Vicente, Quevedo, Lorca, la historia de la edición y la imprenta, el *Quijote*, la historia de la educación y las primeras cartillas, la factura gráfica de la poesía experimental… la emblemática. Algunos de sus trabajos nos han obligado a reconsiderar en profundidad ideas bien establecidas. En todos los casos, de su legado hemos aprendido algo nuevo. Perder a un maestro así obliga y carga de responsabilidad a sus discípulos. A él, a su ejemplo, va modestamente dedicado este libro.

Blanca Ballester Morell
Antonio Bernat Vistarini
John T. Cull

Víctor Infantes
In memoriam

ÍNDICE

Conferencias plenarias

Aurora Egido
«Como de dibujo a la verdad» Santa Teresa representada por ella misma
en el *Libro de la vida* 1

Jesús María González de Zárate
Grammata Hieroglypha. Génesis de la literatura visual y semántica: emblemática 25

Luis Robledo Estaire
El canto de cisne en Hans Baldung Grien 61

Rafael Zafra Molina
La transfiguración del lugar común: de lo tópico a lo emblemático 77

Ponencias

Antonio Aguayo Cobo
Los Cuatro Elementos: una alegoría de la naturaleza humana en el palacio
del Marqués de Montana, en Jerez 93

Montserrat Georgina Aizpuru Cruces
«Al pez lo engaña el cebo, no el anzuelo» Encrucijadas en el emblema *Tibi dabo*
de Henricus Engelgrave 107

María Nieves Alberola Crespo
Simbolismo e ingeniosos encuentros en la pintura de Homa Arkani 115

Filipa Araújo
«Una estrella que diese de sí gran resplandor»: a simbologia estelar na representação
logo-icónica de Santa Teresa de Jesus em Portugal 123

William Elías Arciniegas Rodríguez
Las imágenes ocultas: estudio iconográfico de los vestigios pictóricos
de una techumbre colonial en la ciudad de Tunja 137

José Javier Azanza López
«Para empresas y enigmas, al Iovio, Ruscelio y Camilo…» Referentes emblemáticos en las fiestas de beatificación teresiana (1614) 153

Blanca Ballester Morell
«Contrario de Eva, Ave/ delos Cielos puerta e llave» Imágenes arquitectónicas en torno a la Virgen en la poesía española tardomedieval 165

Jordi Bermejo Gregorio
Quinto elemento es amor (1701): el fracaso de la representatividad de las fiestas reales del siglo xvii ante la nueva dinastía 183

Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull
Un ciervo alado sin alas: los jeroglíficos valencianos en la beatificación de Tomás de Villanueva (1619) 197

María del Carmen Bosch Juan
Júbilo ante el comienzo de un reinado 227

Silvia Cazalla Canto
«*Santa Teresa da Christo pietosamente saetata…*» Emblemas y empresas para la transverberación teresiana 241

María José Cuesta García de Leonardo
La portada como libro de emblemas memorístico en el siglo xvii y en la obra de un carmelita 253

Luis Delgado Mata
El duque de Rivas, la cultura visual de un aristócrata entre el clasicismo y las poéticas románticas 265

Ana Diéguez-Rodríguez
Una reflexión sobre la influencia de los emblemas en la serie de tapices de Jacob Jordaens en la catedral de Tarragona: de los *Proverbios* y de las *Mujeres Célebres* a la condición humana y la educación en la prudencia y la virtud 281

Leonardo Donet
El tipo iconográfico de la unción de David en la tradición cristiana 295

Pascual Gallart Pineda
Tipos iconográficos del agua y la madera en Noé, Moisés y Eliseo como prefiguraciones del bautismo 311

Manuel Gámez
Un trono para su Divina Majestad. Emblemas y jeroglíficos de la custodia de la catedral de Sevilla en un grabado de Lucas Valdés 325

José Julio García Arranz y Nieves Pena Sueiro
Las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto: moralidad, entretenimiento y erudición 337

Rafael García Mahíques
Entre la *compositio loci* y la emblemática. Huellas de Francisco de Borja en el Palacio de Gandía 353

Javier Gómez Darriba
Santiago Matamoros. Culto e iconografía en la Sevilla de 1535 a 1635 365

Cristina Igual Castelló
Turcos en las crónicas de viajes, libros de indumentaria y retratos: cuando la imagen y la palabra dibujan una cultura 387

Víctor Infantes
Emblemas para fumar. Una Historia de España en láminas ¿recortables? 401

David Jiménez Castaño
La Filosofía Política de Francisco Garau en la *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza* 409

Teresa Llácer Viel
Cervantes de Salazar: Humanismo y emblemática en América 421

Carme López Calderón
Emblemática aplicada en el distrito de Coimbra: la Iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede) y sus fuentes impresas 433

José Manuel B. López Vázquez
La utilización del tema del *Dives indoctus* de Alciato en dos programas iconográficos gallegos, uno humanista y otro contrarreformista 443

José Ignacio Mayorga Chamorro
Del videojuego a la emblemática: cultura visual y retroalimentación iconográfica en la obra de Muntean–Rosenblum 455

Isabel Mellén
Aproximaciones a una teoría del emblema: la imagen y el texto a la luz de los *Visual Studies* 467

Mª Elvira Mocholí Martínez
Ostentatio eucharistiae. La significación eucarística de las cruces de término en Valencia a finales de la Edad Media 481

Emilia Montaner López
El noble arte de la pintura: del discurso teórico a las representaciones visuales 495

María Montesinos Castañeda
El tiempo en la visualidad de la Prudencia 505

José Miguel Morales Folguera
Fiestas en Nápoles por el nacimiento del príncipe Felipe Antonio de Borbón y Sajonia (1747-1777) 517

Ana María Morant Gimeno
Un regalo del marqués de Campo (1814-1889) al general Jovellar (1819-1892) en 1875: buscando una interpretación iconográfica 529

Sofía Navarro
La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: la serie de castas de Miguel Cabrera (1763) 541

Silvina Pereira
O provérbio que caiu do céu em letras d'ouro. A emblemática em Jorge Ferreira de Vasconcelos 553

M. Mar Puchau de Lecea
Grutas y cuevas: imagen, mito y símbolo en tres comedias de Antonio de Solís 567

Magdalena de Quiroga Conrado
La presencia del emperador Carlos V en la arquitectura mallorquina a través de la emblemática. Nuevas aportaciones 581

Rocío Rodríguez Ferrer
Codificaciones visuales de la lira popular chilena del siglo xix: sobre la retórica monstruosa y su reclamo óptico 593

Oskar Jacek Rojewski
Tradición heráldica y su metamorfosis en el caso de *Armorial de l'Europe et de la Toison d'Or* y *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or.* Aspectos de la cultura pre-emblemática de la Orden del Toisón de Oro en el siglo xv 605

José Roso Díaz
Bocas y fuegos de condena: las puertas del infierno en la propaganda protestante 619

Teresa Zapata Fernández de la Hoz
La entrada en Milán de Mariana de Austria (1648), un homenaje singular a las coronas de España y Austria 631

Bibliografía de obras citadas
Fuentes 653
Estudios 664

ENCRUCIJADA DE LA PALABRA Y LA IMAGEN SIMBÓLICAS

ESTUDIOS DE EMBLEMÁTICA

«Como de dibujo a la verdad» Santa Teresa representada por ella misma en el *Libro de la vida*

Aurora Egido
Universidad de Zaragoza

«Que hay la diferencia que de lo vivo
a lo pintado, no más ni menos»
(*Libro de la vida*, cap. xxviii)

Difícilmente podrá entenderse el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús desde los parámetros de la autobiografía moderna sin tener en cuenta lo que ella entendía a la hora de confesarse o de contarse a sí misma. Y otro tanto podemos afirmar respecto a las imágenes artísticas que lo conformaron, si no nos desprendemos de la poderosa maquinaria iconográfica desencadenada tras la publicación de sus obras por fray Luis de León.[1] Sobre todo si tenemos en cuenta el impulso supuesto por los procesos de beatificación y canonización, aparte del breve de Urbano VII, que la declaró patrona de España junto al apóstol Santiago. Ello suscitó un sinfín de fiestas y certámenes poéticos que ensalzaron su figura, teatralizándola.

Ya se trate de las estampas de Adriaen Collaert y Cornelis Galle, que divulgaron en 1613 la iconografía de Teresa de Jesús, o del *Éxtasis* de Bernini, pasando por las *Representaciones de la verdad vestida*, de fray Juan de Rojas, lo cierto es que pocos autores han experimentado una utilización literaria y artística mayor de su imagen, superponiéndola a la letra del *Libro de la vida* y a su *vera effigies*.[2] Porque lo cierto es que esta suscitó una enorme cantidad de imágenes emblemáticas y de todo tipo que sin embargo habían surgido de la apropiación de una iconografía tan sencilla como común en su tiempo.

[1] Fray Luis dejó inédita una biografía, ahora rescatada. Prueba del auge del género de las vidas de santos que fomentó el Concilio de Trento, mostró en ella a una mujer predestinada (Carpi, 2000).

[2] Sobre el concepto religioso de *vera effigies*, véase Portús, 1969; Checa, 2015 (exposición con numerosas pruebas de su proyección iconográfica *post mortem*); Pinilla Martín, 2013a; y Moreno Cuadro, 2014a. Los veinticuatro grabados de Collaert y Galle tuvieron una impronta americana en el pintor José Espinoza de los Monteros. Para la proyección emblemática del libro en las *Representaciones de la Verdad Vestida, Místicas, Morales y Alegóricas*, véase González Ruiz, 2014. Esta obra de 1670, mezcla las *Moradas* de santa Teresa con las imágenes de san Juan de la Cruz a través de Cesare Ripa y otros emblematistas, pero invirtiendo su sistema, al sustituir la palabra por el dibujo.

Tras la muerte de Teresa de Jesús y de san Juan de la Cruz, la literatura mística, una vez superada la esencia de su interiorización, se diluyó, como dijo Cristóbal Cuevas, en «las desengañadas concepciones del Barroco» (Cuevas, 1973, y Revilla, 2000). Estas alegorizaron, en buena medida, el *Libro de la vida*, fundiéndolo con las *Moradas*, haciendo que desapareciera su literalidad (Egido, 2010). Aparte habría que considerar la iconografía de san Juan de la Cruz, separada o unida a la de santa Teresa en su traslación pictórica, y fruto de una recepción menor pero semejante (Florisoone, 1991).

El triunfo del «concepto» en el siglo XVII supondría un revulsivo contra una tradición mística que se había sustentado en otros presupuestos, como se ve en la obra de Ledesma o en los *Emblemas amorosos* (humanos y divinos) de Vaenius, por más que este tuviera en cuenta a santa Teresa, mezclando sus imágenes con las de san Agustín y Petrarca (López Poza, 2007; Visser, 2007).[3] Ello supondría un camino sin retorno en el ámbito de la poesía sanjuanista y de la autobiografía teresiana, que tardaría mucho en dar nuevos frutos. Y en cuanto a la emblemática, esta no dejaría de ser un pálido reflejo, fragmentario y estático, del proceso místico, tan difícil, por otro lado, de plasmar artísticamente, como mostraron el divino Morales o más tarde Zurbarán.

A su vez, el uso interesado de las reliquias del cuerpo desmembrado de Teresa de Jesús se extendió en un arco que arrancó del día mismo de su muerte, hasta llegar al trasiego secular de su brazo incorrupto, pasando por el corazón guarnecido de diamantes que tuvo el conde-duque de Olivares (Bouza, 2015).[4] En ese sentido, su obra recibió la misma fragmentación simbólica que sus reliquias, convirtiéndola en estampas, grabados, cuadros, esculturas, retablos y emblemas, que se alejaron indefectiblemente de las imágenes interiores que ella trató de explicar con palabras.[5] Aparte habría que considerar el troceado de sus manuscritos como talismán curativo.[6]

Con las imágenes generadas por la beata y santa carmelita ocurre, en cierto modo, como con las surgidas por el personaje de don Quijote, pues ambas se han ido interponiendo a lo largo del tiempo ante los ojos de los lectores, visualizando su figura, más allá de lo literario

[3] Para las numerosas concomitancias entre la tradición de Cupido flechero y la emblemática, cuya proyección en santa Teresa merecería consideración aparte respecto al episodio de la transverberación, Viser, 2007. Véase también Martínez Pereira, 2006, que muestra la escasa presencia de los emblemas en el siglo XVI. Los grabados de dicha transverberación reflejaron en buena parte la herencia del Cupido flechero, que también ella había tenido en cuenta. Véase el ejemplo recogido por Fernando Moreno Cuadro, 1991: 54-55. Para la influencia de santa Teresa en Vaenius, Thofner, 2002.

[4] Para la conversión de la obra en reliquia, véase AA.VV., 1982, donde se ofrecieron, junto a retratos y bustos de la santa, algunos relicarios de plata conteniendo copias del *Libro de las Exclamaciones* y de la «Declaración de la regla primitiva», guardados en las Descalzas de San José de Granada. Sobre el culto a sus reliquias hasta su presencia en el Palacio de El Pardo y todo lo relacionado con su fama póstuma, véase Pérez, 2007: 12 y 269ss. Y cap. VII, para la evolución de sus lecturas.

[5] Curiosamente la santa Teresa de los libros simbolizaría los ideales aristocráticos de los que siempre había huido (Egido, 1978, y Mancho Duque, 2014).

[6] Pedrosa 2014 trata de los beneficios causados en el arquitecto de Felipe II, Francisco de Mora, gracias a la lectura de las obras teresianas, aparte de la curación de un criado suyo al aplicarle un manuscrito de la santa en la mandíbula.

propiamente dicho, a través de la historia de su recepción iconográfica, incluido el cine.[7]

Todo ello parece inconsecuente, en buena medida, con el hecho de que santa Teresa ejemplificara la fusión entre libro y vida desde el título mismo que se añadió a la «relación» contada «con claridad y verdad», que le encargaron sus confesores, según dice en el prólogo, habiéndola transformado antes en el «discurso de mi vida» convertido en palabras (Teresa de Jesús, 2014: 3-4). Téngase en cuenta que, más allá del modelo agustiniano, la vinculación de la obra al género estricto de las confesiones, se rebasa con creces en la obra que nos ocupa, si tenemos en cuenta las limitaciones y el secreto exigido en ellas por los teóricos de su tiempo. Así lo prueba la obra de fray Juan de Pedraza, *Summa de casos de Consciencia*, que exigía no divulgar la confesión «ni por palabra ni por escripto ni por otra señal» (Pedraza, 1568: f. 15vº). Sin entrar en la mezcla de géneros insertos en la *Vida*, lo cierto es que, pese a sus precedentes, santa Teresa inaugura, en buena medida, las autobiografías por mandato, aunque, a nuestro juicio, no haya que confundir la causa aparente con el efecto final.[8]

Dejando al margen cuanto su obra significó posteriormente como fuente literaria e iconográfica, nos interesa adentramos en la *Vida* para analizar cómo funcionan en ella las imágenes, empezando por la conversión de la vida en libro, y en un libro que a su vez contiene, como en caja china, otros muchos libros, reales o simbólicos.

Aunque el lego fray Juan de la Miseria la retratara en 1576 sin un libro en la mano, lo cierto es que la imagen de Teresa apareció ligada en él a la inspiración del Espíritu Santo, luego copiada en el grabado que acompañó la ya mencionada primera edición de sus obras por fray Luis de León en 1588 (Pinilla Martín, 2008).[9] Dicha inspiración se plasmaría pronto en la imagen de santa Teresa unida a la rueca, al tintero, a la pluma y al libro, a partir de la edición italiana de la *Vida* en 1599, propiciada por Jerónimo Gracián. Ya sin la rueca, los símbolos de la escritura se transmitirían posteriormente en un sinfín de xilografías, libros ilustrados, cuadros, esculturas y retablos que fueron testimonio de su *Vita effigiata*.[10]

[7] Alcalá Galán, 2015 ha analizado el contexto teórico de la relación entre lo textual y lo visual en la época, respecto a la capacidad de la obra para generar su propia iconografía.

[8] Herpoel, 1999, muestra sus precedentes en Hildegarda de Bingen, Angela de Fulgino y Catalina de Siena, situándola en primera línea cronológica (1565), por delante de Catalina de Jesús, Catalina de Cristo, María de San José y María Bautista (solo en el siglo xvi). Y véase Zarri, 2014: 55ss., donde habla de las autobiografías de la clarisa Camila Bautista de Varano y de Lucia de Nardi, entre otras del siglo xvi.

[9] También se refiere a otros retratos y grabados entre 1588 y 1615, incluidos los relativos a la transverberación, en los que se inspiró Bernini. Destaca el retrato de Hieronymus Wierix, por su influencia en la ilustración de libros de y sobre la santa, incluyendo los relativos a las justas poéticas. Y véase Gutiérrez Rueda, 2013 y Delicado, 2015.

[10] El retrato de santa Teresa en el grabado de *Los Libros de la Madre Teresa de Jesús* (Salamanca, Guillermo Foquel, 1588), serviría de pauta para otros muchos. Aparte habría que tener en cuenta las biografías teresianas de Ribadeneira y fray Juan de Jesús María, entre otros, que impulsaron su figura, dentro y fuera del Carmelo. Del retrato de fray Juan de la Miseria

La vinculación de Teresa de Jesús a los libros ha suscitado una evidente atención crítica, sobre todo a partir del análisis de los que ella misma menciona en su *Vida* y en el resto de sus obras.[11] Pero, más allá de esas y otras lecturas silenciadas, que configuraron un canon bastante próximo al de otros místicos de su tiempo, interesa destacar la presencia del libro como razón de ser y hasta fundamento de su vida espiritual, y, por ende, de la literaria. Pues si sus lecturas no distaban mucho de las de otras mujeres de su tiempo, sobre todo las de tipo religioso, la apropiación y uso que de ellas hizo la colocó muy lejos de estas y de otros espirituales.[12]

No olvidemos que el libro aparecía vinculado, como símbolo de fe, a la efigie de numerosos santos, incluido san Jerónimo, al que tanto debe santa Teresa.[13] Su significado se agrandó en el caso de las mujeres, que, gracias a él, se parangonaban a los autores, incluso a los más excelsos, y en obras que encerraban el libro dedicado a la biografía mayor, como la *Vita Christi* de Isabel de Villena.[14] La xilografía de su segunda edición ilustraba precisamente el acto de entregar su libro a las monjas, mostrándola a ella en paralelo con la actitud de Gregorio V ofreciendo sus *Decretales* a los clérigos.[15]

Respecto a la mística, cabe recordar el simbolismo del libro en la

surgieron numerosas copias directas e indirectas que viajaron de un convento a otro (*ib*.: 60ss.) Su figura se difundió por media Europa, antes de que se la beatificara, a través de estampas y libros que circularon desde las dos últimas décadas del siglo xvi (99ss.). En 1599 una traducción de la *Vida* la muestra junto a la rueca, un libro abierto y la pluma en el tintero; imagen repetida en Yepes, 1606. Y véase Álvarez, 1995: 49ss. Sin embargo, las copias surgidas del retrato de fray Juan de la Miseria la representaban sin libro. La iconografía generada por la santa es abrumadora, incluso a escala metonímica (para Zamora, véase Navarro Talegón, 1982, en paralelo con Valladolid, Salamanca). Y cf. los 101 grabados de la *Idea Vitae Teresiana Iconibus Symbolicis Expressa*, publicada en Amberes a principios del xvii, en Gutiérrez Rueda, 1964.

[11] Véase Cátedra y Rojo, 2004: 88ss. y 159ss. para las lecturas femeninas de la primera mitad del siglo, y 139 para santa Teresa y la censura inquisitorial.

[12] Véase Garrosa Resina, 1982, que ofrece numerosos paralelos con la literatura medieval y renacentista, más allá de las conocidas fuentes religiosas y místicas, así como con san Juan y Cervantes. Asimismo Cátedra y Rojo, 2004: 159ss., y 166, para las lecturas femeninas de entretenimiento.

[13] Pienso en las figuras de san Jerónimo leyendo en la pintura de los siglos xvi a xviii, recogidos por Arroyo y di Rocco, 2013, que llegaron a Buñuel y Man Ray. Véase también Carmena Muela, 2003: 10 y ss.; y Yepes Maestre, 2013. El catálogo de santos con libro, aparte de santa Ana y la Virgen, es amplísimo, desde san Agustín, san Buenaventura o san Antonio de Padua. Sobre su iconografía hay numerosos testimonios en los conocidos repertorios de Réau, Grabar o Duchet, no faltando al concurso santa Ana, santa Escolástica, santa Coloma, santa Rita, santa Mónica, santa Catalina de Siena y otras muchas, como la sabia Catalina de Alejandría. Véase *La leyenda áurea* (Vorágine, 2005: 969-970). Gómez Moreno, 2008: 24-25 analiza la impronta de la *Legenda aurea* en el *Flos sanctorum* renacentista, recogiendo las obras de Alonso de Villegas, Rivadeneira y otros. Y véanse también las pp. 216ss. sobre las santa lectoras, además de Cátedra y Rojo, 2004: 185ss. Teresa de Jesús, no obstante, rompió bastantes moldes, saliéndose de los tópicos, por su originalidad narrativa.

[14] Hemos consultado Villena, 1513. La primera edición se publicó en Valencia, Lepe de Roca, 1497. Por otro lado, cabe recordar la literatura que consideraba las virtudes femeninas, como la recogida por Federica Acorsi en su ed. de la *Defensa de virtuosas mujeres*, (Valera, 2009: 103-104), donde se refiere a Teresa de Cartagena, quien atribuyó a Dios el mérito de su escritura.

[15] Hauf Valls, 2006, señala la influencia en ella de Eiximenis y de Ludolfo de Sajonia, mostrando que la xilografía de las *Decretales* (Lion, 1510) sirvió de modelo a la que aparece en el libro de sor Isabel. Y véase Criado, 2013, donde apunta el papel de las mujeres en la historia de la Redención; además de Cantavella, 1987. Santa Teresa se aproximó al uso que sor Isabel hizo de la infancia de Jesús junto a José y María, según los Evangelios apócrifos, así como a la figura de María Magdalena. También coincidió con la teatralización y perspectiva pictórica de algunos episodios de la vida de Cristo, pero se distanció en su *Vida* de sor Isabel en el uso de la alegoría, que sin embargo retomaría en el *Castillo interior*. Y véase Grau-Dieckmann, 2001, sobre su huella en el románico, en el gótico y en los *Libros de horas*. Para la imagen de la Magdalena en el imaginario femenino, Cátedra y Rojo, 2004: 204.

tradición profana y cristiana, así como cuanto supuso su glorificación en el Antiguo Testamento, particularmente en los Salmos (Curtius, 1976: cap. XVI; Egido, 1992). Sin ahondar en tan amplio legado, lo cierto es que Teresa de Jesús era consciente en la *Vida* de la existencia de un Dios *dictator*, que ella conocía muy bien a través de sus lecturas y de los sermones. San Pablo había hablado además de unas *tabulae carnales cordis* que se reflejarían en el cardiomorfismo teresiano, donde aparece todo un mundo interior escrito y dibujado.[16] Aunque la idea del «libro de las criaturas» afianzada por san Buenaventura o por Nicolás de Cusa y presente en fray Luis de Granada o en san Juan de la Cruz, no fuera ajena a la *Vida* de santa Teresa, lo cierto es que esta se afilió sobre todo a la idea del libro de Dios y del *Libro de la vida*, que gozaba de un amplio predicamento en la mística.[17]

FIG. 1. Cornelio Galle, *Santa Teresa de Jesús, escritora*. Biblioteca Nacional de España, B. 1.820-2.

En ese sentido, la *Vida* de Teresa de Jesús se afianzó no solo a través de los modelos del *Flos sanctorum*, vinculados al libro en la literatura y en el arte, sino sobre todo a las *Vidas* de Jesús, de María y de José, que configuraron una Sagrada Familia lectora, ampliamente extendida en el arte de su tiempo. En la niñez, Teresa recreó además el tópico del *puer-senex*, propio de los santos y los héroes (Gómez Moreno, 2008: 97ss., 112ss. y 120).[18]

Escribir formaba parte de la *imitatio Christi* emprendida por los místicos, que rememoraban al Jesús-Niño entre los doctores del Evangelio de San Lucas y al resucitado abriendo las Escrituras. Pero, en el caso de la obra que nos ocupa, cabe destacar el «*Libro de la vida*» escrito por Dios, presente en Éxodo, en los Salmos y en el Apoca-

[16] Para el cardiomorfismo en la emblemática, véase el capítulo «Corazón de rey» de Egido, 2014.

[17] La idea de la memoria del Criador en la contemplación del campo, el agua o las flores aparece en el capítulo IX, mostrando el libro de la naturaleza, tan presente en el *Cántico* sanjuanista: «En estas cosas hallaba yo memoria del Criador, digo que me despertaban y servían de libro» (Teresa de Jesús, 2014: 62-3). En el capítulo XXII: 162, dirá que «está claro se ha de buscar el Criador por las criaturas». Fray Francisco de Abreu, en su *Vida de San Francisco* (1692), recogió la larga tradición franciscana sobre la idea acrisolada por san Buenaventura del libro de Dios y del libro de la cruz de Cristo abierto a todos (Abreu, 2000: 112ss.); y véase p. 112, nota 221, para santa Teresa. Abreu convierte a san Francisco en un *Alter Christus* y hasta en un libro que es copia del original divino (177), culminando así la imaginería sobre la humanidad de Cristo como vía de conocimiento, de tanta impronta en los *Ejercicios* ignacianos y en la literatura religiosa de los siglos XVI y XVII. Y véanse pp. 81-82, para el uso de las figuras artísticas como libros para iletrados y niños.

[18] Teresa de Jesús, creemos, coincide con los santos en las virtudes espirituales que la adornan y la hacen destacar, así como en las malas compañías, en el sufrimiento que causa a sus progenitores, en tener a la Virgen como intermediaria y en la retórica de las lágrimas, aunque no aparezca, en principio, tan virtuosa como ellos. Y véase el cap. 10, sobre la santidad femenina. En su *Libro de las Fundaciones* (1982: 56), aparece la intermediación de la Virgen a la hora de fundar monasterios.

lipsis, donde se recogía además la idea de la escritura por mandato, que, más allá de los confesores, convertiría el sintagma en paradigma teresiano. Ella siguió además la idea de perpetuar la experiencia que subyace en las lamentaciones de Job, tan presentes en la *Vida*.

Sin adentrarnos en la historia del arte medieval y renacentista respecto a la presencia del Pantocrator con el *Libro de la vida* en la mano, lo cierto es que esa imagen de majestad y ley tuvo en la obra de santa Teresa un correlato humano en el terreno familiar del Niño Jesús en brazos de María, escribiendo o leyendo, como esta lo estuvo en los de santa Ana. Dichas imágenes proliferaron en los libros de horas y en numerosas pinturas e imágenes de talla que lo identificaron como símbolo de la sabiduría.[19]

El retrato alcanzó una importancia capital en la Contrarreforma como instrumento fundamental de la religión, que lo prodigó en cuadros y estampas de todo tipo, a través de pinturas «a lo vivo», que alcanzaron además sobre el papel un valor taumatúrgico.[20] Por otro lado, la semejanza entre la educación religiosa y el aprendizaje artístico gozó de una larga tradición desde los Santos Padres, que apelaron a la copia pictórica.[21] El mismo santo Tomás se basó en el modelo imitable de los pintores, mostrando una mímesis religiosa pareja a la literaria en el caso de los santos.

Ese *liber vitae*, al que se acogieron desde Hugo de San Víctor y san Buenaventura a Ramón Llull, tuvo una importancia capital en la mística, tan llena de autobiografías, tratados y diálogos espirituales. Pues, como ocurre con santa Teresa y otros escritores anteriores, en la teología catafática y del conocimiento, el diálogo con Dios está siempre presente.[22] El *Libro de la vida* de santa Teresa plagado de imágenes de Cristo que se imprimen en su alma como en tabla rasa y dejan en ella una permanente figura de la divinidad, no estaba lejos, en ese sentido, de la *Vita* de Enrique Suso.[23]

[19] Carvajal González, 2014, lo relaciona con el Apocalipsis como representación de la omnisciencia divina, siguiendo a Emmerson y Macginn. Sebastián, 1982, señaló la importancia de la lectura en Jerónimo Gracián, *Tratado de la oración mental*, «para que teniendo en la memoria los conceptos que lee, pueda el espíritu contrapuntear con la meditación», ilustrando con ello el grabado 69, con santa Teresa leyendo al pie de un altar. Aparte habría que considerar las llamadas «Vírgenes del tintero». Véase el catálogo de la exposición *El divino Morales*, (AA. VV. 2015: p. 89; y aquí, para la concomitancia con los temas relacionados con la Pasión y la vida de Jesús: 112-113, 118ss., 124-12 *passim*).

[20] Sobre la concepción «viva» de los retratos, Portús, 1969: 171-188. Y véase asimismo Portús y Vega, 1998: 185 y 456, sobre santa Teresa.

[21] Para ese «*sicut pictores*…», Aragüés Aldaz, 1994: 27, donde se refiere a san Basilio, a san Juan Crisóstomo y al valor ejemplarizante de la virtud. Las vidas de Cristo, María y los santos aparecen como sermón hagiográfico de doble filo: *exemplum virtutits* y *exemplum artis*, (*ib.*: 29).

[22] Así ocurre en el Beato Enrique Susón, donde se habla de su *Vita* o autobiografía espiritual en relación con san Agustín, san Buenaventura y la afectividad del *Cantar de los Cantares*, que tanta importancia tendría en el cristocentrismo de la *devotio moderna* (Susón, 2002: 29ss.). Por otro lado, la presunción de verdad por parte de Enrique Susón en esa obra y en su *Libro de la verdad*, sería una clave fundamental en la *Vida* de santa Teresa. Y véase Medina, 1576: ff. XCSS., donde trata de la confesión verdadera y de la oración, mostrando el pecado como enfermedad, al igual que haría Teresa de Jesús. También trata del engaño de las pasiones en ff. CLIIISS.

[23] José Aragüés, 1994: 81, recoge un ejemplo de fray Juan de los Ángeles en la «escalera» del ser, donde el hombre aparece como imagen de Dios, pues en él «imprimió su viva imagen»; y 69-77 para el concepto retórico del *exemplum vitae*, en relación con la idea de un *Deus pictor*. Desde tales presupuestos la *Vida* de santa Teresa sería, a nuestro juicio, un *exemplum* dilatado por ella misma, aunque fuera mucho más allá de los modelos retóricos al uso. Y para el proceso ascendente de la imagen de Dios en el alma, véase ahora Orrego, 2005.

Su lenguaje corrió parejo, a su vez, con las imágenes del *amour courtois* y con toda una tradición profana de la que fuera deudor Garcilaso de la Vega («Escrito está en mi alma vuestro gesto»). Este, a la zaga de Lentini, Ausías March y Petrarca («e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore»), se acercó a la idea de Bembo («O volto, che mi stai ne l'alma impresso…»), recogiendo un amplio legado que convertía en eterna la imagen de la amada impresa en el pecho del amante.[24] Esas ideas profanas se unieron desde la Edad Media a una larga corriente bíblica, recreada por san Pablo, que se extendió entre los contemplativos, acerca del libro de Dios impreso en el corazón del hombre.[25] En ese contexto, se trataba tanto de una impresión verbal como plástica, imposible de ser alterada.

Pero lo más interesante respecto al género autobiográfico de la *Vida* de santa Teresa es la idea desarrollada por Hugo de San Víctor en su *Soliloquium arrha animae*, sobre la necesidad de llevar a cabo un proceso de conocimiento para acrecentar el amor. La introspección se convertía así en algo profundamente dinámico y que conllevaba además la necesidad de exteriorizarlo (Gamarra, 2001).[26] No es extraño, por ello, que la obra teresiana vaya de las vivencias exteriores a las interiores, en un proceso ascensional, que sin embargo está lleno de caídas y retrocesos, lo que la hace más dinámica y viva que la descripción ordenada de las hagiografías y tratados místicos de oración. El conocimiento de sí misma la llevará poco a poco al conocimiento de Dios, con el que hablará en una curiosa mezcla de soliloquio y diálogo, propia de la mística (Feiss, 1997).[27]

San Buenaventura recogió precisamente de Hugo de San Víctor el concepto de similitud que debe alcanzar el hombre respecto a su modelo. De ahí que Teresa de Jesús trace en paralelo su vida con la Humanidad de Cristo, Varón de Dolores, así como con la de la Virgen María, sin olvidar a los santos y mártires que los imitaron, pues hasta su rebeldía se puede incardinar en la heroicidad juvenil de los santos (Gómez Moreno, 2005).

En esas coordenadas místicas, el autoconocimiento es en realidad

[24] Para esas fuentes, véase Garcilaso de la Vega, (Vega, 2001: 23-4). Como santa Teresa, el poeta toledano leía tanto la poesía como la imagen grabada en el alma. Sofía Carrizo Rueda señala otras fuentes teológicas y litúrgicas (Carrizo Rueda, 1987). *Imprimir* y sus derivados ofrecen una amplísima presencia en la obra teresiana, que merecerían atención detenida. Todo ello se corresponde con el área semántica de los *vestigia*, tan fundamental en san Agustín y en el arte del Siglo de Oro (Pereda, 2014).

[25] Carrizo Rueda, 1987, señala también las teológicas y litúrgicas, aparte del modelo poético de Juan de Mena, engarzado con la hipérbole sagrada del amor humano.

[26] Para este místico, tras la etapa de cognición del libro del mundo, la introspección llevará a la unión transformadora. Para la tradición platónica y naturalista del tema: Serés, 1996.

[27] Gamarra, 2001: 55-62, recuerda el ejemplo de las *Confesiones* agustinianas en las que el alma se pone a prueba al investigar la realidad vivida. Hugo de San Víctor muestra la inutilidad de lo exterior en el proceso de autoconciencia, lo que le llevará a una noción del amor universal de Dios a todas las criaturas, pero singularizado en cada alma «como sujeto único», (*ib*.: 75).

FIG. 2. Cornelio Galle y Adrian Collaert, *Vita Beatae Virginis Teresiae a Iesu*, Amberes, 1613, 12.

una verdadera búsqueda del amor y de la luz, que solo se encuentran en el interior anímico. Y a ello se sujetó santa Teresa esencialmente, pues, al igual que Bernardino de Laredo, conociéndose y yendo de su vida exterior a la interior, alcanzaba a reconocer los dones recibidos y la verdad representada como lucha, hasta llegar a la transformación.[28] De esta forma, y contra lo que suele afirmarse, alcanzan un sentido progresivo y unitario los capítulos dedicados a su vida en el mundo y aquellos otros dedicados a la oración, aunque el proceso de *similitudo* con el Amado sea imperfecto y esté lleno, como decimos, de constantes retrocesos a causa del pecado.[29] No en vano, conocerse a sí mismo, según san Agustín, era saberse testimonio vivo de la divinidad.[30] En consonancia con Hugo de san Víctor, ella tomará además conciencia de sus limitaciones y olvidos, pero también del perdón de Dios y de sus innumerables mercedes.

La *Vida* de santa Teresa es mucho más que una simple etopeya

[28] Fray Bernardino de Laredo, señala en el libro III de su *Subida del Monte Sion* las etapas de la vida contemplativa, que se inician precisamente con el conocerse y con el paso de lo exterior a lo interior, para pasar luego al concepto de las miserias humanas y la meditación sobre la Cruz y la Pasión, tan presentes en la pintura de su tiempo, como muestra la obra del divino Morales, o las de Fernando Llanos, Vicente Maçip o Juan de Juanes (Laredo, 1617). Para su vitalidad literaria, véase Cátedra y Burguillo, 2015: 5ss. Seguidor de san Ignacio, Coloma describió en ese poema (Cáller, 1576), los espacios cotidianos, las pinturas y los objetos, aunando épica y religión, y llevando a cabo una especie de écfrasis sin el referente visual explícito (85).

[29] Avances y retrocesos de santa Teresa caen dentro de la lucha entre dignidad y miseria humanas, de la que hemos tratado en Egido, 2001. Sobre la dignidad de la mujer, santa Catalina de Siena y santa Teresa, véase Di Maio, 1987: 9ss., 13-15 y 113; y 176ss., para la autobiografía femenina.

[30] Sobre la idea en el *De Trinitate* IX, XV, de san Agustín, Serés, 2003: 22-3.

retórica que describa sus costumbres y rasgos morales, pues esta se mezcla con una prosopografia selectiva, que describe solo aquellos rasgos físicos o exteriores que traducen los interiores, en un constante vaivén que sin embargo nunca se pierde en la ascensión. Tal proceso, aunque esté lleno de permanentes caídas, se plasmará sobre todo en los capítulos dedicados a la oración, donde sin embargo nunca dejan de aparecer las cuestiones de la vida práctica. Esta se dignificará de tal modo, que se elevará a la más alta espiritualidad en la parte final, dedicada a la fundación del monasterio de san José. Con ella, Teresa ejemplificaba vitalmente el traslado de la imagen de la Iglesia como edificio arquitectónico, a la de la mujer lectora y constructora de la misma, tan frecuente en el arte y en la emblemática de su época, según ha mostrado Els Stronks.[31]

Al margen de las numerosas imágenes de Dios, los Evangelistas, los Padres de la Iglesia y los santos en general, que aparecen dibujados, grabados, tallados o esculpidos con un libro en la mano, los primeros capítulos de la *Vida* de santa Teresa guardan una estrecha relación con la imagen de una Sagrada Familia lectora, que le servirá de modelo para la suya propia.[32] Pues el libro aparece desde las primeras páginas vinculado a una familia que, a pequeña escala, imitará a la más sacra, con un padre virtuoso aficionado a leer buenos libros y a darlos a leer a sus hijos, y una madre lectora, honesta, inteligente y hermosa que les hacía rezar el rosario.[33]

El primer capítulo vinculará la familia a la protección de Dios y de la Virgen, así como a la imitación de las vidas de los santos mártires en el conocido episodio de Rodrigo y Teresa, niños, queriendo irse a tierras de moros para que los descabezasen. Pero en medio de tanta armonía, la madre aparecerá con el estigma de Eva (que Teresa adoptará también para sí a lo largo de su *Vida*), ofreciéndole libros de caballerías y otros de «pasatiempo» con los que (como luego hará don Quijote), ella pasaba «muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio», a escondidas del padre.[34]

[31] Véase Stronks, 2007: 73-92, donde recoge ejemplos tempranos del xv y del xvi, con imágenes de mujeres leyendo y haciendo de arquitectos de la Iglesia. Algunas de ellas portan un edificio eclesial en su mano.

[32] Para el tema en el arte, Moreno Cuadro, 1994.

[33] Rodríguez San Pedro, 1987, ha analizado un inventario de su biblioteca en 1507, tras la muerte de su primera mujer. Estaba compuesto por libros de piedad, clásicos latinos morales y poesía del xv. Incluía el *Flos sanctorum*, la *Bucólica* de Virgilio traducida por Juan del Enzina, Séneca, Boecio, la *Coronación* de Mena y la *Gran conquista de Ultramar*. El artículo ofrece una detallada serie de obras leídas por santa Teresa, su madre y su tío Pedro Sánchez de Cepeda, así como la bibliografía sobre el tema. Para la iconografía de san Juan de la Cruz lector o junto a los libros, véase Moreno Cuadro, 1991: 66ss.

[34] La *Vida* traza, en ese aspecto, una línea evolutiva que va de la lectura de libros leídos con fruición y por «pasatiempo», (8-9), como los libros de caballerías que leía su madre, al libro nuevo que Dios le da posteriormente, pasando por otras muchas lecturas y palabras oídas, que marcan el itinerario de su vida espiritual, partiendo de las palabras del Evangelio (14-15) y de las *Epístolas* de san Jerónimo, que dieron pie a su decisión de tomar el hábito. El deleite y el provecho se mezclan en el proceso de lectura, al igual que ocurre con las imágenes. Ella reitera en el cap. iv que disfruta y gusta de la lectura. Incluso Dios le marca el ritmo de la misma. El provecho espiritual va así creciendo a su compás, simultaneándola con la oración, como cuando lee la historia de Job a partir de las *Morales* de san Gregorio. Santa Teresa, al asignar a su madre las lecturas vanas, no hacía sino mostrar un ejemplo de una censura común, que aparece en la *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) de Luis Vives, indicando que los maridos y los padres no debían permitir que ellas leyeran determinados libros (Vives, 1995: 60). Rossi, 2015: 33, ya hizo hincapié en su «pensar en imágenes». Para la cultura patriarcal y el papel de la mujer, véase Cristina Segura Graíño, 2008; y Egido, en prensa.

Fundamental en la obra es comprobar cómo las palabras de Dios, «así leídas como oídas» (15) impulsan la acción en un sentido o en otro, haciendo que las imágenes artísticas pasen a un segundo plano.[35] Así ocurre con las *Epístolas* de san Jerónimo y luego con el *Tercer Abecedario* de Osuna, al que no nombra, convirtiendo los libros en maestros mudos. Pero Teresa de Jesús no solo «gustaba de leer» (22) dicho libro, teniéndolo como modelo, sino que gozaba de representarse a sí misma «en lo interior» algún paso, ejemplificando así el proceso que sostiene permanentemente del libro a la *imago*, y de esta a su representación verbal.[36]

La devoción de su madre por la Virgen se prolonga en santa Teresa, que, cuando se queda huérfana de aquella a los doce años, sustituye a la una por la otra: «afligida fuime a una imagen de Nuestra Señora y supliquela fuese mi madre, con muchas lágrimas» (7).[37] Por primera vez una imagen artística aparecerá además vinculada al don de lágrimas, que estará presente en toda la obra como consecuencia del pecado.[38] La iconografía mariana del Carmelo la configuraba además como indicadora del camino a seguir.[39] De ahí que no sea extraño que la imagen de la Virgen lectora pese sobre santa Teresa, como lo había hecho en otras muchas vírgenes y mártires dibujadas con el libro en la mano, por no hablar de santa Ana o de la Magdalena *leggente*, tantas veces repetida en la literatura y el arte de su tiempo.[40] El modelo de esta última le permitiría además recrear un paradigma vital que iba de la conversión a la perfección.[41]

[35] La obra establece un claro contraste entre las novelas de caballerías y el primer libro «bueno» (p. 15) que menciona haber leído: las *Epístolas* de san Jerónimo, tras las que decide tomar el hábito y alejarse del amor paterno. Nótese que su madre le da los libros «malos» y su tío los buenos.

[36] «Y muchas veces, en abriendo el libro no era menester más. Otras leía poco; otras mucho, conforme a la merced que el Señor me hacía», p. 27. Los libros y la soledad le sirven además como escudo. El proceso de meditación o de oración, tras la lectura, es constante, como ocurre con la lectura de Job en las *Morales* de san Gregorio.

[37] De su madre destaca su inteligencia, su honestidad, su sociabilidad, su hermosura y el sufrimiento que la llevará a una muerte cristiana. Y lo mismo ocurrirá con los rasgos virtuosos de sus hermanos. Para la huella de la Virgen, véase Llamas, 1982. Aquella formaba así parte de la *imitatio Christi*, de la que depende también el *Libro de la vida*. Téngase en cuenta además la figura de Jesús Niño como lector, que pasa a convertirse en maestro (De Santos Otero, 2001: 106, 131ss. y 162-163). La secular devoción mariana, relacionada con la intervención de la Virgen en el perdón del pecado original, tuvo un primer ejemplo en la obra latina de Pablo de Heredia, cuya obra salió en Roma entre 1488 y 1492 (Polo Carrasco, 1980).

[38] Curiosamente la imagen de la Virgen apocalíptica aparecerá, bien que atenuada, cuando más tarde hable de su propia unión con Dios a los veinte años: «me parecía traía al mundo debajo de los pies» (23).

[39] Martínez Carretero, 2012, distingue entre esa imagen de la *odegetría* en la que la Virgen muestra el camino al Niño, y la de la *éleusa* o de la ternura, con amplia repercusión entre los carmelitas, a partir de 1524 con la Virgen del Carmen de Nápoles, llamada La Bruna, que generó multitud de estampas.

[40] Fuente Pérez, 2011, analiza, con amplia bibliografía, su presencia a partir de san Alberto Magno, quien dibujó la imagen de María-maestra. Destaca también a santa Ana y a otras santas y nobles retratadas con un libro, como doña Ana de Mendoza y Luisa de la Cerda, que patrocinaron a santa Teresa. La imagen de santa Ana–lectora se difundió en el arte y en la literatura a partir del siglo XIII, convirtiéndose en modelo cultural en el Siglo de Oro, como símbolo de transmisión del conocimiento. Véase Borsari, 2012, Green, 2007, y Ruiz García, 2008.

[41] Véanse las etapas en el *Libro de la vida*, *conversión y alta perfection de sancta Maria Magdalena* (Chaves, 1576: VII). El libro parte de sus pecados, pasando después a su conversión y penitencia, hasta convertirse en predicadora de Dios y hacedora de milagros (ff. 304ss.). La obra es además un tratado de confesión (ff. 122ss.). El proceso de las vidas de santos (deseo de santidad, perfeccionamiento, santidad probada) era común a las hagiografías medievales, como la *Vida* de Santa María Egipciaca. Véase Baños Vallejo, 1989. Sobre la huella de las pinturas de la Magdalena, véase Carrera, 2005: 176.

Aparte habría que considerar los *Libros de horas* con el oficio de la Virgen, que desde el siglo XIII a la primera mitad del XVI, aparecían ricamente iluminados para facilitar una oración mental, privada y silenciosa, que preludiaría el método de la *devotio moderna*.[42] Recordemos que, a la zaga de las *Vida*s de Jesús, las vidas de María se multiplicaron en la Península a partir de la de Miquel Peres, sobre todo a través de los devocionarios marianos, que seguían el año litúrgico con las fiestas dedicadas a ella (Arromis Llopis, 2014).[43] La traducción del libro de Peres por Juan de Molina, *Vergel de Nuestra Señora*, dirigido a las clarisas de Granada, se adelantó a los parámetros estilísticos de santa Teresa al decir que estaba escrito «limpio de toda retórica vana ni sutilidad ventosa».[44]

A ese respecto, conviene tener en cuenta hasta qué punto las vidas de Jesús y de la Virgen María corrían en paralelo, e incluso intercambiando en la imprenta las imágenes derivadas de una y otra, como ocurrió con los veinticinco grabados de la edición de la *Vida de Nuestra Señora* del mencionado Miquel Peres (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1517), basada en los utilizados anteriormente por el mismo impresor en la del *Retablo de la vida de Cristo* de Juan de Padilla (Sevilla, 1505).[45]

Pero lo más curioso tal vez sea la cristalización de la imagen de la Sagrada Familia, que Teresa de Jesús había trazado desde el principio en el capítulo VI. Téngase en cuenta que ella se propone como imagen *a contrario* en el seno de una familia casi perfecta (p. 101). Pero ella lo hizo siempre desde la configuración moral de una serie de retratos sin rostro, como el suyo o los de sus padres, de los que solo destacó sus rasgos morales, a excepción de la heredada belleza materna, que en cierto modo la divinizaba.[46] La salida de la casa del padre, descrita como un profundo desgarramiento carnal («porque me parece cada hueso que se apartaba por sí», 18), hará que la figura paterna tenga un digno sus-

[42] Véase Wieck, 1988; Domínguez Rodríguez, 1993, y en particular, Domínguez Rodríguez, 2000, donde recoge el conservado en el Getty Museum, con la imagen de María junto a unos ángeles presentándole un libro, que favorecería la apropiación de la obra divina por parte de la mujer. Sobre ello, Fischer, 2003: 162ss., quien aporta numerosos ejemplos artísticos de la Virgen leyendo, a solas o con el Niño, tanto en los *Libros de Horas* como en ilustraciones del siglo XVI de las *Bibliae pauperum*, así como en retratos apócrifos que incluían a santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Sobre los libros de horas en las bibliotecas de mujeres, Cátedra y Rojo, 2004: 120-124 y 219.

[43] La obra se publicó en Valencia, por Nicolás Spindaler, 1495, y tuvo un gran éxito en castellano, hasta su inclusión en el Índice de Valdés. Véase Peres, 1525. Para las estampas de María, Jesús, José y la Pasión de Cristo, Carrete Parrondo, 2000. Muchas se utilizaban como portadoras de indulgencias y talismanes.

[44] Molina se alejó bastante del texto de Peres, alegorizando el vergel o jardín paradisiaco que simbolizaba la Virgen como *hortus conclusus* (Arromis Llopis, 2014).

[45] Arromis Llopis, 2014, cita también *La vida y excelencias de la sacratíssima virgen María nuestra señora*, de Francisco de Transmiera (Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1546), seguidor de la obra de Peres, que presenta en la portada un retablo con nueve grabados sobre la vida de la Virgen, frecuentes también en otras ediciones que gozaron de gran éxito.

[46] Para su evolución, véase González, 2010, aunque su rostro, como tal, no aparezca en esa obra. Para las técnicas retóricas de la *descriptio* y su evolución, Senabre, 1997: 9ss.

tituto en san José, cuya presencia será capital en la vida y en la obra de Teresa de Jesús, como padre, abogado y mediador.[47]

Su devoción josefina cerrará así el círculo de los seis primeros capítulos, sustituyendo espiritualmente a su familia por la más sagrada.[48] Claro que la aparición de san José resulta más elocuente si se tiene en cuenta su rica tradición poética, así como su presencia en las *Vitae Christi*; caso de las de Ambrosio de Montesino e Isabel de Villena.[49] Teresa de Jesús conocía la presencia de san José en la tradición de los Santos Padres, como san Jerónimo, san Bernardo o san Agustín, pero sobre todo en los místicos como Jean Gerson, cuya *Josefina* tuvo también su presencia en la de Bernardino de Laredo.[50]

La amplitud de la devoción por la paternidad espiritual de san José en la orden franciscana y en los jesuitas fue perfectamente asimilada por Teresa de Jesús, cuyo nombre religioso la entroncaría además con el tema contrarreformista de la Sagrada Familia, para integrarse en ella.[51] Claro que, en el Carmelo, su realce tendría una razón de ser mayor, al incorporarse su festividad a los *officia propria*, según mostró fray Jerónimo Gracián en el *Sumario de las excelencias del glorioso San Joseph esposo de la Virgen María* (Gracián, 1605).[52]

Como ha señalado Pierre Civil, san José representaba además el realce artístico del oficio manual, que tanta importancia tendría en la época; asunto que tuvo también su perfil teresiano en relación con la dignidad de los pucheros (Civil, 2005; para su inclusión posterior

[47] «Y tomé por abogado y señor al glorioso san José y encomendeme mucho a él. Vi claro que así de esta necesidad como de otras mayores de honra y pérdida de mi alma, este padre y señor mío me sacó con más bien que yo le sabía pedir» (36). Santa Teresa se convierte además en su exégeta: «quiere el Señor darnos a entender que así como le fue sujeto en la tierra —que, como tenía nombre de padre, siendo ayo, le podía mandar—, así en el cielo hace cuanto se le pide» (ib.). Pérez, 2007: 98, recuerda cómo, en medio de los problemas que tuvo con el convento de Medina del Campo, cambió un cuadro de san José por otro de la Virgen, para que esta apareciera como su priora.

[48] Así hablará de que festejaba con toda solemnidad el día de san José, maestro y guía: «porque no sé cómo se puede pensar en la Reina de los ángeles en el tiempo que tanto pasó con el Niño Jesús, que no den gracias a San José por lo bien que les ayudó en ellos» (37). Como señaló Albert Hauf, el verdadero propagador de la devoción por san José fue Ubertino de Casale. Hauf recuerda la labor artística de sor Isabel, amiga de pintar cuadros y de bordar la vida de Cristo (Hauf Valls, 1990).

[49] Herrán, 2001: 85ss., recoge también su presencia en el *Flos sanctorum*, en la Josefina de Bernardino de Laredo y en la del padre Jerónimo Gracián (Bruselas, Roger Velpio, 1609). Sobre el protagonismo de san José desde san Juan Crisóstomo y su presencia en Gómez Manrique y otros, véase Isabel Uría, 2005. Fundamental al respecto fue la obra de Juan de Robles, *La vida y excelencias y milagros de santa Anna y de la gloriosa nuestra señora santa María*, (Robles, 1511), cuya xilografía comporta una escuela regida por ellas y con el Niño Jesús de alumno.

[50] Gerson dijo que el alma contemplativa podía inspirarse en la Sagrada Familia y en su arrebatado y santo amor. Fray Bernardino de Laredo habló de la necesidad de la devoción a la Virgen y a la Cruz y Pasión de Cristo por parte de los contemplativos, que debían imitar sus padecimientos. El mismo Laredo consideró a María y José como armas con las que Jesús-Niño pudo reparar la vida del hombre (Laredo, 1617: 474-510). Y véase Fernández Simeón, 1997.

[51] La bibliografía sobre san José es abrumadora, como puede comprobarse en el índice de la *Revista de Estudios Josefinos* (54, 2009), y en la bibliografía on-line de Johannes Stohr, (Stohr, <www.teol.de/BIB-JOS.htm>). Y véase, en particular, Solá, 1960. La última sesión del Concilio de Trento fijó los postulados cara a la creación artística de Dios y de sus intercesores, la Virgen y los santos. Sus imágenes se convirtieron en biblias ilustradas para los analfabetos. Sobre su presencia en El Greco, junto a la de María Magdalena, véase Caballero Vernabé, 1999.

[52] Para las estampas de san José, surgidas de la obra de Rubens, impulsada por Felipe II, entre los carmelitas de los siglos xvii y xviii, véase Moreno Cuadro, 2010b.

en la poesía épica, Madroñal, 2002). En ese aspecto, cabe señalar la impronta de la corriente franciscana, que impulsó en la literatura y en el arte el reflejo de una vida modesta. Con ella, canalizaría la espiritualidad popular, en consonancia con los presupuestos afectivos de san Agustín y de la *devotio moderna*.[53]

Recordemos además que el esposo de María encarnó en buena manera la dignidad de cualquier trabajo, por ruin que pareciera, sobre todo al ser encumbrado a las más altas esferas místicas, como hizo Bernardino de Laredo cuando publicó su *Tratado de San José* en el apéndice de la *Subida del Monte Sion* (Laredo, 1535; AA. VV. 1977).[54]

De ahí que en la obra que nos ocupa todo se llene de coherencia simbólica, si tenemos en cuenta la ligazón de su familia con la más sagrada desde los primeros capítulos, y su evolución posterior en el XXXVI y siguientes, con la fundación del Monasterio de San José y con la visión de la Santísima Trinidad y la Asunción de la Virgen. Sobre todo si pensamos en esa suerte de «Trinidad terrena» que conformaba la Sagrada Familia (Teresa de Jesús, 2014: 285ss., y 336 sobre la visión de la Trinidad; y véase Civil, 2005).[55] Aparte de que Teresa formaba ya parte de ella desde el momento en el que adoptó el nombre «de Jesús».

La presencia de san José como intermediario en la obra supera incluso a la de María y los santos, vinculándose a la figura de Pedro de Alcántara, que sancionaría sus visiones (223-225). Es más, la idea del Monasterio de San José se la da el mismo Dios en una visión que se anticipa al capítulo XXXIII de la fundación del mismo, como si todo lo concerniente a la vida de Teresa de Jesús, hubiera sido un prólogo (exterior e interior) a esa «obra» que lo consagraba además arquitectónicamente.[56] San José se le aparece como su «verdadero padre y señor el día de santa Clara, que también se le revelaría «con mucha hermosura» para dar paso finalmente a la aparición de la Virgen (260-3). Esta la toma de las manos y le da un precioso collar de oro con una cruz; situación que ella describe, mostrando, como en el resto de las visiones, no solo la inefabilidad literaria, sino la artística:

[53] Matilde Miquel Juan, señala numerosas obras literarias y artísticas, incluidas las pequeñas tablas de devoción destinadas a los hogares o a los conventos, que recreaban la humanidad de Cristo, la Virgen con el Niño, el Varón de Dolores o la Piedad de la Virgen, comunes al arte de Aragón y Castilla, y que se fraguaron en el siglo XV alemán (Miquel Juan, 2013). Y véase, para el interés de los franciscanos por la vida práctica, Mattoso e Iparraguirre, 1969; Villaseñor Sebastián, 2009; y Martínez-Burgos García, 2000.

[54] La figura de san José con traje de peregrino lo vinculaba además a la idea de la *peregrinatio vitae*, tan presente en la *Vida* de Teresa de Jesús. Véase asimismo Moreno Cuadro, 2009, con amplitud de fuentes sobre la imagen de santa Teresa en los grabados.

[55] San José aparece unido a la superación de las enfermedades de santa Teresa, quien incrementó su devoción por él a partir de la que padeció en 1539. Bajo su advocación, fundó el primer monasterio y otros diecisiete más. Gutiérrez Rueda, 2013, recoge los conventos josefinos fundados por ella a partir de 1562, algunos de ellos el día mismo de su festividad, como el de Segovia.

[56] Dios le da el nombre: «y que se llamase San José, y que a la una puerta nos guardaría Él y Nuestra Señora la otra, y que Cristo andará con nosotras...» (251), mostrando de nuevo la presencia artística de la Sagrada Familia en sus conventos. Álvaro Bustos Táuler, recuerda que los Reyes Católicos encargaron que se compusieran poesías para niños sobre la vida de Cristo. Los temas de Montesino son meditaciones sobre la vida de Cristo y María, destinadas, en parte, a mujeres de la nobleza o de entornos conventuales (Bustos Táuler, 2010). Los tratados como la Doctrina cristiana, recogieron numerosos grabados de la vida y pasión de Cristo, con una clara misión catequética (Canisio, 2014).

> Porque es su hermosura muy diferente de lo que podemos acá imaginar, que no alcanza el entendimiento a entender de qué era la ropa ni cómo imaginar el blanco que el señor quiere que se represente, que parece todo lo de acá como un dibujo de tizne, a manera de decir. (261)

Dibujar la hermosura de María y la presencia de san José resultó así una suerte de borrón pictórico, en el que además no aparecen sus rostros, como tampoco ocurre con el de Dios, el de los santos y el de los protagonistas de la obra, incluido el suyo propio.[57]

Santa Teresa mostró un gusto evidente por las imágenes, que le sirvieron en numerosas ocasiones, al igual que la lectura, para meditar, orar y describir sus visiones, pero en la *Vida*, estas pasan a segundo término, lo mismo que los libros, al ser ineficaces a la hora de explicar su experiencia mística.[58] Lo comprobamos en el capítulo VII, donde habla de Dios y dice que era «amiga de hacer pintar su imagen en muchas partes y de tener oratorio y procurar en él cosas que hicieran devoción» (41). Pero esas imágenes plásticas se quedan cortas ante la presencia de Dios percibida con los ojos interiores.[59] Claro que en las *Fundaciones* será capaz de mostrar la fuerza simbólica de «una cruz pequeña de palo que tenía para el agua bendita, que tenía pegada en ella una imagen de papel con un Cristo, que parecía que ponía más devoción que si fuera de cosa muy bien labrada» (Teresa de Jesús, 1982: 132).[60]

La lucha expresiva con lo indecible se traslada a la duda y al contraste entre la visión divina con «los ojos del alma» (44) y la demoníaca del «sapo grande», que no solo ve ella, sino quienes la acompañan (45-46). García Rubio, 2011, añade, a los estudios sobre el tema, su uso estratégico-defensivo). De hecho, las imágenes con las que traduce sus visiones muestran la paradoja de tener que expresarlas en términos visuales que se corresponden claramente con la literatura y el arte de su tiempo. De ahí que lo más interesante sea esa duda sobre la visión misma, que traslada en cierto modo las de los lectores.

El proceso visionario a partir de una imagen artística es en buena

[57] «Era grandísima la hermosura que vi en Nuestra Señora, aunque por figuras no determiné ninguna particular, sino toda junta la hechura del rostro, vestida de blanco con grandísimo resplandor, no que deslumbra, sino suave. Al glorioso San José no vi tan claro, aunque vi que estaba allí, como las visiones que he dicho que no se ven. Parecíame Nuestra Señora muy niña» (264). Caso aparte es el retrato de san Pedro de Alcántara, cuya descripción debe tanto al arte de su tiempo en relación con los eremitas.

[58] Téngase en cuenta que la censura sobre los libros también pesó en las imágenes (Egido, 1998: 154-152 y 145ss.).

[59] «Vile con los ojos del alma más claramente que le pudiera ver con los del cuerpo, y quedome tan imprimido, que ha esto más de veinte y seis años y me parece que lo tengo presente» (45). Al poco de hablar de tal imagen describe una visión que duda si será o no demoníaca. La inefabilidad parte del imposible de traducir lo que se ve con los ojos del alma, sobre los que ya había hablado san Agustín en las *Confesiones* (Serés, 2003: 70). Y véase Egido, 2014.

[60] De este modo, una imagen hace surgir todo un monasterio. El texto va seguido de la referencia a la imagen de la Virgen que un caballero había traído de Flandes y que le acompañó hasta la muerte. Las *Fundaciones* muestran la vida de las imágenes como entes vivos, con el ejemplo de fray Juan de la Miseria, que llevaba consigo una de la Virgen a la que llamaba «su enamorada». También cita el caso de la Virgen en Palencia, puesta «indecentemente», pero luego honrada por las monjas, describiendo además una procesión de estas en busca de su imagen (Teresa de Jesús, 1982: 151, 191 y 262).

medida paralelo al que le suscita la lectura, pero Teresa de Jesús trata siempre de distinguir entre la devoción por la imagen sacra y la que provocan sus visiones. Así lo comprobamos en el capítulo IX, cuando, a la vista de un Cristo «muy llagado», se precipita sobre él llorando.[61]

> Acaeciome que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado, y tan devota que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parecía se me partía, y, arrojéme cabe Él con grandísimo derramamiento de lágrimas. (61)

Teresa de Jesús encadena ese momento con una referencia a la devoción por la Magdalena, cuya conversión afianza la imagen de las lágrimas y el que haga de intermediaria entre ella y Cristo.[62] Pero luego vendrá una representación interna de este, basada en la técnica de la *compositio loci*, dramatizando la oración de Jesús en el huerto. En la mayoría de las visiones, las imágenes divinas aparecen descritas a través de un acto de representación («procuraba representar a Cristo dentro de mí», 62), en su doble sentido de copia y de dramatización, pues no se trata de imágenes estáticas, sino dinámicas, que se mueven, hablan y actúan en el teatro anímico.

Pero ese proceso de representarse interiormente a sí misma la humanidad de Cristo también termina por ser inefectivo («Mas es así que jamás le pude representar en mí…» (62), mostrando un viaje constante de ida y vuelta de las imágenes literarias y artísticas, trasladadas a las vivencias místicas. Santa Teresa presenta, con unas y con otras, la misma connivencia, pues en ellas se ve y se lee constantemente. Así ocurre con las que le ofrece san Agustín, cuando asegura: «Como comencé a leer las *Confesiones*, paréceme me veía yo allí».[63] La lectura y las imágenes le suscitan lágrimas, para pasar posteriormente a hablar de la «representación que hacía de ponerme

[61] Y véase en el mencionado *Catálogo* de la BNE, *La prueba de mi verdad,* el *Ecce homo* de Albert Bous (*circa* 1510), que santa Teresa regaló al convento de las carmelitas descalzas de Toledo (Navarro y Dobado, 2015). El término «representación» es, según decimos, constante en las visiones: «procuraba representar a Cristo dentro de mí», p. 62. El proceso se repite, entre otros muchos, en p. 41; y véase la nota 12, donde se explica el uso de imágenes en la celda de santa Teresa. Para su devoción por estas y su concreción artística, Cea Bermúdez, 2006.

[62] Sobre la vinculación de la imagen de la Magdalena penitente y los conventos carmelitanos, en el contexto del tema de la Pasión, véase Portman, 2014: 64ss., 104ss., y la nota 301 para la bibliografía, con numerosas referencias a la iconografía literaria artística de la época. Osuna marcó la pauta del recogimiento de la Magdalena en santa Teresa y en san Juan (104; y, para su impronta posterior, 122ss.). Aparte de otros *Flos Sanctorum*, véase, sobre la Magdalena penitente y lacrimógena, Vorágine, 2005, 383ss. Para la retórica de las lágrimas en el Siglo de Oro, González, 2009. Y véase Pedro de Chaves, *Libro de la vida y conversión de sancta María Magdalena,* (Chaves, 2009).

[63] Se identifica con él hasta el punto de que ve su vida de pecadora en paralelo con la del obispo de Hipona, coincidiendo además en la imagen del huerto a la que había aludido anteriormente (64-5). Téngase en cuenta que san Agustín le pudo servir de modelo como lector que ardía y pasaba de la oscuridad a la luz al leer los Salmos, según Santiago de la Vorágine (Vorágine, 2005: 531ss). Para la impronta de san Agustín en el género autobiográfico, confesándose a Dios, Pozuelo Yvancos, 2006: 60. Teresa sin embargo, aparte de confesarse a Dios y a sí misma, lo hace con otros interlocutores y con los lectores potenciales en general. Y véase Mercadier, 2004: 84-94; y el análisis comparativo de José Ignacio Díez, con referencias al Lazarillo y al Guzmán (Díez Fernández, 2015).

cabe Cristo» (66), probando una teatralización que se extiende a lo largo de toda la obra, llena de imágenes vivas. Y otro tanto ocurre con la lectura del *Arte de servir a Dios* de Alonso de Madrid, seguida después por una dramatización interna.[64]

No es por ello casual que la figura de Jesús en el huerto, compartida con san Agustín, le lleve a encadenar en los capítulos siguientes unas imágenes llenas de dinamismo que plasman los distintos grados de oración a través de la del riego. Lo paradójico sin embargo es que, aunque destierre del proceso místico la imaginación y la memoria (116), trabaje con ellas constantemente al desarrollar los grados de oración y las imágenes del fuego y del vuelo extático, que ella trata de narrar como experiencia vivida (124ss., 137 y 147).[65]

La misma imprecisión a la hora de fundir y confundir las imágenes ascensionales del águila, la paloma o la mariposa de luz, muestra precisamente esa falta de concreción, fruto de la inefabilidad (Pedrosa, 2003). Ello la hará descender al terreno de la Humanidad de Cristo, tan presente en los libros, y plasmada en imágenes a las que dedicará todo un capítulo, como el XXII, en el que además aparece una galería de retratos sobre la Pasión y los santos contemplativos.[66] De dicha galería surgirá, dentro del *Libro de la vida*, la santificación de su autora, que, más allá de sus prodigiosas visiones y de mostrar signos de haber sido elegida por Dios desde sus más tiernos años, llega incluso a salvar almas, a hacer milagros y a profetizar la muerte de fray Pedro de Alcántara, insertando su biografía en la relación de su propia vida.[67]

Teresa culminará su vida anterior y comenzará un «libro nuevo» (167ss.), vale decir, «otra vida nueva», que ya no es suya, sino que la vive con Dios dentro de ella. Y, en ese momento, será cuando la *Subida del Monte Sion* de fray Bemardino de Laredo se verá reflejada en su experiencia unitiva, tal y como le había ocurrido previamente con las

[64] «Puede representarse delante de Cristo y acostumbrarse a enamorarse mucho de su sagrada Humanidad y traerle siempre consigo y hablar con Él» (81-82). Y otro tanto ocurre en el capítulo XIII, donde se repite el método: «... ponémonos a pensar un paso de la Pasión, digamos el de cuando estaba el Señor a la columna» (91).

[65] Dejamos aparte las imágenes lumínicas, así como las referidas a la transformación, el reloj de sol, o el águila y el rapto de Ganimedes, del que tratamos en *El águila y la tela* respecto a san Juan de la Cruz (Egido, 2010). La teatralización, tan presente en la oratoria, también llegaba a los tratados de oración, como el de san Pedro de Alcántara, que, al hablar de la coronación de espinas, convierte al Alma en un actor que se dirige por el camino que le marca el autor (Alcántara, 1790: 86).

[66] En el cap. XXI, p. 153, ya había hecho referencia a san Pablo y a la Magdalena, pero en el XXII no solo aparecerá el primero, sino san Juan al pie de la cruz, san Francisco llagado, san Antonio con el Niño, santa Catalina de Siena y san Bernardo, además de Marta, María y la mencionada Magdalena, como símbolo de la Humanidad de Cristo y de la flaqueza superada. Más adelante surgirán san Hilarión y san Miguel Ángel, cap. XXVII. También se identifica desde niña con la Samaritana (231).

[67] Teresa santifica en vida a fray Pedro de Alcántara (196 y 202), contando además su aparición un año antes de que muriese («y supe se había de morir y se lo avisé», 204), lo que la convierte en profeta. Además lo ve muchas veces «con grandísima gloria» (203), y hace que aparezca sancionando sus visiones, así como en el cap. XXXV. Teresa se mueve ya en vida entre santos, incluida su difunta hermana María de Cepeda, a la que vio cómo Dios «se la llevaba a la gloria» (277). Y véase otra visión de san Pedro de Alcántara, ya difunto y glorificado, en 295-296. Como señaló Elena Carrera, al darle reputación de santo justificaba sus propios méritos. La autora destaca además el interés de santa Teresa por mostrar que una serie de acontecimientos la habían llevado a ser lo que era, apartándose de la linealidad de las vidas de santos y ofreciendo un análisis introspectivo y personal (Carrera, 2005: 146, 166, 172 y 193).

Confesiones de san Agustín respecto a su vida pecadora.[68] Pero en la *Vida* todo es uno y lo mismo, sin que exista incongruencia alguna entre los capítulos sobre la oración y los anteriores, pues el propio Pedro de Alcántara había mostrado hasta qué punto era necesario meditar sobre cómo se habían gastado los años de la niñez y de la mocedad.[69]

Conforme la obra avanza, crece el proceso místico y aumentan las visiones, de modo que triunfan las imágenes interiorizadas, al igual que ese «libro vivo» que Dios le da para sustituir el vacío de la lectura de los libros prohibidos.[70] Dicho cambio corre a la par que el de las imágenes artísticas, reemplazadas por las visiones, que además tratará de no confundir con las «imaginarias». De este modo, unas y otras aparecen dentro de un mismo proceso de impresión en el alma: «que quiere el Señor esté tan esculpido en el entendimiento, que no se puede dudar más que lo que se ve» (197).

Paso a paso, Teresa se aleja cada vez más del término «confesión» para afianzar el de «discurso de mi vida», que reanuda en el capítulo XXVII, tras haberlo interrumpido en el XXIV, sin que ello suponga un descenso en el recuento de unas vivencias en la oración que le llevan incluso a ver «las manos» y el «divino rostro de Dios» (205), dejándola absorta. Ese *itinerarium mentis ad Deum*, por decirlo en palabras de san Buenaventura, y que implica una huida de las palabras y de las imágenes artísticas, tiene, al igual que en la prosa sanjuanista, un camino de vuelta a ellas. Así ocurre con la visión de Cristo resucitado:

> Un día de san Pablo, estando en misa, se me representó toda esa Humanidad sacratísima como se pinta resucitado con tanta hermosura y majestad como particularmente escribí a vuestra merced cuando me lo mandó. (205)[71]

[68] En ambos casos, san Agustín y Laredo, «la leen», por decirlo con palabras de George Steiner. La lectura de la *Subida del Monte Sion* le impele «a señalar con unas rayas las partes que eran», dándoselo a leer a dos clérigos para que las mirasen y le aconsejaran. En el cap. XXIV volverá de nuevo al recuerdo de san Pablo (al que se encomienda, junto a san Pedro, o por mandato divino, en p. 216) y se extenderá en la figura de Francisco de Borja, que avalará sus experiencias místicas, (276), siguiendo un proceso de «pruebas» cara a la auto-santificación que implica, en su conjunto, el *Libro de la vida*. La relación con el duque de Gandía merecería consideración detenida respecto a los usos de la imagen artística y las estampas en particular (dar guisado el manjar), como autor de *El evangelio meditado*, de 1563 (Llopis, 2012). Las concomitancias con santa Teresa saltan a la vista, aunque no sabemos si esta conoció sus *Lamentaciones*. La obra es de 1556, pero permaneció inédita hasta 1644, aunque circuló manuscrita (véase también Borja, 2014).

[69] «Pues dime ahora, ¿en qué gastaste la niñez? ¿En qué la mocedad?... ¿En qué finalmente todos los días de la vida pasada?» (Alcántara, 1790: 12). Las ordenadas meditaciones de este distan leguas de la vitalidad teresiana, pero suministran abundantes datos para entenderla, como la de leer primero y luego meditar sobre el paso devoto elegido, rumiándolo atentamente (124). Y otro tanto ocurre respecto a la meditación imaginaria y la intelectual (125).

[70] «Cuando me quitaron muchos libros de romance, que no leyese, yo sentí mucho, porque algunos me daban recreación leerlos, y yo no podía ya, por dejarlos en latín, me dijo el Señor: "No tengas pena, que yo te daré libro vivo"» (192-193); y véase la nota correspondiente, donde se hace referencia a la entrada en el Índice de Valdés de las obras de san Francisco de Borja, Tomás de Villanueva, Juan de Ávila, etc. Santa Teresa insiste en que tal libro «deja imprimido lo que se ha de leer y hacer de manera que no se puede olvidar» (193). Al principio, los arrobamientos se traducen en palabras muy formadas, que «no se oyen con los oídos corporales» (179). Se trata de una plática en la que domina el oír espiritualmente (18 y 91-92) sobre el ver, aunque ella hable también de visiones en general, cada vez más frecuentes.

[71] La cita muestra además la diferencia entre una cuenta de conciencia y la relación del hecho, como en tantos otros momentos de la *Vida*. Teresa insiste en que la visión de los cuerpos glorificados es anímica: «nunca le vi con los ojos corporales —ni ninguna—, sino con los ojos del alma» (206), incidiendo en la imposibilidad de imaginar tanta hermosura con los del cuerpo, al tratar de explicar la experiencia de blancura y luz (206), que sin embargo nada tiene que ver con la «de acá». Téngase

La inefabilidad se extiende así constantemente tanto a la expresión verbal como a la figuración plástica, pues ambas se quedan cortas a la hora de medir la distancia entre lo vivo y lo pintado.[72] Lo comprobamos en la manifestación lumínica de Dios, que difícilmente puede compararse con la lograda por medios artísticos:

> Unas veces era tan en confuso, que me parecía imagen, no como los dibujos de acá, por muy perfectos que sean, que hartos he visto buenos; es disparate pensar que tiene semejanza lo uno con lo otro en ninguna manera; no más ni menos que la tiene una persona viva a su retrato, que, por bien que esté sacado, no puede ser tan al natural, que, en fin, se ve es cosa muerta. (208)

La imagen viva sustituye así a la imagen muerta de las obras artísticas, gracias a la palabra que las circunscribe en el tiempo, aunque esta muestre a su vez no pocas limitaciones. De ahí el proceso constante de acercamiento a lo que entendemos por verosimilitud aristotélica, expresada en tantos «como si es» o en otros tantos «parecióme que» de la obra (Egido, 2012). En ese sentido, creo fundamental aplicar a tal proceso el concepto de «presencia real» de la Eucaristía («que ya sabemos que está allí, que nos lo dice la fe», 208), gracias al cual Teresa de Jesús explica su unión con un Dios cuya imagen lleva impresa siempre en el alma (209-210).[73] Pero, a la hora de la verdad, la representación de la Humanidad de Cristo se convierte en un proceso de creación artística llevado a cabo por ella misma en su interior:

> Bien la puede representar delante de su imaginación y estarla mirando algún espacio, y las figuras que tiene y la blancura, y poco a poco irla más perfeccionando y encomendando a la memoria aquella imagen. (214)

Pero tales aproximaciones artísticas en el interior anímico también se muestran inefectivas, resultando un imposible traducir la hermosura del rostro de Dios y de su divina boca, «o entender el color de sus ojos». (215)

El *Libro de la vida* es así una preciosa muestra de lenguaje paradójico a la hora de manifestar la inefabilidad verbal y artísticamente, pero lo más curioso es, según decimos, el proceso subsiguiente de dramatización de las imágenes, que va creciendo conforme avanzan

en cuenta la tradición lumínica de la suma belleza platónica, que se trasladó a la amada a partir de Petrarca (Manero Sorolla, 1992: 66-7). Sobre el itinerario de san Juan de la Cruz y sus paradojas, Egido, 2010.

[72] «No digo comparación —que nunca son tan cabales—, sino verdad: que hay la diferencia que de lo vivo a lo pintado, no más ni menos. Porque si es imagen, es imagen viva; no hombre muerto, sino Cristo vivo» (208). Sobre el sentido apofático de los fenómenos místicos en el Pseudo Dionisio y otros, Serés, 2003: 65.

[73] Según ella, se trata de una representación del amor vivo de Dios por los ojos del alma y por los del entendimiento, que sobrepasa las capacidades de la imaginativa. Todo el capítulo XXVIII trata de explicar la representación anímica de Dios, negando que sea fruto de la pobre imaginación, aunque no tenga más remedio que volver a ella para explicarla. En el capítulo XXIX volverá a la representación sacramental de Cristo resucitado: «y en la Hostia lo mismo», combinándola con otras. «en la cruz, en el Huerto; y con corona de espinas» (215). Sobre la oración en el huerto, véase Alcántara, 1790: 73. Tratamos de la presencia real de Dios en la Eucaristía en nuestras introducciones a *El Comulgatorio* de Baltasar Gracián (Gracián, 2003a; Gracián, 2003b).

FIG. 3. Cornelio Galle y Adrian Collaert, *Vita Beatae Virginis Teresiae a Iesu*, Amberes, 1613, 20.

las visiones, como si se tratara de un auto sacramental anímico. Así ocurre con el episodio en el que Dios se le aparece y ella le entrega su rosario con una cruz. Él se la devuelve «con cuatro piedras grandes y muy más preciosas que diamantes» (217).[74] Pero tras esa experiencia, que solo percibía ella misma, la cruz vuelve luego a ser como antes, «de madera» (217).[75]

Las imágenes y los símbolos religiosos familiares aparecen por doquier en las visiones relativas al demonio, como «sapo grande» o «negrillo», con boca «espantable» (23) y culminarán con la visión del infierno.[76] Pero ese realismo con el que lo representa mostrará una vez más la inexpresividad de las palabras junto a la de la pintura, pues

[74] El proceso de dramatización conforma una suerte de escenario mental cada vez más complejo, como ocurre con la visión de los demonios jugando a la pelota con el alma (227). También Isabel de Villena utilizó efectos escénicos y dramatización en su *Vita Christi*, componiendo una suerte de drama épico en el que Cristo ha reservado un papel importante a las mujeres (Hauf, 2006: 96ss). Las vidas de Cristo como tema de meditación y contemplación fueron capitales, y a veces se combinaron con imágenes ante el lector-contemplador, siguiendo el uso de ellas propuesto en Trento sobre un modelo de catequización ya presente, desde san Buenaventura, entre los franciscanos. Véase Gómez Canseco, 2007: 32ss. y 51ss., donde apunta que «La imagen actuará como una suerte de revelación, como un sucedáneo de la contemplación», desentrañando el lenguaje oscuro de Dios (85). Montano ofrece una clara concomitancia con Osuna y Laredo, preocupado por el diálogo interior consigo mismo y con la unión mística.

[75] Conforme la *Vida* avanza, crecen las visiones divinas y sobre todo las infernales, en forma cada vez más dramatizada, como cuando el demonio se posa sobre el libro en el que Teresa rezaba (237). Dichas apariciones culminarán en la batalla entre ángeles y demonios el día de la Trinidad. La visión del infierno en el capítulo XXXI está llena de patetismo. Téngase en cuenta que ella dice haber leído muchas veces libros sobre las penas del infierno. Esas visiones demoníacas se alternarán con las divinas (317ss.). Sobre el tema en general, véanse los estudios editados por Tausiet y Amelang, 2004.

[76] Conforme la *Vida* avanza, crecen las visiones divinas y sobre todo las infernales, en forma cada vez más dramatizada, como cuando el demonio se posa sobre el libro en el que Teresa rezaba (237). Dichas apariciones culminarán en la batalla entre ángeles y demonios el día de la Trinidad. La visión del infierno en el capítulo XXXI está llena de patetismo. Téngase en cuenta que ella dice haber leído muchas veces libros sobre las penas del infierno. Esas visiones demoníacas se alternarán con las divinas (317ss.). Sobre el tema en general, véanse los estudios editados por Tausiet y Amelang, 2004.

FIG. 4. Cornelio Galle y Adrian Collaert, *Vita Beatae Virginis Teresiae a Iesu*, Amberes, 1613, 23.

nada de lo leído o visto le resulta comparable a lo experimentado: «En fin, como de dibujo a la verdad. Y el quemarse acá es muy poco en comparación de este fuego de allá» (247).

La *Vida* se conforma así a base de visiones antitéticas llenas de dramatismo, y vividas como una experiencia real, semejante a la que llevara a cabo anteriormente la franciscana Ángela de Foligno en su «auto-hagiografía».[77] Aunque aparentemente todo ello la aleje cada vez más de los libros, lo cierto es que la *Vida de Cristo* del Cartujano y otras lecturas le servirán a Teresa de Jesús de anticipo a la visión del Espíritu Santo como paloma anacarada, o a la de la Virgen poniéndole una capa a santo Domingo, aparte de la tumultuosa visión celeste de la Compañía de Jesús (312).[78]

Sin entrar en el menudo de la iconografía visionaria, lo cierto es que esta opera constantemente en una misma dirección: la de contar por extenso las mercedes divinas que ella ha recibido, traducidas a veces en milagros (323ss.), y a través de un claro proceso de auto-

[77] «Así ocurre en el cap. XXVI, cuando tiene una visión de Cristo coronándola en vida, junto con la de la Virgen, lo que añade un escalón fundamental en el proceso de santificación de sí misma dentro de la obra. Y véanse las concomitancias respecto al *Libro de la experiencia* de Ángela de Foligno (Foligno, 2014). El título latino de esta obra escrita con anterioridad a 1297, era *Memoriale*. Como se sabe, ella dicta al hermano A, que traduce al latín su memoria de la experiencia mística, conformando una autobiografía dictada y en cierto modo dialogada. La obra se difundió ampliamente en Aragón y Castilla (la traducción castellana, en Toledo, 1510, fue promovida por Cisneros).

[78] Curiosamente Teresa funde el símbolo del águila y de la paloma, tan importante en san Juan de la Cruz (Egido, 2010). También emplea como él el término «la perdió de vista», relativo al águila (313).

santificación que llega al punto extremo en el que Dios la felicita por lo que ha escrito, insistiendo incluso en que vaya mejorando en ello.[79]

Antes de que Cervantes se dibujara a sí mismo escribiendo el *Quijote* o de que Velázquez se retratara en el acto de pintar, Teresa de Jesús no solo describió a cada paso su lucha con la escritura, sino que llegó a hablar, como quien no quiere la cosa, de las circunstancias en las que escribió la visión culminante del trono de Dios, uno de sus últimos desafíos descriptivos:

> Es en tantas veces las que he escrito estas tres hojas y en tantos días —porque he tenido y tengo, como he dicho, poco lugar—, que se me había olvidado lo que comencé a decir, que era esta visión. (331)

La batalla interior y el *bivio heraclida*, que encarnan en la obra la lucha entre la dignidad y la miseria humanas, se convierten también en una lucha con las palabras y con las imágenes plásticas, como cuando la divinidad se le representa esculpida «de una manera que no se puede decir» (337). Pero, en esa contienda, la obra va enriqueciéndose, ofreciendo imágenes cada vez más complejas. Así lo prueba la de la aparición de Cristo «como un espejo claro» (339) que nos ofrece a la par el significado de la herejía como espejo quebrado.[80]

El *Libro de la vida* de santa Teresa no solo supone un auténtico proceso de autosantificación sino de glorificación de familiares y amigos, incluida la orden del Carmelo, la de los dominicos y la de la Compañía de Jesús. En ese y otros sentidos, representa numerosos paralelismos con el *Libro de la vida* de santa Angela de Foligno, ya mencionado, contando sus pasos desde la conversión a la visión de Dios (Foligno, s.a.).[81]

Por todo ello, convendría despojar del teresiano *Libro de la vida* todas las adherencias simbólicas posteriores, que además anduvieron fundidas con las imágenes alegóricas provenientes del *Castillo interior* y de otras obras, lo que supuso mezclar dicha alegoría con un discurso pleno de literalidad, enriquecido por imágenes simbólicas

[79] «Buena comparación has hecho; mira no se te olvide para procurar mejorarte siempre» (335). Teresa indica en ocasiones sus fuentes, como ocurre con la imagen anterior a esa cita del ave fénix, que explica («—según he leído—»), tomándola probablemente de Osuna (cf. nota 108), aunque no la indique expresamente, pero así la registra con cierta autoridad.

[80] La lucha contra la inefabilidad llega a un punto que parecen acabar ya todas las formas de representación divina: «Saber escribir esto, yo no lo sé, más quedó muy imprimido en mi alma, y es una de las grandes mercedes que Dios me ha hecho» (341). Ello no le impide pintar inmediatamente a Dios glorificado y a ella misma rodeada de ángeles, p. 342. Sobre el espejo platónico y Ramón Llull, Serés, 2003: 43.

[81] La base de este libro es la experiencia mística que, a partir de una confesión general, va desarrollando los pasos, como el de la contemplación de la cruz y el dolor de la Virgen y de san Juan (12-13). Santa Teresa no llega sin embargo al extremo de beber la sangre del costado de Cristo o a desnudarse delante de la cruz y besar el pecho y la boca de Cristo (43). Sor Ángela habla con Dios y lo ve en la Eucaristía, con un resplandor indescriptible, y es para ella médico y maestro. Plantea, como santa Teresa, las cuestiones relativas a la soberbia y cree que Dios es el *Libro de la vida* (113). Su obra fue recomendada en 1585 por Pérez de Valdivia, en su *Aviso de gente recogida,* entre otras de san Francisco, fray Luis de Granada, Laredo y santa Catalina (Pérez de Valdivia, 1977: 145; Cátedra, 2003: 13ss.). La bibliografía sobre estos temas en relación con las mujeres ha crecido considerablemente en las últimas décadas, como prueba la recopilada por Rafael M. Mérida Jiménez, quien la clasifica por regiones y autoras, sin olvidar las letras hispanohebrea e hispanoárabe (Mérida Jiménez, 2003: 53ss.).

que pretenden ser hasta cierto punto autónomas.[82] La profunda inmersión en el interior anímico de la *Vida*, así como la transformación de la memoria en una relación perfectamente ordenada como *exemplum* para los lectores, poco o nada tenía que ver con la fragmentación seriada que la troceó posteriormente en multitud de imágenes emblemáticas y estampas devocionales. El resultado, salvadas las distancias, es comparable a lo que ocurrió con la *Divina Comedia*, desde las primeras ediciones ilustradas, como la de Florencia (1481), a las de William Blake, Doré, Dalí o Barceló.[83]

Aunque el grabado estuviera al servicio de la mística, lo mismo que las artes en general, lo cierto es que su lenguaje, como el de la incipiente emblemática, era muy diferente al empleado por santa Teresa, y sobre todo por san Juan de la Cruz en su poesía, tan alejada en principio de los emblemas (Herrero García, 1945 y Caramés, 1999). Estos sin embargo, como la pintura y la escultura posteriores, tendrían en ellos una fuente de inspiración casi inagotable (Revilla, 2000).

La mística procedió desde la analogía, tratando de desvelar el misterio con palabras, imágenes y símbolos, que se quedaban cortos a la hora de expresar lo inefable. Como dijo Michel de Certeau, la mística supone una larga batalla con el lenguaje, y esta también habría que trasladarla a las imágenes artísticas (Certeau, 2004). Ello supuso la búsqueda permanente de un lenguaje que lograra dibujar, siquiera de forma aproximada, una experiencia interior que se cifraba en la semejanza o el vestigio. No en vano, Teresa de Jesús partía de una larga tradición platónico-agustiniana y escolástica, que se cifraba en la idea del hombre hecho «a imagen y semejanza de Dios» (Orrego, 2005). Y, en ese camino expresivo, lleno de incertidumbres y dudas, fue donde alcanzó sus mejores hallazgos.

Por otro lado, Teresa de Jesús es un precedente capital a la hora de entender los parámetros del bovarismo y de la locura lectora de don Quijote.[84] Ella quiso vivir, literaria y artísticamente, tal y como lo había leído y visto en los libros y en las imágenes de todo tipo que encarecían la vida de Cristo, la Virgen y los santos. Solo que ella lo hizo trasladándolo a una experiencia vivida y contada por sí misma, que alcanzaba independencia y libertad propias, sin necesidad aparente de frustraciones psíquicas. En el fondo, sus exégetas no hicieron sino partir de su relación vital para elevarla a categoría moral y ejemplar en todos los aspectos. Pero, a lo largo de ese viaje, se fragmentaron las imágenes verbales y visuales de toda una vida, interior y exterior, entendida como representación dinámica y unitaria por su autora.

El *Libro de la vida* de Teresa de Jesús se cierra en el último ca-

[82] La alegoría se cifra en la revelación de lo oculto y de lo que no puede decirse en lenguaje literal (Tausiet, 2014: Introducción).

[83] Baste mencionar la exposición que hubo, entre octubre de 2012 y enero de 2013, en el Palazzo Madama de Turín, proveniente de una de las mayores colecciones de ilustraciones de la *Divina Comedia*, propiedad de Livio Ambrosio.

[84] Sobejano, 1981, ya vio la ligazón de esta última con el modelo teresiano, pues Ana Ozores devoraba los libros de santa Teresa.

FIG. 5. Juan de Rojas y Ausa, *Representaciones de la Verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete moradas de santa Teresa de Jesús*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1679 (2ª ed.), «Representación octava, sobre las cuartas moradas», 267.

pítulo con «un libro grande en las manos» portado por un santo, al que no nombra, y que, independientemente de que fuera o no santo Domingo, vemos que alcanza un significado profético, pues se leen en sus páginas unas letras «grandes y muy legibles», que aseguraban un futuro de mártires de la orden que representaba.[84] En ese aspecto, la obra terminaba uniéndose a la imagen de Elías, modelo de los carmelitas, que tenía el libro como símbolo característico de los profetas (Moreno Cuadro, 2009b). También se le asignaba la imagen del corazón flamante.

Pero más allá de la transformación operada por santa Teresa respecto al género ciceroniano del *somnium* y de sus variantes, incluida la *visio* profética, vale la pena destacar que el *Libro de la vida* desciende fmalmente a la imagen humana de una mujer enferma y con vómitos, encerrada en un rinconcito y «como cosa muerta». Ello no le impide sin embargo sentirse superior: «Miro como desde lo alto, y dáseme ya bien poco de qué digan, ni se sepa». Y será en ese descenso a la realidad cotidiana del diario vivir, ya dibujada en los primeros capítulos, donde la obra alcanzará finalmente su destino en la historia de la autobiografía moderna como género literario.

La «entera verdad» de lo escrito no solo reside en las páginas de un libro que contiene la representación de los trabajos y los días de Teresa de Jesús, sino que también se afirma en la verdad de lo soña-

[85] Téngase en cuenta el carácter profético de la *visio*, que Teresa aprovecha una vez más en la lucha contra la herejía, lo que la hace partícipe de todo un programa eclesial e incluso político. Sobre el sueño premonitorio como prueba de santidad, que aparece también en la épica y en el *roman*, (Gómez Moreno, 2008: 75). Tratamos de la teoría del sueño —*insomnium, visum, visio, somnium y oraculum*— de Cicerón, Macrobio y Artemidoro, a propósito de la Cueva de Montesinos (Egido, 1994). Y véase ahora Acebrón, 2004.

FIG. 6. Cornelio Galle y Adrian Collaert, *Vita Beatae Virginis Teresiae a Iesu*, Amberes, 1613, 2.

do, pues dice que el Señor: «Hame dado una manera de sueño en la vida que casi siempre me parece estoy soñando lo que veo» (346).

El *Libro de la vida* se equipara así a un sueño vertido en palabra e imágenes artísticas, que configuran una verdad escrita sin reparos, «como sería a una persona discreta tener pena o gloria de un sueño que soñó» (346). Toda una «desbaratada vida» contada con llaneza, que se anticipó a otras obras señeras de la literatura universal que supieron canonizar la verdad de los sueños. Pero, como decía Artemidoro, los sueños «de origen divino» son semejantes a todos los hechos que se escapan a nuestras previsiones (Artemidoro, 1988: 91).

Grammata Hieroglypha. Génesis de la literatura visual y semántica: emblemática

Jesús María González de Zárate
Universidad del País Vasco

El presente comentario centra su interés en aquello que la cultura griega denominó *hieroglyphos*. Así, en las líneas que siguen trataremos de analizar el sentido de los mismos en los tratadistas de la Antigüedad y su origen e incidencia en el naciente humanismo florentino del siglo xv. Tras recalar en el manuscrito de Horapolo, nos detendremos en la huella que dicho tratado tuvo en la ciudad del Arno y su difusión en otros centros italianos y europeos. En este contexto, los *hieroglyphica* han de entenderse como un precedente concreto de los posteriores *emblemas* que Alciato inaugurará tras su formación en Bolonia, siguiendo el camino que ya señalara León Battista Alberti en cuanto a la recreación de nuevas composiciones simbólicas que otras culturas —como la romana— ofrecieron. Asimismo, en este estudio tendremos harto presente la figura y obra tanto de Pierio Valeriano como de Cesare Ripa, que tanta influencia tuvieron en las recreaciones artísticas.

1. De la *grammata hieroglypha*

Los griegos tomaron las *grammata hieroglypha* como aquella vieja escritura que los egipcios consideraban sagrada, pues el término «jeroglífico» supone una traducción de la denominación utilizada por los propios egipcios para referirse a su escritura: *medu netjer* («palabras divinas» o «palabras de dios»). En este sentido nos habla Andrea Hohndorf al proponer el ejemplo de la cigüeña como imagen y ejemplo de la piedad (Hohndorf, 1604: 360) o Ludovico Ricchieri (1469-1525) en su *Lectionum Antiquarum* (1ª ed. 1562) recuerda al discípulo de Apión, Chaeremon, para decirnos que entre los griegos se denominó a este lenguaje sagrado *hieroglypha grammata* (Ricchieri, 1620: 1660).[1]

Ori Apollinis Niliaci, de Sacris Aegyptiorum notis, Aegyptiacè expressis. Libri duo, iconibus illustrati, & aucti, Nunc primum in Latinum ac Gallicum sermones conversi. Parisiis. Apud Galeotum à Prato, & Ioannem Ruellium: Via Iacobaea. 1574, 1r.

También Lucano en el siglo I (*Farsalia,* III, 220-225) lo precisa como un lenguaje mágico.

Es sabido que la gramática se presenta como la primera entre las artes liberales pues, para poder entender las ciencias, en primer lugar se precisa el conocimiento de las palabras. Así, como dispuso Gregorio Reisch en su *Margarita filosófica* de 1503, es la gramática —representada por Nicóstrata— quien porta la llave para abrir la puerta del saber, de las artes.

Hoy en día, por gramática se entiende las reglas —morfológicas o sintácticas— que regulan el uso de las lenguas. En la antigüedad griega, la gramática se consideraba el «arte o técnica de las letras», abarcando un campo mucho más extenso al incluir la semántica, el significado que por las letras se deriva. En consecuencia, por *grammata hieroglypha* explicaron la escritura antigua egipcia y la entendieron como una herencia divina proveniente del ancestral Hermes Trismegisto en base a ideogramas significantes ocultos para el vulgo, y con singulares valores doctrinales para los iniciados. Toda una *hermeneutica*, todo un saber para unos pocos capaz de explicar e interpretar unas secuencias gráficas que, partiendo de motivos de la naturaleza, estructuraba el vocabulario en el antiguo país del Nilo.

Luis de Urreta, al describir la librería en la biblioteca del monte Amará, nos dice lo siguiente sobre los jeroglíficos:

> No basta diligencia para cometer faltas, pero algo se había volado al hacer mención de los jeroglíficos […]. Los libros de jeroglíficos, y símbolos son más de quinientos, todos los que tuvieron los Egipcios, los cuales se apreciaron mucho de ellos: los de la Libia, Etiopía, que también los usaron, están en pergamino blanco y bruñido, con muchas iluminaciones, y pinturas muy preciosas, y de grande curiosidad […]. Aquellas jeroglíficas y pinturas de animales, de aves, de peces, de monstruosidades de hombres, de ficciones y quimeras. […]. Esta invención para declarar sus altos pensamientos y agudos discursos por pinturas y asuntos le dan algunos a Náucrates, hombre muy sabio, del cual hace mención Heliodoro Obispo Tresense (Urreta, 1610: 22, 110).

[1] Chaeremon —preceptor de Nerón— citado en la *Suda* X, 170 en referencia a su *Hieroglyphica*, hoy perdido, del que da cuenta Tzetzes en el siglo XIII.

Continúa el dominico su escrito reparando en el fabulado sabio Hermes Trismegisto y el conocido *Corpus Hermeticum*, obra llegada a Florencia en el siglo xv y que fue considerada original de los tiempos de Moisés, aunque en realidad responde a un texto de no más allá del siglo iii de nuestra era, como se analizó ya en el siglo xvii.

El franciscano Juan García Picazo en su *Sacro chronólogico enigma descifrado: chronología universal* nos habla sobre el sentido del jeroglífico egipcio como ideograma:

> Las letras sacras, o hieroglyphicos, no eran propiamente letras, sino varias partes de animales, gravada su figura, o la de todo el animal, que más alusión decía con lo que querían entender […]. Mas por quanto no pintaban estas cosas, con la naturalidad que ellas en sí tienen, sino con un modo todo enigmático, y artificioso, que solo sus sacerdotes, y aquellos a quien ellos instruían en oculta Philosophía los podían escribir, descifrar, y entender; por esta razón las llamaban hieroglyphicos, o letras sagradas (García Picazo, 1754: 54).

Por otra parte, propone el origen de este tipo de escritura, las letras sagradas o jeroglíficos, en Adán, en las conocidas columnas de las que trataremos seguidamente.

Para este propósito se justifica en el libro 22 de Amiano Marcelino:

> Trata el referido autor de las cosas antiquísimas más notables que habían encontrado en Egypto; y dice que de todas las cosas notables, ninguna se había hallado más portentosa, que unas escrituras compendiosas, y enigmáticas de caracteres sacros, o hieroglyphicos, que los descendientes de Adán, (noticiosos del Diluvio que amenazaba) dejaron grabados en las paredes de ciertos silos, o cuevas subterráneas, profundas, en Egypto, junto a la ciudad de Tebas, con el fin, de que pasado el Universal Diluvio no faltase a la posteridad seguro norte para gobernarse acertadamente en sus sacrificios (García Picazo, 1754: 54).[2]

Antonio Ricciardi (†1610), conocido como Brixiano, en su *Commentaria Simbolica* de 1591 precisa, en este sentido, que la lengua de Adán —al provenir de Dios— fue la primera, y por ello el lenguaje jeroglífico resulta posterior.

Las literaturas antigua, medieval y moderna nos hablan de las enseñanzas que Dios reveló a Adán. Dicho conocimiento fue escrito en dos columnas (mármol y ladrillo) para que se conservara ante el temor a un castigo de Dios en forma de diluvio y posible fuego. Así, en el siglo i, Flavio Josefo, en sus *Antigüedades judías*, describe por vez primera dicha leyenda de las dos columnas, que a su vez fue recogida por otros muchos comentaristas, entre ellos, Baltasar de Vitoria en su *Teatro de los dioses de la gentilidad.* Se trata de las enseñanzas que Dios otorgó a Adán y que se conservaron hasta la época postdiluviana, y

[2] En el siglo xvi Esteban de Garibay, Andrés de Poza y el pintor Mendieta no dudaron en considerar a la figura de Tubal como el primer herrero y trabajador del hierro referido en la Biblia, como origen y precedente de los vascos. Así lo propone Mendieta en la pintura sobre la *Jura de los fueros de Vizcaya por Fernando el Católico,* conservada en la Casa de Juntas de Guernica, fechada en 1609, y en la que junto al carro alegórico tirado por lobos se presenta a Tubal con su característica iconografía, el martillo, precisando en la filacteria lo siguiente: «Este me enseñó a trabajar los metales». La teoría se conoció como «tubalismo». La rareza de la lengua les llevó a considerar su origen en Tubal, además del trabajo en la forja. Sin duda, siguieron las invenciones que Annio de Viterbo formulara en el siglo xv.

que más tarde fueron halladas por los hijos de Noé. De ahí que el conocimiento perviviera en la humanidad. En este sentido, por ejemplo, Valeriano habla de un misterioso libro escrito en hebreo donde se contenían todos los sucesos que se habrían de dar en la humanidad, y que Dios enseñó a Adán y también a Moisés (Valeriano, XXXVIII, III).

La obra de Josefo gozó de gran difusión en Europa a partir de su traducción en el siglo VI por Casiodoro. Textos del periodo medieval proponen que estas inscripciones fueron elaboradas por Seth; otros autores como Pedro Coméstor consideran que fueron obra de Jubal (de origen cainita pero incorporado al pueblo de Seth por los comentaristas) y algunos, como por ejemplo Rabano Mauro (siglo IX), precisa que las columnas se conocieron de la mano de Cam, hijo de Noé, y añade que en ellas estaban descritas las siete artes liberales.

Flavio Josefo distingue entre el saber de los sethitas —descendientes de Seth, a los que atribuye el conocimiento de las astrología— y el de los cainitas, relacionados con Cam —hijo maldito de Noé— de quien procede el conocimiento tanto de la música como de la geometría. En este sentido, Alfonso X propone las artes liberales para los primeros, y las mecánicas para los segundos.

Un manuscrito inglés de la tradición constructiva es el denominado *Manuscrito Cooke*. En él, también se recoge la leyenda de las dos columnas y, en este caso, la historia se asocia a la antigua creencia de que Dios castiga la soberbia y la decadencia moral del hombre enviando cataclismos alternantes de agua y fuego. De este modo, para evitar que se pudieran perder «todas las Ciencias y las Artes», se dispuso el conocimiento impreso en dos columnas. Asimismo, se añade que tras el diluvio, una de ellas fue encontrada por Pitágoras y la otra por Hermes: «estas dos columnas fueron halladas y [...] un gran doctor llamado Pitágoras encontró una, y Hermes, el filósofo, encontró la otra».[3]

No extraña, en consecuencia, que para explicar el nacimiento de las Artes Liberales, se recurra a los personajes del linaje de Adán, e incluso para significar el origen del alfabeto.

Entre los años 1585 y 1589, el papa Sixto V mandó decorar la Biblioteca Vaticana ampliada por Domenico Fontana; espacio que conocemos como *Salone Sistino*. Angelo Rocca (1546-1620), en el año 1591, editó su *Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto*, donde sigue a Federico Ranaldi como mentor de los programas iconográficos que se dan cita. Federico Ranaldi, secretario del cardenal Guglielmo Sirleto, se acompañó por artistas como Giovanni Guerra, Cesare Nebbia, Andrea Lilio, Giovanni Baglione y Prospero Orsi (Rocca, 1591; véase Freedberg, 1993: 656, donde se señalan los diferentes artistas pintores)

[3] El *Manuscrito Cooke*, también conocido como *The Matthew Cooke manuscript*, debe su nombre a su editor, que lo publicó en 1861 en Londres.

para la pintura de los frescos. Cabe señalar que el programa iconográfico de Ranaldi se conserva en el archivo de la Biblioteca Vaticana y fue publicado por Vittorio Frajese en 1987 (Frajese, 1987: 124-130).

Este programa considera cuatro aspectos: las bibliotecas antiguas, los concilios ecuménicos, los inventores del alfabeto y las obras realizadas por Sixto V. Si reparamos en el tercero de los apartados, los inventores del alfabeto, observamos que se disponen sus creadores en los seis pilares que centran el espacio, con retratos en sus cuatro frentes y cierran el programa las figuras de Adán y de Cristo dispuestas, respectivamente, en las pilastras adosadas en el muro de los extremos. En consecuencia, a través de los personajes en la serie de pilastras nos propone el nacimiento del alfabeto y por lo tanto del saber y su desarrollo histórico.

Ori Apollinis Niliaci, de Sacris Aegyptiorum notis, Aegyptiacè expressis. Libri duo, iconibus illustrati, & aucti, Nunc primum in Latinum ac Gallicum sermones conversi. Parisiis. Apud Galeotum à Prato, & Ioannem Ruellium: Via Iacobaea. 1574, 10v.

Por tanto, en él se dan cita hebreos, egipcios, fenicios, griegos arcaicos y clásicos, etruscos y romanos, pasando de Adán a Constantino y juntando la cábala, el hermetismo y el neoplatonismo; todo ello como síntesis de un conocimiento que lleva a la religión cristiana como triunfo de la revelación divina. Igualmente, la serie de personajes inventores del alfabeto toma su fuente del texto titulado: *Introductio in linguam Chaldaicam, Syriacam atque Armenicam* […].

El fraile fue precursor del estudio de las lenguas orientales, famoso en la época por sus conocimientos de gramática y lingüística comparada. Asimismo, introdujo el siríaco en Europa y estudió más de cuarenta alfabetos de diferentes idiomas. La obra citada, poco clara, no deja de ser toda una exposición de alfabetos exóticos. No obstante, propone por vez primera la historicidad de la lengua, por lo que se convierte en claro precursor de la ciencia lingüística.

Repara el estudioso Rocca en estas pinturas y en su programa iconográfico para decirnos que en ellas se da cita la representación de los sabios de diferentes culturas que inventaron los alfabetos. Analiza las citadas columnas que conforman la sala y, respecto a la primera, señala que queda dedicada a los inicios del conocimiento, por tanto a los hebreos, caldeos y sirios, pues fueron los que inventaron los primeros alfabetos. En consecuencia, el programa semántico nos habla del saber y de su desarrollo en el tiempo, pero precisa que todo conocimiento viene de Dios por su trasmisión directa a Adán, a quien enseñó el alfabeto y, por ende, el medio para trasmitir el saber; razón por la que Adán y sus nietos ocupan los primeros espacios.

El segundo de los pilares nos ofrece en su inscripción: *Secunda co-*

lumna litteras Egyptias Sacrasque notsd necnon Phrygias earumdemque complectitur Inventores, y en él quedan comprendidas la sabiduría de los egipcios y la invención de su alfabeto. Para ello, se dispone en sus cuatro lados a Isis, Mercurio, Hércules y Memnón. Así, se justifica que lo egipcio es anterior a lo griego por cuanto Moisés se formó en la sabiduría de las letras egipcias y no en las griegas; idea que veremos expresada también en el jesuita Possevino (y también en Plutarco cuando precisa que los sabios griegos acudieron a Egipto para ampliar sus conocimientos). A este respecto, traemos a colación a la figura del fraile García Picazo quien en su *Sacro chronologico enigma descifrado* afirma:

> En virtud de afirmar Philón, que Moysés fue instruido perfectamente por los doctores egypcios precissamente en la ciencia de los números, en la Geometría, Música, y Philosophía, o Arte de escrivir con hieroglyphicos, en lugar de letras [...]. (García Picazo, 1754: 55)

Moisés, por su conocimiento de la lengua egipcia, se presenta en este conjunto como claro enlace entre el primero y el segundo de los alfabetos, el propiamente egipcio.

Igualmente, por Isis considera Rocca la imagen de la reina de los egipcios, a quien se debe el primer conocimiento de las letras. De este modo lo señala la inscripción en su pie: *De Iside Egyptiarum litterarum in ventrice*. Asimismo, esta se dispone coronada y con la luna, en sus manos cetro y esfinge y dispuesta sobre una base de obelisco y un cocodrilo, expresando con ello el dominio de la reina-diosa sobre Egipto. Sor Juana Inés de la Cruz lo refería del siguiente modo en su *Neptuno Alegórico*:

> Pero volviendo a nuestro propósito, digo que esta Isis tan celebrada fue aquella reina de Egipto, a quien Diódoro Sículo con tanta razón elogia desde los primeros renglones de su Historia; la cual fue la norma de la sabiduría gitana. Un libro entero escribió Plutarco de este asunto; Pierio Valeriano muchos capítulos; Platón muchos elogios, el cual en el lib. 2 de Legib., tratando de la música de los egipcios, dijo: *Ferunt, antiquissimos illos apud eos concentus Isidis esse poemata.* Tiraquelio (Leg. 11 Connub., n. 30) la puso en el docto catálogo de las mujeres sabias. Y fuelo en sumo grado, pues fue la inventora de las letras de los egipcios [...]. (Cruz, 1994: 180)

También, cuenta Rocca que con anterioridad a Isis, los egipcios supieron expresar conceptos mediante piedras y obeliscos. Lo hacían representando animales, es decir, lo que conocemos por *Hieroglypha*, escritura sagrada que para la fecha no respondía a alfabeto alguno.

Por su parte, Muzio Pansa apunta que dichos jeroglíficos toman su origen en las columnas de Adán, descubiertas por los hijos de Seth, en la que los animales remiten a conceptos abstractos (Pansa, 1608: 255). Sigue Rocca en su comentario y se fundamenta en san Agustín

para precisar que con anterioridad a Isis no supieron expresar por el lenguaje su sabiduría. Por tanto, entiende que no hubo sabiduría alguna hasta fecha posterior a la llegada de Abraham y precisa que las ciencias de los gentiles son posteriores al pueblo judío elegido por Dios. Herodoto, como seguidamente daremos cuenta, habla de dos tipos de escritura —la sagrada y la popular— muy bien puede estarse refiriendo a la sacerdotal o hierática de la que dará cuenta Clemente de Alejandría y a la atribuida en su invención a Isis.

Del mismo modo, Valeriano sigue este parecer en su *Hieroglypica* como puede comprobarse en la dedicatoria a Cosme I de Medici, en la que repara en las citadas columnas para dar cuenta de su origen prediluviano:

> Y si un objeto cualquiera alcanza no poca nobleza por su antigüedad, es opinión de los autores que esta escritura usada luego por los egipcios fue inventada por primera vez en el tiempo de aquellos hombres antiguos, de 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 la otra de piedra, con el fin de exponer todo el secreto cifrado en el mundo. Hay quienes, en efecto, piensan 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. (Valeriano, 2013: 23)

También Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* da cuenta del nacimiento del alfabeto egipcio: «En cuanto al alfabeto egipcio, la reina Isis, hija del rey Inaco, al ir de Grecia a Egipto lo llevó consigo y se lo dio a los egipcios (I. III, 5). Y añade —con la intención de primar lo griego frente a lo egipcio— que Isis fue conocida en Grecia como Ío, hija del dios fluvial Ínaco. No considera este alfabeto como jeroglífico y atribuye a los fenicios la invención del alfabeto griego ordinario. La idea de Isis como reina de los egipcios y fundamento del saber y de las letras queda reflejada en los señalados *Commentaria Symbolica* de Brixiano y, de igual manera, en los *Hieroglyphica* de Goropius Becanus (Amberes, 1580).

Por otro lado, Mercurio, en pintura del *Salone Sistino*, dispone al pie la inscripción: «*Mercurius Thoyt Egiptis Sacras litteras conscripsit*». Cuenta que el alfabeto creado por Mercurio es claramente distinto al usado por los egipcios con anterioridad a Isis. Precisa que Mercurio inició las letras sagradas para el culto a los vanos dioses, por lo que tradicionalmente es considerado el inventor de los jeroglíficos. Un claro equívoco ya que, en realidad, responde a la escritura hierática o sacerdotal, segunda de las escrituras pues, en tales fechas, no se conocía su clara relación con la primera o sagrada de los citados

Ori Apollinis Niliaci, de Sacris Aegyptiorum notis, Aegyptiacè expressis. Libri duo, iconibus illustrati, & aucti, Nunc primum in Latinum ac Gallicum sermones conversi. Parisiis. Apud Galeotum à Prato, & Ioannem Ruellium: Via Iacobaea. 1574, 11r.

jeroglíficos. En este sentido, su figura viene a entenderse como la del restaurador del secreto lenguaje que conservaban en el Antiguo Egipto las sacerdotisas de Ío, Isis o la Luna.

En consecuencia, Hermes Trismegisto responde al ancestral Thot, a quien se le atribuyen los textos del *Corpus Hermeticum*. Cicerón nos dice: «Mercurios hubo varios: [...]; del quinto [...] dicen que mató a Argos, y que por esta causa huyó a Egipto y enseñó a los egipcios las leyes y las letras. A este llaman los egipcios Thoth [...]». (Cicerón, *De nat. deo*. III, 22).

Considerando la escritura egipcia, no la «*hieroglyphica*» sino la sacerdotal o hierática, reparamos en los apartamentos Borgia del Vaticano para considerar algunos registros pictóricos en los que Rodrigo Borgia, sin duda, contó con el asesoramiento de singulares neoplatónicos como Annio de Viterbo y el pionero de la Academia Romana, Pomponio Leto. Allí recreó una iconografía en función de lo egipcio. Así, observamos la figura de Isis, inventora del alfabeto, enseñando las letras a Moisés y a Hermes. En este sentido, García Picazo atribuía la invención de la escritura a Hermes y así lo apreciamos ya en el siglo XV, en el conocido pavimento (considerado por Vasari como el mejor de su tiempo) de la catedral de Siena en el que se señala a Hermes como el primero en las letras y las leyes y, de igual modo, se refiere que fue contemporáneo de Moisés. De este modo, la figura propone a Moisés como contemporáneo de Hermes y en el texto que observamos en el libro leemos: «*suscipite o licteras et leges Egiptii*» (recibid a las letras y a las leyes, egipcios); lema proveniente de Lactancio (*Divinae Institutiones* I,VI).

La visión de los jeroglíficos como sistema fonético no llegará hasta Champollion en el siglo XIX tras el estudio de la piedra de basalto descubierta en 1799 en Rosetta. Aspecto a tener en cuenta a la hora de considerar a Hermes como creador de un alfabeto sagrado, propio de los sacerdotes, pero no como inventor de los jerogíficos en el sentido en que consideramos el término y que se ajusta con claridad a la cita de Rocca sobre la escritura pre-isíaca, nutrida de animales que remiten a conceptos, es decir, a ideogramas. Urreta, propone, como señalaremos, el origen de los jeroglíficos compuestos por animales al propio Hermes Trismegisto, que Muzio Pansa relaciona con Moisés. Muzio Pansa precisa que todas las artes y el conocimiento de la naturaleza se contenía en las mencionadas columnas hebreas de donde los egipcios tomaron sus jeroglíficos, es decir, las figuras de los animales esculpidas a las que aplicaron un concepto doctrinal semántico en base a sus propiedades naturales (Pansa, 1608: 255).

El tercero de los representados en el *Salone Sistino* es Hércules, inventor de las letras frigias como se precisa en la inscripción: «*Hercules Egyptius Phrygias litteras conscripsit*».

Finalmente, el cuarto se corresponde con Memnón. También lo considera inventor de las letras egipcias y dispone al pie de la inscripción lo siguiente: «*Menom Phoromeo aqualis litteras in Egypto invenit*». En la pintura, el alfabeto que acompaña a esta figura es el mismo que se dispone junto al citado Mercurio. La razón la podemos encontrar en el hecho de que Memnón restauró el lenguaje perdido dado por Hermes. A ambas figuras, Mercurio y Memnón, se las consideró inventores de las mismas letras sagradas.

De lo apuntado por Rocca a finales del siglo XVI —un periodo claramente contrarreformista—, se deduce la consideración, por parte de la intelectualidad eclesiástica, de que el primer alfabeto responde a Dios, que Este se lo trasmitió a Adán y que terminó por generalizarse después a través de sus hijos y nietos. Asimismo, de lo expresado por Rocca se infiere que el egipcio se consideró el segundo de los alfabetos, un primitivo juego de signos animales, un lenguaje de los jeroglíficos que, mediante animales significantes definía conceptos e ideas, es decir, ideogramas. Considerando los obeliscos en su *Bibliotheca*, Rocca comenta los emblemas representados en el *Salone Sistino* y cita a Horapolo y Valeriano como intérpretes de lectura para el lenguaje sagrado egipcio inscrito mediante animales en piedra.[4]

La obra *Asclepius*, conocida desde el siglo IV, atribuida al sabio ancestral Hermes Trismegisto y que fue traducido por Ficino en el siglo XV, no deja de ser un texto griego de nuestra era que anuncia —por el notorio desconocimiento que en la época se tenía de la cultura egipcia— la culminación de la religión del pueblo del Nilo:

> Oh, Egipto, Egipto, tan solo quedarán fábulas de tu religión y tus hijos, con el paso del tiempo olvidarán tus creencias. Nada sobrevivirá para guardar memoria de tus piadosas obras, salvo las palabras esculpidas en la piedra y el Egipto inhabitado. Entonces […] ¿por qué llorar, oh Asclepio?

Y, en efecto, así fue: quedaron las figuras.

II. Horapolo antes de Horapolo

Charles Dempsey (1988: 343-365) ya consideró el conocimiento de las fuentes griegas sobre los escritos egipcios en el Renacimiento. Con ello, podemos precisar que los intelectuales, en los albores de la *renovatio* moderna, allá por los siglos XIV y XV, tenían clara conciencia,

[4] Emblemas escrutados por Guilielmus Blancus —en sus *Epigrammata*, 1586— en el obelisco lateranense (Rocca, 1591: 20).

a través de los escritores griegos, del sentido que de los *hieroglyphica* hemos venido apuntando.

Herodoto, considerado el padre de la Historia, reparaba en el siglo v a. C. en la peculiar forma de esta escritura egipcia, pues se dispone tanto de derecha a izquierda como en sentido contrario y, de igual manera, se observa tanto vertical como horizontal. No es una escritura bustrofédica que alterna el sentido conforme se suceden las líneas, el escrito en su totalidad puede tomar ambos sentidos (Cimmino, 2002: 382). El historiador griego distingue entre dos tipos de escritura, la sagrada y la común (demótica). En su libro II de los nueve libros de la *Historia*, conocido como *Euterpe*, nos dice:

> Los griegos trazan las letras y calculan con piedrecillas llevando la mano de izquierda a derecha; los egipcios de derecha a izquierda, y por hacer así dicen que ellos lo hacen al derecho y los griegos al revés. Usan dos géneros de letras, las unas llamadas sagradas, las otras populares […].

En el siglo I a. C., Diodoro Sículo escribió los cuarenta volúmenes de su *Bibliotheca historica.* En su libro primero (I, XII), dedicado casi en su totalidad a Egipto, nos ofrece el comentario más completo sobre el país del Nilo, al que viajó entre los años 60 y 56. A él se debe la denominación «*hieroglyphico*» del griego *hieros*, sagrado, y *glyphein*, grabar, considerando que estas letras fueron dadas por los dioses para ser utilizadas en los templos talladas en sus muros de piedra (III, III). Como vimos en Herodoto, Sículo nos habla de dos tipos de escritura entre los egipcios, la sagrada y la demótica, que en absoluto debemos confundir con los citados jeroglíficos (1, 81, 1; 3, 4).

Tanto Herodoto como Diodoro Sículo nos hablan de la escritura sagrada y de la popular. Conviene precisar que ninguna de las dos responde a los jeroglíficos, se trataría de la citada hierática (cuyo término griego remite a lo sagrado) o sacerdotal, y de la demótica popular. Diodoro en su *Bibliotheca* (III, III), considera los jerogíficos para decirnos que se componen por dibujos de animales, partes del cuerpo humano y de diferentes artilugios que denomina «instrumentos de las artes». Asimismo, añade que tales jeroglíficos no se componen de sílabas, sino que responden al significado que ellos procuran por la imagen representada.

De ahí que Piulats afirme que la escritura jeroglífica es más un sistema de educación que de comunicación (Piulats Riu, 2006: 190). Tres tipos de escritura responden a la grafía egipcia ya desde el Antiguo Egipto. La más antigua, considerada ideográfica y llamada *jeroglífica* por los griegos (ιερος sagrado, γλυφειν grabar) y que significa grabados sagrados. La *hierática*, abreviada de la jeroglífica, del griego *hieratika*, que significa sagrada o sacerdotal y, finalmente la *demótica,* del griego *demotika*, popular.

La afición por lo egipcio llegó a Roma en la época imperial. Los pensadores griegos fundamentaban en la tradición egipcia muchas de sus ideas con objeto de obtener una mayor credibilidad, pues se justificaba en lo arcano; lo mismo ocurrió con los romanos. Se sabe de un viaje de Séneca al país del Nilo y de un escrito, hoy perdido, *De situ et sacris Aegyptiorum,* en el que sin duda tendrían cabida estos comentarios. Por este tiempo, como hemos precisado con anterioridad, acude a Roma como preceptor de Nerón, Chaeremón, discípulo de Apión y formado en Alejandría. Sus *Hieroglyphica*, hoy también perdidos, se citan en la Suda bizantina aproximadamente en el siglo x.

Ori Apollinis Niliaci, de Sacris Aegyptiorum notis, Aegyptiacè expressis. Libri duo, iconibus illustrati, & aucti, Nunc primum in Latinum ac Gallicum sermones conversi. Parisiis. Apud Galeotum à Prato, & Ioannem Ruellium: Via Iacobaea. 1574, 13r.

También en los *Anales* de Tácito, entre los siglos I y II, se dice que fueron los egipcios los primeros que explicaron ideas abstractas mediante animales grabados en piedra. En consecuencia, se habla de la escritura como ideograma (Libro XI). Por tanto, la invención del alfabeto, atribuida a los fenicios, para Tácito tomó su fuente en Egipto y después fue llevado a Grecia. Tácito ve en el ideograma jeroglífico un precedente del alfabeto, de un sistema fonético que, siglos más tarde, descubrirá Champollion en la escritura egipcia pero que hasta entonces, como daremos cuenta, a modo de poesía en imagen determinó y tuvo amplia repercusión en las artes en el tiempo del llamado Humanismo.

En estos primeros siglos, junto a Tácito debemos reparar en Plutarco. La obra más destacada de esta época por su contenido sobre el mundo egipcio es *De Iside et Osiride*. En Plutarco justificamos la importancia que en época moderna se dio a la cultura egipcia, una cultura que fuera definida en el siglo XIX por el propio Champollion como: «El edificio más antiguo de la civilización humana». En relación a ello, Plutarco habla de los sabios griegos, de cómo acudieron a Egipto para aprender secretos ocultos que incorporaron a su saber (*Isis y Osiris*, IX-X, LVI —tratado en forma de carta dirigida a Clea, sacerdotisa de Isis—). Los sabios griegos, y especialmente Pitágoras, cultivaron el saber egipcio y

Ori Apollinis Niliaci, de Sacris Aegyptiorum notis, Aegyptiacè expressis. Libri duo, iconibus illustrati, & aucti, Nunc primum in Latinum ac Gallicum sermones conversi. Parisiis. Apud Galeotum à Prato, & Ioannem Ruellium: Via Iacobaea. 1574, 17r.

añade que sus jeroglíficos se deben entender como alegorías y enigmas. Por tanto, resulta lógico que asocie los jeroglíficos con Pitágoras: «Pues en nada difiere la mayor parte de los preceptos pitagóricos de los escritos llamados jeroglíficos» (*Isis y Osiris*, 10e). También Porfirio es de la misma opinión y considera que Pitágoras tomó sus conocimientos de los egipcios del mismo modo que lo hicieron Orfeo, Homero, Licurgo, Solón y Platón (*Vida de Pitágoras*, 11-12).

Igualmente, en el *Asno de Oro* (XI, III), Apuleyo da cuenta de esta escritura con formas de animales con un significado oculto (XI, XXII), siendo por ello las imágenes grabadas entendidas como «palabras oscuras» (Della Porta, 1563: I, 2-3). Clemente de Alejandría en el siglo II (*Stromatum* L, V) habla de la escritura egipcia precisando que se usaron tres modelos de jeroglíficos: epistolar, sacerdotal y simbólico (este último —específicamente— responde a los jeroglíficos que vamos comentando).

Lucano por su parte, en el siglo I, llega a considerar en su *Farsalia* (III, 220-225) las alegorías de los animales como un claro lenguaje mágico, es decir, jeroglíficos:

> Los fenicios, si ha de creerse a la fama, fueron los primeros que se atrevieron a representar las palabras con toscos signos para que persistieran. Todavía Menfis no sabía elaborar el papiro de su río, y solamente figuras de pájaros, animales y otros bichos grabados en la piedra conservaban el mágico lenguaje.

Plotino, en el siglo III, al considerar la escritura egipcia en sus *Enéadas,* nos habla del jeroglífico como claro ideograma. Jámblico, discípulo de Porfirio y Plotino, vivió en la misma centuria y consideraba los jeroglíficos como una divina sabiduría oculta, una teología enigmática y oscura, una mistagogia de naturaleza universal. Neoplatónico en su pensamiento, Jámblico escribió la obra titulada: *Sobre los misterios de los egipcios*, texto que Ficino (1433-1499) tradujo en 1497. Dicho tratado se divide en diez capítulos como comentario a la carta de Porfirio al sacerdote egipcio Anebo, donde el maestro cuestiona la confianza en la teúrgia, es decir, en rituales y símbolos entendidos como algo sagrado, como medio para unirse a Dios. En el VII argumentaba que era a través de los símbolos cómo los egipcios representaban las imágenes de las intelecciones místicas, ocultas e invisibles de la divinidad. Gracias a ellos, se podía conseguir que el hombre se elevara desde lo puramente sensorial hacia lo intelectual y divino, toda una teúrgia que establece la relación de las fuerzas divinas y humanas en los iniciados. En este sentido, el autor defiende las

enseñanzas que ofrecen los «misterios egipcios» (VII, 1).[5]

El manuscrito de Amiano Marcelino titulado *Res Gestae* (Historia de Roma) se componía de treinta y un libros de los que se conservan diecisiete. Fue escrito en el siglo IV, llegando a Florencia el año 1417 de la mano de Poggio Bracciolini, su primer traductor a juicio de Wittkower. El escrito habla de los obeliscos como imagen del sol y de la victoria de los reyes. Precisa que se ornamentan con múltiples caracteres «de aves y bestias» llamados *hieroglyphicos,* que explican la ancestral sabiduría del pueblo egipcio (XVII, 4, 6-12). Nos dice que en Egipto vio un gran número de obeliscos consagrados a los reyes y a los inmortales dioses, realizados en lugares lejanos y transportados ya tallados. Estos se componían de una sola piedra de granito muy pulido que terminaba fusionando sus cuatro partes en la copa, a imitación del sol. En ellos están grabados gran número de formas y símbolos llamados jeroglíficos que son «archivos de la sabiduría de la Antigüedad» (8). Son figuras de pájaros y animales, de la naturaleza y la fantasía. Su lenguaje para los antiguos egipcios se hizo para satisfacer las necesidades del pensamiento. En relación a esto, propone dos ejemplos: el buitre —palabra que entre los egipcios es significante de la naturaleza, pues el animal no tiene varón—, y la abeja —imagen del rey que debe gobernar con la dulzura de la miel y el rigor del aguijón—. Igualmente, señala la dedicatoria de los obeliscos al sol entre los egipcios.

El conocimiento de esta literatura griega donde se da razón de lo egipcio, fue una preocupación singular entre los humanistas a comienzos del siglo XV. Con ello trataban de investigar la cultura del «país del Nilo» al considerarla —al modo de Plutarco— como un precedente de lo propiamente griego. En este sentido, Curran establece la nómina de quienes indagaron sobre este particular:

> Estos incluyen los florentinos Niccolò Niccoli (1364-1437) y Poggio Bracciolini (1380-1459); el comerciante viajero, anticuario, y epigrafista Cyriacus (Ciriaco) de Ancona (*c.* 1390-1455); el historiador Flavio Biondo de Forlì (1392-1463); y el autor y el arquitecto Leon Battista Alberti (1404-1472) (Curran, 2007: 35).

Todos ellos fueron estudiosos de la Antigüedad, inauguradores de una *renovatio cultural* y entre los que sin duda debemos añadir a Francesco Filelfo.

La difusión del pensamiento cristiano procuró ocultar la huella egipcia, considerada pagana. Será Teodosio I, en el siglo IV, quien ponga fin a estas manifestaciones en el país del Nilo, siendo con Justiniano I y en el siglo VI, cuando se presente el último texto jeroglífico en el templo de Isis en Filé.

[5] La obra supone un comentario sobre la carta de Porfirio. San Agustín recoge este texto en su *Ciudad de Dios* (X-XI). En el libro I considera la sabiduría caldeo-egipcia. El V se ocupa de los sacrificios. El VII versa sobre la mistagogia simbólica de los egipcios. El VIII sobre la teología y la astrología.

III. La llegada de un manuscrito a Florencia: *Hieroglyphica*

El único texto que ha llegado a nuestros días que se ocupe en su totalidad de los jeroglíficos ha sido la *Hieroglyphica* de Horapolo; obra considerada en el Renacimiento originaria de los tiempos de Moisés y que, gracias a la *Suda* —enciclopedia escrita en el siglo x por eruditos bizantinos— sabemos que no va más allá de los siglos IV-V de nuestra era. La componen dos partes, la primera de ellas consta de setenta jeroglíficos y se titula *Jeroglíficos de Horapolo del Nilo que escribió en egipcio y después Filipo tradujo al griego,* y la segunda, de ciento diecinueve, lleva por título *Libro II de la interpretación de los jeroglíficos de Horapolo del Nilo.* El pequeño grupo de humanistas citado por Curran sin duda fue el encargado de analizar y difundir el manuscrito que hacia 1421 llegó a Florencia y que fue considerado como un claro manual que resumía y explicaba el sentido de la escritura egipcia: los *Hieroglyphica* de Horapolo.

Horapolo se menciona en la *Suda* ω 159 (ραπόλλων) como el líder de una escuela pagana de Menouthis, cerca de Alejandría (474-491). Sin embargo, en la misma entrada, la *Suda* alude a otro Horapolo, un gramático de Phanebytis que vivió durante el reinado de Teodosio II (408-450), que enseñó en Alejandría y Constantinopla y a quien, por norma general, fue atribuida la *Hieroglyphica*. Estos ideogramas, que así se proponen en el pequeño tratado, fueron una importante fuente para los artistas del Renacimiento, ya que se establecía todo un código visual y semántico para un ingente número de obras gráficas y pictóricas que trataban de justificar sus composiciones, claramente significantes, en el pensamiento antiguo. La relevancia de los *Hieroglyphica* se centra esencialmente en difundir todo un repertorio de comunicación simbólica. Como señalamos con anterioridad, a partir de la *Eneada* (v, 8) de Plotino, el neoplatonismo —en tiempos del Humanismo—, consideró estos jeroglíficos como una manera de conocimiento conceptual, claramente alejada de los razonamientos discursivos (Lestringant, 1934: 16).[6]

El descubrimiento del manuscrito de los *Hieroglyphica* de Horapolo en 1419 en la isla griega de Andros se debe al sacerdote, geógrafo y viajero florentino Cristoforo Buondelmonti (1386 – *c.*1430); personaje muy interesado en la cultura del Egeo, tanto en el espacio físico como en su historia (Legrand, 1897; sobre el manuscrito de Buondelmonti, véase Van Spitael, 1981). El manuscrito localizado por Buondelmonti parece que fue elaborado en el siglo XIV. Con anterioridad, específicamente en 1417, Buondelmonti mandó otro

[6] Explica Lestringant cómo en Creta se descubrió el manuscrito de Gregorio de Nisa, en Imbros las *Vidas* de Plutarco y en Andros los *Hieroglyphica*.

manuscrito sobre las *Insule* al florentino Niccoli, quien lo recibió tres años más tarde. En él se habla de unas sesenta islas del mar Egeo.

El escrito con los *Hieroglyphica*, llegó a las manos de Poggio Bracciolini quien, como nos cuenta Wittkower, había traducido a Diodoro de Sicilia y, como señalaremos más adelante, había descubierto en monasterios alemanes manuscritos de Amiano Marcelino. Junto a Poggio, otro amante de la Antigüedad fue Niccolò Niccoli, quien se interesó por el citado manuscrito y así, desde la ciudad del Arno se difundió entre la intelectualidad italiana y europea todo un código capaz de proponer una lectura concreta a ese «vocabulario oscuro» del Antiguo Egipto del que nos hablaban los citados literatos griegos. Una docena de manuscritos sobre los *Hieroglyphica* aún se conserva, nueve de ellos escritos en el siglo xv y, de entre ellos, cuatro se conservan en la Biblioteca Medicea Laurenziana (Sbordone, 1940). En consecuencia, el tratado de Horapolo se convirtió, como nos cuenta Wittkower, en el texto clave para el estudio de los jeroglíficos y por lo tanto de la supuesta escritura egipcia (Wittkower, 2006: 176). Este pequeño grupo de intelectuales tuvo una gran importancia en la difusión de lo que Vasari llamó «*Renovatio*»; un nuevo carácter de la cultura en los albores del Humanismo en base a los estudios filológicos de la Antigüedad. En este sentido resulta pertinente considerar brevemente a cada uno de ellos.

Ori Apollinis Niliaci, de Sacris Aegyptiorum notis, Aegyptiacè expressis. Libri duo, iconibus illustrati, & aucti, Nunc primum in Latinum ac Gallicum sermones conversi. Parisiis. Apud Galeotum à Prato, & Ioannem Ruellium: Via Iacobaea. 1574, 32v.

Niccolò Niccoli (1364-1437), florentino que destacó como coleccionista de manuscritos (entre ellos podemos citar los de literatos e historiadores como Apuleyo, Tácito, Lucrecio, Plauto, Amiano Marcelino o Plinio) y cuya colección —aunque no en su totalidad— pasó a la Biblioteca Medicea en San Lorenzo. Fue un singular erudito del círculo de Cosme de Medici y, específicamente, el manuscrito de Horapolo le fue entregado con toda probabilidad por el citado geógrafo Buondelmonti, a quien conocía a través del humanista Guarino Veronese (también viajero por Grecia y conocedor de su lengua). Si bien Wittkower propone a Poggio como receptor de la *Hieroglyphica,* es sabido que Cristoforo ofreció a Niccoli uno de sus escritos, la citada *Descriptio insulae Cretae* (Buondelmonti, 1864). Con todo, sabemos de alguno de sus comentarios a diferentes jeroglíficos —como el buitre o las abejas—, aunque sus escritos sobre el particular fueron muy escasos (Zippel, 1980; y véase, sobre la biblioteca de Niccoli, Ullman – Stadter, 1972).

Tanto para Niccoli como para Bracciolini, cultura no significará

Ori Apollinis Niliaci, de Sacris Aegyptiorum notis, Aegyptiacè expressis. Libri duo, iconibus illustrati, & aucti, Nunc primum in Latinum ac Gallicum sermones conversi. Parisiis. Apud Galeotum à Prato, & Ioannem Ruellium: Via Iacobaea. 1574, 38r.

otra cosa que recuperar el patrimonio de la Antigüedad clásica como expresión máxima de todo conocimiento, pues sin ello el saber es tendente a la degeneración. Coluccio Salutati (1331-1406), humanista y secretario de la señoría florentina, era de opinión muy distinta, pues el saber de su modernidad lo entendía como superior al clásico, consideraba que la civilización es progresiva y la doctrina cristiana supera al paganismo de la Antigüedad. Si bien Salutati hablará de la interrelación pagano-cristiana siguiendo el criterio agustiniano, los primeros entienden la Antigüedad en su purismo y en tales parámetros la quisieron descubrir. Pero teniendo una opinión u otra, no extrañará, en consecuencia, la afición de todo el grupo de humanistas que hemos venido señalando —todos ellos continuadores de Coluccio Salutati— a recuperar manuscritos e inscripciones clásicas.

Por su parte, Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459) tuvo buenas relaciones con Niccoli; viajó con él a Roma con la intención de estudiar los obeliscos en sus imágenes y significados. A sus viajes se debe el descubrimiento de la obra de Amiano Marcelino *Rerum Gestarum*, tras su visita al monasterio de Fulda en Alemania. Sin duda, su gran descubrimiento se dio en 1417 y fue el hallazgo del manuscrito de Lucrecio *De rerum natura*, perdido en la actualidad pero conservado gracias a la copia de su amigo Niccoli (Greenblatt, 2012). Tras una primera formación en Florencia, Poggio acudió a Roma hacia 1402, ciudad en la que fue secretario apostólico de diferentes pontífices hasta la caída de Juan XXIII tras el concilio de Constanza a favor de la sede papal en Avignon. Estas ocupaciones propiciaron varios desplazamientos y en ellos pudo dedicar su tiempo a consultar bibliotecas en monasterios alemanes, ingleses y franceses en busca de manuscritos clásicos. Es así como se hizo con textos de Cicerón. Específicamente en San Gall descubrió un manuscrito con la obra completa de Quintiliano *Instituto oratoria* y el texto del afamado Vitruvio. Posteriormente se interesó por las ruinas romanas con un claro propósito arqueológico, estudiando las inscripciones antiguas. A su regreso, la familia Medici le encargó la dirección de la cancillería florentina.[7] Hacia 1434 se rodea de otros humanistas en la llamada Academia Valdarnini (hoy museo paleontológico) que fue sede permanente de las reuniones en la Villa de Terranova, propiedad de Bracciolini. Asimismo, cabe destacar la amistad que mantuvo con Donatello, aspecto a subrayar por cuanto Poggio realizó algunas obras de orfebrería como puede ser el *Relicario de san Lorenzo*, patrono de la familia medicea (Rorimer, 1956).

[7] Poggio fue un singular defensor de la lengua latina. Entre sus escritos: las *Orationes*, discurso pronunciado en el Concilio de Constanza. La *Historia de Florencia* (abarca de 1350 a 1445). *De Hypocresia* (traducida al castellano en el siglo xv).

Sobre la relación de Cristoforo Buondelmonti con Niccoli ya dimos cuenta. Igualmente, se ha de señalar que Poggio casó a sus cincuenta y cinco años con Selvaggia de Ghino Manenti de Buondelmonti, que tenía dieciocho y que pertenecía a la noble familia del geógrafo e historiador. En cuanto a esto, sabemos que Cristóforo fue hijo de Manente Buondelmonti y, por tanto, tío de Selvaggia.[8] Así, no resulta extraño que llegado el manuscrito de los *Hieroglyphica*, Poggio tuviera un conocimiento muy temprano del mismo. Al contrario de lo que diría el descubrimiento de Champollion en el siglo XIX, Poggio precisa que: «las inscripciones egipcias son figuras de animales dispuestas en lugar de letras […]».

Ciríaco de Ancona o Ciriaco Pizzecolli (1391-1455) fue hijo de comerciantes. En sus largos viajes por la Dalmacia y Grecia recogió múltiples inscripciones, manuscritos y toda suerte de antigüedades, dedicándose finalmente a los estudios arqueológicos. La mayor parte de sus escritos se ha perdido y tras su muerte algunos fueron editados. Por ejemplo, *Itinerarium* (Florencia, 1742) y *Epigrammata reperta por Iliria un Kyriaco Anconitano* (Roma, 1664), este último muy raro. También, se le atribuye una abreviación de los *Hieroglyphica* de una fecha próxima a 1436, unos treinta y cinco jeroglíficos del libro I (como precisan Sider, 1960: 16-20 y Curran, 2007: 104). Este texto se editó en Viena el año 1915 bajo el título *Hieroglyphica. Signa egyptia Hieroglyphica*.

Continuando con el rosario de intelectuales aficionados a la Antigüedad, podemos considerar a Flavio Biondo de Forlì (1392-1463), nacido en Forlì hacia el año 1392 y fallecido en Roma en 1463. Vivió algún tiempo en Milán, donde descubrió y copió el único manuscrito del diálogo de Cicerón, *Brutus*. Igualmente, escribió toda una topografía arqueológica de Roma en la que describe los obeliscos con amplio detalle y precisa que fueron los egipcios quienes —en primer término— representaron los pensamientos mediante símbolos grabados en piedra (Curran, 2007: 62). Asimismo, dividió por vez primera el discurso histórico en la Edad Antigua, Media y Moderna, estructuración que ha llegado a nuestros días y que aplicó a la Época Medieval, conocida como oscura a través del término *medioevo* (Gregorovius, 1900). También fue amigo del secretario de la señoría e historiador de Florencia, Leonardo Bruni, figura que conocía el griego al ser discípulo entre los años 1397 y 1400 del bizantino pionero en su enseñanza en la ciudad del Arno, Manuel Chrysoloras (Brydges, 1821: 282).

Entre este grupo de humanistas debemos señalar a Francesco Filelfo (1398-1481), gran conocedor de Cicerón y Virgilio y del griego tras su estancia en Venecia desde 1419 (aspecto que conocemos gra-

[8] Rorimer, 1956. Manente casó con Vaggia de'Bardi y tuvo cuatro hijos: Cristóforo, Bancello, Ghino y Noferi. Selvaggia fue hija de Ghino y Papera Sassolini.

cias a las traducciones que realizó). Tras su paso por Bolonia, estuvo en Florencia entre 1429 y 1433 momento en el que se considera que pudo conocer el texto de Horapolo. Posteriormente acudió a Siena y a Milán junto a Antonio Averlino, Filarete, residiendo en la ciudad entre 1440 a 1474. Más tarde, pasó a Roma y finalmente a la ciudad del Arno donde murió. Lorenzo de Medici se hizo con sus obras que, hoy día, se localizan en la Biblioteca Laurenciana.

Asimismo, Daniel Gionta da cuenta del conocimiento de Filelfo a propósito del tratado de Horapolo, de ahí que, entre las citadas nueve copias de los *Hieroglyphica* escritas en el siglo xv, una de ellas pudo pertencer a Filelfo, como también señala Tervarent (Gionta, 2005: 152). En la edición de Sbordone de Nápoles de 1940 se precisan algunas glosas establecidas por Filelfo.

Siguiendo a Curran, sabemos la información que dio a Filarete sobre los *Hieroglyphica*. En su diálogo con Francesco Sforza nos dice lo siguiente:

> Dime lo que dicen esas letras; yo no sé cómo decírtelo, porque no se pueden traducir. Todas ellas son letras-figuras, algunas tienen un animal, otras no; otras tienen un pájaro, otras una serpiente, otras un búho, otras son como una sierra y otras como un ojo […], algunas con un cosa y otras con otra, de manera que son pocos los que pueden traducirlas. Es cierto que el poeta Francesco Filelfo me dijo que algunos de estos animales significaba una cosa y otros otra. Cada uno tenía su propio significado (Curran, 2007: 85).

El texto de Antonio Averlino recogido de su tratado de arquitectura escrito en Milán entre 1461 y 1464 resulta de gran importancia, pues podemos entrever la difusión de los *Hieroglyphica* por otros centros culturales italianos, como por ejemplo Milán.

iv. De la difusión de los *Hieroglyphica* de Horapolo

Los humanistas florentinos, es bien sabido, sintieron una singular afición por la cultura antigua —tanto griega como latina— y también por el saber egipcio. El concilio de Ferrara-Florencia (1438-1439), cuyo objetivo central era abordar la reunificación de las Iglesias Oriental y Occidental, supuso un punto de encuentro con eruditos griegos. Entre ellos destacaríamos a Jorge Gemisto, conocido por Pletón, cuyo retrato nos ha llegado gracias a la pintura de Benosso Gozzoli en su *Cabalgata de los Magos* para la residencia que tuvo Cosme de Medici entre los años 1459-1460. Gemisto Pletón mantuvo una notable relación con Cosme el viejo, también con Ficino y Juan de Bessarión, por ello se le considera una figura determinante en la

huella neoplatónica incipiente en la ciudad del Arno. No extrañará, por tanto, que el Medici, tras las enseñanzas del griego, mandara a Ficino dedicarse a la traducción de la obra de Platón, de Plotino y de Jámblico y, entre otros escritos, el *Asclepio* (que se atribuía a Hermes Trismegisto). De este modo, veremos amanecer el interés por la filosofía platónica en el continente —la primera traducción, finalizada en 1463, fue la del *Corpus Hermeticum*—.

El erudito griego, como explica en *Las Leyes*, consideraba la antigüedad en el conocimiento como fundamento del saber. Así, postulaba —respecto a la religión— un sincretismo entre la propia Biblia y el mundo oscuro de los arcanos tiempos. De esta manera, Ficino consideraba que Dios no solamente se manifestó en la Biblia, lo hizo, de igual manera, entre otros pueblos. Se trata, como explica Yates, de lo que Ficino llamó *prisca theologia* (antigua teología); este, junto a Giovanni Pico della Mirandola, entendió la existencia de una única teología subyacente en todas las religiones y que fue dada por Dios al hombre en la Antigüedad (Yates, 1964: 14-18 y 433-434; y Boas, 1950).

Las relaciones entre las teologías paganas y cristianas son plurales. El citado pavimento de Siena recoge un texto del *Asclepio* (párrafo 8) atribuído al ancestral Hermes, en el que se habla de Dios y el amor a su Hijo. De igual manera, el mito platónico de Eros nos habla de la resurrección, de las recompensas y castigos tras la muerte, conforme a la moralidad en la vida (*República,* 614a-621b).

La traducción de Ficino del citado *Corpus Hermeticum*, considerado en su autoría del ancestral Hermes Trismegisto, inauguró una singular tendencia hacia lo hermético, hacia un oscuro lenguaje entre la intelectualidad al entender, por estos textos, un medio importante y conciliador entre el cristianismo y las creencias paganas, pues en los escritos de Hermes se daban cita verdades reveladas a la vez que otras consideraciones propiamentes platónicas, entendiendo por Dios el sumo Bien y la suma Belleza (CH. IV y IX). Se generó con ello una nueva visión del mundo, del cosmos y de la vida humana en general.

En el pensamiento neoplatónico toma fuerza el criterio que a mediados del siglo XVI formulará Valeriano: «Dios habla por lo creado»; la naturaleza se convierte en el gran libro de la creación, un libro para saber leer. Para ello, el jeroglífico constituía una fuente que expresaba una clara enciclopedia semántica orientada al comportamiento moral —razón por la que la obra de Horapolo se presentaba como un esclarecedor diccionario para la comprensión de estos conceptos—. Así, para hablar de Dios, qué mejor que la obra de Dios. En consecuencia, este lenguaje jeroglífico sirvió de modelo a los intelectuales

y artistas y al Humanismo en general para explorar la realidad.

La Emilia-Romaña manifestó una tendencia singular hacia la Antigüedad. Un ejemplo lo encontramos en la *Camera della Badessa* de Parma. La abadesa, Juana de Piacenza, supo rodearse de artistas singulares como Antonio Allegri, conocido como Correggio, y Alessandro Araldi. Hacia el año 1514 Juana dispone la pintura al fresco en dos apartamentos del monasterio de san Pablo, era su particular residencia en la que Correggio —siguiendo diferentes mitos— compone la cámara presidida por Diana. Araldi, realiza la cámara de los grutescos en la que, siguiendo la influencia de Mantegna en la cámara de los esposos de Mantua y de Pinturicchio en los llamados grutescos (descubiertos en la *Domus Aurea* de Nerón), establece un programa iconográfico en base al Antiguo y al Nuevo Testamento, alegorías, mitología y jeroglíficos. Es el caso del argumento sobre la caída de los primeros padres, y sobre la figura de Pedro andando milagrosamente sobre las aguas que, a su vez, se dispone sobre la imagen jeroglífica, tomada de Horapolo, de dos pies en el agua. Estos sucesos se presentan como el triunfo de lo imposible. En cuanto a esto, el jeroglífico de Horapolo reza: «lo imposible que suceda».

Biblia, mito y jeroglífico, la Revelación junto al conocimiento antiguo, esa *prisca teología* de la que hablaba Ficino.

Cuando Ciríaco de Ancona fue a Egipto en 1435, se acompañó de una traducción abreviada de Horapolo como ayuda en sus investigaciones epigráficas. El pequeño texto se difundió en copias manuscritas realizadas por el carmelitano Michele Fabrizio Ferrarini (†1492), nacido en Reggio Emilia a mediados del siglo xv, destacando como estudioso de la Antigüedad Clásica. Giorgio Valla también hizo traducciones de Horapolo, como Filippo Beroaldo el Viejo, de Bolonia (1453-1505), conformando una lista corta de signos jeroglíficos tomados de diversos autores que se imprimen en un *Vocabularium* para uso de los estudiantes de la escuela primaria.

El texto de los *Hieroglyphica*, como hemos venido apuntando, se divulgó a través de manuscritos. Así lo señalamos en la Biblioteca Laurenciana, concretamente en los cuatro manuscritos que conserva y que pertenecieron, entre otros, a Niccoli, Filelfo y al cardenal Bessarion, conocedor del griego y asistente al concilio de Ferrara-Florencia en 1438. Amante del neoplatonismo, tuvo una amplia relación con Marsilio Ficino y con el citado erudito bizantino Pletón.

El pequeño tratado fue impreso por primera vez en griego por Aldo Manuzio en 1505 y, en latín, en 1515 y en breve espacio de tiempo se dieron cita más de treinta ediciones del mismo. Bernardi-

no Trebatio lo tradujo del griego al latín en 1515, fue editado en francés en 1543, en italiano en 1548 y en alemán en 1554. Más de veinte ediciones salieron a la luz en el siglo XVI. La edición francesa compuesta en París por Jacques Kerver en 1543 fue la primera ilustrada. Sus ciento noventa y siete entalladuras se han atribuido a Jean Cousin. Dicho texto resulta de gran relevancia a pesar de estar incompleto. Esta fue la traducción de Pirckheimer para el emperador Maximiliano en 1514 e ilustrado en algunas composiciones por Durero (Viena. Osterreichische Nationalbibliotek). Ya señalamos en nuestro estudio de los *Hieroglyphica* las diferentes ediciones del siglo XVI; su ordenamiento y comentario lo encontramos en *Studiolum* (<www.studiolum.com>).

Ori Apollinis Niliaci, de Sacris Aegyptiorum notis, Aegyptiacè expressis. Libri duo, iconibus illustrati, & aucti, Nunc primum in Latinum ac Gallicum sermones conversi. Parisiis. Apud Galeotum à Prato, & Ioannem Ruellium: Via Iacobaea. 1574, 41r.

León Battista Alberti (1402-1472), al igual que los estudiosos ya considerados, sin duda fue un amante de la Antigüedad a la vez que una persona comprometida con el nuevo tiempo, con la llamada *Renovatio* de la que vamos dando cuenta. Entre la totalidad de sus escritos podemos detenernos en su *De re aedificatoria*, quizá el primer tratado de arquitectura conocido desde Vitruvio en el que, al igual que el romano, establece diez libros como cuerpo de su tratado, estructurados todos ellos en función del lenguaje vitruviano: las *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. A este último apartado dedica su libro VIII, 4: «La ornamentación de los edificios públicos profanos», en el que podemos leer que cada cosa contaba con sus propias letras.

Continúa Alberti hablando de las letras toscanas, del lenguaje en la antigua Etruria que, para la fecha, era desconocido por todos. Por lo que respecta al lenguaje egipcio, claramente lo entiende a modo de ideograma donde una imagen responde a un concepto significante. Precisa que se dispongan «cosas dignísimas y muy graves», sin duda todo un lenguaje simbólico en el que —al modo de los egipcios— las figuras, las formas, expresen contenidos profundos. Iversen viene a considerar que en la antigüedad romana este fue el propósito de algunas decoraciones basadas en objetos a modo de símbolos rituales. Así,

no duda en relacionar los jeroglíficos egipcios con diferentes ornamentos del arte romano; al respecto, da cuenta del Templo de Vespasiano, del friso romano que, hasta el siglo xv, se localizaba en *San Lorenzo fuori le mura* (hoy en el Museo Capitolino) y que influyó de manera directa en las ilustraciones de Colonna para el *Sueño de Polífilo* (1499). Apreciamos estas decoraciones de forma similar en el ábside de la Asunción en Verona y que —como expone Wittkower— influyeron a diferentes artistas del siglo xv como puede ser Andrea Mantegna, concretamente en su *Triunfo de César* (Iversen, 1993: 328). En este sentido, los reversos de las medallas romanas se presentan como claro ejemplo de un lenguaje semántico fundamentado en la imagen.

En lo referente al señalado friso conservado en el Museo Capitolino, Huelsen (1910) consideró que fue la base de inspiración para los diseños en las ilustraciones del *Sueño de Polífilo.* La obra recrea jeroglíficos modernos o de propia invención que, como explica Mario Praz, tienen clara relación con la idea de Alberti para la creación de un lenguaje simbólico al modo de lo que hicieran los egipcios; un lenguaje alegórico que el tratadista —como también Lucano— denomina «*mysteria*» (Praz, 2005: 25). De esta manera Alberti, como explicaba Jámblico, viene a entender que los pensamientos profundos, al modo de un hermetismo, deben mantenerse ocultos por medio de enigmáticas imágenes.

Alberti propone este tipo de ornamentación semántica, de nuevos jeroglíficos como una actuación intelectual para monedas, medallas, etc. como se aprecia en los reversos romanos. En este sentido, no duda en recrear su propia efigie acompañada, en el reverso, de las alas y el ojo y —en su edición de 1438 *Della Famiglia*— del mote «*Quid tum*» (Entonces qué); explicando con ello la rapidez y el conocimiento. Estas medallas conmemorativas se difundieron en su momento a través de singulares orfebres como pueden ser Pisanello o Matteo de Pasti (Curran, 2007: 76).

Con este planteamiento, Alberti abre las puertas a los tratadistas del siglo xvi ya que tanto Alciato como Valeriano y Ripa presentarán, como veremos seguidamente, la misma consideración sobre los jeroglíficos, pues difundirán todo un repertorio de «jeroglíficos modernos» que dará origen a una manifestación visual y semántica recogida en emblemas, empresas, símbolos, heráldica, epigramas, iconología, etc. (Wittkower, 2006: 117-120). Possevino es de este parecer, y en su capítulo xxviii precisa la huella de las representaciones iconográficas que, a modo de símbolos, influyeron en el arte de los emblemas.

Entre los estudiosos del jeroglífico egipcio se consideraba que la

naturaleza era la base para el ideograma, todo un alfabeto sagrado. El platonismo, como ya se ha referido, consideró la *idea* por la *idea*; es decir, toda una lectura intelectual en base a lo creado. En este sentido, Poliziano explicaba que Dios habló por el libro de la naturaleza, pues esta no es otra cosa que el lenguaje de Dios (Brisson, 2005: 197). Por otra parte, el pensamiento de Alberti sobre los jeroglíficos, no estaba muy alejado del pensamiento de Poliziano, pues este, en la edición florentina de 1485 sobre *De re aedificatoria*, elaboró su prefacio.

Pietro Crinito (1475-1507), discípulo de Angelo Ambrogini, conocido por Poliziano (1454-1494), fue el humanista predilecto de Lorenzo el Magnífico. Ejerció como traductor de textos griegos al latín. Asimismo, la obra que le otorgó relevancia y reconocimiento fue *De honesta disciplina* (Florencia 1504). En uno de los capítulos de esta obra (VII, 2), considera el jeroglífico egipcio *De Hieroglyphicis Aegyptorum litteras*, siguiendo a Jámblico en su *De Mysteriis Aegyptiorum*, y considerando que fueron los egipcios con sus jeroglíficos los primeros en transmitir ideas filosóficas.

Esta tradicional visión de la escritura egipcia como sagrada viene a confirmarse con Filippo Beroaldo, profesor en la universidad de Bolonia que aborda tal cometido en su comentario al *Asno de Oro* de Apuleyo al considerar que el clásico ofrece la mejor descripción de los jeroglíficos. En el año 1522 y en la ciudad de Venecia, se publicó su estudio sobre los *Hieroglyphica*: *Epithome quaedam litterarum Aegyptiarum Hori Apollonii Beroaldo interprete*, en el que tras la dedicatoria se ofrece un análisis sobre el significado simbólico de los animales, mitología, plantas, piedras, diferentes aspectos de la naturaleza, etc. Valeriano se refiere a su obra en diferentes ocasiones bajo el término «Comentarios».

Como es sabido, los descubrimientos de Champollion en 1821 —a partir de la llamada piedra Rosetta, grabada en el siglo II a. C. en el reinado de Ptolomeo V— dieron al traste y pusieron fin a esta visión romántica al precisar que tales jeroglíficos no son otra cosa sino un sistema fonético de escritura y, por lo tanto, responden claramente a un alfabeto. No obstante, artistas, pensadores y literatos lo consideraron en toda su expresión conceptual, como claros ideogramas que, fundamentados en la Antigüedad, respondían a un repertorio no menos real, aunque dieron vida a todo un imaginario entre los siglos XV al XVIII.

Se ha entendido que el Renacimiento supone una restauración de la cultura grecorromana. En este sentido no podemos olvidar que, a su vez, nació toda una arqueología egipcia, un estudio por parte de los intelectuales y artistas para el conocimiento de las fuentes que dieron

paso a la cultura griega. En consecuencia, el tiempo del Humanismo consideró un estudio de los orígenes del saber, de la sabiduría del pueblo del Nilo, y dio salida a un Renacimiento filológico, a todo un imaginario, a una poesía entendida en ese tiempo como verdadera ciencia que tuvo gran trascendencia en la literatura y las artes.

La definición de Vasari de la *maniera moderna* como superación de la *maniera vecchia* y recuperación de la *maniera antica* quedaría incompleta en el propio artista de Arezzo, de no contemplarse el conocimiento de lo propiamente egipcio. Podemos, en este sentido, analizar su pintura sobre la *Alegoría de la Justicia*. En dicha obra se presenta el avestruz como imagen de tal virtud. El fundamento lo encontramos en Horapolo y lo refrenda Valeriano (xxv. 11). Así, leemos en los *Hieroglyphica* a propósito del sabio alejandrino: «Si quieren indicar 'hombre que imparte justicia a todos por igual', pintan una pluma de avestruz. Pues este animal tiene iguales por completo las plumas de las alas, al contrario de los demás». El ejemplo se convirtió en imagen de la Justicia para muchos artistas, entre ellos para el propio Vasari en una pintura conservada en el Museo y Galería Nacional de Capodimonte, Nápoles. Así lo vemos en la *Némesis* de Durero, en Giulio Romano, en Enea Vico y, más tarde en Corrado Giaquinto y su *Alegoría de la Paz y la Justicia*, entre otros ejemplos (González de Zárate, 2000).

v. Los *Hieroglyphica* y el nacimiento de la cultura emblemática

Un nuevo género literario amanecerá en el siglo xvi. Se trata de una cultura visual y semántica que conocemos bajo el nombre de *Emblemática* y que toma su origen en la edición de Andrea Alciato y su *Emblematum libellus*, en Augsburgo en 1531. Esta obra, fue reeditada con frecuencia (más de ciento cincuenta ediciones), traducida a varios idiomas y comentada —entre otros— por el jurista francés Claude Mignault y por los españoles Daza Pinciano (Lyon 1549), Diego López (Valencia 1615), Mal Lara (*La Philosophia vulgar*, 1568) y el Brocense —Francisco Sánchez de las Brozas— (Lyon 1573). La afición por este género llegó hasta tal punto que fueron innumerables las ediciones de libros que con la denominación de emblemas, empresas, divisas o símbolos, poblaron las bibliotecas europeas. El erudito milanés planteó una edición de noventa y nueve emblemas a modo de epigramas, influenciado sin duda por la *Anthologia graeca* de Máximo Planudes. El impresor —que no el autor— consideró ilustrar cada emblema y, para ello, fue comisionado el entallador Jorg

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

Fue Heinrich Steyner, el impresor, quien como se ha indicado decidió ilustrarlo. Las imágenes supusieron todo un repertorio visual muy enriquecedor para las invenciones de los artistas. Quizá, y muy probablemente, estas ilustraciones pudieron influir en la edición francesa de Jacques Kerver quien, en 1543, ilustró por primera vez el tratado de Horapolo y hacia 1546 publicó la edición francesa de *El sueño de Polífilo*.

Entre los dos aspectos que fundamentaban el emblema, la *inscriptio*, mote o lema —alma del emblema o frase que resume su contenido— y la *subscriptio* o epigrama-declaración, aparece un tercero: la *pictura* o imagen, el cuerpo del emblema. Sin duda la *inscriptio* se convierte en núcleo significante de la construcción emblemática.

Possevino, bibliotecario de la Compañía de Jesús, en su *Tractato de poesia et pictura* […] de Lyon (1595, amplía la de 1594), sigue a Cicerón para precisar que el origen del término emblema procede de las teselas en los pavimentos, en el llamado «opus vermiculatum», pequeñas teselas que ocupaban el centro de la composición (cap. XXVIII). Con ello, el término latino referente a «emblema» procede del trabajo en mosaico.

El emblema tiene una clara relación con los llamados *Hieroglyphica* que hemos analizado. Así, en *De verborum significatione* (Lyon 1530) Alciato señalaba:

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

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

Sobre tal particular, sin duda debemos volver a la figura de León Battista Alberti quien es claro en precisar que los romanos también utilizaron un lenguaje oculto y visual, sus propios jeroglíficos que figuraban en las fachadas de sus templos o en los reversos de sus medallas y monedas, y a los que tanta importancia otorga Possevino en la creación de emblemas y jeroglíficos (cap. XXVIII). Por ello, no queda el tratadista fuera de la invención y propone y publica nuevas creaciones ingeniosas en base a un lenguaje visual y literario propio de las mentes cultivadas.

Así, Alciato tiene en cuenta fuentes plurales y a los jeroglíficos egipcios añade imágenes y contenidos propios de la cultura clásica, fundamentados en Plinio, Ateneo, Eliano, Estobeo, Pausanias, etc. La correspondencia con el numismático español Antonio Agustín es notoria para establecer este nexo y entender la singular y profunda cultura libresca del milanés (Praz, 2005: 25 y Sebastián: 1993: 20). Su biografía y retrato quedan recogidos en el *Musaeum Historicum* de Ioannis Imperialis editado en Venecia en 1640.

Asimismo, sería interesante relacionar con mayor claridad los *Hieroglyphica* y el inicio de la literatura emblemática. En este sentido, hemos de reparar en la formación de Alciato en Bolonia. Y el nombre de Filippo Fasanini está especialmente vinculado a la versión griega latinizada por vez primera de Horapolo que lleva por título *Hori Apollinis Niliaci Hieroglyphica, hoc est de sacris Aegyptiorum Literis folletos duo de greco en Latinum sermonem a primum Philippo Phasianino Bononiensi nunc. translati (impressum Bononiae, apud Hieronymum Platonidem Bibliopolarn Solertissimum, 1517)*. Esta edición se acompañó de un apéndice, quizá bajo la influencia de la citada traducción de Beroaldo de la que dimos cuenta, pues en el año 1496 y en su *Ecce tibi lector humanissime Filipos Beroaldi Annotationes centum,* Fasanini elogia el trabajo del viejo maestro boloñés sobre los *Hieroglyphica*. Nos habla en el citado extracto, del sentido religioso del jeroglífico y de sus enigmáticos grabados utilizados desde la Antigüedad en base a elementos de la naturaleza.[9] A la traducción al latín de Bernardino Trebatio de 1515 siguieron la de Fasanini en 1517 y la póstuma del señalado Beroaldo en Bolonia de 1522 (Curran, 2007: 181). La edición de Fasanini no tuvo el éxito que merecía, porque en realidad la base para posteriores ediciones de los *Hieroglyphica* hasta 1542 fue la reedición de su competidor Bernardino Trebatio de 1518.

Filippo era descendiente de una noble familia boloñesa —no tenemos apenas datos de su nacimiento—, pero hacia el año 1504 participó

[9] Praz, 2005: 25. Aldo Manuzio, primera edición de Horapolo, en 1505, traducida por Filippo Fasanini en 1517. Véase Drysdall, 1983: 135.

en la *Collettanee grece*, *latine*, *e vulgari per diversi auctori moderni*, *nella morte de l'ardente Seraphino Aquilano.* Se doctoró en filosofía en el año 1512 y fue un gran conocedor del griego y el latín, lenguas en las que destacó como traductor. Vivió siempre en Bolonia dedicándose a labores docentes centradas en la retórica y en la poesía. Falleció en 1531, en la misma fecha en la que Alciato edita sus *Emblemas*.

Fue amplio conocedor de la mitología como se deduce de su estudio del mitógrafo del siglo IV a. C. Paléfato quien, con un sentido evemerista en su *Historias increíbles*, consideraba la fábula como traducción de una realidad exagerada *Palaephati scriptoris Graeci Opusculum. de non credendis fabulosis narrationibus interprete Philippo Phasianino Bononiensi* (*impressum. Bononiae, per Benedicturn Hectoris Bononiensis,* 1515). La edición es muy interesante pues demuestra su interés y conocimiento de temas alegóricos y simbólicos en relación a la mitología, aspectos que se dan cita en las consideraciones de Alciato para sus emblemas.

La fama de este singular erudito en temas clásicos y profundo conocedor del campo de la alegoría, marca —sin lugar a dudas— una clara y singular influencia en su discípulo Andrea Alciato y en todo el sentido simbólico que se traduce en la cultura boloñesa de este tiempo (Giehlow, 1915). Lo podemos comprobar en alguno de los ejemplos que propone Alciato en sus emblemas, concretamente en la fábula de Acteón donde sigue el criterio de Palefato y, consecuentemente, de su comentarista Fasanini que traducen la leyenda en historia y proponen una alegoría de quienes son devorados por los perros, es decir, de los que pierden el tiempo con divertimentos. Jesús Ureña (2001) ya reparó en Volkmann, quien precisaba coincidencias entre la traducción latina de Fasanini y los emblemas de Alciato.

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

Maestro de Alciato, traductor de los *Hieroglyphica*, conocedor de los tropos, metáforas y alegorías que se desprenden de la Cultura Clásica, son aspectos esenciales que nos llevan a considerar la huella de Fasanini en la mente creativa de Andrea Alciato y su influencia en la génesis y difusión de la llamada cultura emblemática.

VI. Los *Hieroglyphica* en la obra *Hieroglyphica*. Pierio Valeriano Bolzani

Giovan Pietro Valeriano delle Fosse —siguiendo el criterio de su maestro Sabelico— latinizó su nombre y así lo conocemos: Pierio Valeriano. Pierio nació en Belluno (Véneto) en 1477 y murió en Padua en 1558, lugar en el que se localiza su tumba bajo una lápida blanca, como señala Bernardino Scardoni, en la iglesia de san Antonio de Padua (1560). Sobre su figura y la edición de los *Hieroglyphica* en castellano debemos señalar el trabajo reciente de Francisco José Talavera Esteso (Valeriano, 2013). Su sobrenombre, Bolzani, se lo debe a su tío, el fraile franciscano Urbano Bolzani (1443-1524), quien en Venecia, en el convento de san Nicolás, se encargó de la educación de su sobrino a partir de 1493. En la iglesia de santa María dei Frati Minori, colindante con el señalado convento, se presentan dos placas marmóreas recordando las figuras de Urbano y de Pierio.

Urbano Bolzani, tras su estancia en Florencia dentro del círculo platónico mediceo enseñando lengua griega, residió en Venecia hacia 1490. Entre sus escritos se conoce una gramática griega en latín *Institutiones graecae grammatices*, editada por Aldo en 1498. En este sentido, sabemos que el sobrino Pierio conocía tanto la lengua latina como la griega. Urbano fue enterrado en el monasterio de san Nicolás (S. Nicoletto della Lattuga). Allí, tanto en la iglesia del conjunto monástico Santa María dei Frati Minori como en la fachada externa, se presentan dos placas marmóreas: una para Urbano y otra para Pierio, como recuerdo a sus aportaciones a la cultura. Una pequeña biografía del tratadista se recoge en Aloysio Lollinus quien considera a Pierio Valeriano en el *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italia* (Lyon 1722) donde se da cuenta de la lápida en su honor y también de su muerte y enterramiento en Padua, a la vez que se recogen sus estudios sobre la Antigüedad de su ciudad, Belluno. La fuente se encuentra en la obra de Scardeone en su *Antiquitate urbe patavii* de 1560, donde se recogen algunos versos en honor a Valeriano y se dice que queda enterrado en la iglesia de San Antonio de Padua bajo una lápida blanca. Este comentario también fue recogido por Salomoni en 1701.

Otra de las biografías de Valeriano se recoge en el elogio, acompañado de su retrato, que encontramos en la edición de 1640 con el título *Musaeum Historicum et Physicum Ioannis Imperialis phil. et med. Vicentini in primo illustrium literis virorum imagines ad vivum expresse continentur; additis elogijs eorundem uitas, et mores notantibus. In secundo animorum imagines, siue ingeniorum nature*, en la que se da cuenta

de sus relaciones con los Medici, de su formación con su tío Urbano Bolzani y de sus obras, incluida la *Hieroglyphica* como ejemplificación moral fundamentada en la escritura egipcia.

Por otra parte, Urbano, literato, gramático y viajero por Grecia, Palestina, Arabia y Egipto, le introdujo en círculos importantes como lo fue el del editor Aldo Manuzio, con quien colaboró en el análisis de textos latinos. Se sabe de su relación con el afamado editor veneciano asesorándolo también en los escritos en griego. Pierio conoció el círculo del humanista Pietro Bembo y el político-económico de los Medici, pues trabajó en Roma para los papas León X y Clemente VII. Su tío fue profesor de griego del primero de ellos. De ahí que, por sus relaciones, consiguió Pierio importantes puestos a partir de 1513 (fecha de elección de León X) llegando a ser profesor de Elocuencia en el Colegio Romano, protonotario apostólico, camarero secreto y canónigo en su localidad natal de Belluno. En Roma estableció contacto con el agustino Egidio de Viterbo, cardenal de la curia romana, interesado, como él, en el mundo simbólico relacionado con el estudio de medallas y monedas. Sus relaciones con el papado, al ser encargado de la formación de los sobrinos del papa, Hipólito y Alejandro, le permitió conocer singulares colecciones antiguas y diferentes bibliotecas, aspecto que explica su erudición manifiesta en el tratado que aquí comentamos. Viajó a Florencia mientras los Medici ostentaron el poder y tras ello acudió como profesor a la Universidad de Padua. En la ciudad del Arno, como precisa Brydges, fue toda una autoridad en la corte de Lorenzo el Magnífico, manteniendo amistad, entre otros singulares humanistas, con Angelo Poliziano (Brydges, 1821: 73-74).

Dos años antes de su fallecimiento publicó el tratado objeto de este comentario con un título que nos recuerda a Horapolo y que da buena cuenta de la escritura egipcia jeroglífica *Hieroglyphica sive de sacris Ægyptiorum aliarumque gentium literis* (Jeroglíficos, o comentarios sobre las letras sagradas de los egipcios y de otros pueblos, Basilea, 1556). Dicho tratado, fue editado por Michele Isingrino con cincuenta y ocho libros y se dedicó a Cosme de Medici. En el mismo año de 1556 vio la luz otra edición —en este caso incompleta— en la ciudad del Arno, a cargo del editor Lorenzo Torrentino.

Para Rolet, este tratado —el más amplio de los escritos por Valeriano— ocupó muchos años de elaboración en los que se fueron ordenando y recogiendo fuentes (Rolet, 2001). En este sentido, considera que tras la edición de Horapolo por Aldo en 1505, comenzó el interés de Valeriano por esta escritura enigmática y así le ocupó

más de cincuenta años. El citado Possevino, siguiendo el criterio de Alciato, lo considera como un continuador de Horapolo y el citado Chaeremon (cap. XXVIII).

Pero sin duda, el propósito de Valeriano, a través de una singular erudición, es especialmente libresco. Sus símbolos no se ajustan esencialmente a Horapolo, los supera ampliamente dando salida a un estudio del mundo natural mucho más profundo. Por ello, en el comentario a sus jeroglíficos no solamente recoge aquellos provenientes de Horapolo, también otros, siguiendo fuentes griegas o latinas y sin olvidar las bíblicas; en sí todas aquellas que aportan valores abstractos, esencialmente morales. Valeriano reconoce que ya los sacerdotes egipcios eran conocedores de toda la naturaleza y sus misterios, en consecuencia considera a los egipcios como iniciadores de esta escritura sagrada en ideogramas que, oculta para los no iniciados, explica toda una visión del mundo tras el análisis semántico del objeto, bien natural o bien artificial. Añade que este comportamiento no es exclusivo de los egipcios, ya que se manifiesta en todos los pueblos cultos. Leemos su edición de Basilea:

> Al lector: Tienes en estos comentarios no solo la explicación de diferentes anécdotas, monedas o viejas inscripciones, sino también, aparte de lo egipcio y otros muchos saberes místicos, una enorme y grata colección de saberes comunes, y asimismo una interpretación cuidadosa de las sagradas escrituras, en las que no es infrecuente ver que el propio Cristo, los apóstoles y los profetas usaron de similares expresiones. De manera que llegues a comprender razonadamente a Pitágoras, Platón y otros grandes sabios que fueron a Egipto para aprender. Pues hablar en lenguaje jeroglífico no es otra cosa que descubrir la naturaleza de las cosas divinas y humanas. Que tengas salud y felizmente disfrutes ya de este muy agradable ofrecimiento que te hace Pierio.[10]

La edición de la obra de Valeriano se quiso entroncar con el tratado de Horapolo, por ello, en la publicación francesa editada en Lyon en 1626 y en la alemana de Frankfurt de 1613, se añade el texto latino del alejandrino. Si bien la obra en general queda dedicada a Cosme de Medici, cada capítulo se consigna a una singular personalidad y, todas ellas, se recogen tras la presentación de la obra en 1556. Sigue con la relación de las fuentes clásicas y sacras que se utilizaron y que nos vienen a demostrar una clara y singular erudición libresca. La obra se divide en dos volúmenes, el primero con XXXI capítulos en los que esencialmente se consideran animales, y el segundo con XXVII, siguiendo la tradicional clasificación de los jeroglíficos que propusiera Diodoro. Este trata, además, del hombre y de las partes de su composición, los números, figuras geométricas, la vestimenta, pie-

[10] Ya reparamos en Plutarco al precisar la formación de los eruditos griegos en Egipto. También en Diógenes Laercio, 1959: 431 (8, 17-18).

dras, las armas, los astros, las naves, los elementos, diferentes plantas y artificios humanos como pueden ser el anillo, corona, cetro, etc.

A través de su tío Urbano, Pierio conoció dicho universo cultural en base a los jeroglíficos, pues el fraile franciscano mantuvo amistad con Francesco Colonna, considerado el autor de la citada novela arqueológica *Hypnerotomachia Poliphilii* (*Sueño de Polífilo*) que tanta relevancia tuvo en la edad del Humanismo y en la que converge un importante número de significados jeroglíficos. También, tras su paso por Padua, conoció a Andrea Alciato en 1537, un año antes de que se ordenara sacerdote. Alciato conocía suficientemente los escritos de Pierio Valeriano y su inclinación por la Antigüedad, tanto clásica como egipcia. Así, se conoce que Manicio Calvo le envió alguna obra del bellunés y en su carta le comenta a Alciato: «Ojalá se pudiera enviar lo que él [Valeriano] ha elucubrado a partir de códices antiguos en sus *Castigationes Pandectarum* y también sus Comentarios sobre las letras sagradas de los egipcios […]» (Valeriano, 2013: LII).

El tratado, como se ha apuntado, dispone cincuenta y ocho capítulos en un espacio de mil folios. Fue ampliamente divulgado tras su publicación y, a su vez, como indicaremos, se erigió en fuente esencial en los emblemas y tratados de simbología como por ejemplo en la *Iconología* de Cesare Ripa; texto en el que es la fuente más considerada. De este modo, en estos capítulos desarrolla con profusión los comportamientos naturales en relación a tratados como el conocido por el *Fisiólogo* griego y latino, (s. II), la Biblia y otras fuentes clásicas sobre historia de los animales y vegetales como Aristóteles o Eliano. En sí, fuentes muy similares a las que se utilizaron en la gestación, allá por el siglo IV, del tratado de Horapolo y que ahora, con un mayor desarrollo, se manifiestan en Valeriano Bolzani al considerar otros argumentos provenientes de mitógrafos, de la numismática —a la cual se aficionó desde su juventud conociendo e interpretando algunas composiciones—, y de la arqueología, sin olvidar los bestiarios medievales, la Biblia y otro tipo de moralizaciones.

Dos últimos libros se añadieron a las reediciones, fueron adaptados por el neoplatónico Celio Agostino Curione, hijo del erasmista Celio Secondo, en la publicación de Basilea de 1567 por Thomas Gaurinus y en otras ediciones posteriores. También se incluyeron algunos añadidos en otras publicaciones, como puede ser la de Lyon de 1626; es el caso de los comentarios de Louis de Caseneuve en lo referente a los Humores conocido como *Hieoglyphicorum et Medicorum Emblematum Dodec'acrounos,* en el que figuran trece emblemas con el argumento indicado.

El diccionario simbólico supone —con toda claridad— una naturaleza parlante en la que, siguiendo el pensamiento neoplatónico imperante, el autor viene a afirmar en su prólogo general: «[…] partiendo del conocimiento de los seres creados, se llega a entender la grandeza y dignidad de Dios». La naturaleza expresada en los jeroglíficos confirmaba, mediante esta escritura sagrada, que Dios habla por lo creado. Por ello afirma seguidamente: «Ciertamente conseguiremos grandes ventajas y beneficios si de los brutos sin habla y desprovistos de razón queremos tomar ejemplo de sus virtudes para imitarlas o de sus vicios para evitarlos».

En este sentido, remite a los jeroglíficos considerándolos como escritura antigua, pero señala que su origen es anterior al pueblo del Nilo, prediluviano, por ello hace referencia a las columnas de ladrillo y piedra, en las que, según algunos, Adán dejara inscrito todo el arcano saber.

Valeriano dedicó muchos años a la preparación de su *Hieroglyphica*, la extensa cita de autores que supera el millar así lo evidencia. En cuanto a esto, hemos señalado que el lenguaje simbólico en consonancia con el tratado de Horapolo —claro precedente de su obra— lo pudo conocer a través de su tío Urbano, eminente helenista, y también por la edición que Aldo realiza en griego en 1505 en la ciudad del Adriático. Pero, no hemos de olvidar su formación y, en el trato con sus amistades podemos dar con una respuesta. Gian Mario Filelfo, hijo del citado Francesco —comentarista de Horapolo como se ha señalado—, fue profesor de poesía, oratoria e historia en Venecia. No podemos asegurar que fuera maestro de Valeriano, pero otras figuras docentes en el mismo contexto cultural veneciano como pueden ser Sabelico y Giorgio Valla sí lo fueron (como se desprende de su biografía). El interés de Valeriano por la poesía se manifiesta en la edición de 1509 de sus poemas juveniles —*Praeludia*— y explica su posible relación con Gian Mario para el conocimiento del tratado de Horapolo.

Las imágenes significantes no escaparon a los artistas que vieron en este tratado una enciclopedia sobre las propiedades semánticas de la naturaleza. Así se aprecia en un incontable número de manifestaciones plásticas en todo el continente de las que va dando cuenta la investigación iconográfica. Valeriano, en su prólogo general insiste en ello: sus comentarios van dirigidos a los artistas para que, en sus pinturas, tengan presente las cualidades y significados de lo que representan: «Toda nuestra exposición se orienta hacia la tarea de los escultores, pintores, y para que ellos perfilen los gestos».

Y, a su vez, añade:

> Así pues, de vez en cuando voy entremetiendo ejemplos de este tipo porque todo este trabajo mío fue asumido para utilidad y provecho de aquéllos que se deleitan en pintar, con el propósito de qué, además de los motivos egipcios y muchos otros sentidos místicos, dispongan de historias que puedan adaptar al argumento que ellos elijan.

En consecuencia, el tratado fue ampliamente divulgado tanto en el siglo xvi como en el xvii y, con diferentes añadidos, traducido al italiano (1602), al francés (1576 y 1615) y al alemán. En el siglo xvi y en Basilea disponemos, además de la edición príncipe, la de 1567 y 1575 por Tomás Gaurino, en la que destacan sus estampas. En total se dieron cita más de treinta y cuatro.

Valeriano, sin duda sigue el criterio de Alberti y no duda en aplicar su erudición respecto a la Antigüedad para proponer novedosos jeroglíficos que nos ofrecen variados sentidos, esencialmente de orden moral. Así, a la figura de Horapolo respecto al comportamiento de los animales y su posterior lectura, añade las *Historias de los animales* de Aristóteles y de Eliano, sin olvidar los escritos de Plinio y Pausanias, entre otros. Busca el concepto mediante la forma, la idea en base a la naturaleza creada por Dios y que por aquella se explica. Todo un universo simbólico; todo un imaginario intelectual.

Floriana Calitti (Calitti, 2006) apunta que Erasmo, entendiendo que este místico lenguaje se fundamenta en la interpretación de la naturaleza, no duda en precisar:

> Si alguno conoce y penetra profundamente en las propiedades de las cosas singulares o en la esencia de la naturaleza particular de un animal cualquiera, podrá al fin, perdido en la conjetura de aquellos símbolos, alcanzar el sentido secreto de la expresión (*Proverbiorum*, Ferrara 1514, 154).

El pequeño tratado de Horapolo queda ampliado en Valeriano quien recoge sus figuras semánticas y, al modo propuesto por Alberti, nos ofrece otras nuevas.

La obra de Valeriano tuvo seguidores e imitadores, entre ellos debemos señalar a Pedro de L`Anglois con su *Discours des hierogliphes 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* [...] (París, 1583), dedicado a François du Plessis, padre del Cardenal de Richelieu, que fue editada por Abel L'Angelier.

VII. Los *Hieroglyphica* en la *Iconología* de Cesare Ripa

Cesare Ripa (1555-1622) destacó por la edición de la *Iconología* en 1593, libro muy influyente en su tiempo, pues se convirtió en un extenso tratado de alegorías ordenadas alfabéticamente al servicio de literatos y artistas en general.

Dimos cuenta del planteamiento de Horapolo en su tratado en el que, tras la presentación de una idea concreta llegaba al objeto (generalmente animal) como aplicación y explicación. Alciato, en sus emblemas seguía esta orientación y planteando una idea a modo de mote o lema, se justificaba el objeto representado o cuerpo del emblema. Esta combinación objeto-idea, idea-objeto, se manifiesta en los jeroglíficos de Valeriano que parecen corresponderse así con Horapolo y con la conocida *Iconología* de Ripa, en la que la idea se convierte en el centro de la narración que posteriormente se justifica a través del objeto.

El diccionario iconográfico que supuso la edición de Valeriano fue de gran influencia en esta enciclopedia de comportamientos morales que nos ofrece Cesare Ripa y que tanto influyó en los artistas desde su edición en el año 1593 (sin ilustrar; primera edición ilustrada, en 1603). La huella de Pierio se manifiesta una y otra vez, ya que es el tratado más citado en toda la *Iconología.*

Pocos datos se disponen sobre la biografía de Cesare Ripa. Según sus propios comentarios, debió nacer en Perugia entre 1555-1560 y muy pronto se trasladó a Roma. Aquí falleció hacia el año 1622, siendo enterrado en Santa María del Popolo, como se lee en el archivo histórico del Vicariato (fol. 9r Juno 1622): «*Anno et mense ut supra, die vero 22. Dominus Cesare Ripa Peruginus eques aetatis annorum 75 circiter in comunione Sanctae Matris ecclesiae animam Deo reddidit, refectis sacramentis, cuius corpus sepultum fuit in nostra ecclesia*».

Si bien tanto Alciato como Valeriano incorporan imágenes y significados que superan el jeroglífico egipcio, Ripa es de la misma opinión y así lo refleja en el título de la obra —*Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*— en la que nos recuerda la libertad creativa a la manera ya señalada por León Battista Alberti.

Así, el tratado se convierte en una descripción de imágenes que opera en función de una idea o lección moral a la cual tratan de ajustarse los atributos explicativos que la definen. La edición francesa de Boudard propone una representación de la *Iconología* fundamentada en sus fuentes y aquí se dan cita dos con gran claridad: la alegoría del jeroglífico egipcio y la propia de la numismática. En resumen, la *Hie-*

roglyphica, junto a las fuentes greco-latinas propia de los reversos en las medallas. No extraña en consecuencia que Cochín, en su edición de la *Iconología* de Ripa, proponga sus contenidos como fuente para alegorías, símbolos y emblemas.

Este sin duda fue el gran propósito de Cesare Ripa, establecer una enciclopedia moral a través de imágenes. Pero imágenes fundamentadas esencialmente en la antigüedad egipcia y la clásica; tanto en su literatura como en las imágenes que nos han legado.

Como colaborador del cardenal Salviati, Ripa, como lo hiciera Valeriano, pudo gozar de amplios conocimientos sobre el mundo antiguo en Roma, tanto en colecciones particulares como en bibliotecas. Por otra parte, en diferentes viajes por Italia fijó su atención en alegorías e imágenes que nos relatará en sus textos. Así, las medallas romanas fueron un recurso iconográfico muy citado por el perugino.

En el prólogo a la primera y tardía traducción al castellano en el año 1987, se recogen las diferentes ediciones de la *Iconología* en latín, italiano, francés, alemán e inglés que desde su primera aparición en 1593 se han ido desarrollando, por lo general, ilustradas. Varias ediciones fueron trabajadas y aumentadas por el propio Cesare. La no autorizada de Milán de 1625, y las de 1602, 1603, 1611, 1613 y 1618; lo que explica la gran difusión y éxito del tratado.

La obra de Ripa, se presenta a modo de diccionario, pues los diferentes elementos —generalmente de carácter moral— quedan secuenciados como se ha señalado en claro orden alfabético. Este aspecto es singular ya que establecía una búsqueda rápida para los artistas y literatos en general. El autor sabía de esta necesidad que las artes precisaban para establecer una unidad figurativa en la expresión de abstracciones, de ahí que en la presentación de su obra en la edición de Siena señale lo siguiente en el frontispicio: «Obra útil para oradores, predicadores, poetas, pintores, escultores y estudiosos en general, así como para idear Conceptos, Emblemas y Empresas […]».

Sus alegorías se convierten en imágenes semánticas y, por ello, en el proemio de la edición de Siena 1613, se centra en la pintura:

> Dejando pues a un lado las Imágenes de las que se sirve el orador […] diré solo de las que son propias de los Pintores y de todos cuantos mediante el color o por cualquier otro medio visible intentan representar algo diferente de lo que a primera vista parece […].

El recurso, la metáfora mediante la imagen, recuerda sin duda a los considerados ideogramas egipcios en los que, por una figura de la naturaleza, se explicaban asuntos complejos del espíritu. Un recurso

de raíz platónica muy en consonancia con el pensamiento del Humanismo. A propósito de esto, nos dice: «Nada tengo que añadir a estas advertencias […] para el mejor conocimiento de las Imágenes; las cuales, por cierto, con toda maestría surgieron de la abundante doctrina de los Egipcios […]».

En este sentido Ripa reclama gran atención en la creación de las alegorías que nunca deben ser a capricho del artista, sino fundamentadas en el saber antiguo: bien en el egipcio o en el greco-latino:

> Tales son todas las Imágenes que fueron diseñadas por los Antiguos, así como las también ideadas por aquellos de los Modernos que no se dejan guiar por su capricho. Sépase en todo caso que siempre se vieron entre los Antiguos multitud de Imágenes muy juiciosamente compuestas.

En los albores del Renacimiento, hacia 1436, León Battista Alberti, en su tratado *Della Pittura*, reparaba en un aspecto muy singular para la Historia del Arte: llegar al sentido final que el artista ha querido conferir a su creación. El tratadista considera el propósito fundamental de la pintura que poco dista del que, en su tiempo, propuso Filostrato: «[…] la sabiduría que contiene, o la oportunidad de lo representado que es, a mi entender, lo más importante de la pintura» (*Imágenes* I, 9,5).

Nos dice Alberti en su libro III:

> También debe leer con atención las obras de los Poetas y Retóricos, pues los ornatos de ellas tienen mucha conexión con los de la Pintura: además le dará muchas luces, y le servirá de no poco auxilio para inventar y componer una historia, la conversación de los hombres literatos y abundantes de noticias, pues es evidente que el principal mérito consiste en la invención, la cual tiene la virtud de agradar y deleitar por si sola sin el auxilio de la Pintura.
> Y siendo la principal obra de un Pintor la historia, en donde se ha de encontrar la abundancia y la excelencia de todas las cosas, es preciso absolutamente saber pintar con perfección de todo [...].

La invención, la historia que se presenta —nutrida de poetas y retóricos— da como resultado una pintura intelectual que se hace preciso analizar en sus detalles. Por ello, si bien Alberti en su tratado *De pittura* puntualizaba que lo más importante en las artes son los asuntos, las historias, será de interés discurrir no solamente en los argumentos, también en la propia historia que la imagen contiene en sus detalles, analizando sus precedentes tanto visuales como literarios.

Historiar la imagen, indagar en la sabiduría que a modo de enigma contiene la figura, supone todo un compromiso para los historiadores del arte que no podemos obviar.

El canto de cisne en Hans Baldung Grien

Luis Robledo Estaire
Conservatorio Superior de Música de Madrid

La superstición de que hay vida después de la muerte ha acompañado al ser humano desde que se asomó al entorno y lo encontró insatisfactorio, incompleto, incapaz de dar por sí solo respuesta a las grandes preguntas que seguimos haciéndonos; por eso los diferentes rituales de teatralización en el intento de conseguir que un mundo virtual haga el mundo real inteligible, más asequible, más llevadero, por eso los diferentes sonidos urdidos como ecos del incesante sonar del universo, por eso la representación en imágenes, abstraídas del mundo real, de lo que puede otorgar sentido a una existencia incomprensible. Esta operación de reducción que opone al acontecimiento en bruto un acontecimiento ritualizado, al sonido en bruto un sonido sistematizado, a la imagen en bruto una imagen abstraída, es una operación de alta magia a la que hemos convenido en llamar Arte que nos permite releer y reescribir un mundo que no nos basta tal cual se presenta y que necesitamos re-presentarnos. Esta soberbia, tan humana y comprensible, con que desafiamos el acontecer azaroso ha generado una suerte de humildad, también comprensible, por la que reconocemos la pequeñez de nuestro entorno, la cortedad de nuestro periplo vital, la asunción de que todo lo que vemos, oímos o tocamos está condenado a desaparecer; hemos asumido la ley de la fatalidad, hemos imaginado una realidad superior que sin duda existe, pero que, con harta frecuencia, hemos degradado confiando su explicación a la superstición religiosa.

La reflexión en imágenes sobre la caducidad de los bienes mundanos, la brevedad de la vida, lo engañoso de los placeres, la inminencia de la muerte y la necesidad de estar alerta y preparados para el fatal encuentro alcanzó su máxima expresión en el siglo xvii a través del género conocido como *vanitas*, un lugar común para todo estudioso de la cultura occidental y una referencia inexcusable para la cabal

comprensión de aquel *siglo de hierro*, como lo bautizó Henry Kamen. Pero esa prevención ante los bienes materiales con la consiguiente mirada puesta en la muerte como principio de la verdadera vida, la eterna, presente desde los Primeros Padres de la Iglesia, se había manifestado con fuerza antes, al filo de 1500, en los últimos decenios del siglo xv y primera mitad del siglo xvi, en un clima de urgencia renovadora que recorrió Europa en busca de nuevas formas de espiritualidad y de devoción, clima especialmente intenso en los países del norte y muy ligado a la reforma protestante. Fruto de esta corriente renovadora son los *memento mori* que aparecen por esas fechas, como el de Roger van der Weyden, que es pionero,[1] o los de Hans Memling,[2] Andrea Previtali,[3] Barthel Bruyn[4] y Juan de Juanes,[5] este con una leyenda tomada del *Ecclesiastés*, libro al que me referiré al final.

En este contexto se inscribe la obra de Hans Baldung Grien, alumno devoto de Durero, nacido en la región alemana de Suabia en 1484 o 1485 y fallecido en Estrasburgo en 1545, ciudad donde residió la mayor parte de su vida. Es una constante en la obra de Baldung la reflexión sobre la inminencia de la muerte y la caducidad de la belleza mundana, en especial la belleza femenina, que parece ser una obsesión en él. En su obra podemos ver cómo las garras de la muerte hacen presa en la joven confiada que luce sus encantos, mostrándole el paso inexorable del tiempo para desengañarla,[6] tras lo cual está, naturalmente, el recuerdo del pecado original, del que fue causante la primera mujer.[7] En otro cuadro expone el tránsito vital de la mujer representando las siete edades de esta.[8] Todo ello aparece en una composición más compleja conformada por el díptico conservado en el Museo del Prado de Madrid con los números de catálogo P2219 [fig. 1] y P2220 [fig. 2]. Ambos cuadros llevan por título, respectivamente, *La Armonía (¿Las tres Gracias?)* y *Las Edades y la Muerte*. Según las fichas del Museo del Prado estos dos óleos sobre tabla son tardíos en la producción de Baldung, pues los sitúan entre 1541 y 1544, un año antes de la muerte del pintor. Acaso sean, pues,

[1] *Braque Family Triptych, ca.* 1452, Museo del Louvre. Para facilitar la consulta de las fuentes pictóricas, en adelante señalaré los datos que se conocen sobre ellas, incluyendo los que aparecen en la Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/index.html> 27-02-2016. Sobre los *memento mori* véase Bialostocki, 1973.

[2] Uno en *St. John and Veronica Diptych, ca.* 1483, Munich: Alte Pinakothek. Otros dos en *Triptych of Earthly Vanity and Divine Salvation, ca.* 1485, Estrasburgo: Musée des Beaux Arts.

[3] *Memento mori*, *ca.* 1502, Milán: Museo Poldi Pezzoli.

[4] *Vanitas Still-Life,* Otterlo: Rijksmuseum Kröller-Müller. *Skull in a Niche,* San Petersburgo: Hermitage.

[5] *Memento mori,* Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

[6] *Three Ages of the Woman and the Death,* 1510, Viena: Kunsthistorisches Museum. *Death and the Maiden,* 1517, Basilea: Öffentliche Kunstsammlung. *Death and the Maiden,* 1518-20, Basilea: Öffentliche Kunstsammlung.

[7] *Eve, the Serpent, and Death,* 1510-1512, Ottawa: National Gallery of Canada.

[8] *The Seven Ages of Woman,* Leipzig: Museum der Bildenden Künste.

el «canto de cisne» de un profesional de la pintura rondando los sesenta años.

No creo poder decir nada nuevo sobre el sentido global de este díptico que asume, como digo, una suerte de *memento mori* o de *vanitas avant la lettre* en los términos y conceptos expuestos anteriormente, pero sí quisiera incidir en detalles que nunca se han comentado o que, me parece, no han sido del todo interpretados correctamente y que clarifican, a mi modo de ver, su lectura. Y, sobre todo, quisiera reflexionar sobre el papel que juega la música en el mensaje lanzado por Baldung.

He encontrado pocos comentarios relativos a estas dos tablas, pero creo necesario traerlos a colación para establecer el estado de la cuestión. Las fichas actuales del Museo del Prado son recentísimas, han sido incorporadas a su nueva página-web el día 4 de este mes (04/12/2015) y creo que son más precisas que las que se podían consultar anteriormente.[9] En la correspondiente a la primera tabla, la titulada *La Armonía (¿Las tres Gracias?)*, se lee:

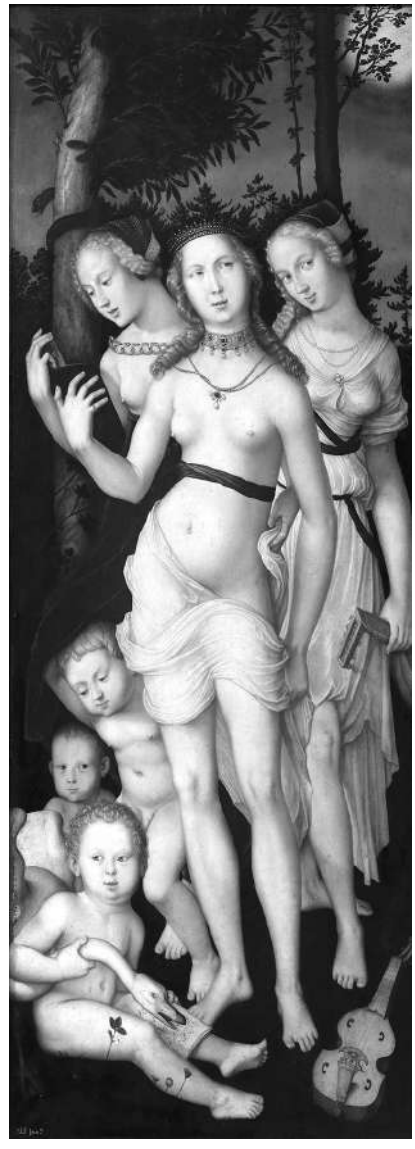


FIG. 1. Hans Baldung Grien, *La Armonía (¿Las tres Gracias?).* Madrid, Museo del Prado. © Museo Nacional del Prado.

[9] Reproduzco el contenido de las fichas antiguas para completar el dosier. Para la primera tabla: «Dos jóvenes semidesnudas sostienen un libro, en el que lee una de ellas. Una tercera joven a la derecha, sostiene un laúd en la mano y tiene una viola a sus pies. Completan la escena tres niños desnudos, el de primer término con un cisne y un papel de música. Una serpiente enroscada al árbol del fondo completa esta representación alegórica, de complicada lectura, alusiva a los placeres de la vida: belleza, música, libros. Su interpretación se esclarece a la vista de su compañera Las Edades y la Muerte». Para la segunda: «La Muerte, con su reloj de arena y lanza rota, lleva del brazo a una anciana que quiere arrastrar consigo a una joven, en la plenitud de su belleza. En el suelo un bebé dormido y junto a él una lechuza. Un paisaje desolado y angustioso sirve de siniestro escenario. En el cielo aparece Cristo y una cruz en el Sol. Esta tabla y su compañera, La Armonía, o Las tres Gracias, pertenecen a la última etapa del artista. Describen entre ambas una compleja pero evidente alegoría moralizante que alude a la fragilidad de la existencia humana en general y a la destrucción de la belleza en particular. En ésta se impone un tenebroso expresionismo germánico que tiende a conmover al espectador a modo de *vanitas*, o recuerdo de la brevedad de la vida».

Las figuras, sólidamente modeladas, semejan habitantes fantásticos de un bosque espectral iluminado por la luna llena. Una lee absorta de un libro junto a un laurel, mientras sus compañeras dirigen una significativa mirada hacia la derecha. Las acompañan tres amorcillos, uno de ellos con una partitura y un cisne, ave asociada desde la Antigüedad a la música. Los instrumentos de cuerda representan la armonía con la naturaleza y la serpiente enroscada en el laurel el pecado. La escena es una alegoría de la inocencia de la Edad de Oro (Paraíso), donde el hombre aspira a la inmortalidad a través de la música y de la poesía, que están constantemente amenazadas por el pecado. Es pareja de *Las tres Edades* (P2220).[10]

La de la segunda tabla dice así:

La muerte sujeta a una mujer mayor que, a su vez, intenta arrastrar a una joven voluptuosa que parece resistirse. Tiene en sus manos un reloj de arena y una lanza quebrada, sobre cuyo extremo inferior apoya la mano de un niño muerto [creo que no está muerto, sino dormido o ausente, según veremos]. Detrás, un árbol seco, y en la lejanía un paisaje desolador, con una torre infernal y demonios torturando a unos hombres. El único elemento esperanzador es la figura de Cristo crucificado dirigiéndose hacia la luz (la Gloria), representada por el sol que se abre paso entre las nubes. En el borde inferior una lechuza, hasta el siglo XIX símbolo tradicional de la sabiduría, mira al espectador advirtiéndole de las consecuencias de la caída en el pecado. Es pareja de *La Armonía* (P2219).[11]

En la página-web *ARTEHISTORIA* se ofrece el siguiente comentario para la primera tabla:

Pareja de *Las Edades y la Muerte*, en este cuadro se aprecia la imagen de dos jóvenes semidesnudas en pie, con los atributos de los sentidos y el conocimiento: la música y los libros. Tres niños desnudos llevan un cisne y una partitura, como si fueran geniecillos del amor. Por último, el símbolo del pecado, la serpiente, se enrosca a su lado en el tronco de un árbol.

Y para la segunda:

El tema de esta inquietante tabla tiene mucho que ver con la *Vanitas*, elemento de reflexión cristiana que tuvo gran trascendencia en la Europa central, en la pintura flamenca y en España. La *Vanitas* se refiere a lo efímero de los placeres mundanos y la presencia constante de la muerte, que convierte en vanos los placeres del amante desde el conocimiento del filósofo. Así, esta pareja, *La Armonía* y *Las Tres Edades*, hacen evidente la belleza de la juventud y su capacidad para el amor, así como su final inevitable en la fealdad y la muerte, convirtiéndolas por tanto en inútiles. En esta tabla, de formato muy vertical, nos encontramos enfrentados a unas figuras cercanas al tamaño natural, lo que acerca al espectador a la escena contemplada. En esta escena, la muerte, calva, desdentada y con el vientre lleno de gusanos, agarra por el brazo a una vieja para llevársela, al tiempo que la vieja arrastra consigo a una joven malencarada y enjaezada con collares; a los pies de estas mujeres hay un bebé dormido, bajo la lanza rota de la Muerte: ¿es la vida renovada venciendo a la Muerte, o es la Muerte omnipresente velando el sueño del recién nacido? Al otro lado, una lechuza, todo ello dentro de un paisaje en tonos ocres y amarillos, desértico, infernal, con una torre demoníaca

[10] <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-armonia-las-tres-gracias/e909e7a1-1591-4bc1-a357-119c9b9d8eaa?searchid=ecffad58-8aa0-0fe6-e4d0-396ddba5c1a9> 08-12-2015.

[11] <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-edades-y-la-muerte/d5ef2c3e-48d1-40a8-8bb7-45314a1197c?searchid=d277a119-12ed-70d9-c507-a38a729292b3> 08-12-2015.

al fondo. Sólo existe un fondo de esperanza, flotando en el cielo, que no es otra esperanza que la imagen de Cristo y una Cruz en el Sol. Tanto por sí misma, como en relación con la anterior tabla, dedicada a La Armonía, la imagen que transmiten es desasosegante, cargada de moral cristiana, puesto que según su mensaje, nada de este mundo se disfruta ya que la Muerte y el pecado planean continuamente sobre nuestras acciones terrenales.[12]

En otra publicación electrónica, Beatriz Sánchez Artola comenta solo la segunda tabla de esta manera:

La sobrecogedora tabla de Baldung es la representación de un tema recurrente en las manifestaciones artísticas desde el Medievo y especialmente presente en los renacentistas, el *memento mori*. Es una reflexión sobre las tensiones fundamentales del ser humano, la búsqueda de la sensualidad y su pérdida con la muerte. Esta tragedia, la conciencia de lo efímero de los placeres mundanos o *vanitas*, es algo que interesa especialmente a este maestro alemán. La extinción, la sensualidad y el mundo sobrenatural, son argumentos enlazados y cardinales en su producción pictórica y gráfica, sobre todo en su última etapa. La obra, atesorada en el Museo del Prado, es de gran formato, con impresionantes figuras de un tamaño casi natural. La voluptuosidad contrasta de manera violenta, sin transición, con la fealdad, la decrepitud y la inevitable muerte. La Parca trata de arrastrar a una anciana, que, a su vez, quiere llevar consigo a la bella joven, quien se muestra, con el gesto y la postura, reticente a seguirlas. Es una resistencia vana. Un bebé dormido asiste ignorante a la escena de su irremediable futuro. El macabro acto se representa en un escenario desolado en el que Baldung, en la línea de la tradición iconográfica moralizante religiosa, introduce la imagen de Cristo crucificado, como elemento de esperanza por antonomasia del universo cristiano (Sánchez Artola, 2003).

FIG. 2. Hans Baldung Grien, *Las Edades y la Muerte*. Madrid, Museo del Prado. © Museo Nacional del Prado.

[12] <http://www.artehistoria.com/v2/obras/6.htm> y < http://www.artehistoria.com v2/obras/7.htm> 03-09-2015.

También comenta solo la segunda tabla Víctor Gómez Pin:

> En El Prado se encuentra la obra de Hans Baldung Grien *Las edades de la vida,* estremecedora alegoría del Tiempo, donde se presenta la imagen de una muchacha sobre cuya espalda una vieja posa la mano derecha, mientras la mano izquierda tira del velo, con vistas a ocultar su propia desnudez, la parte posterior que cubre a la joven desde los pechos. Traslúcido en el cuerpo de la joven, el velo se oscurece en el cuerpo de la vieja. Al brazo izquierdo de la vieja se anuda el brazo de la figura esquelética que encarna la muerte. En la mano de este mismo brazo de la muerte un reloj de arena sirve de soporte a la bola del mundo. De tal manera, lo único que parece escapar al lazo del cambio destructor es un niño que duerme en tierra delante del trío (Gómez Pin, 2008).

Como ven, no puedo presumir de dar una visión global diferente a la que resulta obvia. Sin embargo, en todas las manifestaciones anteriores el tema de la música permanece inexplorado, y, sobre todo, creo que es inadecuada la significación dada a la primera tabla titulada por el Museo del Prado *La Armonía (¿Las tres Gracias?)*. En lo que respecta al concepto *Armonía*, parece, a primera vista, justificado por el protagonismo evidente que tiene la música, aunque creo que no es precisamente ese el sentido que quiso dar Baldung a su tabla. Por otra parte, es difícil ver en las tres figuras femeninas la representación de las tres Gracias (en la ficha se pone entre signos de interrogación): en primer lugar porque en toda la obra conservada del pintor no hay ningún motivo de la mitología clásica greco-romana, solo un lienzo con las figuras de Píramo y Tisbe, y un grabado con las figuras de Aristóteles y Filis; en segundo lugar porque la disposición no es la habitual cuando se trata de representarlas: entrelazadas por los hombros, una de ellas de espaldas al espectador y las tres desnudas. Bien es verdad que las Gracias forman parte del séquito de Afrodita, la diosa del placer, y que se hallan asociadas a la belleza, al arte, al canto y a la danza. Puede incluso pensarse en la lectura que hace Boccaccio de ellas en su *Genealogía de los dioses paganos* como representativas de la atracción, de la capacidad de cautivar aun con un poso de desengaño: «La tercera se llama Eufrósine, que significa la que retiene, para que por ella se entienda que alguien es inútilmente atraído a la complacencia de alguna cosa y en vano se deleita una vez atraído, a no ser que con su acción retenga lo que le había atraído y le agrada» (Boccaccio, 1983: 355).

De alguna manera pudo Baldung evocar ciertas cualidades de las tres diosas, pero sin intención de representarlas como tales. En cualquier caso, no es posible ver en el cuadro una imagen amable, éticamente positiva, con esa serpiente enroscada detrás de las tres jóvenes que no puede ser sino la serpiente primigenia varias veces evocada por

el pintor, la causante del penoso y engañoso transitar por la vida. Mirando las dos tablas a la vez se percibe una simetría de opuestos. El paisaje de la izquierda es un paisaje obscuro, dominado por la luna, el de la derecha es claro y recibe su luz del sol que se abre paso entre las nubes dejando ver inscrito en él un crucifijo que, a su vez, se proyecta como un ariete hacia el mundo inferior. Frente a la luna que alumbra a la serpiente, este es un sol de justicia, acaso la justicia de los últimos días, como parecen indicarlo varios detalles que añade el pintor en un medio desolado, evocador del Juicio Final. La frondosidad del árbol que da cobijo a la serpiente se ha desvanecido aquí. Es como si en la tabla de la izquierda tuviéramos a la primavera del género humano y en la de la derecha a su invierno, su final; un final que encarna el Tiempo convertido en Muerte llevando un reloj de arena sobre el que se posa el círculo de las doce horas del día y que deja su lanza rota a merced del niño dormido que parece anunciar el retorno de la vida, la vuelta a empezar del periplo humano cuya naturaleza no puede sospechar a tan tierna edad, y que quizá evoca la visión desengañada que dejó Marco Manilio en su sentencia *Nascentes morimur*, «Al nacer, empezamos a morir», revisitada en la edad del Humanismo (Picinelli, 1999: 133) y representada en una empresa esculpida en la Cartuja de Pavía con el lema *Innocentia e[t] memoria mortis* [FIG. 3]. Contrastando con la actitud ausente del pequeño, la lechuza mira fijamente al espectador con ojos avisados y vigilantes, con la perspicacia que la hizo ave compañera de la diosa Atenea, aunque desde los *Hieroglyphica* de Horapolo fue ave asociada siempre a la muerte, de ahí su presencia en la tabla. Esta dualidad es resumida acertadamente por Jesús María González de Zárate:

FIG. 3. Pavía, Cartuja.

> También en la obra de Hans Baldung Grien *Las tres edades y la muerte* aparece la lechuza, como apreciamos en la pintura de Valdés Leal *Finis Gloriae Mundi*, haciendo mención a la muerte como fin de las vanidades y de la vida, y a la necesidad de la prudencia e inteligencia en las acciones, pues tras ellas viene el juicio y la eternidad (González de Zárate, 1991a: 347-349).

El sentido moralizante explícito de la lechuza aparece en un emblema de Gabriel Rollenhagen cuyo lema es, muy apropiadamente, *Memento mori*, donde la vemos posada sobre una calavera [FIG. 4] (García Arranz, 2010: 540-541).

El Tiempo-Muerte arrastra a la tercera edad, personificada en la anciana, y esta, a su vez, arrastra a la joven que es, sin duda, una de las tres figuras femeninas representadas en la tabla de la izquierda, o el

FIG. 4. Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum*. Parte II, emb. 34.

compendio de todas ellas, en tanto que deja a la primera edad esperar su turno. La joven arrancada así de la primera tabla, malencarada, deja escapar de su ojo derecho una lágrima apenas perceptible, lágrima de enojo por perder el estado anterior, de arrepentimiento, quizá. La escena de la derecha es, así, el correctivo que cabe imponer a la actitud despreocupada y confiada que muestran las figuras femeninas de la izquierda.

La primera tabla no es, pues, una representación de las tres Gracias ni una alegoría de la armonía, sino la imagen de una vida dedicada al placer incauto que no sabe, o no quiere saber, lo vano y engañoso que es. Pero lo más llamativo es el protagonismo de la música: la figura de la izquierda está cantando desde un libro que sujeta la figura central con la mano derecha, quizá participando también ella del canto, la figura de la derecha lleva en la mano un laúd, en el suelo, a la derecha, hay una viola, y a la izquierda un cisne cantando desde otro libro de música. No hay duda de que la vanidad de la escena se centra en la práctica musical. La semidesnudez de dos de las mujeres, sus adornos en el cuello y en la cabeza, parecen indicar que se trata de cortesanas en el sentido peyorativo del término. Salvando las distancias, la escena recuerda a la serie de cuadros realizada en Flandes hacia 1520-1530, es decir, poco antes de que Baldung pintara este díptico, que representa a tres cortesanas y que tuvo amplia difusión. En todos estos cuadros, con variantes nimias, aparecen cantando, tañendo un laúd y tocando una flauta travesera, respectivamente, frente a un librete de música cuyo contenido esclarece el sentido erótico de la escena (Colin Slim, 1984). En el caso de esta serie hay visos de realidad, es decir, podemos ver una representación verosímil de una escena cotidiana. En la tabla de Baldung, sin embargo, nos situamos en un plano puramente alegórico, en la protohistoria del género humano auspiciada por la serpiente. Pero en ambos casos las tres figuras femeninas nos permiten vislumbrar una vida de placer bajo sospecha. La tabla de Baldung formaría parte, así, de esos juicios sumarísimos que se han emitido a lo largo de la Historia sobre la práctica musical entendida como compañera o, aun, propiciadora del vicio, del pecado. Podemos verlo en El Bosco, en la representación de la lujuria incluida en la mesa de los siete pecados capitales,[13] en *El triunfo de la muerte* de Bruegel el Viejo,[14] y en muchas otras que han sido estudiadas por la iconografía musical (Leppert, 1979; Colin Slim, 1980). Podríamos, incluso, suponer que el cisne de la izquierda refuerza el sentido lujurioso de la escena, porque este animal aparece con frecuencia en la pintura del norte de Eu-

[13] *Los siete pecados capitales*, *ca.* 1480, Madrid: Museo del Prado.
[14] *El triunfo de la muerte*, *ca.* 1562, Madrid: Museo del Prado.

ropa señalando las casas de prostitución, como en El Bosco[15] o en Ambrosius Benson.[16] Pero creo que aquí este cisne ha sido incluido con otra intención.

Más allá de la representación del placer vano, perecedero, mundano y ligado al erotismo, por cuanto la belleza femenina es claramente protagonista, no parece que la práctica del canto tenga aquí una significación alegórica especial, tampoco el laúd que sostiene la figura de la derecha. Por otra parte, el instrumento sobre el suelo, tan magníficamente representado,[17] debe relacionarse por el número de cuerdas —cuatro— y por la presencia de trastes con la familia de las violas que describe Martin Agricola en su *Musica instrumentalis deudsch*, siendo este ejemplar, con toda probabilidad, el miembro agudo (*discantus*) del conjunto que presenta el teórico musical alemán doce o quince años antes de que Baldung pintara su aviso moral (Hettrick, 1994: fol. 46v). Esta viola es muy diferente de otras dos representadas anteriormente por el pintor. La primera, de hacia 1512-1516, forma parte de *La coronación de la Virgen* conservada en la catedral de Freiburg y no permite hacer una lectura clara, aunque por la proporción entre ella y el sujeto que la tañe parece tratarse del miembro bajo de la familia. La segunda está pintada en 1529 y es una alegoría de la Música[18] [FIG. 5]. En esta, el número de cuerdas —seis— indica que se trata del bajo de la familia, aunque el tamaño corresponde a un tenor. Además, en el clavijero no aparecen las seis clavijas que debería haber. En cualquier caso, los pormenores organológicos no creo que sean relevantes y, además, presentan muchas dificultades porque en la primera mitad del siglo XVI no estaban claramente definidas las tipologías de los instrumentos de cuerda con arco y porque había diferentes tradiciones de violería antes de que los modelos italianos se impusieran. Lo que importa aquí es el animal que acompaña a la personificación de la Música, el armiño, símbolo de la castidad, de la pureza. Si comparamos esta figura femenina con las de la tabla que venimos comentando, resultan evidentes las connotaciones opuestas que tienen. En la alegoría de la Música, la desnudez total no es símbolo de impudicia, al contrario: representa la inocencia, una inocencia reforzada por la ausencia de todo adorno; es una figura femenina incontaminada, como el armiño. Baldung parece querernos decir que la música a la que atiende la doncella mirando el libro con notación musical es la única merecedora de cultivo, la que no se halla al servicio del vano placer, la que no pone en riesgo

FIG. 5. Hans Baldung Grien, *Alegoría de la Música.* Munich, Alte Pinakothek.

[15] *The wayfar,* Rotterdam: Museo Boijmans Van Beuningen. Sobre la simbología del cisne en El Bosco véase Chailley, 1978: 9, 62-63.
[16] *Concepción de la Virgen, ca.* 1530-1540, San Llorente de Losa (Burgos): parroquia de Santa María.
[17] Véase una descripción detallada en Sopeña-Gallego, 1972: 82-83.
[18] *La Música*, 1529, Munich: Alte Pinakothek.

la castidad. ¿Podría pensarse que la magnífica viola abandonada en el suelo supone la renuncia de las tres mujeres a la candidez del armiño, su distanciamiento de la femineidad casta y juiciosa que sujeta con la mano derecha la otra viola? Creo que sería ir demasiado lejos en las conjeturas. Prefiero pensar que se trata de un elemento más con el que dar cuenta de una actividad musical que tiene las connotaciones antedichas, negativas desde el punto de vista de la moralidad cristiana.

La música es el acontecimiento efímero por excelencia, dura lo que dura su discurso, pero este nos permite la ilusión de sentir que el paso del tiempo se detiene, que queda congelado en un paréntesis atemporal, como en la leyenda del monje que se queda arrobado por el canto de un pajarillo y, al regresar al monasterio, se da cuenta de que han transcurrido cien años. Desde la antropología estructural, Lévi-Strauss lo vio con gran lucidez:

> Por encima de los sonidos y de los ritmos, la música opera sobre un terreno bruto, que es el tiempo fisiológico del auditor; tiempo irremediablemente diacrónico puesto que es irreversible, y del cual ella transmuta sin embargo el segmento dedicado a la escucha en una totalidad sincrónica y cerrada en sí misma. La audición de la obra musical, por el hecho de la organización interna de ésta, ha inmovilizado por tanto el tiempo que pasa; como un mantel levantado por el viento, lo atrapó y lo replegó. De tal modo que escuchando la música y mientras la escuchamos, accedemos a una especie de inmortalidad (Merquior, 1977: 75-76).

Qué mayor vanidad pensar que podemos detener el curso del tiempo entretenidos con y sumidos en el placer de la escucha. Y, sin embargo, el tiempo sigue, ahí está el cisne para recordárnoslo, para recordárselo a las tres mujeres, y lo hace con su mismo lenguaje, el de la música. El cisne, como casi todos los símbolos, ha tenido diferentes significados a lo largo de la Historia. Desde la emblemática, José Julio García Arranz nos ha mostrado la multiplicidad de ellos, a veces contradictorios, como cabía esperar: puede ser símbolo del candor por su blanco plumaje, puede ser símbolo de la hipocresía por ocultar bajo ese mismo plumaje la negrura de su carne; pero, sin duda, el atributo suyo más conocido es su cualidad canora, que es, inequívocamente, el representado por Baldung. Esta aparece ya en numerosas fuentes de la Antigüedad Clásica (García Arranz, 2010: 274-296). La idea que predomina en estas fuentes es, creo, que el cisne encara la muerte con valentía, hasta con gozo, y lo hace porque, poseyendo el don de la profecía como ave consagrada a Apolo, es capaz de predecir su fin y entonar, así, su propio canto fúnebre.

Lamentablemente, la partitura desde la que canta el cisne de Baldung no es legible [fig. 6]. Parece que se ha querido imitar una línea melódica

con el correspondiente texto debajo, pero este no admite lectura posible, y, por otra parte, la supuesta melodía tiene un perfil anguloso que la hace poco verosímil. En suma, es improbable que Baldung haya querido transcribir una música real, parece tratarse de una pseudo-notación musical. No obstante, el canto del cisne fue recreado en varias ocasiones en forma de madrigal polifónico, una de ellas en una publicación de 1539, pocos años antes de que Baldung pintara sus tablas. Se trata de *Il bianco e dolce cigno* de Arcadelt. Ni que decir tiene que ninguna de las líneas vocales del madrigal se asemeja a la pseudo-notación de la partitura de Baldung. Pero veamos el texto:

FIG. 6. Hans Baldung Grien, *La Armonía (¿Las tres Gracias?)* (detalle). Madrid, Museo del Prado.

Il bianco e dolce cigno
cantando more, ed io
piangendo giung' al fin del viver mio.
Stran' e diversa sorte,
ch'ei more sconsolato
ed io moro beato.
Morte che nel morire
m'empie di gioia tutto e di desire.
Se nel morir, altro dolor non sento,
di mille mort'il di sarei contento.

[El blanco y dulce cisne muere cantando
y llorando alcanzo yo el fin de mi vida.
Extraño destino, que el cisne muera desconsolado
y yo muera contento. Una muerte
que me llena de felicidad y deseo.
Si al morir ningún otro dolor siento,
moriría mil veces al día y estaría contento].[19]

No parece que el cisne esté aquí muy feliz ante la perspectiva de su próximo fin. En esta visión contrasta el acercamiento desconsolado a la muerte por parte del ave y el llanto gozoso en el mismo trance de la primera persona que nos canta. Un canto muy diferente el de ambos: el primero es un lamento ante la inminente pérdida de la vida, el segundo no solo acepta esto, sino que busca deseoso la muerte con una resolución que no puede estar dictada sino por la esperanza, esperanza en algo mejor que lo que deja atrás, por eso está dispuesto a morir mil veces. Volveré más tarde sobre la tristeza de este cisne.

El mismo texto fue puesto en música por Orazio Vecchi en una publicación de 1589, y todavía después, en 1612, Orlando Gibbons recreó la muerte del cisne en otro madrigal con texto en inglés que dice lo siguiente:

[19] Utilizo la traducción de *elaleph.com*, url: <http://dc26.comercioseguro.com/viewtopic.php?p=147222>, última publicación: 23 de junio de 2005.

The silver Swan, who living had no note,
when Death approached, unlocked her silent throat.
Leaning her breast against the reedy shore,
thus sung her first and last, and sung no more:
'Farewell, all joys! O Death, come close mine eyes!'
'More Geese than Swans now live, more Fools than Wise'.

[El cisne plateado que, en vida, no cantó
abrió su garganta silenciosa
cuando la muerte lo alcanzó.
Inclinando el pecho
sobre la orilla del cañaveral
cantó por vez primera y última,
y ya no cantó más:
¡Adiós, placeres todos!
'¡Ven, Muerte, y cierra mis ojos!'
'Más gansos hay que cisnes hoy,
Menos sabios que locos'].

El cisne de Gibbons parece recobrar la cordura en el momento de la muerte. Hasta ese momento no ha cantado, se ha comportado toda la vida como los gansos que desprecia en el verso final, ha vivido en la ignorancia placentera que ahora debe despedir. Su primer y postrer canto abraza la muerte consciente de que es la única realidad.

La leyenda de que el cisne canta de manera más excelsa antes de morir aparece en los *Hieroglyphica* de Horapolo como símbolo de una vejez dedicada a la música. Entre los siglos II y III, Eliano introduce una dimensión moral:

> En las circunstancias más serias, el cisne tiene sobre los hombres ciertas ventajas, pues sabe cuándo le llega el término de su vida, y sin embargo, sobrelleva con buen ánimo la cercanía de la muerte, ya que ha recibido de la Naturaleza el más bello don: tiene fe en que en la muerte no hay nada de triste y doloroso. Los hombres sienten miedo de lo que ignoran y consideran a la muerte como el mayor de los males. En cambio, tan grande es el buen ánimo del cisne, que hasta el momento final de su vida canta y rompe en un canto fúnebre, que es, por así decirlo, un homenaje a sí mismo (González de Zárate, 1991a: 337).

En la Edad Media esta dimensión moral aparece ya cristianizada, como en el *Bestiario toscano*:

> Y así como el cisne cuando está más cerca de su fin, se aplica y muere cantando, así ocurre con los buenos hombres del mundo. Porque a ellos les parece bien que, considerando que el hombre ha nacido en mezquina vida, éste siempre está en camino hacia la muerte, así como lo afirma Dios Nuestro Señor en el Evangelio: […] Vigilad y rezad, porque no sabéis el día ni la hora en que yo os llamaré; a fin de que viváis siempre para alabar y bendecir a Nuestro Señor. Y cuando llegan a su fin, ellos se confiesan perfectamente de sus pecados, y loan y ruegan a Dios Nuestro Señor que les lleve a buen fin; y así, [rogando y loando a Dios Nuestro Señor], acaba su vida (Sebastián, 1986: 13-14).[20]

[20] Véanse otras referencias en García Arranz, 2010: 277.

La aceptación de la muerte es el común denominador de ambos textos. En el caso del bestiario, una muerte en paz con Dios.

Pero hay una variante de la leyenda que nos puede interesar especialmente: aquella que afirma que en las regiones hiperbóreas los cisnes acuden en bandada a sumarse con su canto a los tañedores de instrumentos de cuerda. En el siglo XII Hugo de Folieto moraliza esta creencia de la siguiente manera:

> porque éstos que codician placeres con todas sus fuerzas armonizan con los voluptuosos como si volaran hacia ellos. Pero al final, cuando el cisne se está muriendo, se dice que canta con suma dulzura en su agonía. De forma similar, cuando el hombre orgulloso abandona esta vida, él aún disfruta en la dulzura de su mundo, y muriendo, recuerda las cosas en las que obró mal (García Arranz, 2010: 277-278).

Un cisne voluptuoso que no puede resistir la tentación de sumarse a los placeres de la música y canta junto a instrumentos de cuerda. No es improbable que Baldung hubiera tenido en cuenta esta variante de la leyenda para pintar a su cisne haciendo música junto a las tres jóvenes en una escena en la que aparecen, precisamente, dos instrumentos de cuerda. El ave participaría de los placeres mundanos encarnados en la música, habría dejado su hábitat natural, el de los juncales y cañaverales junto a los ríos, para poblar el Jardín del Edén donde todo es risueño y sensual, como las florecillas que sobresalen conspicuamente junto a él en primer término, símbolo también de la belleza fugaz condenada a perecer; solo que el cisne es capaz de ver en las postrimerías la vanidad de esa vida que está abocada a la extinción, como el que canta en el madrigal de Gibbons, que reconoce haber sido un ganso, un ignorante, como el que muere desconsolado en el madrigal de Arcadelt porque ve cómo se desvanece toda una vida dedicada al placer, de ahí su tristeza. Si aceptamos esta lectura del cisne voluptuoso, el madrigal de Arcadelt estaría en sintonía con la tabla de Baldung, lo conociera este o no, y también el de Gibbons, aunque compuesto en fecha posterior. Es decir, la moralidad de ambos madrigales concordaría con la que nos ofrece Baldung. El madrigal de Gibbons en especial parece responder a esta descripción del bestiario medieval:

> La naturaleza del cisne es tal, que no canta sino en el último año de su vida. Por eso, cuando los hombres le oyen, ya que canta tan dulcemente que se armoniza a la perfección con el arpa, saben que va a morir en aquel año. De ello se deduce que todo el que sepa que va a morir en tal época o en tal año, por la gravedad de una enfermedad o por su gran vejez, debe cantar dulcemente, o sea, alabar a Dios y despojarse de todas las obras mundanas, fugaces y caducas, y gozar de la gloria celestial, según lo que está escrito: Quien busca a Dios, busca la alegría (Malaxecheverría, 1996: 61).

FIG. 7. Joachim Camerarius, *Symbola et Emblemata.* Cent. III, emb. 23.

Aquí encontramos la afirmación de que el cisne solo canta al final de su vida y la del propósito de abandonar los placeres vanos de la existencia, como hace el cisne del compositor inglés, que encarna, obviamente, al ser humano. La identificación del cisne con el hombre virtuoso que medita sobre las postrimerías y, en consecuencia, abraza con alegría la muerte seguirá estando presente en el siguiente siglo, como podemos ver y leer en Camerarius, quien coloca al cisne sobre una tumba [FIG. 7] (García Arranz, 2010: 292), y en Pedro Rodríguez de Monforte [FIG. 8], que parece aludir a Felipe IV en tránsito por las aguas hacia otro cisne agonizante junto a un arpa con la leyenda: *En el morir considero/ un goço tan superior/ que afecto cantar mejor/ en albricias de que muero* (Rodríguez de Monforte, 1666: bloque 1, fig. 3). Por cierto que en este emblema creo que Rodríguez de Monforte entendió torcidamente el lema que lo encabeza: *Nunc in eorum canticum versus sum*. Está tomado del libro de Job (Job 30,9) y el sentido original es de escarnio. En una versión castellana podemos leer: *Y ahora yo soy objeto de su burla, y les sirvo de refrán.*[21] Y en otra: ¡*Y de esos soy yo objeto de burla, les sirvo de canción!*[22] Por una parte, es posible que obviara el sentido original bíblico y que decidiera hacer del recientemente fallecido Felipe IV un refrán más, un canto más de los entonados por el cisne junto al arpa, pero me parece más probable que interpretara el término *versus* como participio pasado del infinitivo *verto*, que significa *volverse*, *dirigirse a*, *inclinarse hacia*, etc. Creo que la traducción que pudiera haber tenido en mente el autor fuera algo así como: *Ahora me dirijo hacia su canto*, el de los cisnes, claro, representados por el ave moribunda a la que, efectivamente, se dirige. Otro testimonio de la identificación entre el cisne y el hombre piadoso en el siglo XVII es el de Andrés Ferrer de Valdecebro. Este autor aprovecha la figura del ave para hacer una disquisición erudita y, a la vez, defensa apasionada del arte de la música, amén de explicar su variada simbología. En un momento dado, escribe lo siguiente:

> Canta el cisne, cuando vive, bien, y canta más dulce y suave cuando muere […] A nuestra enseñança dirigiendo sus vozes: la música es el concierto de la vida en el hombre; quien la trae concertada canta bien, porque cuanto haze suena bien, y canta más dulcemente cuando muere, porque conoce que dexa una vida caduca y desdichada por una vida inmortal y gloriosa. Dixeron fabulosamente algunos que era inmortal el alma del cisne y que cantaba cuando se moría porque dexaba la vida mortal por la inmortal que le esperaba. Ésta que es fábula es en nosotros verdad, y presumo que en muchos es fábula, porque así viven como si fuera esta vida inmortal (Ferrer de Valdecebro, 1670: fol. 86-86v).

[21] *La Santa Biblia*, versión de Casiodoro de Reina revisada por Cipriano de Valera, revisión de 1960, S. l.: Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.
[22] *Sagrada Biblia*, ed. E. Nácar y A. Colunga, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.

Ferrer de Valdecebro nos hace recordar el madrigal de Orlando Gibbons con esos gansos que viven la presente vida como si no fuera a acabar nunca. Y con el recuerdo de la música regresamos a las tablas de Baldung, a esas tres mujeres que en virtud de la música escamotean vanamente el fluir temporal viviendo la ilusión de que este se ha detenido, como le sucede al monje de la fábula escuchando al pajarillo. Si hay un libro en la Biblia que se centra en lamentar las vanidades del mundo, ese es, sin duda, el *Eclesiastés*. Todos tenemos grabada en la memoria esa frase terrible: *Vanitas vanitatum, omnia vanitas*. Pues bien, fíjense en la tabla de la izquierda y escuchen estos dos versículos de dicho libro:

FIG. 8. Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras* […]. Bloque 1, FIG. 3.

> Me amontoné también plata y oro, y tesoros preciados de reyes y de provincias; me hice de cantores y cantoras, de los deleites de los hijos de los hombres, y de toda clase de instrumentos de música (*Eclesiastés* 1,8).
> Y las puertas de afuera se cerrarán, por lo bajo del ruido de la muela; cuando se levantará a la voz del ave, y todas las hijas del canto serán abatidas (*Eclesiastés* 12,4).[23]

«Cantoras», «instrumentos de música», «la voz del ave», «las hijas del canto serán abatidas»… Me resulta tentador pensar que Baldung pudo tener en mente estos versículos del *Eclesiastés* a la hora de pintar su díptico. Quiero pensar que el niño pintado en primer término coge al cisne por el cuello y lo obliga a cantar para decirles a las tres jóvenes: «¡Noooo!, mirad: abandonad vuestro canto, fijaos en el mío, que sé lo que va a venir; mirad a esa lechuza vigilante que os avisa de la inexorabilidad de la muerte. Vuestra música, vuestros cantos, vuestros instrumentos os están alejando de la buena muerte que ella y yo conocemos, una muerte en paz con Dios». Seguramente es una vanidad más imaginar qué canto de cisne nos quiso hacer oír Baldung desde su tabla. Ya es bastante vanidad asomarse al pasado con los prejuicios del presente. Pero ¿qué podemos hacer, sino gozar de las vanidades que nos brinda este mundo maravilloso?

Salud.

[23] *La Santa Biblia*, 1960, *op. cit.*

La transfiguración del lugar común: de lo tópico a lo emblemático

Rafael Zafra Molina
GRISO – Universidad de Navarra

Introducción

Cuando encontré el título que encabeza este trabajo mientras buscaba bibliografía sobre la materia, pensé que había dado por fin con esa perfecta definición de emblema que llevaba un tiempo buscando. Pero cuál fue mi sorpresa cuando al tomar el libro de la biblioteca, me encontré ante una obra de filosofía del arte contemporáneo del conocido crítico Arthur C. Danto, bastante alejado en apariencia del tema que me ocupaba. Mi sorpresa fue en aumento cuando leí que el propio Danto a su vez había tomado prestado ese título del de un libro escrito por uno de los personajes de una novela (Danto, 2002: 13-14):[1]

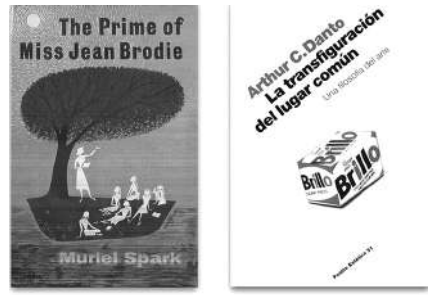


FIG. 1. Portadas de la primera edición de *La plenitud de la señorita Brodie* de Muriel Spark y de A. C. Danto, 2002.

> En la novela de Muriel Spark *The Prime of Miss Jean Brodie* aparece un personaje —la Hermana Helena de la Transfiguración, otrora conocida como Sandy Stranger, una adolescente de Glasgow, discípula aventajada— a la que se describe como autora de un libro llamado *La transfiguración del lugar común (The Transfiguration of the Commonplace)*. El suyo fue un título que admiré y codicié, y que decidí adoptar como propio si alguna vez escribía un libro para el que resultara adecuado. Por casualidad, los acontecimientos del mundo del arte que provocaron las reflexiones filosóficas de este libro eran de hecho sólo eso: transfiguraciones del lugar común, banalidades hechas arte. Cuando me pareció que necesitaba el título le escribí a Muriel Spark para preguntarle si podía prestármelo, además de para satisfacer mi curiosidad en torno al contenido del libro de la Hermana Helena, que no se explicita en la novela, [y sobre] cuál habría sido el contenido del libro en caso de que hubiera tratado sobre algo, a lo que ella respondió —para satisfacción mía— que habría sido sobre arte, tal y como ella lo practicaba [el arte de las palabras].

Este cúmulo de casualidades hicieron que me decidiera a tomar prestado a mi vez ese mismo título que también responde a mi entender

[1] He manejado la novela de Muriel Spark en su versión original y en la traducción de Silvia Barbero para la editorial Pre–Textos. Véase el pasaje referido en las pp. 172-173 de esta edición.

a la naturaleza de esas composiciones que constituyen la materia de nuestra especialidad: los emblemas.

Desde la edición de *Los emblemas de Alciato en Rimas castellanas* que hice en 2003 he dedicado algunos trabajos a la naturaleza del emblema,[2] y hasta este momento no había encontrado ninguna definición que explicase como esta, de un modo tan sintético y preciso, lo que a mi modo de ver constituye un emblema: «la transfiguración de un lugar común».

Explicar esta definición, aclarar el sentido de las palabras que la componen, es el propósito de este trabajo. Tomando como punto de partida el título como «lema», este artículo pretende ser la declaración que ayude a transfigurar ese lugar común en que se ha convertido, y de ese modo hacerlo válido como definición. Esta declaración será lamentablemente parcial y necesitará por ello futuras ampliaciones que ya están en marcha. Desarrollarla por completo requiere más espacio del que está permitido para el «género artículo» al que pertenece este escrito.

Terminología

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta la teoría del emblema es la multiplicidad de sentidos que tienen los términos aparentemente unívocos que emplea. Lugar común y sentencia, máxima, autoridad, adagio, aforismo o lema, por ejemplo, son términos que pueden funcionar como perfectamente sinónimos y como tales aparecen en contextos en que al mismo tiempo se utilizan como distintos.[3] A esto se añade los diferentes significados que se dan en las diversas lenguas de trabajo a significantes procedentes del mismo latino o griego que han evolucionado semánticamente de modo diverso.

Por ello, para empezar, voy a intentar precisar una terminología unívoca que nos permita movernos con claridad para entender y explicar los fenómenos que voy a describir

1. Empecemos por «lugar común», ese sintagma plurisémico tan

[2] Véase especialmente Zafra 2009 y 2014, trabajos de los que tomo aquí las ideas principales.

[3] Una explicación de esta cuestión, referida a la fábula y el proverbio, pero extrapolable al resto de conceptos, es la dada por Serrano Cueto: «la conexión entre proverbio y fábula es la historia de una antigua y estrecha relación. Los dos elementos son juntamente instrumentos idóneos para la educación retórica y para el adoctrinamiento moral, al tiempo que espléndidos vehículos para el deleite y el solaz. La clave de su afinidad radica en que a ambos compete la tarea de someter a un constante examen moral, mediante infinidad de experiencias y relatos ejemplares, la naturaleza y conducta de los hombres. Por ello la fábula puede incluir un proverbio, siendo éste con frecuencia la máxima con que el animal vencedor cierra el relato. A su vez, un proverbio puede dar origen a una fábula y una fábula sintetizarse en un proverbio en forma de moraleja. Sin embargo, no siempre es posible determinar cuál de los dos es primario y cuál secundario, y en ocasiones pueden desarrollar un mismo tema de forma paralela y no convergente». (Serrano Cueto, 1992). Y véase, para el aforismo, Blanco, 2006a.

difícil de precisar pero que cada vez es más frecuente en castellano en el sentido que tiene en inglés *commonplace*. Por ejemplo, el *Oxford Dictionary*, el OED, el equivalente a nuestro DRAE, define en su acepción segunda:

> 2. *a notable passage in a work copied into a commonplace book*. [Un pasaje notable de una obra, copiado en un libro de lugares comunes]

Esta acepción, que aún no aparece en nuestros diccionarios, ya existía en el latín humanístico del siglo XVII, la lengua de la literatura emblemática. Se llegó a ella a partir de la multitud de obras que se publicaron con títulos cercanos a *Sententiæ locos communes digestæ*,[4] (Sentencias organizadas por lugares comunes) por un proceso de metonimia en el que «lugar común» —que en principio era un criterio de clasificación[5]— adquirió el significado de Sentencia:

- *Sententiæ in locos communes digestæ…*
- *Loci communes sententiarum…*

El proceso de cambio semántico puede verse en títulos como:

- *Sententiae sive loci communes utriusque iuris, Serie alphabetica digesti*

en el que ya se emplean ambos términos como sinónimos.

El proceso de metonimia ha ido más allá en inglés hasta la desaparición de la palabra «sentencia» en este sentido[6] y su total sustitución por *commonplace*, ya totalmente lexicalizado hasta formar una sola palabra.

El significado adoptado en inglés a partir de este tipo de libros puede resultar muy útil, y es el que voy a emplear, porque como se puede ver en los trabajos de Ann Moss, ya no se refiere exclusivamente a las sentencias, sino a todos aquellos pasajes de obras susceptibles de ser recopiladas en este tipo de libros —aforismos, *sententiæ*, adagios, refranes, epigrama, fábulas, etc.— y de ser transfigurados en forma de emblemas.

Podemos definirlo como: experiencia humana susceptible de repetición y merecedora por ello de transmisión.

2. Por «transfigurar» entiendo un cambio de forma, una transformación que revela la verdadera naturaleza de una cosa. Esta es una definición muy extendida hoy, derivada del episodio evangélico de la Transfiguración de Jesús, tal y como aparece en la entrada de Wikipedia:

> Transfiguración es una transformación de algo e implica un cambio de forma de modo tal que revela su verdadera naturaleza.[7]

[4] El complejo mundo de este tipo de obras ha sido tratado magistralmente por Ann Moss en su fundamental *Printed commonplace-books and the structuring of Renaissance thought*, publicado en 1996. Ella misma menciona a los libros de emblemas como libros de lugares comunes, y tiene un artículo al respecto (Ann Moss, 2003).

[5] En este sentido era totalmente equivalente al *topos* griego, palabra que considero idéntica y que evito para no aumentar la confusión terminológica.

[6] *Sentence* ha quedado exclusivamente en inglés como equivalente de la palabra «frase» en castellano y ha perdido el sentido de «sentencia» que sí tuvo en *middle english*. Cfr. OED, s.v.

[7] Tomada el 17 de enero de 2017. Empleo esta definición pese a su volatilidad y poca autoridad porque responde al sentido más habitual hoy en día para este término.

FIG. 2. Transfiguración de una sentencia del Credo con una *pictura* de la Transfiguración en la versión en emblemas del *Catecismo* de Pedro Canisio. Fol. 9r de P. Canisio, *Institutiones Christianae*, Amberes, Plantin-Galle, 1589.

Los lugares comunes, a fuerza de repetirse, quedan tan manidos que van perdiendo su significado y su prestigio, para terminar siendo considerados como algo carente de valor, tópico en el sentido más peyorativo del término. Este proceso de degradación puede invertirse mediante un cambio en su forma, por ejemplo mediante el paso de verso a prosa, o viceversa, o con la combinación de ambos, con el paso de poema a canto, o con todas aquellas variaciones que puedan hacer que su significado quede de nuevo a la vista y con ello recupere el prestigio escondido tras una desgastada forma.

Este proceso de desautomatización[8] por cambio de forma o —cuando esto no es posible por tratarse, por ejemplo, de una sentencia muy conocida y prestigiosa— por combinación con otros elementos que lo amplifican es a lo que propongo denominar transfiguración.

Esta desautomatización es especialmente efectiva cuando la transfiguración se realiza mediante la difusión de ejemplares idénticos, con los que se consigue una extensión más amplia dentro del grupo en que el lugar opera. Por ello la técnica emblemática estuvo tan intrínsecamente unida a la imprenta, como el arte contemporáneo lo ha estado en cierto modo a su difusión mediante fotografías idénticas en libros, carteles o fotos de prensa.

[8] Empleo aquí el termino *desautomatización* tal como fue acuñado por el formalista ruso Viktor Sklovski. Véase Sanmartín Ortí y García Berrio, 2006.
[9] Sobre los emblemas sin pintura véase Infantes, 1996.

La técnica emblemática

Una vez aclarados los términos de la definición es más sencillo describir lo que sucede en la técnica emblemática: la transfiguración de un lugar común mediante la combinación de una sentencia y/o un epigrama y/o una declaración en prosa y/o una imagen que se complementan y amplifican mutuamente.

La variabilidad de los términos se debe a que, a mi modo de ver, para que exista un emblema no es necesario que estén presentes todos los elementos que tradicionalmente se consideran constitutivos del emblema (lema, *pictura* y epigrama): basta con que lo estén implícitamente de modo que se haya producido la transfiguración del lugar común que encierran. Así, por ejemplo, caben en la definición de emblema, lo que podríamos llamar empresas o jeroglíficos emblemáticos aunque carecen de epigrama e incluso de mote y epigrama, e incluso los llamados emblemas sin *pictura*.[9]

Estas diversas formas emblemáticas y su relación con esta técnica requerirían una mayor explicación que debo dejar para una monografía en curso. Sin embargo, el concepto-sentencia que subyace bajo el término lugar común y que es lo más constitutivo del emblema debe ser necesariamente aclarado.

La sentencia

La sentencia es en cierto modo aquella parte de emblema que habitualmente se ha denominado lema o mote;[10] pero, como ya recordó el investigador holandés Hessel Miedema (Miedema, 1968: 234-50), es esta denominación, «sentencia», la que se puede rastrear mejor en el entorno de Alciato y la que, a mi modo de ver, refleja con mayor claridad la verdadera naturaleza de ese elemento clave para entender el emblema.[12]

Las *sententiae* —derivadas de *sentio*: 'sentir', 'parecer'— eran formulaciones breves de la opinión de las autoridades de una determinada disciplina, que se traían a colación como argumentos altamente probatorios en las disputas de cada una de ellas. La disciplina de origen fue posiblemente el derecho, donde desde el principio denominaban así las opiniones de los grandes jurisconsultos.

En el derecho romano una parte fundamental era desempeñada por los jurisperitos o jurisconsultos, que eran los encargados de —guiados por la prudencia, de aquí la palabra jurisprudencia— dar soluciones a los problemas jurídicos que les plantearan. Con el paso del tiempo los grandes jurisconsultos —Gayo, Ulpiano, etc.— tomaron la costumbre de

[10] Para una síntesis sobre definición clásica de emblema, su origen y distintas formas véase la excelente tesis doctoral de José Julio García Arranz, recientemente vuelta a publicar como *Symbola et emblemata avium*.

[11] A partir de aquí reproduzco parcialmente lo expuesto en Zafra, 2009.

«formular, en sentencias breves, claras y sencillas, aquellos principios jurídicos, máximas, reglas o criterios de interpretación de carácter general que facilitaran la solución de casos complejos» (Domingo y Rodríguez Antolín, 2000: 13). Estas sentencias fueron adquiriendo prácticamente carácter de ley, y como tales fueron recopiladas en los códigos.

El término griego equivalente, ἀφορισμός, *aphorismos*, y su derivado latino *aphorismus* tenían originalmente el mismo sentido, como se puede ver en Aristóteles, y se empleaba con función equivalente en disciplinas como la médica, como puede verse en el caso de los *Aforismos* de Hipócrates (Blanco, 2006b: 23).

> *Ad extremos morbos, extrema remedia exquisite optima*
> A grandes males, grandes remedios (I, 6.)

La palabra sentencia tuvo este sentido como primario tanto en el latín clásico, como el medieval y el humanista, y se ha conservado como tal en muchas lenguas modernas. El francés, italiano, holandés —lengua de Miedema— y el castellano, han conservado esta acepción en la palabra derivada correspondiente. Sin embargo, el inglés, idioma en el que se están escribiendo buena parte de los trabajos teóricos de nuestra disciplina, la ha perdido: la palabra equivalente *sentence*, que, como he señalado antes, poseía este sentido en *Middle English*, en la actualidad significa simplemente 'frase'—. Esto ha hecho que se deban emplear otros términos, como el propuesto de «lugar común», que hacen más difícil mostrar la relación con el término sententia originario.

Las sentencias jurídicas, formuladas con precisión y claridad para ayudar a su memorización y transmisión oral, fueron recopiladas en extensos volúmenes que facilitaran tanto su conservación como su localización y uso concreto. Y es en este proceso de recopilación en los llamados *Digestos* —especialmente el *Código de Justiniano* en el que, además de producirse el corrimiento semántico que hizo al termino «lugar común» equivalente al de «sentencia»— donde tuvo su origen el proceso que terminó dando lugar a la técnica emblemática.

Origen de la técnica emblemática

El origen de esta técnica hay que buscarlo en el autor unánimemente tenido como iniciador del género, Andrea Alciato, y en la llamada escuela de la «jurisprudencia elegante» por él iniciada.[12] Alciato ha pasado a la historia del derecho por ser el creador del llamado *mos gallicus*, por ser el iniciador de la aplicación de los métodos filoló-

[12] Sobre los trabajos de Alciato como jurista y su influencia en la emblemática, véase el fundamental trabajo de Valérie Hayaert, 2008. Cuando en 2008 terminé mi trabajo de 2009, en el que llegué a algunas conclusiones similares a las de Hayaert, lamentablemente aún no había tenido acceso a esta publicación.

gicos humanistas a la ciencia jurídica, al estudio de las fuentes del derecho, al mismo tiempo que revolucionaba el método docente, no limitándose a dar la opinión de los diversos comentaristas sobre un determinado pasaje del *Digesto*, sino dando la suya propia, y haciéndolo del modo más elegante posible: de su «jurisprudencia elegante» nos habla Arias Montano en el epigrama que le dedica en su famoso libro de *icones*:

FIG. 3. *Icon* de Alciato, en p. 213 de Arias Montano, 2005.

> Iluminaba el derecho romano con su elocuencia y su arte; los leguleyos, bárbara turbamulta, lo habían oscurecido.
> Andrea restituye a las leyes su antiguo esplendor, y logra que los juristas hablen en adelante con más sabiduría. (Arias Montano, 212-213)

A comienzos del siglos XVI —como en los siglos precedentes desde el redescubrimienro del *Digesto* por Irnerio en el s. XI— tanto la enseñanza del derecho como su aplicación, consistían fundamentalmente en la exposición del *Corpus Iuris Civilis* o Código de Justiniano, junto a los comentarios añadidos por los grandes jurisconsultos posteriores, especialmente los de la escuela de Bolonia, con Bártulo de Sasoferrato a la cabeza.

La adición de estos comentarios, junto a una difícil transmisión textual y la pobre calidad general del latín en que estaban escritos, hicieron de los manuales de jurisprudencia algo casi inextricable.

Alciato, que se había formado en los métodos humanistas del modo más cuidadoso —sabía escribir perfectamente latín y griego clásicos— se propuso hacer comprensible el gran monumento del derecho romano y se dedicó a expurgar los 50 libros del *Digesto* de las interpolaciones posteriores y a fijar el texto limpiándolo de las corrupciones y deformaciones producidas en su larga transmisión. En este trabajo prestó especial atención a los textos griegos, más expuestos a estos errores debido al escaso conocimiento de esta lengua en la época.

INDEX.

L. 15. §. 5. D. ad SC. Turpill.	192.
L. 9. §. 1. D. de pœn.	194.
L. 28. in princ. D. eod.	ibid.
L. 38. §. 2. D. eod.	195.
L. 38. §. 8. D. eod.	196.
L. 1. D. de jur. fisc.	197.
L. 8. D. de capt. & post. rev.	198.
L. 26. D. ad municip.	200.
An L. 244. D. de V. S?	201.
L. 77. D. de R. I.	203.

EMBLE-

1

EMBLEMATA TRIBONIANI,

Notata in primâ Digestorum parte, quæ Græcò vocabulò, ἀρχῶνα, nuncupatur.

Pomponius libr. singulari Enchiridii.

Veluti erga Deum religio &c. l. 2. D. de justit. & jur.

DEI nomen, cujus in veterum JCtorum responsis crebra fit mentio, *h. l. 2. l. 9. §. 3. D. de R. D. l. 32. §. 4. D. de recept. arb. l. 3. in fin. l. 33. D. de jurejur. l. si sponsus. 5. §. 12. D. de donat. int. vir. & ux. l. Titia. 38. §. 2. D. de aur. & arg. leg. l. 1. §. 5. D. ad l. Falc. l. 3. in princ. D. de jur. fisc.* ex mente eorundem, ac intentione, ad Jovem videtur semper esse referendum: Sed Tribonianus gentili hoc vocabulò, Christianæque Religioni contrariò, è JCtorum monumentis sublatò, *Dei* verbum reposuit. Unde, quò locò Ulpianus scripserat, *Si ego detuli, ut per Jovem juraret*; his nempe conceptis verbis: *si sciens fallo, tum me Diespiter salvâ urbe, arceq; bonis ejiciat, ut ego hunc lapidem*: auctore Sex. Pompejo, & Plauto *in Aulularia* (cujus juris ju-

A tandi

FIG. 4. Primera página de *Emblemata triboniani*, Franeker, Idzardi Alberti, 1642.

Muchas de las interpolaciones del *Digesto* procedían del momento de su redacción en entorno al año 533, cuando el emperador Justinia-

no permitió a los redactores —encabezados por Triboniano— hacer pequeñas modificaciones y engarces en los textos originarios tomados como autoridades, para que encajaran en el lugar requerido. A estas modificaciones se les ha llamado tradicionalmente *Emblemata Tribonianas*, nombre que a mi entender tendrá bastante que ver con el que Alciato dará a sus composiciones.

Alciato publicó buena parte de sus limpiezas del *Digesto* en sus *Praetermisa y Disfunctiones*, obras que tuvieron un éxito arrollador y que convirtieron a su autor —en ese momento profesor en Avignon— en una auténtica autoridad. Gracias a este prestigio fue llamado a dar clases en la nueva universidad de Bourges, con uno de los sueldos más altos de la Universidad de entonces. En esta Universidad a petición de sus alumnos —que admiraban sus nuevos puntos de vista y la brillantez de su exposición— revolucionó el sistema docente, limitándose a exponer los títulos del *Digesto* —a menudo máximas— y a continuación su opinión, dejando de lado la prolija exposición de los comentaristas posteriores como era habitual en la época.

Con este método docente, que seguirá a partir de ahora y que será imitado por gran número de seguidores, queda inaugurado el llamado *Mos gallicus*, frente al método habitual iniciado en Bolonia y al que se llamó *Mos Italicus*.

Alciato exponía sus comentarios en un latín clásico, casi ciceroniano, intercalando cuando era necesario expresiones en griego, haciendo así una síntesis perfecta entre humanismo y derecho a la que se ha llamado, como ya he señalado, «jurisprudencia elegante».

Conviene recordar que estamos en el momento culminante del ciceronianismo,[13] movimiento del que Alciato era considerado uno de los máximos exponentes, incluso por los detractores de los excesos del movimiento, como muestra Erasmo en el gran elogio que de él hace en su obra el *Ciceroniano*:

> ¿Qué juicio formaste de Andrés Alciato? […] En el solo confluyen todas la glorias que Marco Tulio [Cicerón] comparte con Quinto Escévola y Marco Craso [contertulios del Orador] de quienes se ha dicho que este es el jurisperito más elocuente y aquel el más jurisperito de los oradores (Erasmo, 1964: 1858).

O este otro en una carta en la que el propio Erasmo se defiende de la acusación de anticiceroniano:

> Si me acusan de enemigo de Cicerón se engañan de medio a medio: los autores que en esta época merecen el nombre de ciceronianos —que se reducen a Pedro Bembo, Jaime Sadoleto y Andrés Alciato y parad de contar—, son amiguísimos míos (Erasmo, 1964: –Carta 3305– 1858).

[13] Este movimiento se inició con la recuperación de dos textos: *De institutiones oratoriae* de Quintiliano y, fundamentalmente, *De oratore* de Cicerón ambos revitalizados por Gasparinus en la Padua del siglo XIV.

Alciato en su labor humanística se dedicó a depurar estas sentencias —especialmente las griegas— y a devolverlas a su sentido original, para después —siguiendo su revolucionario método docente— añadir sus comentarios personales del modo más elegante posible. En este modo de trabajo, esta forma de limpiar y glosar después las reglas está pues, a mi entender, el origen del género emblemático. Me explico:

Alciato, era aficionado como otros muchos humanistas a traducir epigramas griegos, y a componer otros latinos. De hecho, como es bien conocido, un buen número de los que tradujo se publicaron junto a otros de Moro, Cornario y Luscinio en *Selecta Epigrammata graeca latine versa*, publicado en Basilea en 1529.

Siguiendo su hábito de refinamiento en la jurisprudencia Alciato empleaba a veces estos epigramas —compuestos o traducidos— para glosar las sentencias jurídicas, como se puede ver en algunos pasajes de sus comentarios al *Digesto*.

Por otra parte, Alciato, como otros jurisconsultos humanistas no se limitaba a emplear las formulas del *Digesto* en su argumentación sino que volviendo a las fuentes del derecho romano y siguiendo el camino iniciado por Boecio de emplear los tópicos aristotélicos y los lugares comunes ciceronianos, empleaban con frecuencia frases autoritativas de carácter más general. Volvía a la práctica señalada por Erasmo al hablar del origen de la autoridad de sus adagios:

> Los príncipes de Roma no consideraron impropio de la majestad imperial responder mediante adagia cuando se les consultaba sobre cuestiones importantes, lo que incluso hoy es patente en el *Digesto* (Erasmo, 2008: 74).

Alciato empleaba en sus argumentaciones muchas de estas frases —a las que Erasmo llamó adagios— que corresponden a lo que Lausberg, siguiendo a Quintiliano, llama auctoritas y define como una «sentencia de carácter general, tomada del folklore o de la poesía y que el orador pone en relación con la causa en sentido favorable» y de las que afirma que «tienen una gran fuerza, precisamente en razón de la validez universal de la sabiduría que encierra, y en virtud de la imparcialidad indubitable de que parecen revestidas» (Lausberg, 1967: par. 426, 358-359).

El propio Tácito —del que Alciato fue uno de los principales introductores, iniciando otra importantísima corriente en el humanismo, el tacitismo—, recomendaba esta forma de trabajo en su *Diálogo de los oradores* y afirmaba que el orador no es:

> sino a aquel que debe conocer a fondo determinadas artes y gustarlas todas. Y por esto los antiguos oradores, además de comprender la ciencia del derecho civil, al mismo tiempo estaban bien instruidos en la gramática, música y geo-

> metría. Porque en las causas que frecuentemente ocurre, o en muchas o en casi todas, es menester el conocimiento del derecho, y en las más son necesarias estas otras ciencias. (Tácito, 1999: 31).

Alciato mismo empleó en sus comentarios y en sus emblemas, junto a otros muchos fragmentos poéticos, epigramas completos, fábulas…, un buen número de sentencias tomadas de Tácito. De esta forma contribuyó no poco a la popularidad de este autor clásico especialmente al transformar estas sentencias en lugares comunes gracias en parte a la técnica emblemática (cfr. Tierno Galván, 1949: 896 y ss. Tácito también había sido rescatado recientemente con la edición de sus obras completas por obra de F. Beroaldo el Joven en Roma en 1515. Cfr. la introducción de Beatriz Antón en Tácito, 1999: 96).

Como divertimento y regalo para el también jurista y humanista Conrad Peutinger, Alciato, seleccionó un grupo de estas composiciones —sentencia y epigrama—, algunas de tipo jurídico, otras generales, unas originales, otras traducidas, pero todas con un marcado carácter visual, y formó un librito que pudiera servir como modelo —así lo dice en su dedicatoria— a los cortesanos a la hora de elaborar sus empresas —pequeñas imágenes que glosan un mote— y que de este modo lo hicieran de un modo más ingenioso, culto y autorizado (véase esta dedicatoria completa un poco más adelante).

A este grupo de composiciones lo denominó *emblematum liber* —nombre lleno de resonancias en el ambiente jurídico y humanístico, al que el autor y el destinatario pertenecían, y que en modo alguno podían ignorar— un título que posiblemente provocó el proceso de ilustración del libro y con él la aparición del nuevo género de la emblemática.

El nombre

Como ya hemos visto antes, en el mundo del humanismo jurídico, la palabra *emblema* se empleaba, con connotaciones no muy positivas, para referirse a la labor de encaje que Triboniano y los compiladores del *Digesto* hicieron para ajustar la redacción de unas sentencias con otras. Alciato posiblemente dio a su obra este título al considerar que estaba formada de fragmentos tomados de diversos orígenes y engarzados sin mucho orden. La ordenación por lugares comunes de los emblemas de Alciato fue hecha por Barthélemy Aneau años más tarde de la primera edición (Alciato, 2003: 19; Balavoine, 1981).

No debe olvidarse que la palabra latina original, tomada directamente del griego, se empleaba para referirse a un tipo de mosaicos de pequeño tamaño *(emblemata vermiculata)*;[14] y que el sentido traslati-

cio, y algo despectivo, de la palabra emblema para referirse al encaje de unas palabras dispersas con otras a la manera de los mosaicos, estaba ya presente en *De oratore* de Cicerón, obra inicial del ciceronianismo, que Alciato no podría desconocer:

> Es propio de la disposición colocar y ordenar las palabras de tal manera que ni su contacto resulte áspero ni con hiatos, sino ligero y en cierto modo fluido. Aludiendo a esto bromeó haciendo intervenir a mi suegro en sus sátiras quien fue capaz de hacerlo con más elegancia, Lucilio:
>
> *quam lepide lexeis compostæ! Ut tesserulæ*
> *omnes arte pavimento atque emblemate vermiculato.*
> ¡qué graciosamente compuestas las palabras! Como teselitas
> con arte pegadas y en emblema vermiculado. (Cicerón, 2002: 170).[15]

FIG. 5. Alciato, emblema 107. *Vis amoris.*

El mismo Quintiliano, interprete más autorizado de Cicerón entre los humanistas, también recoge el mismo sentido, en un entorno muy similar, para referirse al incorrecto modo en que los malos oradores empleaban los lugares comunes en las causas judiciales:

> *ut quidam neque ignobiles in officiis ciuilibus scriptos eos memoriquiaeque diligentissime mandatos in promptu habuerint, ut, quotiens esset occasio, extemporales eorum dictiones his [28] uelut emblematis exornarentur: quo quidem (neque enim eius rei iudicium differre sustineo) summam uidebantur mihi infirmitatem de se confiteri.*
>
> algunos abogados de buena nota no sólo los trataron y aprendieron con mucho cuidado, sino que, cuando se les ofrecía una causa de pronto, los engastaban e insertaban enteros en sus discursos. Con lo cual ciertamente (pues quiero exponer mi sentir) me parece que daban a entender su pobreza grande de talento.[16]

Contemporáneo a Alciato y estrechamente ligado a él, como hemos visto, el testimonio de Erasmo en el capítulo VI de su *Encomium moriæ*, muestra de modo aún más claro este sentido peyorativo que el milanés dio al título su obrita:

> *Visum est enim hac quoque parte nostri temporis Rhetores imitari, qui plane Deos esse sese credunt, si hirudinum ritu bilingues appareant, ac præclarum facinus esse ducunt, Latinis orationibus subinde Graeculas aliquot uoculas, uelut emblemata intertexere, etiam si nunc non erat his locus. Porro si desunt exotica, e putribus chartis quatuor aut quinque prisca uerba eruunt, quibus tenebras offundant lectori, uidelicet, ut qui intelligunt, magis ac magis sibi placeant: qui non intelligunt, hoc ipso magis admirentur quo minus intelligunt.*

[14] Sobre esta materia véase la reciente obra de Zapheiropoulou, 2006.

[15] Modifico la traducción de los versos de Lucilio para que no se pierdan los términos del campo léxico de los mosaicos y la palabra griega *lexeis* del original.

[16] Este pasaje, sin duda conocido por Alciato, es posiblemente la fuente de al menos uno de sus emblemas: «Solían mis maestros ejercitarnos con no poca utilidad y contento nuestro en causas de mera conjetura, mandándonos examinar y tratar, verbigracia: ¿por qué causa los lacedemonios pintaban armada a Venus? y ¿qué *motivo pudo haber para pintar a Cupido en figura de niño alado, con saetas, y tea en la mano?* [emblema 107, *Vis amoris*] y otras cuestiones de este tenor, en las cuales indagábamos la atención de los inventores: de todo lo cual se hace frecuente uso en las causas particulares, y puede llamarse una especie de chría». Utilizo la traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. La cursiva es mía.

FIG. 6. Fragmento del cap. VI en el ejemplar ilustrado por Holbein del *Encomium moriæ*, Basilea, 1515.

He querido de esta manera imitar a algunos de los retóricos de nuestro tiempo que se tienen por unos dioses en cuanto lucen dos lenguas, como la sanguijuela, y creen ejecutar una acción preclara al intercalar en sus discursos latinos, a modo de mosaico, [velut emblemata] algunas palabritas griegas, aunque no vengan a cuento. Si les faltan palabras de lenguas extranjeras, arrancan de podridos pergaminos cuatro o cinco palabras anticuadas con las cuales derraman las tinieblas sobre el lector, de suerte que los que las entiendan se complazcan más con ellas, y los que no, se admiren tanto más cuanto menos se enteren.[17]

FIG. 7. Grabados de las, *Inscriptiones Romanae* de Conrad Peutinger, Ausburgo 1520.

Todos estos pasajes eran seguramente conocidos por Alciato y los destinatarios de su obra, y todos ellos debieron interpretar el título con la benevolencia que el tópico de la falsa modestia ayuda a conseguir.

Sin embargo, el poner este título tuvo en un caso un efecto no buscado inicialmente y que lo transformó en algo total e inesperadamente nuevo. Como es bien sabido, Alciato envió una copia manuscrita dedicada de su *Emblematum Liber* como regalo de Navidad a su amigo el también jurisperito y humanista —y por tanto en situación de comprender el sentido del título— Conrado Peutinger, y fue él quien sin permiso decidió ilustrar y publicar el libro, tomando como prólogo la dedicatoria que Alciato le hiciera:

[17] Erasmo, *Encomium moriæ*, Basilea, 1515. cap. VI. Utilizo un facsímil del ejemplar ilustrado por Holbein. La traducción es de Pedro Voltes, 1953.

> Mientras entretiene la nuez a los niños, el dado a los jóvenes y los naipes a los hombres ociosos, hemos trabajado nosotros en horas festivas estos emblemas, con grabados hechos por mano de artistas ilustres,[18] para que cualquiera que lo desee pueda ponerlos como adorno de las guarniciones de los vestidos y medallones de los sombreros y escribir con enigmas. Que el supremo César te dé, Konrad, monedas preciosas y gran cantidad de eximias antigüedades, que yo te daré, de poeta a poeta, regalos de papel como prueba de afecto.

Conrad Peutinger, amigo personal del emperador Maximilano, político, economista y diplomático, fue uno de los mayores humanistas de su tiempo. Especialmente interesado por las antigüedades, llegó a tener una de las mayores colecciones —entre las que habría no pocos emblemas y mosaicos— y fue uno de los primeros en publicar inscripciones en hermosos libros ilustrados (*Inscriptiones Romanae*, 1520).

Sin duda inspirado por el título elegido por Alciato y alentado por el propósito declarado por este en su dedicatoria de que sirvieran para modelo de los engarces de los nobles, decidió ilustrar también las composiciones del milanés con grabados muy similares a los de los emblemas vermiculados romanos que tan bien conocía, y publicarlas con ellos en una edición muy parecida a la de sus propias obras.[19]

Hasta este momento los emblemas de Alciato habían consistido en la transformación de un lugar común más o menos conocido de

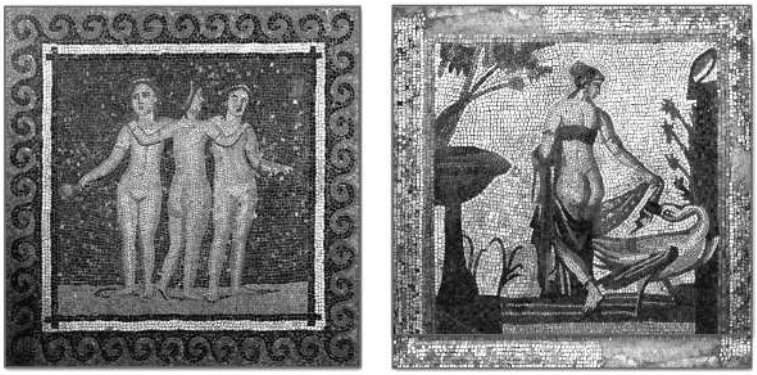


FIG. 8. Ejemplos de *Emblemata vermiculata* romanos en los que se puede apreciar su similitud con los grabados típicos de los emblemas modernos (tomado de Zapheiropoulou, 2006).

una forma sentenciosa o epigramática a una nueva combinación de ambas, en una serie de piezas que su autor transmitía en un pequeño círculo de humanistas amigos.[20] Sin embargo con la inclusión del grabado y el concurso de la imprenta y su número ilimitado de ejemplares idénticos, estos lugares fueron totalmente transfigurados en

[18] Referencia a los autores ilustres de los lugares que ha usado como base para sus emblemas: Tácito, Esopo, poetas griegos de la *antología Planúdea*, etc.

[19] Sobre los emblemas vermiculados véase Zapheiropoulou, 2006; y sobre el proceso de ilustración del *Emblematum liber*, Bernat Vistarini, 2007.

[20] La consideración inicial de los emblemas de Alciato como epigramas con título fue espléndidamente tratada por Jesús Ureña en un trabajo de 2001.

imágenes, renovados en su forma y amplificados en su contenido de un modo en el que influyó no poco en el enorme prestigio del autor que los firmaba y autorizaba todo el conjunto.

El principal valor del emblema, el principal hallazgo del género, mérito de Alciato, pero también de quien decidiera ilustrar el libro, fue el de representar visualmente una *auctoritas*, un lugar común autoritativo, dando lugar a imágenes que tienen como hemos visto, en su significado profundo, un valor casi de ley. El mérito del emblema es hacer visible la autoridad. Es lo que con gran acierto Chritian Bouzy denominó «un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos» (Bouzy, 1993).

En esto tuvo que ver el enorme prestigio de Alciato, que en el mundo de la Jurisprudencia había alcanzado pronto la categoría de «autoridad», y había sido puesto a la altura de los grandes jurisconsultos clásicos como Gayo o Ulpiano (todavía hoy en día se recogen sus comentarios a las máximas del *Digesto* junto a los de estos). Gracias a los emblemas, las imágenes, la pintura, la escultura, el grabado se llenan de autoridad, de prestigio, y lo que hasta entonces se había empleado mayormente en la enseñanza del pueblo rudo e iletrado es ahora un instrumento apto para la transmisión de los saberes más elevados.

El *Emblematum liber* de Andrea Alciato descubrió a un mundo regido en buena medida por el principio de autoridad el uso de la imagen para hacer expreso este principio, de igual forma que si los márgenes de los libros se plagaron de autoridades impresas, los muros de los palacios y templos se llenaron de autoridades visuales.

En un momento en el que se estaba generalizando una nueva retórica y con ella el empleo de lugares comunes para la argumentación de todo tipo, el método de emplear una imagen para glosar un lugar común, una autoridad, y conseguir así su fijación en la memoria de un modo casi instantáneo, en seguida se traspasó a otros campos. De especial aplicación resultó en el de la educación, la catequesis, y la apología de la religión en un momento tan grave como fue el de la Reforma del cristianismo y de la Iglesia en el s. XVI.[21]

El fin de los lugares comunes y el auge de los emblemas

Ann Moss señaló a Descartes como iniciador del proceso que acabó con los lugares comunes. Con su rechazo de todo aquello que no fuera percibido de modo claro y distinto por la razón, comenzó a poner en duda tanto los lugares comunes previos como los principios que los sustentaban. Los lugares comunes y el conocimiento a

[21] Presenté un trabajo sobre esta materia en el congreso sobre Emblemática y religión que se celebró en Oporto en 2008, pero no lo publiqué en las actas correspondientes de 2009 con la intención de incluirlo en la monografía que preparo.

ellos asociado fueron cayendo en un desprestigio tal que todavía se percibe claramente en las negativas connotaciones que marcan todos los términos con ellos vinculados. Las palabras «lugar común» o «tópico» están tan apartadas en su significado actual del ámbito del conocimiento y la ciencia cuanto llegaron a ser en el mundo antiguo el sustento de ese mismo ámbito.

Sin embargo, este proceso de degradación de los lugares no tuvo como consecuencia un proceso paralelo en la técnica emblemática: al contrario. Al mismo tiempo que se producía el desprestigio de los lugares y de los términos a ellos asociados, se fue produciendo un proceso de melioración de los emblemas y de su técnica, que ha llevado a que hoy en día sea uno de los términos de mayor prestigio. Catalogar en la actualidad cualquier cosa como icónica o emblemática es considerarla como canónica y elevarla al ámbito de lo perfecto. Dejo el estudio de este proceso que aquí solo puedo apuntar para futuros trabajos.[22]

[22] Traté este proceso en el caso de los personajes emblemáticos en Zafra, 2014.

Los Cuatro Elementos: una alegoría de la naturaleza humana en el palacio del Marqués de Montana, en Jerez

Antonio Aguayo Cobo
Universidad de Cádiz

El conocido actualmente como Palacio Domecq es mandado construir por el Marqués de Montana en los últimos años de su vida, finalizando su construcción en 1782, dos años antes de su fallecimiento.

De familia hidalga, pero no de las más grandes ni más ilustres, es D. Antonio Cabezas de Aranda y Guzmán sobrino de D. Alonso Diego Cabezas de Aranda, fundador de «CZ», la más antigua compañía exportadora de los vinos de Jerez, a cuya dirección accede tras el fallecimiento de su tío, lo que le proporciona una privilegiada situación económica, al tiempo que le posibilita el acceso a diversos cargos políticos y militares, tales como el de fiscal perpetuo de la Real Justicia de Jerez. De marcado carácter liberal, facilita el ascenso de una joven burguesía emergente, buscando la liberalización del próspero comercio del vino, lo que le vale la enemistad con la vieja oligarquía jerezana.

Hombre complejo y contradictorio, de profundas convicciones religiosas y de grandes ambiciones aristocráticas que le llevaron a obtener el título de Marqués de Montana, sus inquietudes intelectuales le hicieron poseedor de una buena biblioteca, con más de un centenar de volúmenes en los que abundan los escritos en francés y algunos en inglés, prestando atención fundamentalmente a la Historia y la Religión, sin olvidar los de producción de vino o agricultura. (Moreno Arana, 2014: 209)

El enfrentamiento con la oligarquía bodeguera, que domina el gobierno del Cabildo jerezano, tiene sus consecuencias cuando don Antonio Cabezas solicita los terrenos fronteros al Convento de Santo Domingo, donde piensa erigir su palacio, siendo rechazada la petición, por estimar excesivas las dimensiones del edificio. Recurre el Marqués tal decisión, haciendo hincapié en el verdadero trasfondo

de la negativa, siendo necesario un Real despacho para que se emita un dictamen favorable para la cesión de los terrenos solicitados.

El palacio, de planta rectangular, cuya construcción se encomienda al arquitecto Juan Díaz de la Guerra, es la más importante construcción civil del Jerez del siglo XVIII. La decoración se centra en dos puntos fundamentales, la portada y, sobre todo y fundamentalmente, el patio interior, en torno al cual se articula todo el edificio.

La portada, de mármol rosa, se estructura en dos cuerpos, correspondientes a los dos pisos del edificio. Presenta el vano de la puerta, de estructura mixtilínea, flanqueado por columnas salomónicas en mármol blanco, al igual que el resto de las figuras que contienen ornamentación icónica. [FIG. 1]

En el vano inferior, sobre el dintel, a uno y otro lado de la clave del arco en el que se representan pequeñas cabezas de ángeles, sendos bustos de aire clásico, recuerdan las medallas y monedas, representando la efigie de emperadores romanos. El cuerpo superior está centrado en el escudo, hoy de Domecq, y en su momento del Marqués de Montana. La ventana que da acceso al balcón ondulado, se flanquea por dos figuras masculinas, que parecen representar dos pajes, sujetando ambos sendas cartelas, que se suponen alusivas al escudo que preside la fachada.

Las claves iconográficas no se encuentran en la puerta de acceso al interior del palacio, sino que los motivos más interesantes se hallan ubicados en los extremos de la parte frontal del edificio. En la es-

FIG. 1. Fachada del Palacio del Marqués de Montana.

quina de la izquierda, correspondiente al SO, dos cabezas humanas, situadas cada una en el extremo del muro correspondiente, miran al frente, con expresiones diferentes cada una de ellas. Ocupando la esquina, situados entre ambos rostros, dos animales proporcionan la clave para su interpretación.

En la parte superior, un león de fiera apariencia muerde la cola de un pez, que provisto de membranosas alas en la cabeza, se encuentra en medio de ambos rostros. Llama la atención el aspecto y la actitud del pez, ya que se representa vomitando abundante agua. Los animales dan las claves para la identificación iconográfica, debiendo interpretarse ambos rostros como sendas alegorías de los Elementos. El que mira al oeste, la Tierra, en tanto el Agua está orientado al sur. El identificado como la Tierra presenta una apariencia masculina, provisto de una larga lengua, que sobresale de la boca abierta. El Agua, de apariencia femenina, presenta unos rasgos que parecen diluirse en el líquido elemento. Tanto una como otra cabeza parecen emerger de las ondas marinas. [FIG. 2]

La esquina opuesta, orientada al SE muestra otras dos cabezas humanas, aunque en este caso carecen de los motivos animales que permitirían su identificación. Tan solo aparecen unos elementos de apariencia flamígera, que indican que uno de los elementos representados ha de ser el Fuego. Creemos que este es el que se halla orientado al este, el cual mantiene los ojos cerrados, en alusión al poder deslumbrador del sol, encontrándose además rodeado totalmente de molduras alusivas a las llamas.

FIG. 2. Elementos Tierra y Agua. Fachada.

La figura orientada al sur presenta rasgos masculinos más acusados, y tiene los ojos muy abiertos. Creemos que ha de interpretarse con el elemento Aire.

El palacio se articula en torno a un magnífico patio cuadrado, cada uno de cuyos lados está formado por tres arcos de medio punto. Es en las claves de dichos arcos donde se sitúan los elementos icónicos que forman el programa iconográfico. Todas ellas están formadas por cabezas humanas, excepto una, situada en el lado oeste. Los rostros carecen de atributos identificativos, habiendo de basarse su interpretación en el atuendo, los gestos y, sobre todo, los rasgos fisiognómicos.

«En cualquier selección de rasgos, unos ras-

FIG. 3. Lucha del águila con la serpiente.

gos muestran más a las claras que otros aquello que les subyace. Los más indicativos son los que se dan en los lugares más oportunos. El lugar más oportuno es la zona de los ojos, la frente, la cabeza y el rostro». (Pseudo Aristóteles, 1999: 77)

El lado norte del patio, situado enfrente de la entrada, es lo primero que ve el espectador al entrar. Es en este costado en el único que hay un motivo icónico diferente, no situado en las claves de los arcos, sino en la enjuta derecha del arco principal, a la derecha de la clave que centra toda la visión del conjunto de esta banda. Al ser un motivo único creemos que es el elemento determinante, y el que proporciona la clave para la interpretación del programa iconográfico.

No se trata, a diferencia de los otros motivos icónicos, de un rostro humano, sino de una escena de lucha entre dos animales: águila y serpiente. El águila mantiene aprisionada con una de las garras a la serpiente, que pugna por librarse, aunque no parece que el ave vaya a cejar en su empeño. Este tema muy conocido y popular, representa la lucha entre el Bien y el Mal, entre Cristo y Satán. (García Arranz, 2010: 133) [FIG. 3]

La figura que centra el lado norte del patio representa un hombre de aspecto maduro, cuyo casco provisto de alas permite identificarlo como un guerrero. De aspecto noble, lleva melena y adorna su rostro con cuidada barba. Mantiene la boca abierta en actitud de hablar o gritar. Su aspecto bélico permite su identificación como la Complexión Colérica, por el Fuego, siguiendo muy de cerca la descripción de Ripa (Ripa, 1987: 199). Tanto la barba como la melena son rasgos fisiognómicos que igualmente permiten la identificación del Colérico: «Los rasgos del colérico… con una buena barba, la línea circundante de la cabellera bien crecida y vuelta hacia abajo». (Pseudo Aristóteles, 1999: 54) [FIG. 4]

Las dos figuras que flanquean la Complexión Colérica, un hombre a la diestra, y mujer a la izquierda, difieren totalmente en cuanto a la expresión y tratamiento de ambas. La situada a la derecha, (izquierda del espectador) representa un hombre en la edad adulta, de fuertes y acusados rasgos. Ostenta una larga melena agitada por el viento, y aunque desprovisto de barba, muestra largos y poblados bigotes que se prolongan hasta la barbilla. Los rasgos que conforman el rostro de la figura, todos ellos positivos, nos llevan a identificarla con la Magnanimidad o grandeza de ánimo. El primer rasgo que llama la atención es la nariz, prominente como la de un león, (Ripa, 1987: II, 35) ya que el rey de los animales reúne todas las virtudes, (Pseudo Aristóteles,

1999: 59) la mandíbula fuerte y prominente, propia de los valerosos, (Pseudo Aristóteles, 1999: 72) así como la cabellera suelta y la frente prominente. (Pseudo Aristóteles, 1999: 51) Asimismo, el ir tocado con un sombrero de tela, adornado con una pluma, permite identificarlo con un cazador, siendo la caza una ocupación reservada a los caballeros y señores, «que a un tiempo los divierte, y fortalece para el otro ejercicio más serio y más dañoso». (Patin, 1771: 6) [FIG. 5]

La figura situada al otro lado de la Complexión Colérica es absolutamente distinta. Se trata de una figura femenina de larga y suelta cabellera, que se cubre con un paño o turbante. Llaman la atención los ojos cerrados o ciegos, el rostro contraído, la frente arrugada y la boca abierta en actitud de gritar. En la mejilla izquierda muestra una gruesa verruga. La nariz es larga y puntiaguda.

Se trata de la representación de la Ira: «mujer ciega que se representa echando espuma por la boca» (Ripa, 1987: I-539). Algunos de los rasgos descritos contribuyen a esta identificación, como son la nariz larga y puntiaguda, propia de los iracundos, (Pseudo Aristóteles, 1999: 66) rostro contraído por la cólera, rugoso y enjuto, así como la cabellera bien crecida y vuelta hacia abajo. (Pseudo Aristóteles, 1999: 54)

El lado este del patio está centrado por una figura masculina, joven, de rasgos acusados, en cuyas mejillas se marcan unas profundas arrugas. Ojos grandes, abiertos, melena perfectamente recortada y expresión alegre. Cubre la cabellera con un extraño casco, de apariencia piramidal. El aire risueño y alegre permite la identificación con la Complexión Sanguínea por el Aire, ya que la abundancia de sangre proporcionada y templada en estos individuos generan los más puros y sutiles espíritus vitales. (Ripa, 1987: I-201)

A la derecha de la Complexión Sanguínea, se sitúa la figura de un joven, aún imberbe, de corta melena, cuya expresión denota alegría, con la boca abierta en actitud de reír. Se trata de la alegoría de la Risa. Se pinta joven por cuanto en la edad juvenil y más tierna es el reír más fácil y propicio. (Ripa, 1987: I-277)

La figura situada a la izquierda de la Complexión Sanguínea muestra un hombre provisto de espesos bigotes que se prolongan por las mejillas. Al igual que su compañera mantiene la boca abierta en actitud risueña, o tal vez de canto. Lo más llamativo de la figura es el turbante con el que cubre su cabeza, claramente alusivo al pueblo islámico, o al menos a la cultura oriental. Creemos que tal vez pueda hacer referencia a Asia, y al lujo que conlleva dicha cultura. «*Une femme, coëffèe d'un turban, vêtue dans la costume oriental, avec une magnificience qui peut donner une idée de la richesse et du luxe de cette partie*

FIG. 4. La Magnanimidad.

FIG. 5. Temperamento Colérico por el Fuego.

du monde». (Gravelot, M. M., Cochin, 1791: I-37) [FIG. 6]

Creemos que por medio de esta figura se está haciendo referencia a una de las cualidades de la Complexión Sanguínea, como es su inclinación a todos los placeres, tanto de Baco como de Venus, así como a la música y las canciones. El hecho de estar adornado con el turbante alusivo al mundo oriental le confiere un cierto carácter negativo. Tal vez se le puedan aplicar las características fisiognómicas del desvergonzado, como son los ojos grandes y abiertos, y los párpados sanguíneos y gruesos (Pseudo Aristóteles, 1999: 52). Incidiendo en esta idea hemos de ver la descripción que de la Lascivia hace Ripa, la cual «ha de ir ataviada a la manera de los bárbaros», haciendo hincapié igualmente en el atuendo extraño, propio de otros pueblos (Ripa, 1987: II-13).

La figura que centra el lado sur, donde se sitúa la entrada, muestra un varón anciano y enjuto, de ojos hundidos y mirada torpe. Su frente se frunce en un gesto de incomprensión o ignorancia, al tiempo que muestra la boca torcida en una mueca que intenta mostrar la estupidez y falta de luces del personaje. Los grandes bigotes que adornan el rostro se desparraman por las mejillas recordando las ondas de agua. Cubre la cabeza con un llamativo gorro que finaliza en una mano cerrada, vuelta hacia abajo.

Los rasgos permiten identificar la figura como La Complexión Flemática por el Agua. Los flemáticos son perezosos, tardos de entendimiento, torpes y poco aptos para los estudios. Sus movimientos son lentos, como los de una tortuga, lo que los hace perezosos (Ripa, 1987: I-203). Los rasgos fisiognómicos coinciden plenamente con las características de los estólidos o estúpidos: ojos hundidos, grandes cejas que descienden hasta las sienes (Pseudo Aristóteles, 1999: 72). Es llamativo el gorro con el que se cubre, rematado en una mano cerrada hacia abajo. La mano cerrada es símbolo de la avaricia (Horozco, *Embl. Mor,* I, XXX). El estar la mano cerrada y hacia abajo indica cerrazón y parquedad. (Ripa, 1987: II - 406) [FIG. 7]

A la derecha de la Complexión Flemática se sitúa una figura de rasgos femeninos, con el pelo largo y descuidado, boca abierta, en la que se aprecian algunos dientes, grandes ojos y abultadas cejas. Adorna su garganta con una fina golilla que pretende proporcionarle una elegante apariencia.

La boca abierta en actitud de asombro, los rasgos fisiognómicos de los ojos y las cejas y, sobre todo, el adorno en el vestir que pretende dar una sensación de lujo, permiten identificarla con la Ignorancia, ya que: «El pomposo vestido es símbolo de la Ignorancia, pues muchos que se esfuerzan en revestirse bella y exquisitamente no lo hacen sino

para mejor ocultar bajo los hermosos atavíos que encubren su cuerpo el apestoso olor de la Ignorancia que les embarga el alma» (Ripa, 1987: I-503). Al estar asociado a la Complexión Flemática por el Agua, puede hacer pensar en una alusión a la Sensualidad, ya que «algunos utilizan la figura del agua como símbolo apropiado de los pecados del hombre, representándose por medio del que está metido en la corriente la figura del pecador» (Ripa, 1987: II-302).

A la izquierda, formando pareja con la Ignorancia, se muestra un anciano, de delgado y anguloso rostro, de poblado bigote, similar al del Flemático, que se cubre con un casco adornado de tres vistosas plumas. Parece como si se tratara de representar la misma Complexión Flemática, con los mismos defectos, pero acentuados por el paso de los años y la torpeza inherente a la senectud. Esta vejez viene remarcada por el hecho de que el personaje ha de llevar lentes que le aclaren la visión. Es esclarecedor el hecho de que el casco se adorne con tres plumas, atributo de la Jactancia, por ser esta compañera de la Soberbia, simbolizada por el pavo. [FIG. 8]

Hay que tener en cuenta que la figura que se encuentra enfrente, a la que hemos identificado como la Magnanimidad, también adorna con una pluma su sombrero de cazador, pero en esta ocasión las tres plumas parecen hacer referencia a las alabanzas de pasadas glorias con que se jactan algunos, sobre todo al haber perdido la fuerza y el vigor juvenil.

El lado oeste presenta algunas diferencias con el resto, ya que en él aparecen algunos rostros que no son humanos.

El centro de la composición muestra una cabeza masculina que parece estar a punto de ser devorada por un gran animal, tal vez un felino, que mantiene sus enormes fauces abiertas sobre él. El gesto del hombre parece expresar dolor, al tiempo que impotencia. El hombre, provisto de gruesos bigotes, como algunos de sus compañeros, mantiene la boca entreabierta, pero no parece expresar cólera o rabia, sino más bien resignación.

El animal situado sobre su cabeza no parece ser un león, al carecer de la gran melena que permite su identificación. Tal vez pudiera tratarse de la pantera, animal de múltiple simbología, aunque creemos que a pesar de las grandes fauces y teniendo en cuenta la gordura de su rostro, pudiera tratarse del cerdo. Se trata de la Complexión Melancólica por la Tierra. La identificación con el cerdo es posible ya que dicha complexión se suele asociar con este animal.

Son los melancólicos tristes y perversos, pero muy dados al estudio y la introspección, pero la bilis negra los hace también avarientos y envidiosos. (Ripa, 1987: I- 205)

FIG. 6. La Sensualidad-Lascivia.

FIG.7. Temperamento Flemático por el Agua.

FIG. 8. La Jactancia-Vejez.

«Los melancólicos son tristes, pensativos, de mala condición, hacinos, malignos, descontentadizos, podridos en sí y rocines de un establo». (Vives, 1944: 122)

La figura situada a la derecha representa un varón joven, aunque maduro, de rostro lampiño. En su mirada y en el semblante se deja ver la serenidad de ánimo, al tiempo que se intenta trasmitir una grandeza de espíritu. Aunque la boca no está totalmente cerrada, no la mantiene abierta como sus compañeros, intentando señalar el silencio necesario para la labor que ha de realizar. Se cubre con un tocado, concretamente con un bonete de tipo hispano, provisto de cuatro puntas, que permite la identificación con un eclesiástico. El rasgo fisiognómico mas destacado es su amplia, plana y despejada frente, característica esta de los perceptivos. (Pseudo Aristóteles, 1999: 68)

Por medio de la figura del eclesiástico se está intentando simbolizar una de las características fundamentales de los melancólicos, como es su afición al estudio, no entregando sus ojos al sueño, lo cual se aprecia en la mirada fija de la figura. Se representa joven porque en esta edad es cuando el hombre es más apto y resistente a las tareas del estudio, y cuando la mente está más despierta. (Ripa, 1987: I-386) [FIG. 9]

La figura situada a la izquierda de la Complexión Melancólica representa la cabeza de un animal de nariz ancha y roma, ojos que mantiene entrecerrados y ceño fruncido. Lo más llamativo es la boca abierta manteniendo fuera una larga lengua. Creemos que se trata de un perro, por medio del cual se está aludiendo a una de las características más perniciosas de los melancólicos, como es la envidia. «El perro, animal por cuyas manifestaciones se conoce que es envidiosísimo, pues todo lo que pertenece a los otros lo querría para él solamente». (Ripa, 1987: I-343)

El perro como símbolo de la Envidia, y con una representación muy similar, ya aparece en el convento de Santo Domingo de El Puerto de Santa María, también en el patio, dentro de un contexto análogo al analizado aquí (Aguayo, 2007: 77). Tanto en una como en otra representación el animal mantiene la boca abierta, dejando ver la larga lengua, símbolo de la mentira y maledicencia, consecuencia de la envidia. (Ripa, 1987: II-38)

El tener la boca abierta con la lengua fuera es un motivo iconográfico recurrente. Recordemos que la figura masculina que simbolizaba el elemento Tierra, situado en la fachada, también mantenía la boca abierta, mostrando una larga lengua. No creemos que sea un motivo sin más, sino que este gesto está dotado de unas claras connotaciones en el contexto en el que se halla situado.

Siguiendo en el patio, pero fuera de los arcos que lo conforman, en el muro norte, donde se ubica la escalera que da acceso al piso noble superior, se sitúan los últimos motivos icónicos. Sobre la escalera, dos pequeños niños alados, apoyándose sobre la cabeza de un sonriente jabalí, sostienen con una mano la corona del marquesado, en tanto que con la otra sujetan un pequeño ramo de rosas.

El jabalí situado bajo los pies de los pequeños, que muestra una expresión risueña y feliz, está haciendo referencia a la Virtud del ánimo y del cuerpo, siendo este animal expresión de la fuerza corporal, en atención a su robusta fortaleza (Ripa, 1987: II-426). Por medio de las rosas que sostienen con una mano en tanto que con la otra alzan la corona, se refiere a la Amabilidad o mansedumbre necesaria a todo hombre para conseguir una vida recta. (Ripa, 1987: I-71) [FIG. 10]

FIG. 9. El Estudio.

FIG. 10. Escudo del Marqués de Montana.

A uno y otro lado del escudo, flanqueando la entrada a la doble escalera, se vuelven a mostrar los bustos de los emperadores romanos que aparecían en la puerta de entrada al palacio, pero aquí acompañados con una serie de objetos y animales, que quieren proporcionar información acerca de las cualidades del personaje.

La medalla situada a la derecha muestra la efigie, del que parece ser un emperador romano, o al menos un personaje clásico por su atuendo, vestido con toga y sus sienes ceñidas de laurel. Se rodea de todo tipo de objetos, tanto de guerra, cañones y estandartes, como diversos aperos de labranza, como pueden ser las azadas, palas y hachas. En la parte inferior dos animales, en actitud rampante, parecen guardar y proteger la escena. A la derecha el águila y a la izquierda el león, apoyándose ambos en un grueso cañón. Tal vez pueda tratarse de la imagen de Julio César, prototipo de buen gobernante, al tiempo que es, según la tradición, el que dotó a la ciudad de Jerez de leyes, incorporándola al Imperio romano.

La otra medalla, situada a la izquierda, muestra igualmente la efigie de un personaje clásico, tambien ataviado con toga y ceñido de laurel, pero los instrumentos y animales que lo circundan son muy diferentes. Han desaparecido los útiles y aperos de labranza, dejando paso a tambores y timbales, así como a algunas armas como pueden ser flechas y lanzas. Tampoco figuran ahora los gallardos estandartes, siendo sustituidos por una especie de cortinas o tal vez restos de los estandartes, ahora desgarrados. Los animales han sido sustituidos, figurando a los pies un perro provisto de alas cuyo cuerpo finaliza en una cola de reptil, tratando de unificar en un solo monstruo las características negativas de ambos seres, el perro y la serpiente, y a la izquierda una pantera. Ambos reposan sus pies sobre un pez de malévolo aspecto,

FIG. II. Temperamento Flemático por el Agua.

FIG. I2. Atenea.

que recuerda el elemento Agua que aparecía en la fachada, aunque en esta ocasión no esté vomitando el líquido. Todos ellos, por su aspecto y sentido, se hallan simbolizando vicios o pecados. Recuérdese que por medio del pez se aludía al pecador. Tal vez pueda tratarse de la imagen del emperador Nerón. [FIG. II]

Creemos evidente que por medio de ambos relieves se está haciendo mención a una *psicomachia*, una lucha entre el Bien y el Mal, entre la virtud y el pecado, entre la bondad y la maldad, o mejor, entre las consecuencias del buen y mal gobierno.

Mención aparte merece la escultura, realizada en mármol blanco, que bajo el arco central de la doble escalera, donde se encuentra representada la corona del marquesado, se halla presidiendo el acceso al piso superior. Se trata de la imagen de la diosa Atenea. Joven, bella, ataviada con el peplo, que deja descubiertos los hombros. El cabello recogido elegantemente con una diadema. Sostiene en la mano derecha una antorcha invertida, que apaga sobre las armas caídas tras ella. En la derecha sujeta una rama de olivo. Es evidente que se trata de una alegoría de la Paz. El abandono de las armas posibilita el crecimiento de fruto y las riquezas. [FIG. I2]

No es seguro que esta escultura estuviera originariamente en este lugar, aunque las fotos antiguas así lo atestiguan, pero lo que sí es cierto es que encaja perfectamente con el sentido general del programa iconográfico desarrollado.

Interpretación iconológica

El proceso de construcción del palacio del Marqués de Montana comienza en 1773, cuando solicita al Cabildo un terreno situado frente al convento de Santo Domingo, cercano a su residencia. Los diferentes enfrentamientos que tuvo con la oligarquía jerezana y el carácter liberal del marqués, hacen que la solicitud sea rechazada, aludiendo a las excesivas dimensiones del futuro palacio, a lo que se suman los frailes del convento dominico. Hubo de recurrir dicha decisión haciendo hincapié en la manifiesta animadversión que algunos miembros del Cabildo sienten hacia él, logrando en 1774 que se emita orden favorable para la construcción de lo que habría de ser su morada, cuya construcción se acomete de inmediato. (Moreno Arana, 2014: 212)

Don Antonio Cabezas, Marqués de Montana, que a lo largo de su vida, debido al éxito económico y el prestigio obtenido en los negocios, había desempeñado diversos cargos tanto políticos como militares, planea la que habría de ser su residencia, como una alego-

ría de lo que él estima su modelo de vida y por lo que considera que debería ser recordado.

El programa icónico, cuya autoría no dudamos en atribuir al propio Marqués de Montana, se desarrolla en dos ámbitos diferentes y diferenciados. En primer lugar la fachada, donde se anuncia y se ponen las bases del programa que posteriormente se desarrolla en el interior del palacio, tomando como punto de referencia el patio, corazón y centro neurálgico de la casa.

El mensaje hay que leerlo desde las esquinas hacia el centro. En los extremos del edificio se sitúan las representaciones de los cuatro Elementos.

> Los Cuatro Elementos, de cuya combinación resultan las naturales generaciones, participan en el más alto grado de las cuatro cualidades primeras, produciendo en el hombre cuatro complexiones, cuatro virtudes, cuatro ciencias principales, cuatro artes —refiriéndonos sólo a las más nobles que en el mundo existen—, cuatro tiempos o estaciones del año, cuatro enclaves, cuatro vientos, cuatro direcciones y cuatro causas o razones de las humanas ciencias. (Ripa, 1987: I-307)

El género humano, corrompida la inicial pureza de su constitución, debido al pecado original, está compuesto por los cuatro elementos: Agua, Aire, Fuego y Tierra. Antes de morder Adán la manzana, la naturaleza del hombre es perfectamente equilibrada, por lo cual era inmortal y sin pecado. Por la destrucción de aquel equilibrio primigenio, queda el hombre sujeto a las enfermedades y el alma humana expuesta al pecado y a los vicios: la desesperación y la avaricia engendradas por la bilis negra, la soberbia y la ira por la bilis o cólera, la glotonería y la acidia por la flema, y la lujuria por la sangre. (Panofsky, 1989: 105)

En las representaciones de los cuatro Elementos, ya hay un aviso de lo que estos originan. El hecho de estar vomitando agua el pez, símbolo del Agua, puede estar haciendo referencia al pez Scaro, mencionado por Ripa como símbolo de la Avidez (Ripa, 1987: I-126). De igual modo, el hecho de mantener el personaje masculino la boca abierta y la lengua fuera, alude a la mentira, una de las características negativas de los melancólicos. Son los Elementos en su estado puro, sin la intervención o control ejercido por el hombre en función de su moral o religión.

Es el desequilibrio entre los diferentes elementos lo que da lugar a las complexiones, pero es el ser humano, en uso de su libertad, el que ha de ser capaz de encauzar las características de su carácter hacia un punto positivo o negativo.

El programa icónico de la fachada se completa con las medallas de personajes clásicos, aparentemente emperadores romanos, que pare-

cen custodiar el escudo nobiliario que preside la entrada al edificio.[1]

Es en el patio donde se desarrolla la auténtica *psicomachia*, o más bien contraposición entre ambas tendencias. El punto de partida se ofrece al espectador nada más entrar en el patio. Frente a la puerta se desarrolla el combate crucial entre el águila y la serpiente, la lucha entre el Bien y el Mal, entre Dios y Satán. Esta es la clave, la piedra angular a partir de la cual se desarrolla todo el programa icónico. En el centro de cada uno de los lados están representados los cuatro temperamentos: Colérico, Sanguíneo, Flemático y Melancólico. A ambos lados de cada una de las figuras se desarrollan los que hemos de consideran los aspectos positivos y negativos generados por los distintos temperamentos.

El aspecto positivo suele estar situado a la derecha, pero no siempre. En el Temperamento Colérico se contraponen la Magnanimidad y la Ira. La Risa y el Placer-Lascivia se contraponen en torno a la Complexión Sanguínea. La Complexión Flemática da lugar, por un lado a la Ignorancia, y por el otro a la Torpeza, derivada esta por el paso de los años. Por último, el Estudio y la Envidia son las dos manifestaciones contrapuestas del Melancólico.

En el programa se pueden observar una serie de semejanzas y contraposiciones complementarias. En los lados norte y sur, frente a frente, se encuentran la Ira y la Ignorancia. Son las dos únicas representaciones femeninas, que se están contraponiendo a la Magnanimidad por un lado y la Torpeza por el otro. Implícitamente hay una valoración negativa del sexo femenino, muy en la línea del concepto que de la mujer expresa Aristóteles en su *Fisiognomía*: «En mi opinión las hembras son también más maliciosas que los machos y más impetuosas, aunque más débiles: las mujeres y las hembras que se crían en nuestros hogares lo demuestran muy a las claras». (Pseudo Aristóteles, 1999: 59)

En la contraposición entre estos dos lados Norte-Sur, la Magnanimidad se enfrenta a la torpeza derivada de la vejez. Ambos llevan plumas en los respectivos sombreros, pero las hazañas de uno son fruto de su fuerza, las del otro si no de su fantasía, sí de su jactancia.

En los lados este y oeste sí que hay una auténtica contraposición. La Risa, el lado positivo del Sanguíneo, se contrapone a la Envidia, el negativo del Melancólico, figurado incluso como un animal, como un perro.

Mayor hincapié se hace en la contraposición entre el Estudio derivado de la afición del Melancólico a la reflexión, con el Placer-Lascivia, parte negativa del Sanguíneo. La contraposición no es solo entre un vicio y una virtud, es entre dos concepciones de la vida, entre dos religiones, entre dos culturas. Frente al pecado del mundo del Is-

[1] Hay que tener en cuenta que el escudo de mármol que a día de hoy preside la portada es el del Marqués de Casa-Domecq, ya que el palacio fue adquirido en 1855 por don Juan Pedro Domecq Lambeye, siendo habitado por esta familia de bodegueros jerezanos hasta el año 1964 en que pierde su uso residencial. El escudo original debía de ser, evidentemente, el del marquesado de Montana, consistente en una corona, tal como se ve en el interior.

lam está la virtud del Estudio, protagonizado por un clérigo católico.

El pecado de Adán y Eva, que da lugar al desequilibrio del orden primigenio, origina asimismo la enfermedad, el envejecimiento y la muerte. Las cuatro edades del ser humano están representadas también: Infancia, al este; Juventud, al oeste; Madurez, al norte y Senectud, al sur, que se pueden comparar con las cuatro estaciones del año: Primavera, Verano, Otoño e Invierno. La Risa sería la personificación de la Infancia, el Estudio, de la Juventud. La Madurez es la Edad representada por medio de la Magnanimidad, y la Vejez se simboliza por medio de la Torpeza-Jactancia.

El programa se completa con lo que se podría considerar como los ejemplos históricos de la lucha generada en el ser humano entre el Bien y el Mal. Se ponen dos ejemplos de emperadores clásicos, probablemente Julio César y Nerón, como prototipos del buen y mal gobierno. Rodeando cada una de las efigies clásicas pueden apreciarse los efectos de sus respectivos gobiernos. Por un lado, el de Julio César, triunfos militares, junto a todo tipo de útiles de labranza y de artesanía. El buen gobierno produce el bienestar del pueblo, que de esa manera puede desarrollar las artes para poder vivir en la abundancia y felicidad. Por el contrario, en torno a la figura de Nerón, solo se pueden apreciar armas vencidas, al tiempo que los animales simbólicos que lo rodean significan los vicios como la lujuria, la envidia o el pecado. No hay ningún atisbo de útil que pueda hablar de beneficios para el pueblo que vive sojuzgado y estéril bajo el poder del emperador.

Presidiendo todo, la imagen del marquesado de Montana, cuyo escudo heráldico, la corona, es sostenido por dos pequeños ángeles, cuyos apoyos son, por un lado el jabalí, símbolo la Virtud de ánimo y de cuerpo, y las rosas, mediante las cuales se quiere aludir a la afabilidad, la dulzura y amor con que ha querido vivir el marqués, hombre por otro lado profundamente religioso.

La estatua exenta de Atenea, apagando la llama de la guerra y sosteniendo la rama de olivo, símbolo del trabajo y la paz, sería el colofón perfecto para el programa icónico.

El mensaje, que gira todo él en torno al significado del número cuatro, como símbolo del mundo terrestre, (Cirlot, 1979: 157) cuatro puntos cardinales, cuatro edades del hombre, cuatro elementos, cuatro temperamentos, cuatro vicios, cuatro virtudes, quiere ser una alegoría de la vida humana, al tiempo que una enseñanza y un recordatorio.

Se advierte de los peligros que para el alma humana tienen algunos vicios, como la ira, la ignorancia, la pereza, o la lujuria, haciendo hinca-

pié sutilmente en el peligro que para el hombre representan las mujeres, por su ira, su ignorancia, y por ser el objeto de la lujuria del hombre.

Finalmente, el Marqués de Montana quiere ser recordado como ejemplo de buen gobierno, para ello muestra las efigies de dos grandes hombres, recordados por sus respectivos caracteres, Julio César y Nerón, situándose en el centro, como *exempla,* para las generaciones futuras. Sin embargo, poco pudo el marqués disfrutar de su obra, ya que falleció a los pocos años de finalizadas las obras, dejando un patrimonio que sus herederos no fueron capaces de gestionar, perdiendo el palacio casi inmediatamente.

Hay que destacar que el programa icónico desarrollado en este palacio, el más completo y exhaustivo, tiene paralelismos con otros palacios de la zona, aunque mucho más escuetos, todos ellos construidos en la misma época.

En el palacio de la familia Álvarez Pimentel en El Puerto de Santa María, en el de Pemartín en Jerez, el tema de la lucha del águila y la serpiente se repite en varias ocasiones. Por otro lado, las iconografías del personaje con turbante se reiteran en varios palacios, como los anteriormente citados o en el Bertemati, también en Jerez. Podemos afirmar que es un tema recurrente, aunque la plasmación completa del programa es en este del Marqués de Montana en el que se desarrolla por completo. Dado que la construcción de todos ellos es casi simultánea, pensamos que debe haber un modelo común, desarrollado de diferente manera en cada uno de ellos.

El mensaje que se desprende de este complejo programa iconográfico es el de hacer reflexionar sobre las consecuencias del pecado para el ser humano, ya que los cuatro elementos primigenios dan lugar a los cuatro temperamentos, que son la causa de nuestros caracteres y hacen que podamos caer en el pecado y la condenación.

Para finalizar quisiéramos hacer hincapié en los rostros del patio, que constituyen el eje central del programa. Aunque se ha tomado como punto de referencia la *Iconología* de Ripa, esta fuente se ha matizado y modificado profundamente, marcando de manera extraordinaria los rasgos fisiognómicos de los personajes, muchos de los cuales, como en el caso de la Magnanimidad, nos dan la clave para su interpretación.

«Al pez lo engaña el cebo, no el anzuelo»
Encrucijadas en el emblema *Tibi dabo* de Henricus Engelgrave

Montserrat Georgina Aizpuru Cruces
Universidad de Guanajuato

«La corrupción y el soborno se miden con la vara de la justicia, esta es como la caña de los pescadores que se inclina ante los despojos». Así inicia el padre Henricus Engelgrave, jesuita de la Provincia de los Países Bajos, el sermón del emblema XVI de su obra quizá más importante: *Lux evangelica sub velum sacrorum,* editado por primera vez en Amberes, en 1648. La intención del padre Engelgrave con este texto era complementar la formación de los miembros de la Compañía, destinados a tierras de misión; de ahí que la estructura del libro, dividido en 52 emblemas, corresponda a los domingos que componen el año litúrgico. [FIG. 1]

EMBLEMA XVI.

Tibi dabo. Matth. 4.

IMITANTVR HAMOS DONA. *Matt. 4. Epig. 56.*

DOMINICA PRIMA QVADRAGESIMÆ

De corruptelâ munerum, quibus virga justitiæ, instar arundinis piscatoriæ, à rectitudine ad prædam se inclinat: aurea enim verò nunc iterum redière sæcula, quibus *plurimus auro venit honos*, sed & venit forma, venit pudicitia, venit justitia, veniunt arces & urbes, id est, venduntur. Vires fortasse ejus nosse cupis?

Aurum per medios ire satellites,
Et perrumpere amat saxa, potentius ictu fulmineo.

Quod quam exitiosum sit, & quàm sæcula hæc nobis reddat ferrea, comprobabo.

FIG. 1. Henricus Engelgrave, *Lux evangelica sub velum sacrorum emblematum recóndita in anni dominicas selecta historia.* Emb. 16.

En el caso del emblema XVI, su mensaje se centra en las tentaciones que, como engaños que son, acechan y enganchan a los creyentes con la intención de que caigan en pecado. Así lo representa la imagen o *pictura* que muestra, en un marco paisajístico, a un hombre a la orilla de un río pescando con una caña que tiene un gancho cebado. En el contexto de la teología bíblica, el cebo del anzuelo es la tentación, una invitación al pecado alimentada por la seducción y que deviene en muerte. [FIG. 2]

Con respecto al mote que elige Engelgrave para este emblema, «*Imitantur hamos dona*» (los obsequios son como los anzuelos), está tomado del libro V, epigrama 18, de Marco Valerio Marcial, dedicado a Quintiano:

FIG. 2. Henricus Engelgrave, *Lux evangelica sub velum sacrorum emblematum recóndita in anni dominicas selecta historia.* Emb. 16.

> Yo no hago obsequios para que me los devuelvan. Porque en este mes de diciembre, en que vuelan las servilletas, las hermosas cucharas de plata, los cirios de cera, los rollos de papel, y las jarras puntiagudas de conservas de ciruelas de Damasco, no te he enviado nada fuera de los libros de mi propia cosecha, quizá te parezca un avariento o un maleducado. Es que yo detesto las arteras y malas socaliñas de los regalos. Los obsequios son como los anzuelos. ¿Quién ignora que con la mosca devorada se engaña al voraz escaro? ¿Cuántas veces no regala nada al amigo rico, oh Quintiano, el pobre se muestra generoso? (Marcial, 2003: 234).

En los emblemas que componen el *Lux evangelica*, Henricus Engelgrave complementa el mensaje doblemente articulado del mote y la *pictura,* con una cita del Evangelio del domingo al que corresponde en la liturgia. En el caso del emblema XVI, la referencia está tomada del capítulo cuatro del Evangelio de san Mateo, en el que se narran las tentaciones de Satanás a Cristo, el Señor: «de nuevo le subió el diablo a un monte muy alto, y le mostró todos los reinos del mundo, y la gloria de ellos, y le dijo: Todo esto te daré, si cayendo me adorares» (Mt 4,8-9).

El mensaje del emblema se enfatiza por medio de la declaración del concepto que acompaña a la *pictura*: «La corrupción y el soborno se miden con la vara de la justicia, esta es como la caña de los pescadores, se inclina ante los despojos que muchos honraron como oro,

pero llegó la forma de ser castos, llegó la forma de ser justos como los castillos para las ciudades, ¿cómo conocer su fuerza? Por la fuerza del oro, los castillos y las ciudades adquieren su fuerza». En el caso de este emblema XVI, la tentación recuerda la prueba de Jesús de Nazaret: «Cristo se ve puesto por Satán en las situaciones en que Adán y el pueblo habían sucumbido y en el que los pobres parecían abrumados. En él, prueba y tentación coinciden y son superadas, pues al pasar por ellas hace Jesús que se logre el amor de elección que las había suscitado» (León-Dufour, 2002: 740).

Para este emblema, Engelgrave utiliza para el concepto, una cita del *Ars amatoria* del poeta Ovidio: «*Aurea sunt vere nunc saecula: plurimus auro venit honos, auro conciliatur amor*» (la edad en que vivimos es la verdadera edad de oro; por los hombres de oro para alcanzar el más alto honor y ganar incluso el amor) (Ovidio, 1997: 57). En estas líneas, Ovidio se refiere a la práctica de dar regalos a las familias que no tenían descendencia, con la esperanza de ser considerados en sus testamentos. Un sarcasmo propio de Ovidio para referirse a la mitológica Edad de Oro de la humanidad, en la cual la vida y el hombre eran perfectos.

Finalmente, el padre Engelgrave cierra cada emblema con un sermón alusivo al Evangelio del domingo que corresponde. En este emblema XVI, el mensaje constantemente hace alusión a la fuerza y el poderío del material llamado oro. Por el oro, se pueden corromper hasta las ciudades inexpugnables. Hace referencia a santo Tomás indicando que cuando el amor desordenado de sí mismo se convierte en deseo de los ojos, la avaricia no puede ser retenida. El hombre quiere poseerlo todo para tener la impresión de que se pertenece a sí mismo de una manera absoluta. La avaricia es un pecado contra la caridad y la justicia. Es la raíz de muchas otras actitudes: perfidia, fraude, perjurio, endurecimiento del corazón.

Continúa diciendo Henricus Engelgrave que el oro pasa como un satélite, y rompe el amor hasta dejarlo suelto, es más poderoso que el trueno. Y luego, hace una referencia interesantísima a los acontecimientos del siglo XVII: ¿cómo demostrar férreamente lo ruinoso de este siglo? Las ciudades y el oro irrumpieron en el castillo de la castidad. La vara de la justicia mide el peso del oro y la rectitud. Los dones del cielo están ocultos a los jueces. El papel de la corrupción será severamente castigado. ¿Quiénes son los jueces incorruptos y fieles a Dios y a su Reino?

El jesuita termina el sermón afirmando que la avaricia sobrepasa la precaución y la prudencia; es un vicio espiritual, puesto que ha

FIG. 3. Jerónimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia.*

FIG. 4. Ioannes Sambucus, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis.* Emb. *Periculum in promptu.*

FIG. 5. Georgette de Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes.* Emb. *Non sum in culpa.*

dado lugar a la ambición, a no carecer de nada. La avaricia es la enfermedad del ahorro. A veces, este pecado es considerado como una virtud en razón de la modestia de vida del avaro y de su lógica ante el porvenir. Inclusive los ojos de los jueces se pueden cegar por la avaricia por el oro. La corrupción siempre se debe castigar. Los jueces incorruptos son fieles a Dios.

¿Pero cuáles son las fuentes e influencias del emblema? Como ya se expuso, la estructura del *Lux evangelica* recuerda el texto de Jerónimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, publicado en Amberes en 1594. [FIG. 3]

Se puede pensar que esta semejanza no es una coincidencia, ya que el texto del padre Nadal fue un documento de índole eminentemente pedagógica, que se elaboró para los escolares de la Compañía como un proyecto para facilitar las meditaciones por medio de las imágenes ilustradas, basadas en los Evangelios. Por la similitud de *Lux evangelica*, puede suponerse que el padre Engelgrave conocía las *Adnotationes et meditationes* de Nadal. En el caso que nos ocupa, el emblema que corresponde al domingo primero cuadragésimo del año litúrgico, Jerónimo Nadal utiliza la imagen simbólica referente al contenido del Evangelio: las tentaciones de Cristo.

Por otra parte, si la búsqueda de fuentes e influencias se realiza en el nivel de la imagen del pescador, cabe mencionar la edición de 1564 del libro *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis,* de Ioannes Sambucus, quien utilizó la imagen del pescador sentado a la orilla de un río en su emblema «*Periculum in promptu*» (Riesgo en la preparación) (Sambucus, 1564: 68). El epigrama que acompaña a este emblema habla sobre hechos fatales que vienen de lejos y se pueden evitar. [FIG. 4]

Con este mismo tema, en 1571 la dama Georgette de Montenay publicó en Lyon el libro *Emblemes ou devises chrestiennes* y utilizó la imagen de un pescador en un río en el emblema «*Non sum in culpa*» (Yo no tengo la culpa). El epigrama del emblema dice: «Su deber bien hecho es su primera línea, y lo hizo sin menoscabo de calor o frío, si hace que los peces tomen el cebo, culpable no es el instrumento ni el pescador. Así es el predicador fiel, tiende a llevarte a Dios por la palabra: Pero el corazón duro del pecador obstinado, ejerce como frívolo». (Montenay, 1571: 35)

Los emblemas de Montenay marcan el inicio del uso sistemático de los emblemas para la propaganda religiosa. También «es el primer libro de emblemas que utilizó grabados incisos realizados por Pierre Woeiriot para las *picturae,* en vez de grabados en madera. Se distingue, también, por la forma en la que se pide al lector reconocer,

y a menudo completar las alusiones bíblicas, tanto verbales como visuales».[1] [FIG. 5]

Siguiendo con el comentario de la *pictura,* hay que notar que en la primera edición del *Tratado de la empresa* de Giulio Cesare Capaccio, en el Libro Tercero, también se incluye la imagen del pescador. El lema de la empresa es «*Incerteza de' filosofi*» (Incertidumbre de los filósofos) y la *pictura* se acompaña de un texto moralizante en verso que amonesta:

> Toma el canoso pescador con ganchos
> Entre los líquidos cristales peces incautos.
> La sepia parece anhelar afecto,
> Pero de tanto chancear ahí se arrepiente.
> Y mientras ella parece aprovecharse del llamado
> Se filtra el agua con el licor negro satisfecho,
> Y el lugar donde viste, empaña
> Y astutamente al depredador engaña (Capaccio, 1592: 535). [FIG. 6]

Más tarde, en el emblema «*Paupertas quaestuosa*» (pobreza rentable) de la edición de 1594 del *Imago primi saeculi*, el emblema muestra la imagen de un hombre sacando un pez del río. El emblema corresponde al libro primero *Societas nascens*. [FIG. 7]

Después, en la edición de 1614 del *Sinnepoppen*, de Roemer Visscher, el autor utiliza la imagen del pescador en la empresa 28 con el lema «*Wie weet waer*» (¿quién sabe de dónde?) (Visscher, 1614: 150). [FIG. 8]

Posteriormente, en la edición de 1618 del *Emblemata amatoria* de Daniel Heinsius, el autor utiliza la imagen de Eros pescando a la orilla de un río, mientras que en un segundo plano se ve una pareja. El lema en latín señala «*Latet error*» (acecha el error) y el epigrama enseña que «Así como el veneno va un cebador, de la misma forma Amor nos engaña y obliga a su fuerza» (Heinsius, 1618: 69). [FIG. 9]

Otro emblema que llama en particular la atención por su referencia hacia la pesca de lo bueno y de lo malo es el que utiliza Henrico Oraeo en su texto *Aeroplaste Theosophicus sive Eicones Mystycae*, publicado en Frankfurt en 1620.

El emblema lleva por mote «*Vita et Mors*» (vida y muerte) y muestra una escena dividida en dos planos: el de la izquierda corresponde al cielo, a la «pesca buena» y se puede apreciar que un ángel pretende rescatar a los justos del mundo, utilizando como anzuelo a Jesús Crucificado; mientras que el lado derecho (siniestra de la imagen) se observa a un ángel caído que intenta atrapar a los pecadores; y he aquí lo interesante en

FIG. 6. Giulio Cesare Capaccio, *Delle imprese*, libro tercero, Emp. *Incerteza de filosofi.*

FIG. 7. *Imago primi saeculis.* Emb. *Paupertas quaestuosa.*

FIG. 8. Roemer Visscher, *Sinnepoppen*. Emp. XXVIII.

[1] http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FMOa.11-04-15

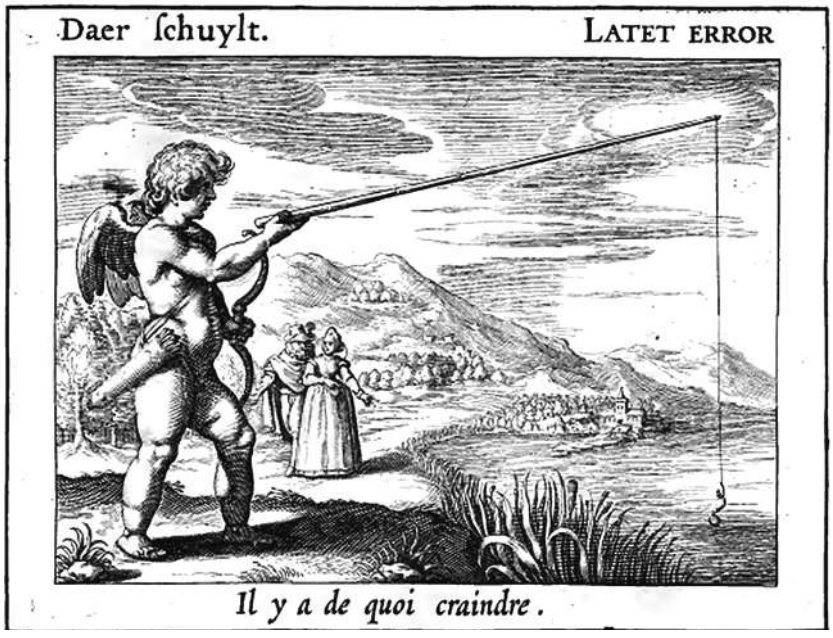


FIG. 9. Daniel Heinsius, *Emblemata amatoria.* Emb. *Latet error.*

FIG. 10. Henrico Oraeo, *Aeroplaste Theosophicus sive Eicones Mystycae.* Emb. *Vita et Mors.*

FIG. 11. *Amoris divini et humani antipathia sive effectus varij,* 1629. Emb. VI.

FIG. 12. Chistophoro Weigel, *Ethica Naturalis seu Documenta Moralia.* Emb. LXXXI.

relación con el emblema del padre Engelgrave: utiliza como anzuelos la libido, las ocurrencias, como contraposiciones al dogma, y la gula. Todo ello para llevar a los pecadores hacia las fauces del infierno. [FIG. 10]

En 1629 el libro *Amoris Divini et Humani Effectus* en su emblema VI «*Piscato Amoris*» [amor pescador], muestra a Amor y a Amor Divino pescando en el mar sobre dos rocas. Al emblema lo acompaña el mote «*Mittam vobis piscatores multos*» (Te envío muchos pescadores) y el siguiente epigrama: «Para pescar corazones, quiere el pescador del Cielo que sirva el Amor de anzuelo» (*Amoris divini et humani antipathia sive effectus varij,* 1629: 13). [FIG. 11]

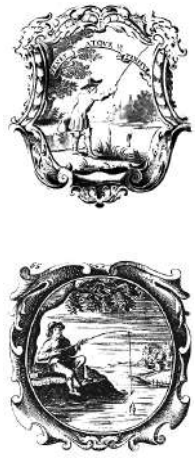
Por otra parte, Chistophoro Weigel utilizó la imagen del pescador en su emblema 81 de su libro *Ethica naturalis seu documenta moralia*, que lleva por lema «*Pisces parvi*» (Pez pequeño) y por referencia complementaria «*Dum capimus, capimur*» (Cuando hacemos, somos) (Weigel, s/f: 169). [FIG. 12]

En la edición de 1694 de *El mundo simbólico* de Filipo Picinelli, en el libro VI, capítulo II, sobre los peces, se incluye la imagen del pescador. El emblema se acompaña del mote «*Tenet atque tenetur*» (Está obligado a mantener).

El maestro Picinelli explica sobre este emblema lo siguiente:

> Está obligado a sostener cuando el gancho mantiene el mismo placer. Oportuno S. P. Agustín: «Hay alegría entre los peces, cuando no ven el anzuelo y devoran la carne, pero cuando el pescador comienza a llevar el mismo a las entrañas, son torturados. Así es con todos los que creen ser felices con el tratamiento de los bienes temporales. Significa haber entendido: llegará el tiempo en que puedan experimentar, con disposición de la mente, cuán grandes son los tormentos que los devorarán» (Picinelli, 1694: 437). [FIG. 13]

FIG. 13. Filipo Picinelli, *Mondo simbolico*. Libro VI, capítulo II, Emb. *Tenet atque tenetur*.



En la edición de 1706 del *Miroir des vertus et des arts,* de Jan Van Der Deyster, el emblema 65 también utiliza la imagen del anzuelo. Es la *pictura* idéntica a la utilizada por Henricus Engelgrave. [FIG. 14]

La *declaratio* del emblema hace referencia a las nereidas de la mitología griega, Glauce y Galatea. En el caso de Glauce, los regalos envenenados que le hace Medea para vengarse de Jasón, son como anzuelos que le llevan, a ella y a su padre, a la muerte. Por el contrario, Galatea rechaza los halagos, promesas y regalos que le hace el cíclope Polifemo y se mantiene fiel a su amado Acis (Deyster, 1706: 65).

Como se ha podido observar, la imagen del anzuelo como representación de las tentaciones y el pecado se utilizó en diversos libros de emblemas, tanto católicos como protestantes.

Finalmente, a manera de conclusión citaremos una de las partes principales de la *declaratio* del emblema XVI del *Lux evangelica,* en el que el padre Engelgrave señala las tentaciones del hombre deshonesto:

FIG. 14. Jan van Der Deyster. *Miroir des vertus et des arts.* Emb. 65.

> Todas estas cosas te daré. Es diabólico eso de *Todo esto te daré*, violaron todo lo sacro y lo humano. ¿Qué ciudades y ciudadelas asaltando? *Tibi dabo* ¿Qué asesinos malvados y duelistas perdidos ha absuelto? *Tibi dabo* ¿Qué justicia pervertida? *Tibi dabo* ¿Qué perjurio? *Tibi dabo* ¿Qué vigor de castidad? *Tibi dabo* ¿Qué fuerza la modestia? *Tibi dabo* ¿Qué es la justicia? ¿Qué es el alma, la justicia del que vende a Cristo? *Tibi dabo*. (Engelgrave, 1657: 202).

Simbolismo e ingeniosos encuentros en la pintura de Homa Arkani

María Nieves Alberola Crespo
Universitat Jaume I

A finales de 2012 una obra pictórica titulada *Scrambled Eggs* (*Huevos revueltos*) llamó mi atención por su frescura y originalidad. Una joven sujeta con sus manos un arco de cuerda y una sartén, curiosamente transformada en violín, que tapa parte de su rostro. La muchacha, cuya mirada se oculta bajo unas grandes gafas, lleva puesto un pañuelo estampado que cubre parte de su frondoso y largo cabello. Pero si algo verdaderamente me intrigó fue el fondo sobre el que se proyecta el torso de la joven: unos hilos de tender ropa de los que cuelgan mediante pinzas unos huevos fritos. Me pregunté qué tipo de melodía nos invitaba a escuchar. El silencio era la única palabra que resonaba en mi mente.

Fascinada e intrigada por el diálogo que yo misma había generado, me dispuse a buscar información. *Scrambled Eggs* había formado parte de una exposición colectiva comisariada por Behnam Kamrani en la Galería Mohsen (Teherán, Irán) en 2010. Pero todavía me faltaba un dato crucial: la autoría de esta seductora creación. Para mi sorpresa descubrí que se trataba de una joven pintora iraní nacida en Teherán en 1983 llamada Homa Arkani que había estudiado en la Facultad de Arte y Arquitectura de Azad University (Teherán Central) y se había graduado en Bellas Artes en la rama de diseño gráfico en 2005.

Homa Arkani, conocedora de la obra de Roy Lichtenstein y Andy Warhol, confiesa en una entrevista con Alain Renon estar influenciada por el arte pop, estilo que considera el más adecuado para hacerse eco, entre otras temáticas, de la crisis de identidad que sufren las jóvenes iraníes. Esta nueva generación se encuentra atrapada entre una tradición rotunda, un mundo globalizado y su propio futuro impredecible y cambiante. En la esfera de lo privado, las muchachas iraníes de clase media que viven en la ciudad, al sentirse fuertemente atraídas por las modas y tendencias occidentales, adoptan y disfrutan de una aparien-

cia modernizada. Sin embargo, Combiz Moussavi-Aghdam, profesor de Arte en la Universidad de Teherán y autor de *Enthropy: Between Artistic Form and Formlessness, With Special Reference to Contemporary Art in Iran*, opina que «a diferencia de lo que aparentan, piensan y actúan de forma tradicional en muchos referentes» (2009: 12).

Arkani ha trabajado dos largos años en esta temática dando como fruto la serie *Share Me* (*Compárteme*) que se expuso en la Galería Mohsen en 2011 y en la que encontramos, entre otros, *Make Me Drunk with Your Love* (2010), *Just for You* (2010), *Dance with Me* (2010), *Share Me* (2011) o *Tide Letter* (2011). En la primera obra, *Make Me Drunk with Your Love*, en un primer plano tenemos a tres jóvenes que son libres de reír, de hacer muecas o gestos sin que sea necesario consumir ningún tipo de bebida alcohólica para pasar un buen rato; el fondo, una gran jarra o vaso de cerveza del que no se visualizan sus contornos, únicamente la bebida y la espuma. En Irán hay una gran variedad de cervezas sin alcohol de muchos sabores debido a la prohibición del consumo de bebidas alcohólicas. El título del cuadro que en español sería *Emborráchame con tu amor* encierra una sutil ironía: la única forma de llegar a un momentáneo artificial «estado de felicidad» y a esa sensación de «entumecimiento de los sentidos» podrá alcanzarse si una/uno se enamora. [FIG. 1]

FIG. 1. *Make Me Drunk With Your Love* (2010). Óleo sobre lienzo, 100 x 175 cm.

En *Just for You* (2010) vemos a tres jóvenes colegialas frente al espejo de unos lavabos; todas ellas llevan puesto un *makhné*, una especie de escafandra que utilizan colegialas, universitarias, dependientas o azafatas, que deja al descubierto sus bronceados y muy maquillados rostros. Las tres se están aplicando inyecciones de botox (una en los labios, otra en un párpado y la tercera en un pómulo) y parece que dos de ellas se han sometido a intervenciones de cirugía estética para retocarse la nariz. Curiosamente a pesar de las estrictas pautas morales implantadas en Irán, la cirugía estética se permite y un gran número de mujeres se operan la nariz.

En sus obras, Arkani explora la frontera entre la belleza y la vulgaridad a través de esos rostros distorsionados, desfigurados y grotescos. Gracias a internet y a la televisión por satélite, las jóvenes iraníes nacidas tras la revolución (1979) y la Guerra Irán-Iraq (1980-

1988) consumen vorazmente la cultura de las *celebrities*. Siguen las vidas y carreras de las estrellas hollywoodienses. Desean imitarlas en su forma de vestir y de maquillarse aunque implique perder todo sentido crítico y sumergirse en un mundo de fantasía que no existe. «Vanidad, excesos, artificio y extravagancia son las primeras palabras que me vienen a la mente cuando pienso en esas mujeres» confiesa la pintora iraní, quien lamenta que esa huida a un mundo irreal se deba a la urgencia de romper con anquilosadas y desfasadas formas de organización social que impiden el desarrollo de las personas e incluso la posibilidad, parafraseando a María Jesús Merino, de sentirse pertenecientes y partícipes de una ciudadanía mundial.

Otro de los cuadros de esta serie es el titulado *Dance with Me* (2010) en el que una mujer sujeta con su mano derecha unos cascos de música mientras con la izquierda está limpiando los fuegos de una cocina de gas. El fondo es un plato de cerámica que le da un cierto toque *kitsch*. Esta pose y el título (*Baila conmigo*) apuntan al menos dos posibles interpretaciones: una invitación a limpiar la cocina y por lo tanto a que el espacio privado y las tareas que se realizan en el mismo sean compartidas por todas las personas que lo habitan; y por otro lado, la posibilidad de que esta mujer, en sus ratos libres los fines de semana, trabaje de pinchadiscos, interpretación poco (o nada) realista si tenemos en cuenta el «aquí» y el «ahora» de un país en el que las mujeres todavía han de recorrer un largo camino para disfrutar de ciertas libertades y derechos. [FIG. 2]

Otra de las obras que no deja indiferente al espectador es *Tide letter* (2011), también de la serie *Share Me*, que trata sobre el tema de la crisis de identidad que sufren las mujeres iraníes. Un rostro distorsionado por un programa de centrifugado, el fondo en el que vemos unos cerebros que son metafóricamente arrastrados por la marea y ese certificado de nacimiento que parece no corresponderse con quien lo sostiene entre sus manos, representan que las mujeres se encuentran atrapadas entre el pasado y el presente. Como espectadora me pregunto: ¿qué puede quedar después de un programa de centrifugado?

Miembros de una subcultura, las jóvenes iraníes de clase media/alta prefieren los espacios virtuales a los que acceden mediante los productos tecnológicos de reciente creación que las grandes compañías acaban de sacar a la venta. Sus móviles y ordenadores les permiten conectarse y entrar en Facebook, plataforma para compartir imágenes e información personal, como nos muestra en *Share Me* (2011), en el que una joven con mirada desafiante y gesto seductor se auto-fotografía en un ascensor utilizando su teléfono móvil. A Arkani

FIG. 2. *Tide Letter* (2011). Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

le preocupa esa obsesión por las apariencias, por tener rostros y cuerpos ideales, en detrimento de cualquier actividad intelectual. Critica el consumo, la superficialidad y la vanidad como nuevos valores en alza y nos habla de la pérdida de la dignidad, la virtud o la modestia.

Recientes estudios han demostrado que los espacios virtuales no son tan seguros para compartir información personal y que pueden generar una adicción que aísle a las/os jóvenes de su entorno y familia y como consecuencia, sus habilidades sociales queden reducidas y atrofiadas. De todas maneras, todo depende del uso que de internet y las redes sociales se lleve a cabo, ya que a nivel profesional pueden llegar a ser excelentes herramientas para trabajar, al permitirnos acceder *in situ* a bases de datos o asistir a conferencias y todo tipo de cursos educativos *online* que se lleven a cabo en otros países sin tener que desplazarnos. [FIG. 3]

El tema de la libertad de la que las mujeres disfrutan queda expresado metafóricamente en *Free* (2011). En esta obra, que todavía no se ha mostrado en ninguna exposición, una mujer con gafas de sol, con

pañuelo y gorro de piel que cubren su cabeza, abre su largo abrigo o capa para revelar que su cuerpo está totalmente revestido de candados de muchos colores: unos dorados, otros verdes, azules o rojos, algunos de color rosa con el motivo de un corazón. ¿Cómo interpretar el significado de estos candados? ¿Son símbolo de las limitaciones impuestas por la familia, el estado, la escuela o la religión? ¿Cómo escapar de esas limitaciones? Al no hallar repuestas a estas preguntas, nuestros pasos no cesan hasta detenerse ante otra de sus enigmáticas obras, +*Me* (2011), en la que se nos muestra a una mujer dentro del cristal de una bombilla eléctrica. Su rostro se oculta tras el dibujo de un feto cuyo cordón umbilical atraviesa el cristal y se extiende en el espacio exterior. En ese espacio cerrado y limitado visibiliza a la mujer artista, recluida quizá en su «estudio» por la necesidad de crear, quien gracias a su imaginación disfruta de un espacio y un tiempo de libertad representado por el candado abierto a sus pies.

FIG. 3. *Free* (2011). Óleo sobre lienzo, 100 x 200 cm.

Tradición y modernidad, pluralidad y ambivalencia recorren la obra de esta artista iraní que se vuelve más comprometida y combativa si cabe en las obras que componen la serie titulada *Aesthetics of a Zebra* (2013) con la que la artista se dio a conocer en Londres en una exposición individual que tuvo lugar en la galería TIL (*The Invisible Line*). Las paradojas y ambigüedades de la situación social y política de las mujeres, hombres, niños y niñas, así como el declive de la cultura iraní, son temáticas sobre las que la pintora ha seguido reflexionando y trabajando desde 2012. Mujeres y hombres, niñas y niños, se debaten entre la tradición y lo que se percibe como moderno en una sociedad en la que han de observarse estrictas pautas morales. En *Angry or Hungry* (2012) nos muestra el rostro de un hombre que no se sabe si está enfadado o hambriento o las dos cosas. Ese mismo rostro lo veremos de nuevo en otros dos cuadros: con un chupete y los ojos cerrados en uno, y en el otro con cuerpo de bebé y cabeza de hombre.

La artista iraní quiere poner de manifiesto que la masculinidad también está en crisis no solo en los cuadros que acabamos de citar, sino en el titulado *Rape at the Metro* (2013) que muestra a dos hombres acosando a una joven en el vagón de un metro, conducta que es interpretada como un abuso de poder, ya que se supone que el código de comportamiento se asienta en respetar y proteger a las mujeres, salvaguardar su honor y su dignidad. Estos hombres no están a la altura de las circunstancias, no respetan las buenas costumbres que son parte de la riqueza histórica y cultural de su país. Pierden su humanidad al dejarse llevar por sus instintos animales. En el cuadro aparece un fragmento de texto en farsi en el que podemos leer

FIG. 4. *Happy Birthday* (2010). Óleo sobre lienzo, 200 x 120 cm.

cómo una mujer virtuosa debe comportarse. A ellas se les recuerda constantemente su papel y lugar en la sociedad, ¿por qué no se les recuerda a ellos también?

Otra de las obras de esta serie que se presentó en Londres es la titulada *Mousetrap* (2013); Arkani nos conduce al interior de una vivienda, a la sala de estar. Utilizando el humor como herramienta principal, nos presenta una enorme ratonera sobre la que descansa un hombre con rostro risueño y los ojos cerrados en un extremo mientras que la mujer, quien podría ser su esposa, se encuentra en tensión, como si estuviera haciendo abdominales, sujetando la pinza de hierro de la ratonera para no ser aplastada por la misma. La mujer lleva puesto un pañuelo sobre su cabeza; viste unos pantalones vaqueros ajustados y un blusón ancho que cubre sus caderas; va maquillada, las uñas pintadas, pero es ella la que lleva la carga de la familia y la casa. La división de roles es patente. El hombre no trabaja ni realiza tarea alguna en el espacio de lo privado. Los atuendos modernos y occidentalizados de esta pareja contrastan con la riqueza de los elementos decorativos tradicionales iraníes (grandes cojines, alfombras, una cachimba y un juego de té). Si bien las mujeres son la fuerza, el motor del cambio social, ese cambio solo podrá darse si hombres y mujeres participan en el mismo.

Su preocupación por la situación de las mujeres también se manifiesta en *Family Circus* (2013) en la que vemos a una joven haciendo juegos malabares y entre los elementos que echa al aire se encuentran sus abuelos. Con la mirada fija en los elementos, de nuevo encontramos a una joven en un momento de máxima tensión. En este caso no lleva el cabello cubierto, lleva puesto un vestido floreado que nos permite conocer cómo las mujeres visten en el ámbito privado en el que la intervención del estado no es imperativa. Hay una gran brecha entre la generación de la joven y la de sus abuelos, por ello para convivir con armonía hay que hacer malabares. En la búsqueda de un equilibrio entre el pasado y el presente las mujeres iraníes saldrán fortalecidas, modernizadas y con autonomía propia. [FIG. 4]

También formó parte de la exposición *Aesthetics of a Zebra* la obra *Speed Limit* (2013). Una joven rubia se encuentra orando o meditando en la postura de loto vestida con un conjunto amarillo de blusa y pantalón en el centro de la estancia exquisitamente decorada que podría ser del palacio Golestan. Lo que llama la atención es que lleva puesto un casco de carreras de motos (o coches) en lugar de una escafandra. El título (*Límite de velocidad*) y el casco nos recuerdan una vez más que existen muchos límites que condicionan las vidas de las mujeres y las per-

tenecientes a una familia acomodada o pudiente no serán la excepción.

Límite de velocidad (2013) nos obliga a retroceder en el tiempo y revisitar una obra de la serie *Share Me* titulada *Happy Birthday* en la que Arkani nos invita a reflexionar sobre el futuro de las jóvenes iraníes que desean llevar a cabo estudios universitarios, pero de las que se espera por tradición familiar que se casen y tengan descendencia. La *Barbie* embarazada es una crítica a los cuentos de hadas, a esa soñada «felicidad» que se vende a las niñas ya que no van a ser rescatadas por un príncipe. Encerrada en una caja, se visualiza la doble esclavitud de las jóvenes que desean ser parte de la esfera pública, estudiar, trabajar en distintos campos de conocimiento y al mismo tiempo ser madres. ¿Son realmente libres de elegir lo que desean hacer con sus vidas y con sus cuerpos? [FIG. 5]

FIG. 5. *Che Guevara* (2014). Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm.

FIG. 6. *C6 Startalks* (2014). Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Durante 2014 Arkani dio a conocer una nueva serie en la que se incluyen *Startalks*, *Frida*, *Che Guevara* y *Marilyn*. En el caso del héroe de la revolución cubana, un corte vertical divide la cabeza y entre las dos mitades cuelga la torre Azadi, símbolo de la independencia, que se encuentra en la ciudad de Teherán. Los auriculares de escuchar música que lleva puestos el Che Guevara descontextualizan la imagen de culto del icono del movimiento contracultural; su imagen se convierte en objeto de consumo y se actualiza bajo la forma de DJ sobre un fondo que representa una de las batallas que se narran en el conocido poema épico *Shahnameh*. El Shāhnāmeh o libro de los Reyes, cuenta la historia y mitología de Irán desde la creación del mundo hasta la conquista de Irán por las fuerzas islámicas en el siglo VII. En ambos casos, es decir en ambas culturas, el mito de la libertad y la lucha contra la opresión están presentes [FIG. 6].

Todas las culturas poseen una riqueza que las caracteriza y pueden aportar mucho entre sí. Para Arkani no hay una cultura mejor que otra y quizá por este motivo va bebiendo de diversas fuentes y de ahí el carácter híbrido cada vez más patente en sus creaciones. La joven artista iraní ha expuesto su obra en Irán, Estados Unidos, Alemania, Polonia, Bélgica, Grecia, Polonia e Inglaterra. Con su singular estilo nos abre una ventana a través de la que accedemos a otros espacios privados, públicos o virtuales habitados por mujeres, hombres o adolescentes cuyas voces y experiencias no nos dejan indiferentes. Tara Aghdhashloo, directora artística y comisaria de la galería TIL (*The Invisible Line*) comenta: «No hace falta ser iraní para sentir este espacio intermedio de lucha entre pasado y presente de la sociedad. Las obras de Homa Arkani son un clamor para quienesquiera que las contemple».

«Una estrella que diese de sí gran resplandor»: a simbologia estelar na representação logo-icónica de Santa Teresa de Jesus em Portugal

Filipa Araújo
Universidade de Coimbra

No ano em que se comemora o quinto centenário do nascimento de Santa Teresa de Ávila, abundam as referências simbólicas que evocam a Doutora da Igreja como fonte de luz.[1] Ora, esta linguagem figurativa parece ganhar um significado mais complexo quando cotejada com representações anteriores, que revelam a repetição do motivo estelar na iconografia teresiana.

1. A estrela de alva nos livros de emblemas de Santa Teresa

No ofício da festa de Santa Teresa inserido no *Breviario Ambrosiano* de 1647 por decreto do Cardeal Cesare Monti, arcebispo de Milão, o esplendor da fundadora da descalcez Carmelita é comparado à lua cheia, ao sol radioso e à estrela da manhã no meio das nuvens.[2] Importa registar que a imagem da estrela precursora do Sol permitia um aproveitamento particularmente artificioso no contexto da representação simbólica de Santa Teresa, devido à exploração metafórica do jogo semântico potenciado pelo topónimo do local de falecimento.[3]

Em Portugal, este engenhoso recurso ganhou especial relevância no frontispício da obra publicada pelo carmelita Frei António da Expectação (1651-1724),[4] cujo primeiro tomo, dedicado a Nossa

[1] O hino comemorativo composto pelo músico Francisco Palazón e pelo poeta Carlos Aganzo intitula-se precisamente «Maestra de la luz», comparando os olhos de Santa Teresa a «Centellas de luz pura». Poder-se-á ainda recordar, a título de exemplo, a iniciativa designada por "Caminho de luz", que partiu de Ávila em 2014 para levar o bastão da fundadora do Carmelo descalço em peregrinação pelos cinco continentes, no âmbito das celebrações do V Centenário. Santa Teresa representa, assim, o caminho da esperança até Deus (Biló, 2015).

[2] «*Vt stella matutina in medio nebulae, ut luna plena in diebus suis, et sicut sol fulget in meridie, sic Beata teresia fulget in Templo Dei*» (P. F. Federico, 1837: 784).

[3] Na edição comentada da epistolografia teresiana, Frei António de San Joseph (1778: 53) regista esta coincidência: «*Alli murió santa Teresa, para que como estrella precursora del Sol, se sepultase en Alva, entre resplandores de Gloria*».

[4] Nascido em Manteigas, o autor professou no convento carmelita dos Remédios, em Lisboa, com dezanove anos e desempenhou vários cargos de relevo na hierarquia da Ordem, como Visitador, Conciliador e Leitor de escritura no Colégio de Coimbra. Filho de Tomé Pais e Ana da Rosa, provenientes de famílias nobres, Frei António da Expectação foi Prior no deserto no Buçaco e morreu em Alenquer, aos 73 anos, deixando várias obras ascéticas e concionatórias, entre as quais se destacam os exercícios divinos da *Semana Santa* (Lisboa, 1719) e os dois tomos da *Josephina Panegyrica e Ascetica de Sermoens e Discursos diversos* (Lisboa, 1731). Sobre a vida e obra deste autor, consulte-se Gomes (1983: 66). O contemporâneo frei

Senhora, saiu a lume com o título expressivo de *A Estrella Dalva a Svblimissima, e Sapientissima Mestra da Santa Igreja, a Angelica, e Serafica Doutora Mystica, Santa Theresa de Jesus, Mãy, e Filha do Carmelo: Matriarca, e Fundadora de sua Sagrada Reforma: suas illustres, & heroicas obras; suas raras, e prodigiosas maravilhas, em diversos discursos, & Sermões Panegyricos ponderadas.* Embora tenha recebido a aprovação do Geral da Ordem, Frei Pedro de Jesus Maria, em 1702, na cidade de Toledo, o livro tardou a lograr letra de forma, alegadamente porque o autor resistiu às instâncias dos amigos e dos estranhos até que, acreditando nas palavras do prológo, foi persuadido pelo argumento da utilidade do escrito.[5] Saído dos prelos lisboetas da Oficina Real Deslandense, este conjunto de treze sermões constitui um raro exemplo de livro de emblemas português, embora o autor renegue esse estatuto na apresentação paratextual dirigida ao leitor:

> Determineime a fazello em Sermões, não em emprezas, & discursos diversos, & politicos, como o fizeraõ outros nas vidas dos seus Santos Patriarcas. A razão que tive, foy o servir melhor ao bem commum com os Sermões feytos, & não deyxar aos Prégadores o trabalho de os estar compondo das emprezas, & discursos. Por esta causa naõ vaõ as acções de theresa segundo a ordem da sua vida, senaõ como nos assumptos podem caber. (Expectação, 1710: 20)

Contrariando a parca amostra que chegou aos nossos dias, este prólogo dá a entender que seria relativamente comum o recurso a empresas para dar a conhecer os modelos hagiográficos, embora só tenha sobrevivido, com data anterior a 1710, o *Príncipe dos Patriarcas* de João dos Prazeres.[6] As palavras do autor sugerem que a utilização dos dispositivos linguístico-visuais que aparecem gravados não teria sido uma opção sua, o que coloca a hipótese de uma eventual intervenção editorial, aproveitando a alegada popularidade desses expedientes em obras da mesma natureza. Não seria, de resto, um caso inédito na história dos livros de emblemas.

Importa também registar que o título do segundo tomo da *Estrella Dalva*, impresso seis anos depois pelo Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, retoma os termos do primeiro volume, acrescentando, porém, uma referência direta a «diversos discursos,

Martinho do Amor de Deus deixou um importante testemunho da reconhecida fama do erudito Carmelita, quando refere a passagem de D. Pedro II pelo cenóbio do Buçaco, dando ocasião a um encontro com Frei António, a quem o cronista se refere como «varão assinalado pelas suas virtudes […] e pelos seus Escritos respeitado» (Amor de Deus, 1740: 41-43).

[5] No prólogo do segundo volume, o autor recorda as dificuldades enfrentadas: «tem tido o primeyro tomo tais temporais, & desajudas, que a qualquer homem de mediano valor desmayaria, para se não meter em semelhantes empresas. Nada disto impede o gosto, que tenho de servir ao bem comum com o meu limitado talento; & assim prosigo no meu trabalho».

[6] Sobre a produção de livros de emblemas em Portugal veja-se o estudo de Amaral Jr. (2008: 1-20). A propósito das coletâneas de compostos logo-icónicos inspirados em modelos hagiográficos, consulte-se, entre outros, Araújo (2014: 522-547).

empresas e Sermoens Panegyricos ponderados». Isso não significa, contudo, que os compostos logo-icónicos recebam um tratamento diferente no volume oferecido a S. José «Singular Protector do Carmelo Reformado», no qual descobrimos dezasseis empresas gravadas ao longo de mais de setecentas páginas. Juntou-se ainda a este conjunto um terceiro volume, desprovido de compostos emblemáticos e batizado como *A Estrella d'Alva applicada* (1727), cuja página de rosto esclarecia os leitores de que se tratava, efetivamente de um *Breviario de vários assumptos e ideas predicáveis de varios santos, e outros sermoens de entre anno, compostos, & fabricados das matérias, provas, & conceytos, que se acharão nos primeyros dous Tomos.*

O aparecimento desta trilogia comprova, pois, o manifesto crescimento dos carmelitas descalços em Portugal e a intensificação do interesse pela figura de Santa Teresa, duzentos anos depois do seu nascimento em Ávila.[7] António da Expectação apresenta a obra como um necessário tributo literário à fundadora dos carmelitas descalços e o público parece ter acolhido a publicação com entusiasmo, uma vez que mereceu novas edições nas décadas seguintes,[8] havendo também indícios de que tenha amplamente circulado pelos conventos da Península Ibérica.[9]

A exuberância do título denuncia, desde logo, o estilo rebuscado da obra, publicada numa fase avançada do Barroco, bem como a intenção propagandística dos carmelitas descalços portugueses, que reconheceram a necessidade estratégica de estampar as empresas da Reformadora do Carmelo, num período em que a emblemática por-

[7] Santa Teresa de Jesus (1515-1582) foi beatificada em 1614 e canonizada em 1622, tendo sido proclamada Doutora da Igreja apenas em 1970. Relativamente ao culto de Santa Teresa e à receção dos seus escritos em Portugal, importa lembrar que a sua primeira obra impressa surgiu em Évora, no ano de 1583, por intervenção do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, amigo pessoal da freira de Ávila. Sobre esta relação, veja-se Gomes (1983: 7- 24) e Vechina, segundo o qual, o Arcebispo teria conhecido Santa Teresa em Salamanca, no ano de 1574. Trocaram correspondência e são hoje conhecidas seis cartas dirigidas ao prelado de Évora, nas quais Teresa assume o papel de guia e madre deste filho a quem orgulhosamente chama «valedor da Ordem». O *Caminho da Perfeição* veio, então, a lume, inaugurando uma longa história de sucessos editoriais, que se prolongou na centúria seguinte, ombreando com os grandes nomes do Século de Ouro das letras (Maia, 1985: 124-125). A comunidade Carmelita descalça em Portugal fundou um deserto de eremitas do convento do Bussaco, já depois da canonização da Santa, e aí se desenvolveu uma escola exegética que conheceu o apogeu no século XVIII (Gomes, 1983: 65-66). Sobre a bibliografia teresiana de referência, em Portugal, veja-se, entre outros, o estudo de Gomes (1983: 25-52).

[8] Tivemos acesso a exemplares de uma nova estampagem do primeiro tomo, datada de 1735, com a marca dos prelos de Joseph Antonio da Sylva e existiu outra em 1740. A Regia Oficina Sylviana estampou o segundo volume em 1740 e o terceiro voltou aos prelos em 1735 e 1740. Estas versões saíram sem as *picturae,* tal como a nova impressão de 1758, que reproduziu os três tomos, por iniciativa da oficina de Joseph da Costa Coimbra. A particular popularidade do último tomo poderá não ser alheia ao facto de compilar sermões para todas as festividades do ano, sendo o discurso XV dedicado a Santa Teresa.

[9] Além das cópias provenientes de conventos extintos recolhidas nas bibliotecas nacionais (veja-se o catálogo PORBASE), há um exemplar da obra no Carmelo de Coimbra e Moreno Cuadro (1983: 19) diz ter consultado estes livros na biblioteca dos carmelitas descalços de Córdoba. Para comprovar a circulação em Espanha, cumpre lembrar que a Universidade Complutense disponibilizou online uma cópia de 1735, proveniente da livraria do colégio do noviciado da Companhia de Jesus de Madrid <http://biblioteca.ucm.es/proyectogoogle> 23-03-2016. A mesma entidade digitalizou também um exemplar da edição de 1716 que pertenceu ao Convento dos Carmelitas Descalços da cidade de Lerida.

tuguesa registou um momento particularmente produtivo, embora o fenómeno estivesse já em franco declínio no panorama internacional. No prólogo de 1716, respondendo a eventuais acusações de parcialidade nos elogios dirigidos a Santa Teresa, Frei António assume a sua função laudatória, alegando que compete aos filhos promover o panegírico dos pais «assim porque estes são os que mais noticias tem das suas prendas; como porque são os que mais devem honrá-los, & os que são mais obrigados a procurar os seus cultos, razão porque tomey este emprego».[10]

No segundo volume, as licenças do Santo Ofício e da Ordem reconhecem a diagnosticada necessidade de uma obra capaz de dar a conhecer o carisma de Santa Teresa e acentuam a utilidade do seu conteúdo, aplaudindo a pertinência da iniciativa pedagógica e a qualidade do escrito. Este tema é glosado até à exaustão pelos paratextos poéticos que figuram no primeiro tomo da obra, explorando o significado simbólico do título e construindo jogos semânticos a partir dele. No segundo tomo, lê-se uma interpretação mais sistematizada sobre este assunto, proposta por Frei Francisco Vieira, Lente de Prima de Escritura na Universidade de Coimbra, a quem Sua Magestade solicitou parecer para emitir a licença do Paço. Em dezembro de 1714, chamado a analisar a obra do discípulo de Santa Teresa que então morava no seu colégio universitário de Coimbra, o douto professor observa:

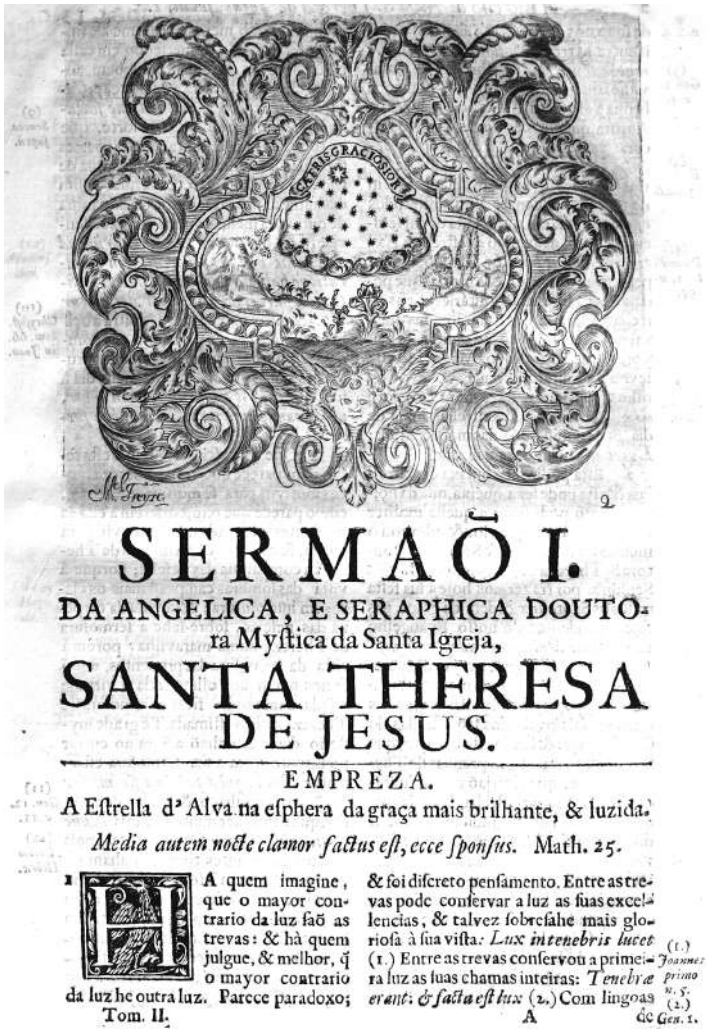
> He o seu titulo *Estrella d' Alva S. Theresa de Jesus, & realmênte este convinha, que fosse o titulo;* porque nascendo para os braços da Aurora o sol material, sabemos que também o Divino, que he Jesus: *Orietur vobis sol iustitiae,* nasceu para os braços da Aurora mystica, ou Estrellla d' Alva S. Theresa, & com tanta especialidade a respeyto das outras Esposas quanta quis o Senhor mostrar dando-lhe a sua maõ direyta nos desposórios […] Lá no Ceo Empyreo se acha esta soberana Mãy, ou Matriarcha do Carmelo bebendo rayo a rayo as luzes do Divino Sol. *In lumine tuo videbimus lumen.* Porisso eu também considerava, que de taõ alto se participaraõ as influencias de luz para os discursos deste tomo, para os sermoens, & empresas deste livro.

Esta leitura acentua, pois, a dimensão simbólica do motivo estelar no contexto da iconografia teresiana, abrindo uma janela intertextual com o célebre episódio do casamento místico da freira carmelita com Jesus, de larga fortuna nos escritos e na representação icónica da Santa de Ávila. Torna-se, assim, manifesta a intenção de aproveitar a metáfora da luz divina, que chega à obra de Frei António da Expectação refletida no espelho da Reformadora, a quem tinha sido permitido receber essa graça da fonte primitiva. Teresa de Jesus surge, portanto,

[10] Comparando o trabalho do escritor à produção de uma pérola, o autor carmelita cita a empresa *Sat una labori,* referindo como fonte a recolha de Picinelli (l. 12, n. 225), amplamente divulgada em Portugal.

como estrela matutina que anuncia Cristo, identificado com o Sol.[11]

O laconismo das licenças do primeiro tomo contrasta com os discursos prolixos do segundo, sendo importante salientar o contributo funcional destes paratextos, na medida em que ajudam os leitores a descortinar o contexto de produção dos volumes. A declaração do autor impressa no prólogo da publicação de 1710, afirmando a sua opção pelo género parenético em detrimento do emblemático, reafirma a opção de dar à estampa os sermões «já feitos» para poupar aos pregadores o trabalho de os redigir a «partir das empresas». Ainda assim, o volume dedicado a Nossa Senhora apresenta treze empresas a abrir cada uma das peças, exemplificando o modo como os compostos logo-icónicos serviram efetivamente de inspiração ao orador, assumindo o papel de verdadeiros



SERMAÕ I.

DA ANGELICA, E SERAPHICA DOUTO-
ra Myſtica da Santa Igreja,

SANTA THERESA
DE JESUS.

EMPREZA.

A Eſtrella d' Alva na eſphera da graça mais brilhante, & luzida.

Media autem nocte clamor factus eſt, ecce ſponſus. Math. 25.

HA quem imagine, que o mayor contrario da luz faõ as trevas: & hà quem julgue, & melhor, q̃ o mayor contrario da luz he outra luz. Parece paradoxo; & foi diſcreto penſamento. Entre as trevas pode conſervar a luz as ſuas excelencias, & talvez ſobreſáhe mais glorioſa à ſua viſta: *Lux in tenebris lucet* (1.) Entre as trevas conſervou a primeira luz as ſuas chamas inteiras: *Tenebræ erant: & facta eſt lux* (2.) Com lingoas

(1.) *Joannes primo n. 5.*
(2.) *Gen. 1.*

Tom. II. A de

FIG. 1. António da Expectação, *Estrella Dalva.* Emp. 1 (Imagem cedida pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra).

[11] Gomes (1983: 68) sugere que o título lembra a terra natal do autor, situada perto do rio Alva e considera que o segundo tomo é de teologia mais rarefeita, insistindo na ligação da Santa à monarquia lusitana, como se verifica no sermão XV.

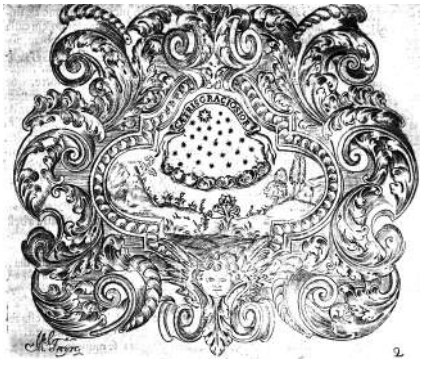


FIG. 2. António da Expectação, *Estrella Dalva.* Detalhe da Emp. 1 (Imagem cedida pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra).

conceitos predicáveis.

A utilização de emblemas era, de resto, uma das possibilidades previstas pela *Divini Verbi Hierologia* (1730) de José Caetano, que constitui um manual de normas com base na sistematização do conceito predicável como alicerce da parénese lusitana.[12] E se o recurso a este expediente retórico assinala um dos traços mais marcantes do «método português de pregar», facilmente se percebe que os emblemas e as empresas ofereciam um manancial estimulante à inventiva de párocos e pregadores. A utilização da emblemática como *topos* desenvolvido ao longo de sermões marca, portanto, um dos aspetos singulares da *Estrella Dalva* e esta aplicação pragmática contribuiu certamente para explicar o seu sucesso editorial. Para um público habituado a interpretar a linguagem simbólica do Barroco, não seria despicienda a disponibilização de motivos visuais propícios a enriquecer a parenética. Mas o principal fator do referido êxito terá sido a própria temática teresiana, uma vez que a santa de Ávila era particularmente querida na Península Ibérica e o autor carmelita insiste em pintá-la «desposada com a Monarquia Lusitana» (Expectação, 1727: 545).

Na edição *princeps* dos dois primeiros tomos, a abertura de cada peça concionatória ostenta um conjunto de lema e *pictura* inseridos em rebuscadas molduras que prendem de imediato a atenção do leitor [FIG. 1].[13] A seguir ao número do sermão, surge um subtítulo que traduz o conceito representado na empresa e transcreve-se o versículo bíblico que serve de conceito predicável, de acordo com o método português celebrizado por António Vieira. Irrompe, depois, uma prática estendida por largas dezenas de páginas, ao longo das quais o orador não refere os dispositivos linguístico-visuais impressos, embora desenvolva o conceito neles representado. Este esquema repete-se em todos os sermões nas edições de 1710 e 1716, mas as empresas gravadas foram suprimidas nas edições posteriores, sem que isso implicasse alterações significativas ao texto do sermão.

Os motivos dos compostos retomam, maioritariamente, temas convencionais do universo teresiano, [14] representando as virtudes e o misticismo da Santa de Ávila nos vários graus conducentes ao mistério

[12] Sobre a presença da emblemática nas artes poéticas portuguesas e, em particular, no que diz respeito à parenética, veja-se, entre outros, o estudo de Araújo (2014: 258-308). Sobre a teorização retórica em Portugal, consulte-se o trabalho de Castro (2008).

[13] Tomamos como referência o exemplar da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, à qual agradecemos a cedência das imagens.

[14] Gomes (1983: 68) sugere que o primeiro sermão publicado em 1710 parece inspirar-se no discurso que António Vieira dedicou a Santa Teresa, no ano de 1654, e no qual a freira aparece coroada de estrelas, como a mulher apocalíptica. Moreno Cuadro (1983) aponta eventuais fontes e alude a afinidades com as *Representaciones de la verdade vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesús* (1679) de Rojas.

nupcial, tendo por objetivo a exegese apologética da vida de Reformadora. Importa, porém, salientar que, pese embora a qualidade discutível, as *picturae* assinadas por Manuel Freyre[15] apresentam laivos de originalidade e as empresas pressupõem o domínio das normas de composição definidas pela *ars emblematica,* respeitando os princípios enunciados por Giovio e Picinelli, que se assume como uma das autoridades mais citadas por Antonio da Expectação no âmbito do género emblemático. Também Alciato é repetidas vezes citado pelo carmelita português, denunciando a sua familiaridade com os modelos logo-icónicos. Em cada peça, o orador procura tratar uma qualidade da padroeira, recorrendo a motivos simbólicos colhidos nas mais diversas áreas, desde a botânica ao espaço sideral. No entanto, a disposição dos vinte e nove sermões não obedece a uma ordem cronológia e a anunciada organização «por assuntos» não revela um critério temático muito evidente. Torna-se, porém, manifesta a aposta na repetição panegírica como recurso retórico, visto que o carmelita defende esta estratégia, alegando que repete os elogios porque a eloquência não esgota a graça de Teresa, tal como ninguém pode esgotar o mar com uma limitada concha.

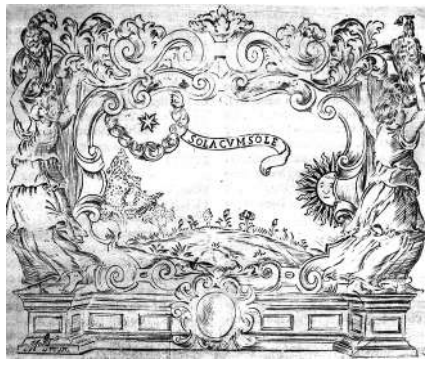


FIG. 3. António da Expectação, *Estrella Dalva.* Detalhe da Emp. 2 (Imagem cedida pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra).

A escolha do título faria prever que a estrela matutina fosse uma das imagens escolhidas para preencher o corpo das empresas do primeiro tomo; no entanto, este motivo surge apenas na abertura do segundo volume, com uma dupla de compostos que exploram duas virtudes distintas.[16] Na primeira composição, o lema «*Caeteris gracio-sior*» coroa a *pictura* de uma paisagem campestre iluminada por várias estrelas, entre as quais se destaca o resplendor da *Stella matutina* [FIG. 2]. Representa-se, assim, a «estrela dalva na esphera da graça mais brilhante, & luzida», como anuncia o título do sermão, que toma por conceito predicável a passagem do Evangelho de S. Mateus alusiva ao episódio em que as virgens esperam pelo Esposo, no meio da noite escura (Mt 25,6). Este conjunto enaltece a supremacia da virtude de Santa Teresa, representando de forma sintética a matéria do sermão: «Thereza proposta singularmente brilhante, entre todas as prudentes com admiraçoens celebrada» (Expectação, 1716: 4). O

[15] As assinaturas das gravuras visíveis na obra oscilam entre M.el Freyre, MF, Manoel Fr.e e M. F., mas todas deverão corresponder ao mesmo artista, pois apresentam traços estilísticos coerentes. Soares (1971: 297-299) assinala a existência de dois gravadores com o nome de Manuel Freire, situando no século XVIII aquele que apresenta os trabalhos de qualidade superior. O historiador inclui Manuel Freyre, autor destas gravuras, no século XVII, embora situe a sua atividade entre 1710 e 1736. Considera que as gravuras apresentam pouca correcção no desenho e pequeno merecimento artístico na execução, acrescentando que a perfeição e os acabamentos dos motivos ornamentais ao gosto francês das molduras contrastam com a incorreção e ingenuidade das alegorias.

[16] No *Mundus Symbolicus* de Picinelli (1680: 47-50), a estrela surge como símbolo de elementos tão diversos como: a morte, a virtude, a Imaculada Conceição, a Santa Igreja, os amigos, a justiça, a fortaleza, os prelados, os mártires, as almas generosas, Deus, Jesus Cristo, Sagradas Escrituras e Santa Úrsula.

rebuscado discurso do carmelita procura, pois, demonstrar a correspondência analógica entre a estrela nascida na alva e a figura morta em Alva, alegando que Santa Teresa aí nasceu para a vida eterna. Por conseguinte, a manifesta supremacia luminosa da *stella matutina,* que se distingue pela singular capacidade de cintilar nas trevas e no despontar da aurora, favorece a analogia com Santa Teresa, porque reluz entre os pecadores e brilha no meio dos justos. No remate do panegírico, o orador carmelita conclui, num desabafo dirigido à Reformadora do Carmelo: «não sois cousa divina, mas sois uma estrella tão brilhante, que estais fora da nossa vista para vos reconhecer, & fora da nossa capacidade, para vos declarar» (Expectação, 1716: 64).[17]

Mantendo precisamente a mesma passagem bíblica como conceito predicável, o segundo sermão elege como mote «a estrella vespertina na esfera da graça a mais soberana» (Expectação, 1716: 65). [18] A empresa que o encabeça representa a estrela de alva rodeada de nuvens [FIG. 3], sob o lema «*Sola cum sole*», claramente inspirado no composto apresentado por Picinellli,[19] a propósito do qual o carmelita comenta: «não vi cousa mais própria, nem pintura mais viva, nem letra mais ajustada a Theresa que esta» (Expectação, 1716: 74). Descodificando a mensagem, o autor esclarece que um «discreto» quis declarar nesta pintura o facto de ser única na contínua presença do Sol, comportando-se, por isso, como sua esposa e companheira. Este sermão indica como assunto «reconhecendo a Christo na metáfora do Sol retratado, reconhecer a Santa Theresa na Estrella d' Alva» (Expectação, 1716: 72) e procura, de facto, destacar as semelhanças entre os Esposos, apesar das diferenças aparentes. Neste sentido, o orador enaltece as propriedades específicas da *stella matutina,*[20] con-

[17] A retórica barroca de Frei António, pejada de citações de autoridades, transcrições de fontes teresianas e interpretações criativas das passagens bíblicas, exemplifica bem o estilo condenado pelos críticos neoclássicos. A exuberante peça oratórica desenvolve quatro argumentos essenciais para sustentar a analogia entre Santa Teresa e a estrela de alva: a capacidade de preceder e seguir o Sol encontra paralelo na vida da Doutora da Igreja porque renunciou humildemente aos mimos divinos para tomar o hábito e reconhecer-se pecadora (II-VII); a propriedade de manter a luz diante do Sol representa a relação mística com Cristo (VIII-IX); a ímpar formosura da estrela da manhã corresponde à santidade de Teresa de Jesus (X-XI); e, por fim, a supremacia do astro mais luminoso da esfera celeste reproduz o brilho inexcedível da Santa, por vezes identificada com os atributos do próprio Esposo, nomeadamente a cinta de virtudes (XII-XIV).

[18] Procurando adaptar esta representação simbólica ao Evangelho, o carmelita argumenta que as virgens buscam o esposo como as prudentíssimas famílias do auditório buscam Teresa, comparada a um espelho que reflete a luz divina e por ela inspirada reformou o Carmelo. Segundo o discurso de Frei António da Expectação, as virgens representam as ordens que prestam culto a Santa Teresa, começando por enunciar o Carmo calçado, na qual professou a jovem de Ávila aos 21 anos. Considera também neste devoto tributo as ordens de São Domingos, Santo Inácio, São Francisco e Santo Agostinho, indicando para todas uma empresa citada por Picinelli. Além destas religiões, o carmelita não se esquece de mencionar os discípulos de S. Bento, São João de Deus, São Paulo, São Jerónimo e Santiago.

[19] Na recolha de Picinelli (1680: 51), o composto junta a imagem da estrela matutina com o lema *Sola cum sole* para representar Maria no monte Calvário.

[20] Para corroborar a analogia de Santa Teresa com o símbolo estelar, Frei António relata o episódio em que as religiosas do mosteiro da Graça estavam em oração e viram uma estrela que deu voltas por cima de suas cabeças e depois pareceu entrar no peito de D. Maria Brisenho. Dias depois, chegou Teresa àquele mosteiro como secular e a Prelada confiou-a a D. Maria (Expectação, 1716: 73). O orador lembra também que a Reformadora do Carmelo pediu a Nossa Senhora que a tomasse por filha, tornando-se, assim, filha da Aurora. A retórica concentra-se, depois, em três propriedades da estrela vespertina que a assemelham à freira de Ávila: esférica, ardente e luzidia. Esférica porque essa forma representa a perfeição infinita da sua

cluindo que a estrela e o Sol são muito diversos no material e nas esferas, «porém saõ muyto huns, & identificados no formal, & na luz, que os anima, & ilustra; pois a mesma luz do Sol he, o que anima a Estrella d' Alva» (Expectação, 1716: 75).

Cumpre, assim, salientar que o primeiro sermão explora as facetas da estrela de alva enquanto o segundo prefere falar na dimensão vespertina e sua ligação ao astro-Rei. Insistindo na singular identidade entre os esposos, através da transformação amorosa, o carmelita apresenta a segunda empresa como «perfeyta estampa e genuíno retrato» (Expectação, 1716: 124) da relação de Teresa com Cristo. No comentário às *Moradas*, ilustrado com emblemas e empresas, Frei Juan de Rojas y Ausa (1679: 363) compôs também um artifício logo-icónico que pinta o ocaso solar sob o lema «*No se ha puesto, se ha escondido*» para representar as provações das almas, quando a luz divina parece desaparecer. Além disso, outras empresas do tomo impresso em 1716 representam a freira carmelita como o próprio Sol e este motivo foi também explorado por outros emblematistas teresianos, como Imperiale.[21]

Impõe-se igualmente lembrar o contributo da arte efémera na representação emblemática de Santa Teresa, mencionando, por exemplo, as descrições das festas que os desertos carmelitas organizaram para celebrar a beatificação da Reformadora. O padre Jesuíta Lourenço de Navarro compôs dezenas de hieróglifos para assinalar o sucesso, sendo relevante destacar o IV, em que pinta uma lua cheia e uma estrela fixa debaixo do lema «*Quasi stella matutina*»[22] (San José, 1615b: 222). Pretende-se, assim, significar quão galharda foi a freira antes do chamamento divino e como Deus a salvou de mil perigos, tal como se esclarece no mote «*Como Luna la vio el mundo Hermosa, mudable, y bella, Mas fijose como Estrella*». Nas festas de Talavera, Juan de Ribas redigiu oito décimas dedicadas à Santa que morreu em Alva e no seguimento deste conjunto descreve-se um hieróglifo alusivo ao mesmo assunto. Nele estaria pintada a figura da Aurora, afastando as trevas e mirando o Sol com um pomba nos braços, acompanhada da letra castelhana: «*Quando a tantos anochece Me lleva el Alva en sus braços A dar al Sol mil abraços*» (San José, 1615b: 166). Representa-se, pois, a morte de Santa Teresa como o momento de aproximação à esfera celeste, aproveitando a imagem da estrela de alva.

II. O motivo estelar nos álbuns de gravuras teresianas

Paralelamente a estes exemplos no universo emblemático, devemos

graça. Luzidia porque com a sua sabedoria omnipotente converteu as almas através dos escritos, incentivou-as para a ação, fundou conventos e levou um herege letrado a reconhecer os seus erros e pecados (III-VII). Ardente porque mantém acesa uma chama de amor semelhante a Cristo. Acresce ainda a propriedade de nascer no ocaso e seguir o sol mesmo quando se retira, enfrentando todas as adversidades (IX). Por último, foca-se a ação mediadora entre o sol e as trevas, porque Teresa tirou almas do pecado, como Cristo fez a ponte entre Deus e os Homens. No capítulo XI, o orador repete as semelhanças com Cristo e no XII conclui que derramar lágrimas pelo bem das almas revela mais fineza do que escorrer sangue.

[21] Cf. sermão IV e sermão XV. Veja-se também a composição logo-icónica de Giovanni Imperiale (1615: 29), que toma como corpo a lua refletindo a luz solar sob o lem a *Non minuetur*.

[22] Cf. Ecl 50.

reconhecer que o motivo estelar não teve uma expressão muito recorrente na iconografia teresiana, nomeadamente no que diz respeito às gravuras. Graças a esta técnica, a imagem de Santa Teresa difundiu-se por todas as classes sociais, com particular relevância entre 1609 e a canonização de 1615 (Pinilla, 2013b).[23] Neste âmbito, torna-se inevitável citar o sucesso editorial do álbum preparado por Adriaen Collaert e Cornelis Galle, com o título de *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis* (1613). Beneficiando do interesse pós-tridentino pelas imagens, a obra entrou nos circuitos comerciais e inspirou outras coletâneas como a de Rossi (1622) ou a *Vita effigiata et essercizi affetivi di S. Teresa di Giesu* (1670).

Neste álbum, o motivo sideral aparece em dois momentos cruciais da caminhada teresiana: a entrada no convento da Encarnação (1670: 122) e a morte (1670: 267). Fazendo eco da lendária aparição de uma estrela premonitória quando Teresa de Cepeda y Ahumada ingressou na vida cenobítica, a composição poética que acompanha a gravura da *Vita effigiata* estabelece uma comparação entre a Reformadora dos carmelitas e Lucifer, afirmando «*che'l Sol d' Elia và el Occaso a ricondur nel Cielo*» (1670: 123). Este episódio vem também retratado na biografia intitulada *La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jesus,* na qual Claudine Brunard (1670: 23-28) retoma a gravura estampada na edição romana do mesmo ano, especificando que os demónios representam os vícios mundanos e a luz da estrela corresponde à vida espiritual da clausura.[24]

A relação intertextual da *Estrella Dalva* com os álbuns teresianos fica bem patente, desde logo, pela adaptação da estampa de Richard Collin que Manuel Freire gravou no frontispício da obra. Retomando essa representação seiscentista da Reformadora do Carmelo, que inspirou também o pincel de Juan Correa, o artista português desenha Santa Teresa junto de uma palmeira e de uma oliveira, sob a pomba do Espírito Santo, enquanto um anjo dispara o dardo do Amor divino, atingindo o peito da carmelita descalça no momento em que escreve (Moreno Cuadro, 2009: 172-173). Nas quatro molduras que rodeiam a figura, Collin imprimiu os epítetos de Patriarca, Doutora, Virgem e Mártir, mas Manuel Freire acrescentou uma quinta, no

[23] As gravuras tornaram-se, assim, verdadeiros instrumentos de devoção e de difusão da imagem da Reformadora carmelita, tendo muitas delas como referência o retrato que Frei Juan de la Miseria fez de Santa Teresa, tirado do natural. Com as publicações dos escritos da autora circularam estampas inspiradas nesse modelo e convém também lembrar as propostas do célebre Wierix e outras versões de origem popular, como na recolha de Céron (1615). Sobre a vertente propagandística e o impulso devocional da iconografia teresiana, veja-se, entre outros, Gutiérrez (2006: 7-42) e Pinilla (2013b).

[24] Sobre a tradição dos álbuns teresianos seiscentistas e sua adaptação à estética do século XVIII por Arnold van Westerhout na *Vita Effigiatta Della Serafica Vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelita Scalzo* (1715), veja-se, entre outros, Moreno Cuadro (2009-2010: 169-183). Neste contexto de renovação iconográfica, importa considerar também o contributo de Palomino para ilustrar as *Cartas* e as *Obras de Santa Teresa* (1752), bem como a proposta gráfica dos Klauber para a *Vita S. V. et Theresiae a Iesu Solis Zodiaco paralela* do carmelita Anastasio de la Cruz (1750-1760).

canto superior esquerdo, na qual debuxou uma estrela, promovendo a ligação da sua obra à tradição iconográfica já conhecida pelo público.

III. A iconografia estelar nos painéis azulejares de Santa Teresa

As referidas publicações granjearam ampla circulação em Portugal e serviram de inspiração a pintores e artistas, sendo particularmente interessante a sua receção no âmbito da azulejaria.[25] Entre os núcleos mais representativos da iconografia teresiana, no que diz respeito à recorrência do motivo estelar, importa destacar o impressionante conjunto do convento de Santa Teresa de Carnide, que acolhe um dos mais imponentes ciclos biográficos da Reformadora do Carmelo.[26] Na igreja desfilam doze painéis de autoria desconhecida, que incluem pormenores diferenciadores de todos os outros conjuntos de temática afim, a par de outros motivos comuns (Carrusca, 2013: 17).[27]

Rastreando a presença do motivo estelar nesta série de cerâmica, cumpre salientar o painel figurativo que reproduz fielmente as gravuras da *Vita effigiata* (1670: 122) e de Brunard (1670: 26) alusivas à entrada no convento da Encarnação [fig. 4].[28] Neste âmbito, importa ainda destacar um pormenor iconográfico que se repete nos silhares deste conjunto, ganhando, por isso, um significado que nos parece ultrapassar a função decorativa. Trata-se de um escudo suportado por um ou dois anjos, com a imagem de uma estrela e de um castelo [fig. 5 e 6]. Identificando esta isotopia, Carrusca (2013: 18) interpreta-a como uma «representação de símbolos marianos» e relaciona-a com o modelo da estampa publicada na obra de Brunard (1670: 220) e

[25] Sobre os ciclos de azulejos representativos da biografia de Santa Teresa e suas fontes iconográficas, veja-se, entre outros, os estudos de Carrusca (2013: 8-25) e de Marinho (2013: 26-44), que apontam Galle como a fonte mais usada. Os episódios biográficos mais retratados são as visões místicas, como modelo de perfeição e de vida ascética, promovendo a instrução espiritual e contemplativa.

[26] Agradecemos a colaboração do Dr. Manuel Rodrigues, em nome da Direção da Confraria de São Vicente de Paulo, que autorizou a visita e a recolha de imagens, bem como prestamos o nosso reconhecimento à Irmã Isabel, pelo simpático acolhimento que deu a este trabalho. Fundado em 1642 pela princesa Micaela Margarida, filha bastarda do Imperador Matias da Alemanha e religiosa do convento de Santo Alberto, este espaço cenobítico obteve a aprovação de D. João IV, que aí mandou educar D. Maria, sua filha ilegítima. Assim se explica a forte ligação mecenática do convento à Casa de Bragança, tendo sido extinto com a morte da última freira em 1891 (Caeiro, 1989: 67). O templo escapou ao terramoto de 1755 e os painéis de cerâmica pintada a azul e branco estão datados de meados do século xviii (Meco, 196?). Recorde-se que este conjunto da nave e do transepto representa a exuberância ornamental de um período de transição para a derradeira fase rococó, na qual os ornatos foram perdendo a volumetria, tornando-se mais flamejantes e desordenados (Meco, 1985: 68).

[27] Na nave, do lado do Evangelho, pinta-se a assunção de Santa Teresa, a tomada de hábito e a entrada para o convento da Encarnação. No outro lado, vê-se a escolha de São José como padroeiro da reforma, a coroação de Santa Teresa, a entrega do escapulário e a visão de Cristo preso à coluna. No transepto, do lado da Epístola, observa-se a conversa de Cristo com a Santa, a queima do livro e a fundação do primeiro mosteiro. Na parede oposta, contempla-se o percurso de Santa Teresa para fundar novos cenóbios e a profissão na Ordem Carmelita.

[28] Tal coincidência de motivos explica-se pela relação umbilical entre as coletâneas de gravuras e os escritos de Santa Teresa, que por sua vez inspiraram a azulejaria de iconografia teresiana, cujos principais ciclos vão da segunda metade do século xvii a finais do século xviii. Marinho (2013: 30) salienta a importância das gravuras para a divulgação da vida da Reformadora e dos seus atributos iconográficos mais comuns: o hábito, o nimbo, o dardo flamejante, a pomba e o cravo. Sobre a relação destas cenas com fontes gravadas, veja-se também Carrusca (2013).

também na *Vita effigiata* (1670: 126). Recorde-se, a este propósito, que a forte presença da emblemática mariana no contexto carmelita está espelhada no próprio brasão da Ordem, que representa a Virgem como uma estrela. Além disso, esta marca heráldica surge no limite entre todos os painéis teresianos na igreja de Carnide, recordando a ligação dos discípulos do Profeta Elias à figura maternal de Nossa Senhora do Carmo.[29]

Afigura-se-nos, porém, que, à luz dos referidos álbuns de estampas que seguramente inspiraram o autor dos azulejos, este motivo simbólico permite outra leitura. Nesse contexto, o referido escudo com três estrelas pintadas sobre um castelo representa as armas da família Cepeda y Ahumada, às quais a jovem de Ávila renunciou para adoptar o nome de Teresa de Jesus. Esta interpretação torna-se, de resto, bem evidente na legenda da gravura: «*S. Teresia abdicato praeclari generis cognomento, a IESV inscribi voluit*». Nesta perspetiva, a repetição do motivo em Carnide poderia enfatizar o desprendimento das honras mundanas a que a jovem se devotou, servindo de modelo à própria fundadora do convento e a suas irmãs.

A tradição iconográfica carmelita sugere, por sua vez, uma leitura alternativa. Tendo em conta as semelhanças da torre representada no escudo com o castelo dos Duques de Alba de Tormes, local de falecimento da primeira Doutora, a estrela colocada sobre esta edificação apresenta-se naturalmente como um símbolo teresiano, aludindo ao facto de Teresa ter iniciado em Alba a sua caminhada para o luminoso Céu. [30] Além disso, a própria datação dos azulejos, situados em meados do século XVIII, coincide com o sucesso editorial da obra publicada por Frei António da Expectação com o título de *Estrella Dalva,* abrindo a hipótese de terem feito eco da publicação, dando continuidade à sua finalidade propagandística de difundir o papel de Santa Teresa como fundadora da descalcez carmelita. Seguindo esta pista, somos conduzidos até às célebres palavras do *Livro da Vida* (32, 11) acerca da fundação do primeiro convento:

> Um dia, depois de comungar, Sua Majestade insistiu muito para que avançasse com todas as minhas forças. E deixou-me grandes promessas: o mosteiro iria ser construído e Deus muito servido nele; que lhe pusesse o nome de S. José, pois uma das portas seria guardada por ele, e outra por Nosssa Senhora e Cristo andaria conosco; o mosteiro seria uma estrela de grande resplendor, porque, apesar de as Ordens religiosas estarem relaxadas, não deveria pensar que Ele era nelas pouco servido. (Teresa de Jesus, 2011: 260)

Animada por Cristo, Teresa concretizou o projeto de fundar o primeiro convento em 1562, permitindo que a luz divina penetrasse na

[29] Sobre a representação da Virgem do Carmo como estrela guia dos Carmelitas descalços, a par dos santos fundadores da Ordem, veja-se, entre outros, o estudo de Orazem (2009: 182-183). Para comprovar a contaminação da simbologia deste ícone na obra de Frei António da Expectação (1727: 215), veja-se o sermão dedicado à natividade de Maria, que tem por mote «A estrella d' alva mais luzida, & benevola».

[30] Contactámos todos os conventos dos carmelitas descalços atualmente existentes em Portugal, no sentido de encontrar uma explicação para este elemento simbólico. Do Carmelo de Coimbra, obtivemos a indicação de que se trataria de uma representação de Santa Teresa como a estrela de Alba. O Carmelo de Cristo Redentor, por outro lado, sugeriu uma leitura à luz da referida passagem do *Livro da Vida,* 32,11.

sua alma e conduzisse as suas ações. O seu exemplo inspirou outras religiosas e serviu de referência aos modelos de santidade no universo feminino, mostrando novas capacidades às mulheres como mediadoras entre o humano e o divino, embora tenha vivido numa sociedade que desconfiava de visões e revelações. Santa Teresa constitui, pois, um modelo ibérico que cruzou os mares e chegou ao Novo Mundo (Borges, 2005). Não admira, portanto, que o artista dos painéis de Carnide procurasse refletir nas paredes do cenóbio lisboeta um motivo facilmenente entendido como uma representação de Santa Teresa, aproveitando a popularidade do elemento estelar a ela associado. Se a biografia teresiana proporcionou a feliz coincidência de ter recebido a luz eterna em Alba, o *Livro da Vida* anunciou a missão luminosa da sua obra fundacional e a publicação de Frei António da Expectação divulgou essa analogia em sermões e empresas.

FIG. 4. Autor desconhecido, Entrada no convento da Encarnação de Ávila. Igreja do Convento de Santa Teresa de Carnide (Foto da autora).

FIG. 5. Autor desconhecido, Pormenor do painel da assunção de Santa Teresa. Igreja do Convento de Santa Teresa de Carnide (Foto da autora).

FIG. 6. Autor desconhecido, Pormenor do painel da queima do livro. Igreja do Convento de Santa Teresa de Carnide (Foto da autora).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atravessando as fronteiras do espaço e do tempo, a perenidade da mensagem teresiana muito deve às estratégias de comunicação utilizadas no território português, sendo possível identificar vários mecanismos que exploraram a linguagem logo-icónica. Verifica-se, neste domínio, a presença transversal da simbologia da estrela de alva, que serviu de mote a um original livro de emblemas e proporcionou um profícuo diálogo intertextual com a arte efémera, a parenética, a gravura e a azulejaria. E porque as letras de Santa Teresa guiavam os leitores pelo caminho da luz divina, nela se refletiam os atributos partilhados com a *stella matutina,* enquanto filha da Aurora mariana, esposa do Sol divino e fonte de iluminação espiritual. Através do exemplo e da obra que deixou, Teresa cumpriu a profecia do *Livro da Vida* a propósito do convento de S. José e tornou-se, também ela, uma estrela resplandescente nas trevas e na luz. Uma estrela nascida em Alba porque aí morreu para a vida terrena.

Com o intuito de contribuir para uma abordagem multidisciplinar da iconografia teresiana, sugere-se, assim, um roteiro hermenêutico pela produção portuguesa setecentista, em busca de marcas identitárias e de pontos de encontro da cultura ibérica, percorrendo as encruzilhadas das palavras e das imagens traçadas em torno da «*estrella que diese de sí gran resplandor*».

Las imágenes ocultas: estudio iconográfico de los vestigios pictóricos de una techumbre colonial en la ciudad de Tunja

William Elías Arciniegas Rodríguez[1]
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Tras la llegada de los primeros navegantes europeos a tierras americanas en 1492 no se descubrió un Nuevo Mundo, se creó el escenario para la construcción de un «nuevo mundo». Evidentemente no el dado por el territorio conquistado a sangre y fuego, posteriormente colonizado, ocupado y saqueado, sino un nuevo mundo simbólico, fruto de fenómenos complejos como el sincretismo y el mestizaje que permitieron la aparición de nuevas representaciones cargadas, por una parte, de toda la potencia simbólica heredada desde el medioevo por el culto judeocristiano, la Iglesia, la monarquía y el sistema colonial; y simultáneamente, impregnadas de influencias aborígenes, que a través de sutiles pistas plasmadas por sus ejecutores, tomando como ejemplo las obras de arte, permiten entrever «algo» de lo que fueron (o pudieron ser) aquellas culturas nativas americanas, su pensamiento y sus imaginarios.

Estos fenómenos, dados en todo el continente, encontraron especial escenario en las manifestaciones plásticas empleadas principalmente como ornamentación de las iglesias, templos doctrineros y en la decoración de las casas erigidas para el uso de los fundadores y principales habitantes de las nacientes ciudades americanas. Muestra de esto, son los vestigios pictóricos encontrados en la ciudad de Tunja, uno de los más importantes centros políticos y culturales del siglo xvii en el Nuevo Reino de Granada.

Actualmente, en el denominado «Centro Histórico» se han conservado tres conjuntos pictóricos en arquitectura civil de aquella época: los presentes en la casa del fundador de la ciudad, capitán Gonzalo Suárez Rendón; la casa del escribano don Juan de Vargas; y una tercera construcción atribuida como morada de uno de los más destacados intelectuales que habitara la ciudad, el sacerdote sevillano don Juan de Castellanos (1522-1607), reconocido entre otras obras

[1] William Elías Arciniegas Rodríguez. Licenciado en Artes Plásticas, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, UPTC. Diplomado en Docencia Universitaria, Universidad Autónoma de Colombia. Magister en Lingüística, UPTC. Docente Tiempo Completo e Investigador adscrito al grupo Creación y Pedagogía de la Facultad de Ciencias de la Educación de la UPTC. Contacto: warciniegas@gmail.com

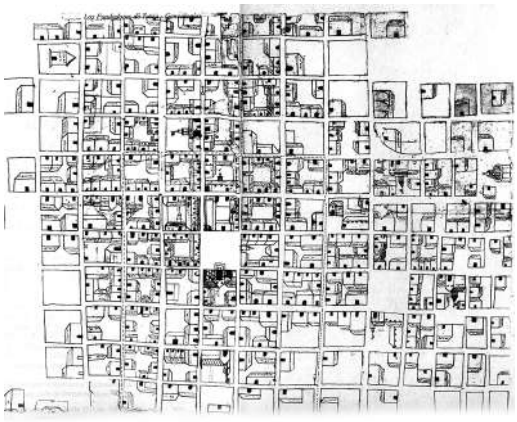


FIG. 1. Plano histórico de la ciudad de Tunja de 1623, tomado de *Los Fundadores de Tunja, Genealogías,* Tomo 1, de Magdalena Corradine, p. 251.

por su poema *Elegías de varones ilustres de Indias,* de 113.609 versos, uno de los más extensos escritos en español a la fecha. Sin embargo, es necesario hacer un alto y confrontar los estudios emprendidos por la maestra Magdalena Corradine Mora, quien tras largos años de indagación y análisis en torno a los primeros pobladores de la ciudad ha realizado importantes descubrimientos respecto a la identidad de los mismos, incluyendo la propiedad de algunas casas, como la que según sus hallazgos, falsamente se le endilga a Castellanos. Corradine Mora coteja tres documentos clave de aquel período: el censo de 1620, el listado de familias de 1623 y el plano de la ciudad, también de 1623.

> El Censo de población de Tunja de 1620, titulado «Memorias de los Vezinos y Moradores que [h]ay en esta ciudad de Tunja en todas las cuadras y casas della», que fue elaborado allí el 7 de Septiembre de 1620, por Agustín Rodríguez Guío y Lorenzo de Arbizu, tiene por propósito mostrar el mayor número posible de habitantes en general, en los primeros años del siglo XVII. El Listado de casas, en verdad es un listado de cabezas de familia por manzanas, es titulado por entonces como: «Memoria de las quadras, casas, Y Vecinos q[ue] tiene la ciu[da]d de Tunja conforme a las parroch[qu]ias que se han de hacer», el cual, aún cuando carece de fecha, data de 1623, pues tiene por finalidad demarcar dentro de la ciudad, el territorio de la nuevas jurisdicciones eclesiásticas que se segregan a la matriz (Corradine Mora, 2009: 13).

En cuanto al plano de la ciudad [FIG. 1], actualmente custodiado por el arzobispado, da cuenta del desarrollo urbanístico cuadricular de la ciudad, articulado en torno a una plaza mayor, en cuyo marco se reservaron solares para la construcción de la iglesia mayor o de San Laureano, hoy en día catedral, contigua a las Casas de Ayuntamiento, entre las que se destacan la del ya mencionado fundador Gonzalo Suarez Rendón.

Al contrastar estas tres fuentes, Corradine Mora encuentra una serie de inconsistencias, apenas lógicas dada la naturaleza de las mismas, el paso del tiempo y el deterioro que este les ha causado. Sumado a dichos factores, lo que podría calificarse como una lectura superficial del plano hizo que el nombre Juan de Llanos, propietario de la casa desde 1616, fuese interpretado como una abreviatura de Juan de Castellanos (Corradine Mora, 1999). En realidad, haciendo seguimiento a los títulos de propiedad y documentos patrimoniales que relacionan el predio, se descubre que la casa perteneció originalmente a Pedro Hernández de Cervantes, quien la habitó con su mujer doña

Isabel de Perea, siendo ellos el primer matrimonio de españoles que vivió en la ciudad de Tunja. La unión Hernández de Cervantes-Perea dio frutos en las personas de Hernán Pérez de Cervantes, el Presbítero Pedro Hernández de Cervantes, doña Isabel de Cervantes Perea y doña Ana de Cervantes, cuyos nombres figuran en los documentos patrimoniales que describen los linderos de la propiedad:

> las cuales […] casas yo tengo repartidas en dos moradas inclusas en un cuerpo de casa, y porque yo tengo por hijos legítimos a […] Hernán Pérez y a Pedro Hernández de Cervantes, Clérigo, que han de haber y heredar mis bienes quiero y es mi voluntad que hayan y hereden las […] casas en esta manera: […] Hernán Pérez la parte de las […] casas que cae como entramos por la puerta de la calle a mano izquierda, que lindan con las espaldas de la Iglesia Mayor con todo el edificio que esta fecho en el dicho cuarto atajándose las dichas casas como dice el zaguán de la puerta de la calle corriendo derecho a la pared frontera que linda con casa de los herederos del Capitán Suárez, quedando la puerta de la calle de las dichas casas y el zaguán en la parte que cabe al dicho Hernán Pérez con la parte de patio que le cabe y corrales directamente hasta la pared del Capitán Suárez (Corradine Mora, 1999: 298).

La larga cadena de sucesiones y divisiones de la propiedad, así como los nombres de quienes ostentaron su tenencia pueden resumirse en la siguiente línea temporal [FIG. 2].

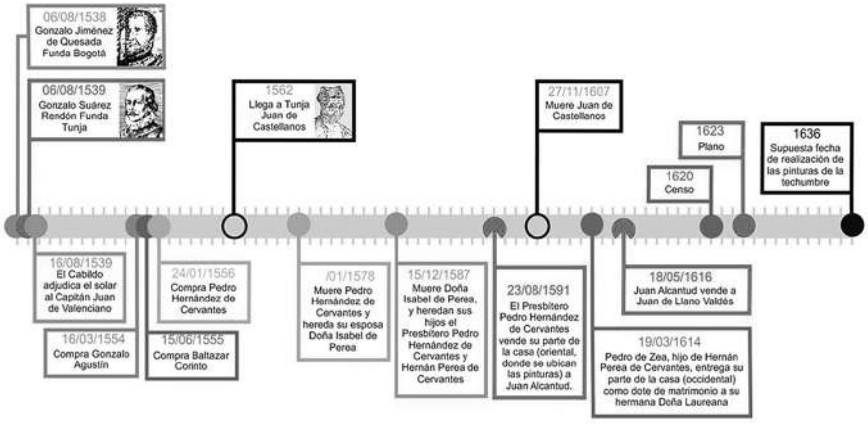


FIG. 2. Línea de tiempo que resume los principales hechos vinculados con la propiedad del inmueble, con base en los estudios de la maestra Corradine Mora. Tomado de Arciniegas, W. (2015) *La lectura oculta de las imágenes*. CEAB. Tunja.

Como se observa, la propiedad perteneció por largo tiempo a los herederos de la unión Hernández-Perea, y particularmente la sección de la edificación en la que se conservan los principales vestigios pictóricos, al presbítero Pedro Hernández de Cervantes quien, casi con seguridad, debió ser el determinador de las imágenes, no Juan de Castellanos, quien como se demuestra en los estudios de Corradine Mora, nunca habitó la propiedad y para la supuesta fecha de ejecución de las pinturas (1636) ya había fallecido.

Las casas tunjanas

Tras la fundación de la ciudad el 6 de agosto de 1539, en el dominio de uno de los principales asentamientos *Muiscas*, Tunja (cuyo nombre se deriva del vocablo chibcha *Hunza*), empezó a desarrollarse con rapidez siguiendo el modelo urbano implantado por los españoles en el Nuevo Mundo:

> El modelo o traza de los asentamientos españoles en América estaba compuesto por calles paralelas y casas alineadas a cordel, cuadrículas edificadas y espacios abiertos que correspondían a cuadrículas sin construcciones. Dicho sistema facilitaba y hacía más equitativo el reparto de los solares urbanos y los terrenos rurales. Además, una ciudad con calles paralelas y esquinadas se podía defender mejor que aquellas, como los núcleos medievales europeos, con un trazado retorcido e irregular.
> La plaza mayor constituía el elemento que estructuraba el espacio urbano; era el centro geométrico, simbólico y vital de la ciudad. En el Nuevo Mundo la plaza mayor era sinónimo de municipio. Allá se ubicaban el rollo y la picota, punto de partida del acto fundacional y materialización de la justicia (Zambrano Pantoja, 1993: 52).

La casa Hernández-Perea se ubica a menos de 60 metros de la plaza principal, ocupando la esquina suroriental de la manzana en la que se erigió igualmente la iglesia. [fig. 3]

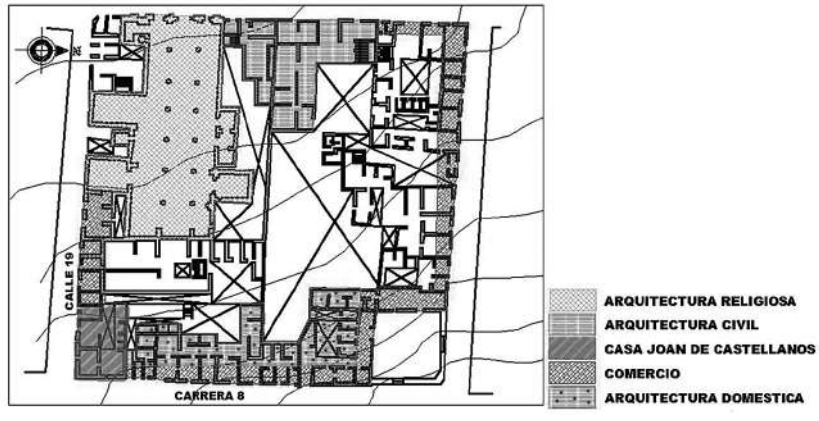


fig. 3. Plano de Usos de suelos en la manzana que comprende la Casa Hernández-Perea, referenciada como Casa Joan de Castellanos, levantado por la Arq. Adriana Giraldo en 2006.

Este inmueble en tapia de tierra, se distingue de la mayoría de los erigidos por aquel entonces, por contar con tan solo una planta. Sin embargo, cuenta con características arquitectónicas comunes a las de los primeros años de la ciudad:

> Pueden verse en las casas tunjanas varias características: altura generosa, organización alrededor de un patio sobre el que ofrece dos o tres frentes la construcción, generalmente dos pisos con galerías de columnas de inspiración toscana,

> medieval o de claros rasgos moriscos, portada de alguna magnitud labrada en piedra donde se perpetúan costumbres románicas y góticas junto a detalles ornamentales de la época: el Renacimiento. Un zaguán vincula la calle con el interior y por sus dimensiones permitía el fácil paso de una cabalgadura. Patio amplio y huerto o corral muestra a las claras la relación inobjetable de esa casa ciudadana con el campo. La generosidad de sus espacios, la misma zonificación de la casa, en la cual se destinaba el segundo piso a los recintos privados de la familia, y el bajo a depósitos y dormitorios de la servidumbre, patentizaban la influencia de una actividad que oscila entre la vida ciudadana y la rural (Corradine Angulo; cit. por Martínez Zulaica, 1983: 62).

Pero sin duda, la característica estructural que más llama la atención en estas casas, son sus techumbres. Conocidas como de «par y nudillo», emplean una serie de vigas, que al ser cubiertas desde el interior con entablados o esterillados, creando cielos falsos, a semejanza de una artesa invertida con cuatro superficies oblicuas llamadas jaldetas, que rematan en una horizontal y central denominada almizate. En estas superficies es precisamente donde se encuentran los vestigios pictóricos en la casa Hernández-Perea.

Las pinturas

Siendo aquellas casas de los primeros años de Tunja morada de ilustres personajes, la intención de sus dueños, siguiendo la usanza europea, fue decorar con pinturas paredes y techos, con el propósito de exaltar los valores y virtudes de sus habitantes y su estirpe. Así, siguiendo la tradición heráldica y simbólica medieval, en las techumbres tunjanas se combinaron —merced del pensamiento barroco— emblemas, animales fantásticos, fauna y flora americana y africana, figuras mitológicas europeas, anagramas, escudos familiares, que en suma, configuran una pléyade de imágenes cuyo propósito, mucho más allá de cumplir una función decorativa, era conformar lo que se conoce como «programas morales», es decir textos simbólicos complejos, fruto desde su formulación de un conocimiento profundo tanto de los significados de cada figura, como de su relación en el marco de una composición discursiva mucho más extensa.

Durante largos años estas imágenes permanecieron ocultas bajo falsos techos de influencia francesa, muy comunes a finales del siglo xix, y no fue sino hasta principios del siglo xx que se redescubrieron por el impulso restaurador de personas como el maestro Luis Alberto Acuña (1904-1994), figura insustituible en la valoración del patrimonio colonial colombiano. Así narra el hallazgo de las pinturas de la casa Hernández-Perea el maestro e historiador Pedro Restrepo Peláez:

> No deja de ser milagroso el que al derribarse el falso cielo raso que les cubría apareciera sobre una de las «vigas tirantes» un fragmento del pañete y en el cual en rústicas letras se hallaba la siguiente leyenda: «Pintó Otero Anno de 1636». Esta fecha vino a ser la clave de todo aquello que en este género de pintura algunos historiadores y comentaristas databan con mayor anterioridad.
> Es, pues, forzoso colegir que esta «escuela de pintura mural tunjana» naciera a principios del siglo XVII. Martín de Soria las ubica como del siglo XVI o sea anteriores a la muerte de Castellanos ocurrida en 1607. Pero esta tesis se cae por tierra, no solo por la fecha ya probada, sino porque de haber existido en vida del Beneficiado, este con su prodigiosa memoria y observación nos hubiera dejado más de una relato al respecto.
> Parece más probable que en ello hubiese intervenido el canónigo Don Fernando de Castro y Vargas, hijo ilegítimo de Don Juan, hombre de buenas letras y quien poseyó magníficos libros con profusión de grabados que seguramente sirvieron de modelo para las secuencias pictóricas y su desarrollo ambiental.
> ¿Quién fue Otero? Nunca hemos podido saberlo, pues ninguno de los archivos y documentos de la época nos ha resuelto el enigma (Restrepo Peláez, 2010: 168).

Como se aprecia, la identidad del determinador de estas pinturas es todavía un misterio. Sin embargo, la hipótesis de que Juan de Castellanos haya podido, de alguna manera, intervenir en su planeamiento, sigue teniendo fuerza, entre otras causas porque es muy probable que él mismo haya intervenido en la planeación de las pinturas encontradas tanto en la casa del fundador Suarez Rendón, como en la del escribano Juan de Vargas (Sebastián, 1965). En todo caso, estas tres edificaciones guardan un tesoro patrimonial por muchos subvalorado y desconocido.

En cuanto a su temática, las pinturas de la casa Hernández-Perea, que como se ha mencionado se hallan en el artesonado con forma de artesa invertida, recrean un programa eucarístico, no familiar, ya que no cuenta con escudos, ni blasones, figuras mitológicas o profanas; por el contrario, su programa es crístico, vinculando figuras que recrean la exuberancia natural del Nuevo Mundo, conjugadas con algunos aspectos del sacramento de la eucaristía.

Infortunadamente, han sido pocos los estudios emprendidos sobre estos vestigios patrimoniales, y en algunos casos los mismos no han contado con el rigor necesario para entender plenamente su importancia cultural y artística. Esto ha hecho que, adicionalmente, su estado de conservación sea muy deficiente. Sin embargo, su recuperación hace parte de las metas del Plan de Manejo Especial del Centro Histórico de la ciudad de Tunja, direccionado por el Ministerio de Cultura. Al ser cuestionado sobre el estado de las pinturas y el decurso de su restauración y mantenimiento el Profesional en Conservación y Restauración de Bienes Muebles de la Universidad Externado de Colombia, Maestro Carlos Andrés Carreño Hernández comenta:

> La pintura mural fue intervenida en la década de los ochentas (en esta última etapa no fue intervenida), por parte de una fundación que en este momento ya no existe, la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano, que era un convenio entre Banco de la República y lo que en ese momento era Colcultura. Esa restauración estuvo a cargo del restaurador Mexicano, Rodolfo Vallín, que ha sido prácticamente el que ha restaurado las pinturas murales más importantes que tiene Boyacá.
> Si bien la recuperación que se ha hecho de la Casa ha sido en ventanales y otros elementos arquitectónicos, en este momento la preocupación (en términos de intervención a esa pintura mural, la del salón principal que es la más relevante), está en que fue cubierta con un papel japonés, no se conoce a ciencia cierta el adhesivo con el que se cubrió…el interés era cubrirla durante las intervenciones arquitectónicas. El problema con esa intervención es que se dejó durante bastante tiempo. Ya se han hecho pruebas de solventes para retirarlas, y parece que los solventes livianos logran retirarla sin afectarlas, porque uno de los problemas de estas pinturas, y es un error tecnológico a nivel histórico que se ha tenido con toda la pintura mural de Boyacá, es que se piensa que la mayoría de estas pinturas murales son Frescos, y es totalmente falso; aquí sobre todo se trabajó el Temple, que es una pintura superpuesta sobre la superficie, es decir que crea una capa pictórica sobre el soporte. Al ser una técnica de superposición de capas, implica que sobre el soporte, sobre el mortero, hay unos pigmentos que fueron esparcidos. Esto quiere decir que, a diferencia del fresco, la capa pictórica puede ser afectada por cualquier tipo de solvente que la pueda diluir. En esa medida lo complicado de esa intervención es hallar un solvente que permita retirar el papel, disolver el adhesivo, pero que no vaya a afectar los pigmentos originales de la técnica. Las pruebas las ha hecho Héctor Prieto, quien fue en su momento restaurador de Rodolfo Vallín, y tal vez uno de los restauradores que más sabe de pintura mural en el país (Carreño Hernández, 2012).

FIG. 4. Figura del *Agnus Dei* en la jaldeta norte de la techumbre objeto de estudio, cubierta por papel protector. Imagen captada el 26 de enero de 2015.

FIG. 5. Evidencia del deterioro sufrido en jaldeta norte de la techumbre objeto de estudio, específicamente en la figura del perro cubierta por papel protector. Imagen captada el 26 de enero de 2015.

Actualmente la casa es utilizada como almacén y archivo. En ella laboran funcionarios de la Gobernación de Boyacá encargados de la organización del Festival Internacional de la Cultura. El estado de las pinturas puede apreciarse en imágenes como las figuras 4 y 5, fotografías tomadas a principios del año 2015, en las que se evidencia el deterioro causado por la humedad y el aspecto que ofrecen bajo el papel protector antes mencionado [FIG. 4], [FIG. 5].

Como se evidencia, este papel protector impide que se haga una observación directa a las imágenes, lo cual condiciona cualquier tipo de estudio que se pretenda adelantar a las mismas. Tan es así, que los únicos planos nominales de la techumbre fueron realizados antes de que se aplicara dicho papel, y por desgracia, durante su levantamiento se cometieron imprecisiones que pervierten el sentido del conjunto pictórico. Sírvanos de ejemplo este levantamiento [fig. 6] tomado de *El Barroco Iberoamericano, Mensaje iconográfico* de Santiago Sebastián, en donde las jaldetas norte y sur se encuentran invertidas y no se mencionan muchas de las figuras presentes en la techumbre.

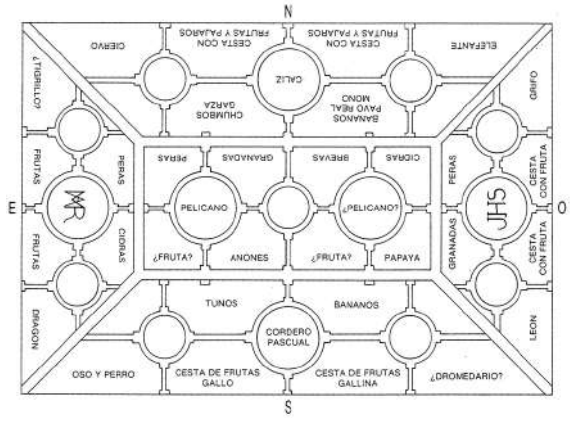


fig. 6. Esquema iconográfico, Casa Hernández-Perea. Tomado de *El Barroco Iberoamericano*, Mensaje iconográfico. Figura 9. p. 94.

El método

Como se ha dicho previamente, estas pinturas no responden simplemente a una intención decorativa, son mucho más: son en su conjunto una construcción simbólica que representa los valores de una época en el contexto de un territorio marcado por el choque cultural e ideológico que impositivamente se instaló durante la llamada conquista y se perpetuó durante la conquista. En tal virtud, las imágenes plasmadas en la techumbre de la casa Hernández-Perea pueden llegar a ser empleadas como un «vestigio» en el ámbito de la historia de las mentalidades. Así, diversas disciplinas como la historia del arte, la estética, la lingüística, la semiótica, la historiografía, la sociología entre otras, pueden coadyuvar a su interpretación, a su lectura, ya que como afirmara Barthes: «Leo textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc.» (Burke, 2005: 44).

Una de aquellas disciplinas que permite acercarse al desciframiento de las imágenes es la lingüística, ya que permite pensar estas obras como un texto en que subyace un discurso, entendido como: «una unidad observacional, es decir, la unidad que interpretamos al ver o escuchar una emisión» (van Dijk, 2005: 20). Para su formulación, estas imágenes responden a una lógica que les permite articularse coherentemente en razón a parámetros formales y temáticos, lo que significa que configuran una semántica visual propia. Esta articulación se da en tres niveles: las *microestructuras discursivas*, que determinan la relación de conexión y coherencia entre las distintas figuras o proposiciones temáticas; las *macroestructuras discursivas*, que regulan la coherencia global del discurso, lo que permite que este sea expresado tanto en la generalidad como en la particularidad de la enunciación, pictórica en este caso, haciendo reconocible su temática (van Dijk, 2005: 45);

y finalmente una *superestructura discursiva*, que regula las relaciones jerárquicas generales del discurso (van Dijk, 2005: 53), en este caso siguiendo fórmulas y parámetros formales y compositivos.

Asimismo, la semiótica aporta elementos y conceptos que enlazados con las contribuciones lingüísticas, permiten entender estos vestigios pictóricos. Por ejemplo Umberto Eco plantea que la Transducción o Semiosis Ilimitada, permite entender la mecánica de la interpretación sígnica, en un proceso de continuo desplazamiento de significado, mediante el cual un signo refiere a otro, y este a uno anterior, y sucesivamente hasta el infinito, conformando cadenas de significados que permiten configurar unidades culturales, las cuales permiten entender, mejor aún, construir sentido. De igual manera, los estudios semióticos permiten acercarse al análisis de fenómenos como la intertextualidad, expresada como: «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genett, 1989: 10), las imágenes de la techumbre en cuestión configuran la más frecuente manifestación de este fenómeno: son hipertextos, es decir, textos (imágenes) que aparecen como fruto de la inspiración de otros textos (imágenes) cuyo original podría rastrearse hasta ser definido como hipotexto, aquella primera imagen replicada (Genett, 1989: 14).

Por su parte, historiadores del arte como Erwin Panofsky, plantean una metodología muy acorde con estos postulados semióticos y lingüísticos. Los estudios iconográficos no solo se concentran en la descripción de las imágenes, sino que abarca aspectos relacionados con su origen.

> La Iconografía centra su campo de acción en cinco puntos que podemos cifrar: Descripción, Identificación, Clasificación, Origen y Evolución. Diferenciando claramente lo que es un «motivo» de un «tema» iconográfico.
> En consecuencia, podemos entender que Iconografía, en la actualidad, es la ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio y el tiempo, precisando el origen de las mismas y su evolución (González de Zárate, 1991).

Concretamente Panofsky propone tres niveles de análisis de la imagen: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico.

> *Nivel pre-iconográfico* (Significación primaria o natural de la obra de arte). Consiste en una interpretación primaria o natural de lo que se contempla a simple vista, el espectador de una obra de arte: una descripción en la que las figuras o los objetos representados no se relacionan con asuntos o temas determinados. Se trata, pues, de reconocer e identificar lo que se observa, sin la necesidad de poseer conocimientos icónicos, aunque sí se precisa una mirada atenta que repare hasta en los más pequeños detalles representados.

> *Nivel iconográfico* (Significación secundaria o convencional). Consiste, básicamente, en desentrañar los contenidos temáticos afines a las figuras o los objetos figurados en la obra de arte. Este nivel corresponde ya a un grado lógico, puesto que en el análisis hay que acudir a la tradición cultural, principalmente a las fuentes icónicas y a las fuentes literarias. En virtud de dichas fuentes, se trata de identificar el asunto representado y de ponerlo en conexión con las fuentes escritas.
> *Nivel iconológico* o iconografía en sentido profundo (Significación intrínseca o contenido). Es la explicación del significado intrínseco o dimensión profunda de una obra de arte. Consiste en ahondar sobre el concepto o las ideas que se esconden en los asuntos o temas figurados, y sobre su alcance en un contexto cultural determinado. Para afrontar el análisis iconográfico en este nivel (iconológico), se hace precisa una amplia investigación de los textos escritos y del contexto cultural relacionado con la obra de arte. Este nivel supone en todos los casos gran complejidad, por lo que el historiador debe proceder con cautela; no es extraño que el estudioso se deje llevar por premisas o puntos de partida inexactos, y que de ello resulten interpretaciones arbitrarias que, en la mayoría de los casos, puedan parecer, a priori, como especulaciones coherentes (Rodríguez López, 2005: 5).

Siguiendo estos principios se ha seleccionado como muestra de la techumbre de la casa Hernández-Perea la jaldeta norte, en cuyo centro se encuentra una de las figuras esenciales del conjunto, el Cordero Pascual o *Agnus Dei*, cuyo análisis ha de servir en estas breves páginas para ejemplificar la tarea realizada sobre todas y cada una de las imágenes presentes en dicha jaldeta, como parte del proceso analítico emprendido sobre este legado patrimonial colombiano, haciendo uso de lo propuesto por Panofsky.

El Cordero Pascual

La primera aclaración necesaria para adelantar el análisis de la figura de este animal es que el cordero no es una especie individual de ovino, sino el nombre que reciben las crías de menos de un año tanto de ovejas, como de cabras y carneros. Al ser su carne más tierna que la de un ejemplar adulto, se le utiliza en diferentes culturas como objeto de ofrenda desde tiempos inmemoriales.

Nivel pre-iconográfico

Esta imagen ocupa el lugar central de la jaldeta norte [fig. 7], enmarcado en un clípedo[2] que a su vez se halla rodeado por ocho (8) círculos de color negro. El animal está tumbado sobre el suelo con la cabeza erguida apuntando a la izquierda (occidente), se destacan una herida sangrante en su pecho y un estandarte de dos picos que pende de una larga y delgada cruz que aparece desde la parte trasera de su cuello. La figura entera presenta un borde de color naranja que

[2] Esta forma compositiva fue un muy recurrente elemento decorativo en los frescos romanos, así como en la pintura del Medioevo, empleado principalmente para emplazar figuras de destacada relevancia dentro del tema desarrollado en la obra.

se hace más ancho en la cabeza, quizás como referencia a una aureola. A su lado se observa un pequeño brote vegetal sobre el piso de tierra color café [FIG. 8].

Vale la pena agregar que en la base de la jaldeta norte puede leerse la frase: «AGNUS DEI QUI TOLLIS», primera parte de la súplica: «*agnus dei qui tollis peccata mundi*», en directa alusión a la figura del cordero pascual, como se verá más adelante.

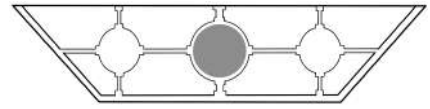


FIG. 7. Esquema de la jaldeta norte de la techumbre de la Casa Hernández-Perea, destacando el clípedo que contiene la imagen del Cordero pascual.

Con la intención de complementar el nivel pre-iconográfico de análisis se realizaron cuatro ejercicios muy elementales de acercamiento a la imagen y su ulterior comprensión: una escala cromática, para entender porcentualmente la presencia del signo plástico del color; la relación fondo-forma [FIG. 9], para establecer la proporción existente entre figura y el panel que le comprende; una representación en líneas [FIG. 10], para definir con mayor claridad la figura analizada y sus detalles; y el ángulo de visualización [FIG. 11], para entender la escala de la figura con su cabeza, así como su orientación, para establecer el interés del modelo, hacia dónde mira.

FIG. 8. Representación del Cordero pascual, Casa Hernández-Perea. Tomado de *Imágenes bajo Cal y pañete*, de Rodolfo Vallín, p. 112.

FIG. 9. Relación fondo-forma de la figura del Cordero pascual representado en la techumbre de la Casa Hernández-Perea con el clípedo que le contiene.

FIG. 10. Representación en líneas del Cordero pascual representado en la techumbre de la Casa Hernández-Perea.

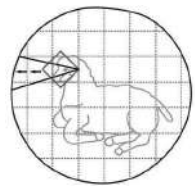


FIG. 11. Representación del ángulo de visualización de la figura del Cordero pascual representado en la techumbre de la Casa Hernández-Perea.

Nivel iconográfico

Como se mencionó anteriormente, el cordero no es un animal específico, sino la cría de menos de un año de tres especies distintas, lo cual ha significado que dentro de la iconografía judeo-cristiana cuente con diversas versiones y características; sin embargo, su figura puede identificarse claramente en cultos aún más antiguos, como el del dios babilónico *Enki*, señor de la tierra, a cuyos pies se descubre postrado un cordero mientras de sus hombros surgen los ríos Tigris y Éufrates [FIG. 12]. En este caso, como ocurre con frecuencia al hablar de animales simbólicos, la figura del cordero sirve como referente astronómico, representando el cúmulo estelar conocido como las Pléyades.

Esta asociación con cuerpos celestes ayudaba a los pueblos antiguos a entender los movimientos astrales para así poder predecir las estaciones y consecuentemente los ciclos de las cosechas; igualmente les permitió representar aún más extensos periodos de tiempo, al

dividir la bóveda celeste y marcar periodos de 2.200 años conocidos como Eras. Particularmente dentro del culto paleocristiano, la figura de Jesús se fusionó con la del dios solar Helios al centro de la rueda zodiacal[3] [FIG. 13]. Así, con el cambio de Era, la imagen de Jesús se asoció como puente entre Aries, el carnero, y Piscis, los peces.[4] Esto explica la relevancia del animal carnero en los rituales judíos, descritos en la ley mosaica, como la aparición de los peces dentro de las primeras representaciones cristianas. Un fenómeno similar se dio con la vinculación del dios *Mithra* y Tauro, el toro. De hecho, las primeras representaciones de Jesús como el buen pastor, llevando en hombros el cordero del sacrificio [FIG. 14], responden a la misma idea que siglos antes inspiró durante la Era de Tauro, las representaciones del pastor llevando en hombros un ternero [FIG. 15].

FIG. 12. Impresión de un sello cilíndrico en el que se aprecia un cordero postrado bajo el pie del dios babilónico *Enki*. Recuperado de http://pladelafont.blogspot.com/2012/11/inanna-ishtar-la-diosa-mesopotamica.html

FIG. 13. Mosaico en el suelo de la sinagoga Beit Alpha, en los territorios ocupados de Palestina que data del siglo VI. Se aprecia a Helios-Jesús en su carruaje solar, en el centro del zodiaco. Recuperado de http://www.booktalk.org/christ-in-egypt-the-twelve-followers-t11145.html

La asociación entre la figura del cordero y Jesús se vuelve simbiótica a lo largo del Nuevo Testamento, cuando el hombre reemplaza al animal durante los rituales conmemorativos de la salida judía de Egipto (Éxodo 12: 1,24). Así, la imagen humana de Jesús portador del cordero es reemplazada por la del animal mismo sin restarle potencia simbólica. Dentro de la iconografía cristiana es recurrente encontrar imágenes en las que el cordero de sacrificio, el cordero pascual, se ha convertido ahora en el Cordero Místico, el *Agnus Dei* o Cordero de dios, título que acompaña su imagen [FIG. 16].

Obviamente esta vinculación se halla referida en pasajes como el de la Última Cena, donde el cordero pascual es reemplazado por Jesús, quien afirma: «Tomad, comed, esto es mi cuerpo» (Mateo 26: 26). Sin embargo, ninguna es tan reiterada y clara como la alusión encontrada en el Evangelio de san Juan: «29 Al día siguiente vio a Jesús que venía hacia él, y dijo: He ahí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo» (San Juan 1: 29), «y vio a Jesús que pasaba, y dijo: "He ahí el Cordero de Dios"». (san Juan 1: 36), y de manera aún más extensa es descrito triunfante atestiguando el juicio final en el Apocalipsis (5: 6,14).

La descripción de estas visiones ha sido fuente de inspiración para la iconografía cristiana como se aprecia en esta miniatura medieval [FIG. 17] que sin duda evoca las representaciones zodiacales, ya no con Helios-Jesús al centro de la composición, sino con su equivalente: el *Agnus Dei*.

Si bien no todas las representaciones del *Agnus Dei*, incluida la de la Casa Hernández-Perea, recrean con exactitud las características descritas en el texto (el libro con los siete sellos, los siete ojos del animal, sus siete cuernos, entre otras), invariablemente comparten la

[3] La palabra «Zodiaco», de origen griego, traduce literalmente «rueda de animales».
[4] Cfr. http://www.booktalk.org/christ-in-egypt-the-twelve-followers-t11145.html

imagen de la cruz, convertida muchas veces en estandarte [FIG. 18], [FIG. 19]. En todos los casos, incluso con las variaciones en la pose del animal, su sentido simbólico no se ve afectado, lo cual dice mucho de su poder iconográfico.

Nivel iconológico

Dado que el programa iconográfico presente en la techumbre de la casa Hernández-Perea es eminentemente eclesiástico, la imagen del *Agnus Dei* en el clípedo central de la jaldeta norte es apena previsible al recoger el mensaje más importante de dicho espacio: Jesús es el Cordero Pascual, el Cordero de Dios y merced de su sacrificio, recreado simbólicamente durante la Eucaristía, los pecados del mundo son perdonados. Su ubicación, y mayor tamaño hacen del *Agnus Dei* el centro en torno al cual se despliegan las demás imágenes de la jaldeta norte, respondiendo a una microestructura dada por una relación jerárquica de escala, que hace de esta imagen la determinadora en la interpretación de las figuras que la orbitan. Así, las imágenes del gallo negro, la gallina en compañía de dos huevos, al asociarse con esta figura principal, conforman la proposición temática de familia-iglesia y Resurrección. De hecho, todos los otros elementos representados en la jaldeta, solo encuentran su sentido pleno en tanto se les conjuga con la figura del *Agnus Dei*.

FIG. 14. Imagen del buen pastor en las paredes de la catacumba de Domitila, en Calixto, aproximadamente del siglo III. Recuperado de http://manelmiro.com/2010/10/13/funcion-y-justificacion-de-la-imagen-en-la-epoca-paleocristiana-1/

FIG. 15. Escultura conocida como Moscóforo o el portador del ternero, 570 a. C. Parte de la colección del Museo de la Acrópolis, Atenas, Grecia. Recuperado de http://www.hellenicaworld.com/Greece/Art/Ancient/en/Moschoforos.htmlfollowers- t11145.html

Como parte de las hipótesis surgidas de la indagación en torno a la jaldeta norte de la techumbre, se han realizado unos acercamientos a lo que debió verse en aquellas pinturas, antes de ser intervenidas con el papel protector anteriormente mencionado.[5] En estas imágenes —incompletas reconstrucciones de las pinturas— se han podido establecer una serie de microestructuras discursivas forjadas por la relación entre las figuras presentes en la jaldeta, sus contenidos simbólicos, y la figura central del Cordero Pascual. La primera y ya mencionada es la de LA FAMILIA, dada por las imágenes del gallo, la gallina, los huevos y el Cordero Pascual [FIG. 20]; la segunda es la del PEREGRINO ESPIRITUAL, establecida por las relaciones entre las figuras del dromedario, el cuervo, el racimo eucarístico y el *Agnus Dei* [FIG. 21]; la tercera es la de LA RESURRECCIÓN, establecida entre las figuras del gallo, los huevos, los pavos reales, el nopal, y una vez

[5] Esta serie de imágenes, a pesar de su precaria calidad, son los únicos acercamientos que existen a la apariencia de la techumbre antes de ser intervenida con el papel protector. Se hace necesario aclarar que durante la investigación adelantada y consignada en el libro *La Lectura Oculta de las Imágenes*, se evidenció que no existen en la actualidad registros públicos de estos vestigios pictóricos, por lo que las imágenes de dichas pinturas aquí adjuntadas, son reconstrucciones realizadas a partir de las imágenes encontradas en el libro *Imágenes bajo Cal y Pañete*, de Rodolfo Vallín, referenciado en la bibliografía.

FIG. 16. Imagen del Cordero de Dios, tallada en piedra en el monasterio benedictino de San Pedro de Roda, provincia de Gerona, Cataluña, España, Aproximadamente de 878-1022 d. C. Nótese la inscripción *Agnus Dei* en la parte inferior de la pieza. Recuperado de http://www.panoramio.com/photo/423/38216

más, el *Agnus Dei* [FIG. 22]; una más es la del ALIMENTO ESPIRITUAL, formulada por las representaciones de los cestos de fruta, los racimos de uvas y el Cordero Pascual [FIG. 23]; y finalmente, la de LA PROTECCIÓN FRENTE AL PECADO, establecida entre las imágenes del gallo, la gallina, los huevos, el perro, el oso, y el *Agnus Dei* [FIG. 24].

Como se ha dicho, estas microestructuras discursivas están dadas en función de las relaciones espaciales, formales y simbólicas existentes entre las distintas representaciones presentes en la jaldeta norte, y particularmente, con la figura central, que preside el conjunto: el Cordero Místico.

Conclusiones

Abordar el estudio de obras pictóricas tan complejas y con condiciones tan particulares como las que presenta el conjunto de la techumbre en la casa Hernández-Perea es una labor que reclama el concurso de múltiples disciplinas y un conocimiento amplio tanto de la historia de la ciudad que las guarda, como del devenir de sus habitantes. Por este motivo, los aportes ofrecidos desde la sociología del arte, así como el uso de métodos y conceptos empleados por la historiografía, la historia del arte, la sociología, la semiótica, la estética, y por supuesto la lingüística, solo confirman que los estudios culturales no pueden responder a dinámicas que compartimentan el conocimiento o que excluyen las múltiples dimensiones del acontecer social y la formulación de objetos culturales.

A pesar de los descuidos, imprecisiones o fallos en su análisis, cada empresa investigativa adelantada desde su aparición, aporta que los vestigios pictóricos de esta y las vecinas casas tunjanas, hagan parte de un legado no solo artístico, sino cultural de una enorme riqueza y un valor incalculables, de los cuales hasta ahora se está empezando a tomar conciencia por parte de las administraciones locales y regionales, así como de la academia y los investigadores del patrimonio latinoamericano. De manera más puntual, los estudios semio-lingüísticos se posicionan a través de investigaciones como la presente, como una perspectiva de análisis más que pertinente para desentrañar las lógicas que motivaron la aparición de estas imágenes, así como para comprender los fenómenos estéticos y culturales que en ellas se evidencian. El llamado Barroco Latinoamericano, por ejemplo, que permite la convivencia tanto de figuras sacras y profanas, como de animales exóticos e imaginarios en el marco de programas discursivos de profundas connotaciones simbólicas, haciendo del mestizaje el lenguaje natural de estas expresiones cargadas de contradicciones y tensiones con un alto valor estético y comunicativo.

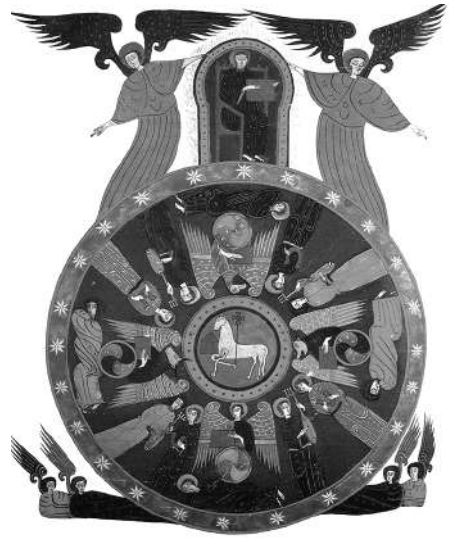


FIG. 17. Miniatura del Apocalipsis incluida en el Beato de Facundo. 1040 d. C. Biblioteca Nacional, Madrid, España. Recuperado de http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/47701

De igual manera, el método iconográfico planteado por Erwin Panofsky, se confirma como una estrategia extraordinaria que permite y promueve la visión transdisciplinar para la consecución del objetivo planteado: el desciframiento de los contenidos ocultos, de los significados profundos que guardan conjuntos pictóricos como los de la techumbre en la casa Hernández-Perea. Mucho más allá de su función decorativa, estas pinturas cumplían una función comunicativa y simbólica, configurándose en texto, vehículo de un discurso, de un modelo de pensamiento y un propósito:

> el mensaje cifrado en estas imágenes tiene una intención evangelizadora, orbitando en torno al ritual eucarístico y sus postulados metafísicos, como la transubstanciación, la resurrección, la elevación de las almas, la lucha entre el bien y el mal, la redención de los pecados, el sacrificio crístico y los bienes espirituales a través suyo obtenidos. Sin embargo, existe un contenido velado en el discurso de este techo: el pensamiento colonial.
>
> Ya se han comentado algunas de las características de la época en las que se ejecutaron estas pinturas, así como algunas particularidades del modelo social imperante para aquel momento; pero transversal a estas condiciones y a fenómenos estéticos como el arte colonial de la Nueva Granada, se desarrolla un modelo de pensamiento que (tal y como se descubre al analizar este conjunto

pictórico) establece una relación de dominación sobre los territorios y sus habitantes. Así como las especies animales de África y Asia, las especies americanas, tanto animales como vegetales, son apropiadas por un modelo de representación simbólica en el que se proyectan preceptos religiosos que posteriormente se implantaron, de manera violenta o por intimidación en la mayoría de los casos, con el objetivo de dominar el pensamiento de los pueblos invadidos. Fauna y flora se despliegan en torno a las representaciones de la deidad judeocristiana, a manera de ofrendas, y al mismo tiempo, como concesiones dadas por «obra y gracia» de esta misma (Arciniegas, 2015: 239).

En suma, este es apenas un somero intento por descubrir uno de aquellos «tesoros escondidos» que guarda la ciudad de Tunja, y a través suyo, de descubrir las dinámicas y las tensiones que contribuyen a la construcción de una identidad cultural signada por la mezcla y el sincretismo, por lo exótico y la maravilla, por un pasado que habla al presente con voces nuevas, con miradas nuevas, desde posiciones nuevas, sin las cuales el futuro sería solamente un eco resignado y una herida abierta.

FIG. 18. *Agnus Dei* al centro del tímpano en la fachada de la Basílica de San Isidro de León, España. Siglo XII. El Cordero mantiene en equilibrio la cruz con una de sus patas, mientras es sostenido en un escudo por dos ángeles. Todos se encuentran sobre la escena del sacrificio de Isaac. Recuperado de http://www.lasalle.es/santanderapuntes/arte/romanico/escultura/leon_san_isidoro_puerta_cordero.htm

FIG. 19. *Agnus Dei* dentro de un anillo en el arco del coro de la iglesia de Ballerup, Dinamarca. 1240 d.C. El Cordero sostiene con una de sus patas el estandarte con la cruz. Recuperado de http://ica.princeton.edu/mills/

FIG. 20. La Familia.

FIG. 21. El Peregrino Espiritual.

FIG. 22. La Resurrección.

FIG. 23. El Alimento Espiritual.

FIG. 24. La Protección Frente Al Pecado.

«Para empresas y enigmas, al Iovio, Ruscelio y Camilo…» Referentes emblemáticos en las fiestas de beatificación teresiana (1614)*

José Javier Azanza López
Universidad de Navarra

El jueves 9 de octubre de 1614, desde el púlpito del convento madrileño de descalzas de Santa Ana, bonete en mano como refrendo de su sacerdocio recién estrenado cinco meses atrás, Lope de Vega proclamaba su oración y discurso como preámbulo del certamen poético en honor a la beata Teresa de Jesús (San Joseph, 1615a: 4v-11; Manero Sorolla, 1999: 228). Su intervención dio paso a la justa literaria en la que los participantes eran descritos por el *Fénix*[1] en términos de valientes guerreros prestos para el combate, blandiendo como arma el ejemplo de reconocidos autores en las diferentes categorías del concurso. Una de ellas correspondía «al que mejor Geroglifico truxere a nuestra Santa Madre», y en la misma no tenía duda acerca de los modelos a seguir: «para empresas, y Enigmas,/Al Iovio por sus preceptos,/ Al Ruscelio, y al Camilo,/ Orus Apolo, y Pierio» (San Joseph, 1615a: 14).

Paolo Giovio (*Dialogo dell'imprese militari et amorose,* 1559), Girolamo Ruscelli (*Le imprese illustri,* 1566), Camillo Camilli (*Imprese illustri,* 1586), Horapolo y Pierio Valeriano (*Hieroglyphica,* 1556) se convierten para Lope en el quinteto de referencia para triunfar en el certamen; y lo que es más: nos ponen sobre la pista de nuestro tema. A comienzos del siglo xvii, la beatificación de Teresa de Ávila fue celebrada en todos los territorios de la monarquía hispana, generando una ingente cantidad de material emblemático a muy distintos niveles: adorno de espacios sagrados, certámenes poéticos, arte efímero, oratoria sagrada… En este contexto, nos preguntamos por los autores y libros de emblemas manejados para la ocasión: sigamos su huella, conozcamos su aplicación práctica y tratemos de reconstruir materialmente algunos jeroglíficos —término empleado de manera

*Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto I+D+i *Teatro, Fiesta y Ritual en la monarquía hispánica (siglos xvi-xvii)*, aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad con nº de ref. FFI2013-48644-P.

[1] Si bien el romance que sigue al cartel no lleva título ni autor, Entrambasaguas (1967: 556) y Romera Castillo (1998: 276-278) lo consideran lopesco por su estilo inconfundible y las similitudes con otras creaciones del *Fénix*.

FIG. 1. Reconstrucción del jeroglífico «*Spiritus Domini locutus est per me, et sermo eius, per linguam meam*». Calatayud.

genérica en las relaciones festivas[2]— compuestos para la beatificación a partir de su descripción y fuentes originales.[3]

El *best seller* emblemático de la beatificación: los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano

Los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano se convierten en el repertorio emblemático por excelencia de la beatificación teresiana, al punto de que no hay ámbito en el que no hagan acto de presencia. Así queda de manifiesto en la confección de jeroglíficos «a la devoción», es decir, aquellos colocados en los espacios sagrados que acogieron las grandes celebraciones y que, además de contribuir a su ornato, retaban al espectador a descifrar su mensaje oculto. Sirva como ejemplo uno elaborado en Calatayud alusivo a su fortaleza como reformadora del Carmelo, así como al cuidado que puso mediante su doctrina en perfeccionar el comportamiento de hombres y mujeres que habitaron sus conventos (San Joseph, 1615b: 128v). Mostraba una osa (símbolo de la mujer fuerte, recoge la relación festiva, en alusión a Valeriano, 1556: 86) con dos oseznos recién nacidos a los que lamía para darles forma, acompañados del mote: «*Spiritus Domini locutus est per me, et sermo eius, per linguam meam. 2 Reg. 23*» (El espíritu del Señor habló por mí, y su palabra por mi lengua, 2 Re 23,2). Completaba el significado el epigrama: «Hijo, e hija he dado al mundo/ Y en ambos cualquier mengua/ La perficiona mi lengua» [FIG. 1].

Valeriano recupera la creencia de la Antigüedad sobre la osa que da forma a sus crías (Bouzy, 1993: 42-45), presente asimismo en Horapolo, Ripa (1603: 224, Imperfección), Dolce, Camerarius y Capaccio (el arte perfecciona la naturaleza, a propósito de la empresa de Tiziano, «*Natura potentior ars*»), Picinelli, Ferro y Petrasancta (la fineza corrige la rudeza), Vaenius (el amor se perfecciona con

[2] Sobre su amplitud terminológica, sirvan las palabras de Fernando Manrique de Luxán, cronista de los festejos de Salamanca, cuando a propósito de las composiciones presentadas al certamen poético significa que «se mostraron los ingenios con agradables emblemas, empresas, divisas, símbolos, pegmas y enigmas que ya el uso comun nombra con palabra de Hieroglificos, con quien me acomodare, llamandolos a todos desta manera (si bien impropiamente en algunos que se pondrán) porque pasen adelante». (Manrique de Luxan, 1615: 184).

[3] La reconstrucción material de los emblemas y empresas originales ha correspondido a Ramón Alemany, alumno de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, a quien quiero agradecer su identificación con este proyecto desde el primer momento y la calidad final de su trabajo.

el tiempo) y Schoonhovius (perfección del alma camino de la virtud). También figura en Sebastián de Covarrubias para dar a entender que solo hay que dar a conocer una obra cuando se esté seguro de su cuidada revisión (Hernández Miñano, 2015: 118-119), y en Francisco Núñez de Cepeda, significando la importancia que adquiere la educación en la labor pastoral del prelado (García Mahíques, 1988: 109-112).

Los certámenes poéticos celebrados con motivo de la beatificación teresiana constituyen igualmente terreno propicio para la agudeza emblemática (Romera Castillo, 1998: 255-303), con alusiones a diferentes niveles. Así por ejemplo, el undécimo certamen de la justa literaria celebrada en Valladolid pedía un jeroglífico que, encabezado por el lema «O morir o padecer» que tanto repitió Teresa de Jesús, aludiese a su constancia en medio de los trabajos y adversidades. Los dos primeros premios en esta categoría consistían en «los *Hierogliphicos* de Pierio Valeriano y las *emblemas* de Alciato con comento en latin» (Ríos Hevia Cerón, 1615: 117; Valero Collantes, 2008: 1035-1052). Se hizo acreedor al máximo galardón el eclesiástico Gabriel García de Corral con un jeroglífico que representaba un escudo de armas con un hacha ardiendo en su campo, y por orla del escudo el mote «*Aut pati, aut mori*», completando la composición unos dísticos latinos que declaraban su propósito[4] [FIG. 2].

FIG. 2. Reconstrucción del jeroglífico «*Aut pati, aut mori*». Valladolid, Gabriel García del Corral.

Encontramos también alusiones a Valeriano en las sentencias del certamen. Así ocurre en Zaragoza, donde se llevó las tres varas de tafetán del primer premio el presbítero de Santa María Magdalena Jerónimo Cordera con un jeroglífico que, bajo el mote «*Digitus Dei est hic*» (El dedo de Dios está aquí, Ex 8,19), mostraba dos brazos saliendo del cielo y enderezando una regla entre resplandores, acompañados del tercetillo: «Manos que regla torzida/ bueluen a su antiguo ser,/ de Dios son, no de muger». Venía a significar con él los trabajos y el favor divino con que Teresa redujo a su primitivo ser la regla del Carmelo, auspiciando nuevas fundaciones conventuales que resplandecían en medio de la Iglesia [FIG. 3]. Así reza la sentencia en verso: «Y porque juntas en él/ las leyes de Pierio están,/ con las que pide el cartel/ le damos el tafetán,/ y Apolo le da el Laurel» (Díez de Aux, 1615: 123).

Mas las referencias no están relacionadas únicamente con el premio o su sentencia. Existen numerosos ejemplos en los que los par-

[4] «*Fax ardet lucem praestans, operosa liquescit/ Aut illi est dulce morte iucunda quies/ More Teressa facis, patiens liquefacta dolores/ Ardet & attonito, splendida in orbe micant/ Quaudo pati cessat moritur, clypeata triumphe/ Namque pati votum est, siue quieta mori*».

FIG. 3. Reconstrucción del jeroglífico «*Digitus Dei est hic*». Zaragoza, Jerónimo Cordera.

ticipantes del certamen se sirven de los *Hieroglyphica* para elaborar sus composiciones, tal y como reconoce su declaración. Así ocurre en el certamen zaragozano (Díez de Aux, 1615: 23-40), donde un jeroglífico de Francisca de la Madre de Dios, priora del convento de descalzas, recurre a la granada como símbolo de unión (Valeriano, 1556: 393) para dar a entender la diversidad de naciones que congregó Teresa con su reforma del Carmelo; otro del catedrático de la Universidad de Huesca Marco Antonio Esporrín declara el carácter único de la beata por alumbrar a la Iglesia, echando mano de la imagen del ave fénix, única en el mundo y comparada por los egipcios al sol (Valeriano, 1556: 143v), al que se equipara Teresa con los brillantes rayos de su vida, ejemplo y doctrina; el mismo autor propone un jeroglífico en el que establece el paralelismo entre Teresa y el águila, pues ambas poseen cualidades comunes como agudeza de ingenio, alta contemplación y reformación de vida (Valeriano, 1556: 137); y la descalza Isabel de San Francisco pinta dos ojos cerrados a los que mira una paloma, esta como imagen de Teresa y aquellos como símbolo de Dios (Valeriano, 1556: 234).

Dos últimos jeroglíficos presentados al mismo certamen completan nuestra secuencia. El primero corresponde al beneficiado de la Catedral de Huesca Antonio Latre, quien con el mote «*Et eris mater semper intacta*» (Y quedarás Madre siempre intacta, recogido en el *Oficio Parvo de Nuestra Señora)* representa un nido de polluelos sobre una roca, por encima del cual un buitre recibe el soplo del viento figurado en un rostro, acompañado de la letra (omitimos por ilegible una palabra): «Con la… castidad/ doy muchos hijos al suelo/ que han de poblar el cielo» [FIG. 4]. A partir de la enseñanza de Valeriano —tomada a su vez de Horapolo— acerca de los buitres, especie de la que era creencia que solo existían hembras cuya fecundación tenía lugar al alzar su cola hacia el viento Aquilón, convirtiéndose por tanto en símbolo de lo femenino y creador (Valeriano, 1556: 131v; García Arranz, 2010: 234-236), se desarrolla la explicación: la roca es la religión descalza del Carmelo, el nido sus conventos y los polluelos sus religiosos y religiosas; y el buitre representa a Teresa, que únicamente con el soplo de la divina providencia llevó a cabo su labor fundacional. El segundo fue ideado por la descalza María de Cristo, la cual pinta en la cumbre del monte Carmelo un incensario que contiene un corazón y cuyos vapores se elevan al cielo, en tanto que de la tierra surgen numerosas estrellas que ascienden envueltas en el humo del incensario; completan la composición el mote «*Nihil tibi imposibile*» (Para ti nada hay imposible) y los versos: «A tu oración alta y pía/ todo Teresa

obedece,/ El cielo la gloria ofrece/ y el abismo Almas embia». Quiere dar a entender la fervorosa oración de Teresa, a cuyas peticiones estuvo siempre abierto el cielo, y por cuya intercesión alcanzaron la gloria innumerables almas del purgatorio; para ello se sirve del incensario con el corazón como símbolo de la oración escuchada por Dios y de las estrellas que salen de la tierra, imagen de la liberación de las almas del purgatorio (Valeriano, 1556: 242v y 332).

FIG. 4. Reconstrucción del jeroglífico «*Et eris mater semper intacta*». Zaragoza, Antonio Latre.

Un nuevo campo en el que se hace presente la cultura emblemática es el de la oratoria sagrada. La consulta de sesenta y cinco sermones predicados en las fiestas de beatificación pone de manifiesto el recurso al emblema por parte de los oradores, si bien resulta comedido; no estamos todavía ante el torrente de referencias simbólico-emblemáticas que introducirán los predicadores de la segunda mitad del siglo XVII, de manera que —salvo excepciones— no pasan de ser citas puntuales que aportan un sello erudito al discurso, aunque sin incidir de manera decisiva en él.

A partir de esta reflexión general, los *Hieroglyphica* constituyen el repertorio más consultado. A él recurren el franciscano fr. Pedro Jover (Barcelona) al otorgar a la sabiduría de la beata una corona de cedro, pues al igual que el árbol es símbolo de inmortalidad al no pudrirse su madera (Valeriano, 1556: 373v), sus palabras fueron dignas de inmortal recuerdo (Dalmau, 1615a: 84v); el jesuita Antonio Salvador (Barcelona) al comparar a la madre con la luna a propósito de la historia de los pueblos Carrenos de Mesopotamia y simbolizar en la azucena su virginidad (Valeriano, 1556: 329 y 402v; Dalmau, 1615a: 111); el jesuita Jerónimo Ballester (Mataró) a propósito del retrato que Apeles pintó por orden de Alejandro Magno (Valeriano, 1556: 324), como preámbulo del retrato de Teresa que va a «pintar» a su auditorio (Dalmau, 1615b: 38); el dominico fr. Jerónimo Bautista de Lanuza (Zaragoza), quien se sirve de la fábula de Pandora (Valeriano, 1556: 303v y 307v) para detallar los grandes misterios que obró Dios en Teresa (Díez de Aux, 1615: 167); el franciscano fr. Juan de Arauz (Alba de Tormes) al recurrir a la paloma como compendio de virtudes (Valeriano, 1556: 156-161) para concluir que fue Teresa paloma a quien su esposo divino llamó *Columba mea (Sermones a la Beatific,* 1615: 160v-161); el dominico fr. Diego de la Cueva (Granada), quien establece una comparación entre la madre y Telesilla de Argos, defensora de la patria contra los espartanos, en cuyo honor levantaron altares y edificaron templos (Valeriano, 1556: 366v; *Sermones a la Beatific,* 1615: 232); y el jesuita Francisco de Soto (1615: s.p.) (Málaga) en su comparación de las virtudes de la beata con las

propiedades de la rosa (Valeriano, 1556: 399-400).

Completamos la relación con el sermón pronunciado por el dominico fr. Luis Vallejo en los carmelitas descalzos de México. A partir del episodio bíblico en torno al cual gira su homilía (la muerte del general cananeo Sísara a manos de Yael, Jue 4), y de la mención a Valeriano sobre la manera egipcia de representar una insigne victoria (un pie pisando una cabeza, Valeriano, 1556: 257), propone un jeroglífico para significar la obtenida por Teresa sobre el enemigo. «Yo la pintaría» —refiere— como una hermosa ninfa con el hábito de la orden, saliendo de su pecho numerosas estrellas que iluminan el cielo y con los pies descalzos pisando la cabeza de Sísara como nueva Yael; el mote dice: «*Spiritus eius ornavit Caelos, et prudentia eius percussit superbum*» (Job 26,12-13, Su espíritu adornó los cielos, y su providencia hirió al soberbio) [FIG. 5]. En su explicación, las estrellas son los religiosos y religiosas del Carmelo reformado que engalanan el cielo de la Iglesia; y la cabeza de Sísara es la soberbia y ambición del mundo a las que vence Teresa desde la firme observancia de su perfección (*Sermones a la Beatific,* 1615: 434).

FIG. 5. Reconstrucción del jeroglífico «*Spiritus eius ornavit Caelos, et prudentia eius percussit superbum*». México, sermón de fr. Luis Vallejo.

Un valor siempre seguro: el *Emblematum liber* de Alciato

Aunque a considerable distancia de los *Hieroglyphica* de Valeriano, el *Emblematum liber* de Alciato también se convirtió en obra de referencia en las fiestas de beatificación teresiana.

Ya hemos significado que, en el certamen poético de Valladolid, el segundo premio en la categoría de jeroglíficos era una edición latina de Alciato. Se hizo acreedor al mismo Manuel de los Ríos (autor de la

relación vallisoletana), quien con el consabido lema «O morir, o padecer» representaba a la beata sobre un monte cubierto de espinas y abrojos, extendiendo una mano hacia el esqueleto de la muerte que hacía ademán de huir de ella, en tanto que con la otra abrazaba una cruz; de la boca de Teresa salía una cinta con la sentencia paulina *Mori lucrum* (El morir es ganancia, Flp 1,21), mientras que a la cruz se ajustaba una tarjeta con las palabras *Sed durum patientia frango* (Con paciencia supero cualquier dificultad). Completaban el significado del jeroglífico los versos del epigrama: «Aunque muero por morir/ padecer y sufrir quiero/ entretanto que no muero» [FIG. 6]. La explicación resultaba meridianamente clara: dado que no se cumplía su deseo de morir al tenerla Dios alejada del tránsito, Teresa se alegraba con los trabajos que constituían la cruz de cada día en su labor reformadora del Carmelo (Ríos Hevia Cerón, 1615: 117v-118).

FIG. 6. Reconstrucción del jeroglífico «O morir, o padecer». Valladolid, Manuel de los Ríos.

Encontramos una nueva referencia a Alciato en el certamen poético celebrado en Madrid, para el que Lope de Vega propuso un enigma (Entrambasaguas, 1967: 591-598; Romera Castillo, 1998: 277) en el que aparecía pintada la beata descalza con una trompeta en la boca y un dardo en la mano, sobre un tablero de ajedrez con las letras ABC [FIG. 7]. Una extensa composición poética proporcionaba las claves para descifrarlo,[5] tarea a la que se aplicaron Mateo de Tavira y Clementa de Piña (San Joseph, 1615a: 79-81v), quienes coinciden en la solución: la abeja,[6] y también en la mayoría de los argumentos que proporcionan para llegar a ella: la trompeta significa el zumbido, el dardo el aguijón, el tablero de ajedrez el panal con sus celdas, y el ABC contiene el nombre de abexa; y en la resolución de los versos se suceden alusiones a la adivinanza de Sansón a los filis-

[5] Es Coraçon mi deseo,/ Que no aciertes, lector,/ Por qué ha costado mil vidas/ El averiguar quién soy./ Pero si tú me acertares/ Para el jueves a las dos, Te prometo un rico premio/ Puesto que descalça estoy./ Yo soy lo mesmo que miras,/ Y aun menos, mas tengo yo,/ Cosa que en su cielo un día/ Fue de Dios comparación./ A Teresa me parezco/ En que tanta fundación/ Sirve a Dios, a cuyo culto/ Tan limpias Vírgines doy./ No menos también la imitan/ Mi obediencia, y Religión,/ Mi soledad, y abstinencia,/ Mi coro, música y voz./ Corales, celos y naipes/ Me han dado su condición,/ Y aquella derecha tuerta/ Que siembra pan de dolor./ Alua me ha dado la vida,/ Desde ella fui a ver mi sol,/ Por quien el Papa de Roma/ Me ha dado su bendición./ Pero porque no te canses,/ En esas letras estoy,/ Tan alta, que hay prenda mía/ Que tiene nombre de Dios».

[6] En absoluto resulta gratuita la comparación entre Teresa y la abeja, por cuanto el tópico aristotélico de las abejas que se posan en las flores (*Historia de los animales*, vol. X, libro V, sec. XXII, 195) se cristianiza por la santa: «La humildad siempre labra como la abeja en la colmena la miel, que sin esto todo va perdido. Mas consideremos que la abeja no deja de salir a volar para traer flores; así el alma en el propio conocimiento, créame y vuele algunas veces a considerar la grandeza y majestad de su Dios». Teresa de Jesús, 2009: 485.

FIG. 7. Reconstrucción del enigma propuesto por Lope de Vega. Madrid.

teos (Jue 14,12-20); a la comparación entre el panal de miel y la Pasión en las Sagradas Escrituras, así como al aguijón del relato paulino de su conversión (Hch 26,9-18); a las velas de cera virgen que en el altar rinden culto a Dios, al igual que las religiosas en las fundaciones teresianas; al picor que, como el aguijón de la abeja, producen corales, celos y naipes, así como la «derecha tuerta» que es la aguja; a la salida de la abeja al alba a recoger el néctar, y a las bendiciones papales de los *Agnus Dei*, objeto de devoción consistente en una tablilla de cera con una imagen impresa.

Nos interesa la solución al enigma de Clementa de Piña, que comienza con una referencia a Belardo en lo que debe entenderse como una alusión directa a Lope de Vega a través de su seudónimo preferido (Sánchez Jiménez, 2006), máxime si tenemos presente la participación del *Fénix* en el certamen y la relación de amistad entre ambos.[7] En el transcurso de su declaración, refiere lo siguiente a pro-

[7] Hija de Juan Izquierdo de Piña, «el mayor y más antiguo amigo de Lope de Vega», como él mismo se consideraba, Clementa de Piña fue madrina de su hija Antonia Clara, y el *Fénix* le dedicó *El hidalgo abencerraje*. Castro y Rennert, 1969: 232; Barrera, 1973: 93; y Fernández, 2010: 106-109.

pósito del picor que produce el aguijón de la abeja: «Si la aueja quema y pica,/ A los que castran colmenas/ Se lo preguntad Velardo,/ O amor del Alciato Emblema». Se refiere al emblema «*Dulcia quandoque amara fieri*» (Que a veces las cosas dulces se vuelven amargas), que muestra a Cupido dolorido acudiendo a su madre Venus tras recibir la picadura de los insectos a cuya colmena se había acercado atraído por la miel; moraliza el jurisconsulto milanés acerca de los peligros del amor que no siempre produce placer, pues por su naturaleza compleja y contradictoria puede acabar costando la honra y la vida (Alciato, 1993: 147-148).

FIG. 8. Reconstrucción del jeroglífico «El día de más valer». Córdoba.

La cita puntual: entre Italia, Francia y España

Junto a Valeriano y Alciato, otros autores hacen acto de presencia en las relaciones festivas. Ya hemos significado la alusión a Paolo Giovio en la bienvenida de Lope a los participantes en el certamen poético de Madrid; pues bien, aun sin llegar a mencionarse expresamente, podemos rastrear su influencia en la composición de empresas.

Un jeroglífico que adornó la iglesia de Córdoba a propósito de la muerte de la beata Teresa mostraba un ciprés con tres diademas en su copa como símbolo de los tres votos de la religión; a un lado y otro quedaban las palabras «El» y «Valer», de manera que unidas a la lectura fonética de las diademas originaban la frase que actúa como mote y revela el sentido de la composición: «El día de más valer». A ello contribuía el epigrama: «Celebra oy la Iglesia Santa/ De la que vimos ayer/ El día de más valer» (San Joseph, 1615b: 200) [FIG. 8].

Si bien la relación festiva silencia la fuente que lo inspira, nos decantamos por la empresa dedicada por Giovio (1574: 38) a Alfonso II de Aragón, rey de Nápoles (1494-1495), en la que venían pintadas tres diademas acompañadas de una corona y la palabra «Valer» en alusión al estandarte que enarboló en la batalla de Campomorto (21 de agosto de 1482) para espolear a sus capitanes y soldados, significando que aquel día más que cualquier otro tenían que demostrar su valor, declarando que era «Día de más valer». También Battista Pittoni (1562: s.p.) la propone como empresa de Alfonso II. Posteriormente, Gómez de la Reguera identifica las diademas con las virtudes teologales para convertirlas en empresa del rey castellano-leonés Fernando IV,[8] de la que se hará eco el jesuita italiano Petrasancta (1634: 133-134).

Por su parte, uno de los jeroglíficos presentados al certamen de Salamanca mostraba en su *pictura* «un avestruz que tiene en el pico

[8] Explica en su comentario Gómez de la Reguera que se aparta de los preceptos con que deben formarse las empresas al hacer de su cuerpo parte del mote, e incluye otros ejemplos «con este vicio» en los que las figuras actúan por su sonido fonético para transmitir el significado. Gómez de la Reguera, 1990: 69-73; García Vega, 1994: 114-116.

FIG. 9. Reconstrucción del jeroglífico «*Et durissima concoquit*». Salamanca.

una cruz de hierro comiéndola, y en el suelo otras muchas cruces, clavos y piedras»; decía su mote «*Et durissima concoquit*» (Y digiere hasta lo más duro), acompañado de los versos: «Es Teresa, que digiere,/ Como si fuera Avestruz,/ Las piedras, clavos, y Cruz» (Manrique de Luxan, 1615: 199) [FIG. 9]. Nuevamente encontramos la inspiración en Paolo Giovio (1574: 93-94), quien a partir de la creencia de la capacidad del ave para comer hierro, la propone como empresa del capitán de la guardia pontificia Girolamo Mattei, cuya perseverancia le permitió digerir el asesinato de su hermano para, llegado el momento, consumar su venganza (García Arranz, 2010: 191-192); de ahí el mote «*Spiritus durissima coquit*» (El espíritu digiere hasta lo más duro) del que deriva el español, convertido en imagen de la fortaleza de la beata ante la adversidad.

Otros autores aparecen puntualmente citados en las relaciones festivas. Ya hemos aludido al sermón predicado por Francisco de Soto en el convento de carmelitas descalzas de Málaga. En el transcurso del mismo, tras comparar las propiedades de la rosa con las prerrogativas de Teresa, introduce referencias a Harpócrates, a quien en la Antigüedad los invitados a los banquetes ofrecían una rosa blanca como símbolo del secreto que debía guardarse acerca de lo que sucediera en ellos; y a las tres Gracias, uno de cuyos atributos es la rosa como flor consagrada a Venus, de ahí que se las representara con una rosa y con un ramo de mirto en la mano. Ambas están tomadas de las *Imagines deorum* de Vincenzo Cartari (1581: 250-251 y 356-358), y de ellas se sirve el orador para aludir al divino convite de los desposorios místicos entre Cristo y Teresa, la más bella rosa del jardín del Carmelo (Soto, 1615: s.p.).

Por su parte, el canónigo magistral de la Catedral de Toledo Luis de Tena, en su sermón predicado el 5 de octubre de 1614 en el convento de carmelitas descalzos de dicha ciudad, proclama a Teresa como Madre de la reforma del Carmelo merced a la gracia divina; y se remite para ello al jeroglífico de la fecundidad de la Tierra como *Magna Mater* de los vivientes, ejemplificada en una estatua coronada de torres sobre un carro triunfal y con una llave y un pandero en las manos, acompañada de gallos y otras aves y con unos leones temblando ante su presencia *(Sermones a la Beatific,* 1615: 82). Cada elemento asume un significado en el discurso homilético, de manera que el carro es el de Elías en la beatificación teresiana, la estatua su bendita persona, la corona sus virtudes, la llave su divina ciencia, el pandero —un disco o un cetro en las fuentes originales— su oración, los gallos y aves los religiosos y religiosas de su reforma, y los leo-

nes las fuerzas del infierno atemorizadas ante su santidad, al punto que exclaman: *Domine etiam daemonia subisciuntur nobis in nomine tuo* (Señor, hasta los demonios se nos someten en tu nombre, Lc 10,17). Podemos rastrear influencias de las *Imagines deorum* de Cartari (1581: 138-141, *Magna Mater*) y de la *Iconologia* de Cesare Ripa (1603: 148, *Fecondità*), sin dejar de lado referencias a la *Genealogía de los Dioses* de Boccaccio (2007: 119).[9]

En las fiestas de Alba de Tormes, la noche del lunes 6 de octubre salió un vistoso carro triunfal, organizado en varios cuerpos decrecientes sobre un orden dórico y con doce ninfas que portaban tarjetas con las armas de las principales ciudades del Duque de Alba, unidas a una figura central que simbolizaba la villa de Alba como cabeza de su Estado, todas las cuales rendían homenaje a la beata: «Pareció a todos muy bien la invención deste carro semejante a los antiguos pegmas, como se puede ver en Pedro Castalio», significa la relación (San Joseph, 1615b: 24v-25v). La referencia alude a *Pegma, cum narrationibus philosophicis* (Lyon, 1555), libro de emblemas del jurista francés Petrus Costalius (Pierre Coustau, Petrus Costus), compuesto por 122 emblemas (95 de ellos ilustrados) acompañados de su correspondiente *narratio philosophica,* discursos en prosa de dos o tres páginas que van más allá del simple comentario y se convierten en auténticos ensayos autónomos sobre un determinado tema; de hecho, Costalius fue un jurista, y aunque nos encontramos ante un libro de emblemas generalista de influencia alciatina, muchos de sus emblemas se refieren específicamente a cuestiones jurídicas (Hayaert, 2008).

A la hora de entender por qué se identifica el carro triunfal de Alba con los pegmas de Costalius, quizás debamos acudir a la definición que proporciona Juan de Horozco en sus *Emblemas morales*, según la cual pegma sería una estructura en madera con varios cuerpos de disposición turriforme que incorporaba mediante figuras un mensaje simbólico, ajustándose de esta manera a la disposición que adoptaba el carro triunfal que desfiló por las calles de la villa salmantina (Horozco y Covarrubias, I, 1604: 11v-12). Conviene significar a este respecto que Horozco es el único autor de emblemas que a finales del siglo XVI se pregunta por el significado del término a partir de su acepción antigua a la que se remite.

Acabamos de citar a Juan de Horozco para aclarar el significado del término pegma. Pues bien, el emblemista español aparece mencionado en la justa poética de Salamanca, a la cual el catedrático de Humanidades Blas López presentó un poema latino del que se alaba su elegancia y claridad «de que gustan sobremanera las musas, según

[9] A todo ello se refiere González de Zárate, 2012: 197-202.

el que pintando un sol sobre el Parnaso, y su fuente Castalia puso por mote latino: *Phoebo gaudet Parnasia rupes*» (Manrique de Luxán, 1615: 170). Señala la relación festiva que los antiguos, para dar a entender que la claridad era cualidad imprescindible a todo género de poemas, pusieron por presidente de las musas a Febo, que era el sol; y para ejemplificar este pensamiento recurre al primer emblema del Libro II de los *Emblemas morales*, que con el susodicho mote («Halla contento con Febo la roca Parnasia») muestra el monte Parnaso del que mana una corriente de agua que representa a la fuente Castalia, todo ello en medio de un paisaje iluminado por un resplandeciente sol. Con su emblema, Horozco critica la oscuridad de muchos escritos de su época y aboga por la sabiduría como verdadera fuente de la poesía, aportando ejemplos de la antigüedad clásica y proponiendo sus emblemas como modelo de estilo comprensible por todos (Horozco y Covarrubias, II, 1604: 1-2v).

Conclusión

Significa Aurora Egido (1983: 15) a propósito del *ut pictura poesis* horaciano que «la emblemática salió de los restringidos cotos de los humanistas para hacerse popular en las fiestas públicas». Sin duda, la beatificación de Teresa de Jesús en 1614 constituye un inmejorable ejemplo de ello, que nos permite comprobar cómo a comienzos del siglo xvii la cultura emblemática se encontraba plenamente arraigada España, convirtiéndose en elemento imprescindible de fiestas y solemnidades.

Dado su componente visual, y aceptado su diferente grado de asimilación en función del nivel cultural, el jeroglífico era «lisonja igual de la vista que del entendimiento», refiere la relación cordobesa a propósito de la dualidad *docere-delectare* (Páez de Valenzuela, 1615: s.p.), de manera que su carácter pictórico, unido a su naturaleza hermética, dejaban grabada una enseñanza en la mente de quienes lograban descifrar su mensaje oculto.

«*Et prodesse volunt, et delectare poetae*». El adagio horaciano («Los poetas quieren ser útiles y deleitar», *Ars poetica,* v. 333) ha sido nuestro propósito, acudiendo a las relaciones festivas y a los libros de empresas y emblemas citados para tratar de reconstruir, siquiera idealmente, un pequeño fragmento de las ceremonias de beatificación teresiana.

«Contrario de Eva, Ave/ delos Cielos puerta e llave» Imágenes arquitectónicas en torno a la Virgen en la poesía española tardomedieval

Blanca Ballester Morell
Universitat de Barcelona

«Golpead y se os abrirá»
(Mt 7,8)

«Nadie podría llegar hasta Dios sin pasar por la santa Madre universal»
(MR, iv, 28)

Como es sabido, en el siglo xii la devoción a la Virgen vivió un momento de desarrollo y expansión sin precedentes; pero este hecho no debe llevar a conceder al periodo tardomedieval una posición inaugural en relación al culto a María. La Baja Edad Media supuso más bien la culminación de todo un legado de veneración a la Virgen que tuvo su asiento en la época helenista-bizantina, y que se mantuvo vivo —y de forma ininterrumpida— a lo largo de los siglos. Ahora bien, al margen de esta orientación sostenida hacia la Madre, en el umbral bajomedieval se dieron ciertas transformaciones socio-culturales que nos permiten comprender el calado de la piedad mariana en dicho periodo. A este respecto, resulta indicativo que a finales del siglo xii la institución matrimonial se regularizara y deviniera sacramento. Este hecho condicionó que la familia se convirtiera en el pilar fundamental de la organización social y que, en consecuencia, los eclesiásticos intentaran modificar la visión negativa que hasta el momento se tenía respecto a la mujer.[1] Así, resulta lógico que la Virgen —dada su condición de *madre*, *hija* y *esposa*— adquiriera un protagonismo notorio tanto en el culto como en el arte, y que su figura apareciera contrapuesta de forma recurrente a la de Eva. Como se aprecia en los versos de Villasandino que coronan este escrito (Menéndez Pelayo, 1944: 130), la Baja Edad Media —propensa a la dualidad y a cierto

[1] Aun así, recuérdese que tal campaña de dignificación de la mujer a través de su implicación en el ámbito familiar y doméstico contrastaba frontalmente con la tendencia misógina propia del periodo y con la paradójica regresión que sufrieron sus derechos a partir del siglo xii con motivo de la feudalización de las sociedades urbanas. La trasposición del concepto de servilismo a las relaciones conyugales trajo consigo la progresiva desaparición de preceptos como la dote marital, el reparto equitativo de la herencia entre hermanos y hermanas o el derecho a usufructo de la viuda. Para estas cuestiones véase, Valdivieso y Jiménez, 2003; Vinyoles, 2005.

maniqueísmo— fue proclive al uso de juegos literarios tales como la paronomasia («Eva/ave») con los que se buscaba ensalzar a la Virgen como «nueva Eva» corredentora del pecado original, y enaltecer, de este modo, la condición femenina (Izquierdo, 2003).

A tal circunstancia, cabe sumar asimismo la demanda creciente de un tipo de espiritualidad basada en la dimensión más humana de la vivencia religiosa que sin duda condicionó la propensión de los feligreses hacia las principales figuras del Nuevo Testamento. La cualidad humana —y por tanto cercana— de Cristo y la Virgen, estimuló un proceso de identificación lógico que llevó a instaurar a la Madre y al Hijo como modelos de conducta social y moral (ampliando de esta manera su popularidad e influencia). En el caso de la Virgen, tal noción de ejemplaridad se fraguó en la *oratio* de Bernardo de Claraval —principalmente en *de Acueducto*—, en el pensamiento de Francisco de Asís y en los tratados de instrucción para mujeres (Marcelo, 1994: 95-105) pero pronto se filtró al conjunto de manifestaciones artísticas didáctico-propagandísticas. Si acudimos a los versos devotos de poetas bajomedievales como fray Íñigo de Mendoza, fray Ambrosio Montesino o Juan del Encina apreciamos el desarrollo de dicho procedimiento de raigambre sermonaria. Por ejemplo, en el poema del *Cancionero* enciniano que lleva por título *A la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo* advertimos como el poeta —incurriendo deliberadamente en un patetismo efectista— trata de conmover al lector para que este, mediante un acto de contemplación y posterior identificación, adecúe su comportamiento al de María. En este caso, la conducta ejemplar de la *Mater Dolorosa* en la Pasión la erige en espejo de perfección en el que todo hombre debe mirarse, en paradigma capaz de mover a los oyentes y encaminarles de la contemplación a la acción:

> Assí que, pues es assí,
> será muy sano consejo
> tener a ti por espejo
> para siempre desde aquí,
> porque viéndonos en ti
> y en tus virtudes tan altas
> podré ver yo, triste, en mí,
> y tan bien qualquiera en sí,
> todas las sobras y faltas.
>
> Y visto lo mal compuesto
> de nuestras menguas y sobras,
> el contemplar en tus obras
> afeytará nuestro gesto,
> y en el tal espejo, muy presto,

mirando tus maravillas,
con un bivir muy onesto
pornemos bien lo mal puesto,
quitaremos las manzillas.

(Encina, 1996: 72)

En estas dos estrofas —y a pesar del uso ocasional del plural mayestático— se aprecia de manera magistral la filiación que pretende establecerse entre la Virgen y la lectora/oyente —en este caso la Duquesa de Alba, doña Isabel de Pimentel— con el propósito de que esta última tome a María como modelo de comportamiento y cultive en su persona las virtudes propias de la Madre. Igualmente, unos versos en adelante esta composición ofrece otro matiz revelador que viene a confirmar la magnitud y relevancia de la devoción mariana en la Baja Edad Media. En la sexta estrofa apreciamos —no sin cierto asombro— como Encina encumbra a la Virgen en la Pasión, llegando incluso a sugerir que su dolor aventajaría al de Cristo: «Fueste, triste, más que triste,/ no ay dolor que al tuyo iguale» (Encina, 1996: 71). Este enunciado, aunque inusual, no es privativo de la obra enciniana; localizamos otra muestra similar en las *Coplas de Vita Christi* en la que se vuelve a incidir en la preeminencia del sufrimiento de María en la Pasión: «tú que más parte sentías/ de la pasión de la cruz» (Rodríguez-Puértolas, 1968: 321). También, en el terreno pictórico pueden hallarse ejemplos afines en los que queda evidenciada, ya no solo la supuesta equivalencia entre Cristo y la Virgen, sino la supremacía de la figura de la Madre sobre la del Hijo. Mocholí Martínez en su trabajo a propósito del tipo iconográfico de *Maria Mediatrix* analizaba una pintura mural de 1488 de Simon von Taisten —*Cristo y María interceden ante Dios* [FIG. 1]—, en la que se aprecia de forma notoria la relevancia de la Virgen respecto al Hijo. En esta obra, y en contraposición a la disposición jerarquizada propia de la *Scala Salutis* y en oposición también al título que le da nombre, María se erige como protagonista indiscutible de la escena. A este respecto, resulta significativo que su figura —cuyos brazos y manto aparecen ampliamente extendidos al ser una Virgen de la Misericordia— ocupe gran parte de la pintura y que, en cambio, la de Cristo quede relegada al

FIG. 1. Simon von Taisten, *Cristo y María interceden ante Dios*, 1488.

margen izquierdo. Asimismo, que el Hijo se presente arrodillado y la Madre en pie condiciona claramente la inferioridad de una figura respecto a la otra, y lleva al espectador a sobreentender cierta actitud reverencial de Cristo hacia la Virgen.[2]

Estos ejemplos, más allá de traslucir actitudes heterodoxas por parte de los autores, nos ayudan a comprender el calado de la devoción a María a partir del siglo XII. La intención de instaurarla como paradigma de vida conyugal y familiar, sumada al fervor por su persona procedente de la piedad popular, conllevó que el culto a la Madre proliferara, y que, en consecuencia, se multiplicasen las manifestaciones artísticas de temática mariana (o que se dieran muestras de piedad desmesurada como las referidas). La mayor relevancia de la Virgen en la vida cultural medieval obligó a los creadores a rastrear el caudal de textos e imágenes que la tradición había ido generando a propósito de María, con la intención de dar a conocer los dogmas asociados a su persona. Los Evangelios —tanto los reconocidos como los apócrifos— y los comentarios patrísticos constituyeron la fuente referencial principal, aunque en el periodo tardomedieval, las letanías cumplieron también un papel fundamental en la gestación del entramado iconográfico que definirá a María a partir de este momento. El auge de la piedad mariana favoreció el desarrollo de ciertas advocaciones y rezos[3] que ayudaron a precisar las virtudes de la Virgen y a que estas fueran cristalizándose en toda una serie de imágenes simbólicas. En este sentido cabe referir que hasta el siglo XII, las vírgenes románicas destacaban más bien por su impersonalidad y ausencia de atributos; su imagen —trasunto de la «Madre de los Dioses» de las antiguas religiones— aparecía asociada casi en exclusividad a la idea de maternidad (Hani, 1997: 15). En cambio, en el periodo bajomedieval la representación de la Virgen gana en variedad y riqueza conceptual y, en este contexto, las letanías supusieron la sistematización del conjunto de símbolos adscritos a la Virgen, pues su particular disposición a modo de enumeración las instituyó en una suerte de catálogos iconográficos en los que venía a confluir toda la tópica mariana. [FIG. 2]

De este modo, tanto los textos evangélicos y patrísticos como las letanías componen el marco referencial del discurso mariológico (aunque, como veremos más adelante, la lírica amorosa cumplió a su vez un papel fundamental), y en ellos podemos localizar ya el rosario de metáforas tradicionalmente atribuidas a la Virgen —todas ellas extraídas de la realidad cotidiana, con el claro empeño de dar explicación a la realidad trascendente a través de la exposición de lo

[2] A este respecto cabe señalar que el dolor de Cristo concluye en la Cruz, pero la agonía de María continúa. La dilatación de su sufrimiento, sumada a la admiración por su persona propia del periodo condicionó la proliferación de este tipo de manifestaciones y la instauración —a partir de 1423— de fiestas tales como las angustias y los dolores de Nuestra Señora en el calendario litúrgico.

[3] Recordemos que a partir del siglo XII el avemaría se convirtió —junto con el padrenuestro— en la forma de oración más extendida entre los cristianos.

ordinario—. Así, son harto comunes las que encuentran su asiento en el mundo jurídico «espejo de justicia», «abogada nuestra»; el bélico «nuestro escudo contra el diablo»; el vegetal «palmera de Engadí», «flor más bella de las bellas»; el médico «salud de los enfermos»; el marítimo «estrella del mar» y —obviamente— el arquitectónico (Dornn, 1978). La importancia que la acción de edificar ha supuesto para la vida, incluso para la propia concepción del ser humano (Azara, 2005), tiene su correlato lingüístico. Son incontables los enunciados de origen arquitectónico que manejamos en nuestra habla cotidiana, o las teorías filosóficas *cimentadas* en el discurso arquitectónico (Ferrater Mora, 1965). Pero más allá de que dicho lenguaje constituya un discurso recurrente en nuestras prácticas expresivas, en la Baja Edad Media se dieron ciertos condicionantes de época que nos permiten entender la proliferación de términos arquitectónicos en la poesía de temática mariana, entre los que cabría destacar, en primer término, el nivel de madurez al que llega la lengua castellana en el declinar medieval. No solo por alzarse como cauce digno de exposición de lo sagrado, sino por la capacidad expresiva que adquiere a la hora de enunciar las realidades de mayor altura; por dilatar sus límites y dar cabida a nuevas y complejas modalidades de expresión. De igual modo, no debe obviarse que el siglo XII trajo consigo la floración de la arquitectura gótica en terreno peninsular y que, en este contexto, la reforma llevada a cabo por la orden del Císter redujo la arquitectura a lo rigurosamente estructural; hecho que condicionó que los elementos constructivos ganaran protagonismo frente a los ornamentales. A su vez, dichos elementos fueron rebasando su función estrictamente técnica y acabaron constituyendo lenguajes expresivos en sí mismos. Vidrieras, ventanales, arcos y contrafuertes —objetos en primer término sensibles— devinieron metáforas mediante las que poder *des-velar* la Naturaleza divina. En la iglesia gótica todos y cada uno de los elementos compositivos se convirtieron en símbolos en los que quedaba contenido el saber divino (Hani, 2008: 12-13); en imágenes que marcaban la correspondencia entre lo visible y lo invisible. Asimismo, en el periodo bajomedieval la arquitectura conformó la rama artística que mejor definía el espíritu gótico y la preocupación humanista por el espacio. Por ello resulta razonable que otras disciplinas, tales como la pintura o la literatura

FIG. 2. Juan Vicente Masip (atrib.), *Inmaculada Concepción*, 1531-1535.

adoptaran sus procedimientos; presencia que se aprecia —de forma especial— en el arte religioso.

En el discurso sagrado los elementos arquitectónicos adquieren una significación trascendente pues, en este caso, constituyen la materialización de lo divino en lo creado; suponen —en palabras de Hani— una prolongación de la Encarnación (Hani, 2008: 13). De este modo, entendemos que dichos elementos, al abrigar en sí un valor simbólico —en cuanto participan de lo terrestre y lo celeste—, se esgriman a la hora de definir a Cristo y a la Virgen. La obra arquitectónica cifrada en sus elementos compositivos, supone el gozne entre cielo y tierra, entre lo visible y lo invisible, y lo interior y lo exterior. En este sentido, cabe destacar que precisamente la arquitectura es una especialidad artística que delimita el espacio interior del exterior, pero permitiendo en todo momento la dialéctica entre sendos ámbitos mediante oquedades practicadas oportunamente en los muros (Ávila, 1993: 15).

Vamos entendiendo, por tanto, que el discurso arquitectónico se ponga al servicio de la reflexión en torno a la Virgen, pues su entidad «cerrada» y «abierta», y su posición «intercesora» permite a los creadores asociar su imagen a elementos de tránsito, clausura y apertura tales como la puerta, la ventana, la llave, el muro o la propia casa —a pesar de que la mayoría de estas asociaciones no tenga un origen estrictamente bíblico—. Ciertamente, en el Nuevo Testamento no se aprecia una vinculación explícita de María con dichos elementos como sí ocurre en el caso de Jesucristo. Por ejemplo, en el Evangelio según san Juan apreciamos que Jesús utiliza precisamente una metáfora arquitectónica para describir su misión y referirse a sí mismo:

> De verdad os aseguro: yo soy la puerta de las ovejas. Todos los que han venido antes que yo son bandidos y ladrones, pero las ovejas no los escucharon. Yo soy la puerta: el que entra por mí, estará a salvo; podrá entrar y salir, y encontrará pastos (Jn 10,7-9).

En cambio, en el caso de la Virgen no advertimos, en primer término, alusiones de su vinculación al discurso arquitectónico. Solo el Evangelio armenio de la infancia nos ofrece una muestra del uso de tal vocabulario asociado a su persona (específicamente a la descripción del episodio correspondiente a la Anunciación):

> Y, recogiendo su cántaro, marchó precipitadamente a su casa, cuya puerta cerró y encerrojó cuidadosamente. Después, se recogió, silenciosa, en el fondo de la casa […] Y he aquí que el ángel del Señor llegó, y penetró cerca de ella, estando las puertas cerradas. […] No he venido a hablarte por artificio engañoso de

> ninguna especie, ni por trampa, ni por astucia, sino para preparar en ti el templo y la habitación del Verbo. […] Y se convirtió en un templo santo e inmaculado, y en la mansión del Verbo divino (Evangelios Apócrifos, 2004: 140-144).

En efecto, serán los Padres y teólogos de la Iglesia quienes amplíen la terminología aplicada a la Virgen en sus himnos y sermones, y quienes a raíz de sus comentarios exegéticos vinculen su figura a distintos elementos arquitectónicos referidos en el Antiguo Testamento. Ya en el Cantar de los Cantares apreciamos la correspondencia existente entre la Madre y elementos tales como murallas, puertas, torreones, tapias y el *hortus conclusus,* o igualmente es frecuente ligar a María con la puerta de Ezequiel y la de Abacuc. Asimismo, en las letanías apreciamos también una vinculación manifiesta de la Virgen a imágenes tales como la casa y la *porta coeli*: «Casa de oro/ Arca de la alianza/ Puerta del cielo»; imágenes que aparecen reproducidas a su vez en himnos litúrgicos y oraciones marianas altomedievales. Por ejemplo, en el himno *Ave Maris Stella* —tradicionalmente atribuido a Fortunato— apreciamos ya la referencia explícita a la Madre de Dios como puerta: «eres la puerta del cielo,/ y ella es tú y tú eres ella». O de igual modo, en el himno *O gloriosa domina* —adscrito también a Fortunato— advertimos la asociación de la Virgen tanto a la imagen de la puerta como a la de la ventana: «eres hecha tú ventana/ del cielo, sin corrución», «del alto Rey eres puerta,/ puerta de luz muy luzida».[5]

Como vemos, las fuentes tradicionales dan noticia del vínculo existente entre la naturaleza mariana y la de ciertos elementos constructivos, y demuestran la licencia del vocabulario arquitectónico a la hora de describir las particularidades de la Virgen. Pero, aun así, serán los creadores bajomedievales, quienes continuando la empresa didáctica iniciada por eclesiásticos y teólogos —y en respuesta a sus inquietudes creativas— expriman las posibilidades discursivas de tales elementos y, en consecuencia, vayan afinando y enriqueciendo sus matices significativos —llegando a crear metáforas de gran alcance y belleza—. Específicamente en la Península Ibérica el fervor por la Virgen tomará forma en obras capitales de la mariología como las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, *Los milagros de Nuestra Señora*, *El duelo de la Virgen*, *Los loores de Nuestra Señora* y los *Himnos* de Gonzalo de Berceo, el *Liber Mariae* de Juan Gil de Zamora, las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, y en los versos devotos del *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino, el *Cancionero* de Juan del Encina y el *Cancionero General*. En dichos textos, el uso de metáforas arquitectónicas es constante y, el análisis exhaustivo de las mismas, evidencia que la mayoría se esgrimen a la hora de

[4] Para ambas referencias, me sirvo aquí de la traducción a lengua castellana que queda recogida en el *Cancionero* de Juan del Encina.

abordar, por un lado, el motivo de la virginidad perpetua de María, y por otro su labor de intercesión y amparo de la Humanidad. A este respecto, fijémonos por ejemplo en los siguientes versos en los que Berceo engarza ingeniosamente ambos planteamientos en el motivo de la puerta, mediante la exposición del binomio apertura/cierre:

> Ella es dicha puerta a qui todos corremos,
> e puerta por la qual entrada atendemos.
> Ella es dicha puerta en sí bien encerrada,
> para nos es abierta para darnos la entrada.
>
> (Berceo, 1983: 9)

Maria Mediatrix

La condición de María como mediadora entre Dios y los hombres —aunque ha vivido momentos de firme oposición dogmática— fue una realidad asumida y defendida por los Primeros Padres y ampliamente aceptada por la devoción popular (Fernández, 1985). La cooperación de la Madre en el proceso de Salvación evidencia no solo la razonable vinculación de su figura a símbolos constructivos de tipo ascensional como la escalera, la torre o la columna, sino su concordancia con un símbolo de comunicación y tránsito como es la puerta. La Virgen constituye —indistintamente— la vía de acceso de lo divino a lo humano (*Encarnación*), y la de lo humano a lo divino (*Salvación*); por ello, como la puerta, permite tanto el movimiento de entrada como el de salida y representa, como ella, el espacio intermedio entre dos mundos distintos. Asimismo, y a pesar de la bidireccionalidad que permite tal símbolo —al ser un elemento que oscila sobre sus bisagras—, apreciamos que la imagen de la puerta asociada a María suele vincularse en mayor medida a la acción de abrir. Casi la totalidad de textos mariológicos manejan tal metáfora para referir la condición de la Virgen como *porta coeli* o *ianua coeli* supeditando su sentido al acto de apertura de los cielos. Así, estimamos como Berceo se dirige a la Virgen con expresiones tales como: «Sennora, tú que eres puerta del paraísso» (Berceo, 1983: 142), «puerta de salvedat» (Berceo, 1975: 46), o como Encina va jalonando sus poemas mariológicos con enunciados como: «Tú eres del cielo puerta» (Encina, 1996: 163), «tú, que del cielo eres puerta» (Encina, 1996: 676). También Manrique en los *Gozos de Nuestra Señora* señala que María es «del Cielo felice puerta» (Castillo, 2004: 391) o, del mismo modo, El Canciller López de Ayala la llama «Del Cielo puerta lunbrosa»

(Menéndez Pelayo, 1944: 125) en sus *Cantares*. Como vemos, estos ejemplos nos permiten ratificar la asimilación de la imagen crística de la puerta a María y ponen de manifiesto, a su vez, la trascendencia de la Madre en el proceso de Salvación. La Virgen, al igual que el Hijo, se erige en vía de acceso a las moradas celestes; ella —antítesis y superación de Eva— es quien abre las puertas del paraíso cerradas a causa del pecado original. Atendamos, a este respecto, al juego de opósitos que presenta Berceo en *El duelo de la Virgen* entre las puertas del Edén cerradas por Eva, y las del paraíso abiertas por María, en el que queda recogida la idea de Eva como prefiguración de la Virgen y a su vez quedan hermanados los conceptos de redención y caída:

> Perdieron paraíso e perdieron la vida,
> toda su gen'ración por ellos fue perdida;
> la puerta del buen uerto luego fue concluída,
> nunca fue más abierta fasta la mi venida […]
> Querré end trasladar los qé bien me quisieron,
> darlis mejor posada ca bien la merecieron;
> abrir las santas puertas que cerradas sovieron.
>
> (Berceo, 1975: 29)

Tal comparativa aparece expresada de forma harto similar en la cantiga 60 de Alfonso X[5] en la que de nuevo el vocabulario arquitectónico y el motivo de la puerta dan la pauta a la hora de exponer el antagonismo seminal entre ambas mujeres:

> Eva nos encerró
> el cielo sin llave
> y María rompió
> las puertas con «Ave»
> Entre *Ave* y *Eva*.
>
> (Ameijeiras, 2014: 214)

Sánchez Ameijeiras en su estudio a propósito del *Códice de las Historias* —muestra extraordinaria de representación visual del lenguaje poético— llama la atención sobre tal supuesto y analiza las imágenes que acompañan, o más bien parafrasean dichos versos. En la última secuencia —la que corresponde específicamente a los versos que acabamos de anotar— apreciamos cómo aparecen recogidas dos imágenes formalmente idénticas, pero enfrentadas en su planteamiento [FIG. 3]. En la primera de ellas, las figuras de Adán y de Eva se representan cerrando las puertas del Paraíso en actitud avergonzada, en cambio, en la viñeta opuesta, la Virgen —secundada por Gabriel—[6]

[5] En ella incluso se aprecia cómo el texto aparece estructurado a partir de la antítesis Eva/María.

[6] El hecho de que aparezca Gabriel en esta escena demuestra, una vez más, la correspondencia entre el episodio de la Encarnación y el momento de la Salvación y el uso de las metáforas arquitectónicas para definir ambas realidades.

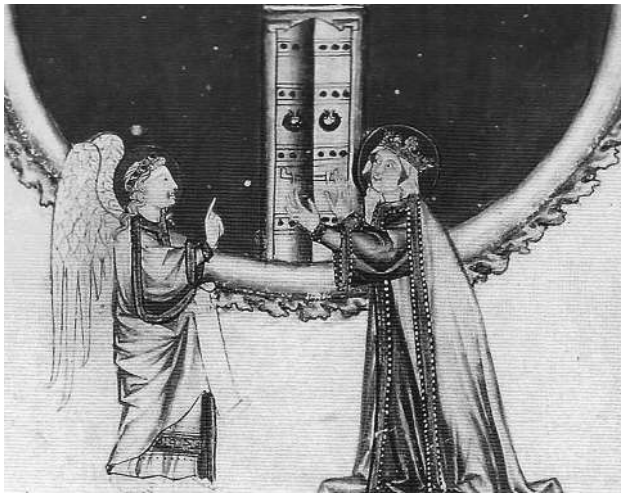


FIG. 3. *Cantigas de Santa María*. Primer volumen del Códice de las Historias, 1280-1284. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. En Sánchez-Ameijeiras, 2014.

procede a abrirlas con un ademán que invita claramente a acompañarla. Si hasta el momento, la mujer —según sentencia de Tertuliano— era «puerta del diablo», ahora María, nueva Eva y madre del «Adán Segundo» redime a la mujer del lastre de la caída (Pérez de Tudela, 1993) y, como vemos, goza de la potestad de descubrir la vía de acceso al Cielo deviniendo, ella misma, *porta coeli*.

Asimismo, algo que cabría preguntarse es si la imagen de la puerta, al vincularse a la persona de María, adquiere algún matiz singular y, a este respecto, resulta llamativo que los poetas señalen la amplitud y la condición perpetuamente abierta de la puerta mariana. Si en el Evangelio según san Lucas Cristo señalaba la estrechez y angostura de la puerta del Paraíso y la imposibilidad de acceso para muchos —«Esforzaos por entrar por la puerta estrecha; que muchos —os lo digo yo— intentarán entrar, pero no lo conseguirán» (Lc, 13,24)— la representada por la Virgen parece acoger y amparar —piadosa— a todo pecador exiliado en el desierto terreno. De este modo, resulta lógico que por ejemplo Mendoza escriba «pues tenéis la puerta abierta/ de la celestial morada» (Rodríguez-Puértolas, 1968: 320), que Encina diga de ella que es «puerta que nunca se cierra» (Encina, 1996: 131), que Montesino señale su *claridad* y su carácter *descubierto* (Montesino, 1987: 135) o que la mayoría de autores remarquen que por ella siempre atraviesa la luz: «puerta lunbrosa» (Menéndez Pelayo, 1944: 125); «puerta de luz muy luzida» (Encina, 1996: 167); «reluciente» (Petrarca, 1976: 265). Tal connotación distintiva entre la puerta crística y la mariana revalida la disposición jerárquica de la *Scala Salutis* y permite ver a la Virgen como primer escalón del proceso de Salvación pues, su piedad y calidez perpetuas, su condición de Madre y su carácter abierto le llevan a proporcionar protección y cobijo a todo hombre sin distinción. Tal noción de receptividad aparece recogida no solo en la imagen de la puerta; también es común entre los creadores vincular a la Madre de Dios con una construcción como la casa en sus distintas acepciones —morada, albergue, refugio, posada, mesón o guarida—. Pues María, en tanto que es casa —concavidad del cobijo (Esquirol,

2015: 45)— hospeda y acoge al peregrino, lo recoge bajo su cubierta protectora [FIG. 4]. Esta idea, que entronca con la advocación de la Virgen de la Misericordia y la *Mater Omnium* y que tan bellamente queda expresada en las vírgenes abrideras que albergan en sus batientes a grupos de fieles orantes [FIG. 5], queda igualmente recogida en el terreno poético. Por ejemplo, Nicolás Núñez al describir a la Virgen en sus coplas afirma lo siguiente:

> Vos sois la que sois abrigo
> del que está desabrigado,
> […] vos sois el templo y morada
> do todo nuestro bien mora.
>
> (Castillo, 2004: 386)

O, también, en la siguiente estrofa advertimos como fray Ambrosio Montesino demanda el auxilio de la Virgen esgrimiendo la terminología propia del ámbito doméstico:

> En el corazón
> vos dadnos cabida,
> que es casa y mesón
> de gloria complida;
> no hay mal recreciente
> contra nuestra vida
> si en vos aposente.
>
> (Montesino, 1987: 242)

En este sentido, vemos que María no representa únicamente la puerta que da acceso al cielo, sino la antesala de la estancia celeste, del lugar donde habita el Padre. Tal percepción queda ya sutilmente expuesta en una de las cantigas de Santa María en la que Alfonso X refiere la potestad de la Virgen a la hora de aproximar a los hombres a la casa del Padre apelando a la noción de *vecindad*: «mas que de su paraíso/ nos quiera hacer vecinos» (Alfonso X, el Sabio, 1988: 289).

Otra cuestión que resulta harto interesante es la de examinar —conjuntamente— el vocabulario relativo a la puerta que trufa tales muestras poéticas y que sin duda enriquece y amplía la significación de tal símbolo. Por ejemplo, Juan de Mena al narrar la falta cometida por Adán y Eva, expone que la condición pecadora del hombre constituye el *postigo* que mantiene cerradas las puertas del paraíso: «de la qual pelea Adán fue el origo,/ […] pues que de gran puerta nos fizo postigo» (Mena, 1989: 85). O Ambrosio Montesino —aludiendo de nuevo a la estructura gradual del proceso de Salvación— refiere que

FIG. 4. Michel Erhart (atrib.), Ravensburger Schutzmantelmadonna, 1480. Museo Bode, Berlín.

FIG. 5. *Vierge Ouvrante de Prusse*, 1400. Musée National du Moyen Age, París.

FIG. 6. Anónimo alemán activo en Westfalia, *Cristo en la Cruz como Redentor del Mundo*, 1410. Colección Tyssen Bornemisza.

María no es únicamente *puerta*, sino también *quicio*: «porque clara y descubierta/ eres quicial y la puerta/ por donde habemos de entrar» (Montesino, 1987: 135). También, el propio Montesino al describir el episodio de la Pasión y al hacer mención a la cercana apertura de los cielos expone que —en este caso el lamento de Cristo— figura el repicar de las *aldabas* de las puertas del Paraíso: «porque estas penas que paso/ sonables aldabas son/ con que llamo a salvación (Montesino, 1987: 249)». Pero sin duda, de entre estos elementos, el componente que gozará de mayor aceptación e interés entre los creadores será la *llave*. Son incontables las referencias poéticas [FIG. 6] en las que María aparece asociada a este elemento que —en esencia— alberga la mayoría de sentidos atribuidos a la puerta pues, al igual que ella, permite tanto la apertura como el cierre. Así, por ejemplo, en el título referíamos como Villasandino llamaba a la Virgen «puerta e llave», o en el *Romance del nascimiento de nuestro Salvador* Montesino vincula explícitamente a María con este elemento en tanto que abre las puertas del Cielo:

> Vestido de alegres luces
> un ángel de los mejores,
> revelando este misterio,
> esto dijo a los pastores:
> «La Virgen, llave del cielo,
> corona de emperadores,
> hoy es parida de un hijo» […]
>
> (Menéndez Pelayo, 1944: 307)

Como vemos, en este caso la llave aparece como uno de tantos epítetos dedicados a la Virgen, pero —en muchas ocasiones— la llave pasa a asociarse a Cristo, y María pasa a constituir el agente que la introduce en la cerradura y la hace girar (asumiendo, en consecuencia, un papel de mayor actividad en el proceso de apertura) [FIG. 7]. Por tanto, resulta del todo elocuente que Berceo se refiera a ella en términos de ama de llaves, de *clavera:* «tú nos abri los cielos como buena clavera» (Berceo, 1975: 63) pues, la Virgen es tanto quien custodia a Jesús en su vientre, como quien posibilita su encarnación y la consecuente redención. Esta idea queda perfectamente expresada también en las *Coplas de Vita Christi* en las que se incide en el papel fundamental que ejerce María en el proceso de Salvación. Ella es el sujeto agente, quien desempeña la acción de abrir y quien posibilita el acceso a la casa del Padre; de ahí que Mendoza opte significativamente por el uso del modo condicional en los versos que aparecen a continuación:

porque si tú no parieras
al Justo hecho suave,
ni tan excelente fueras
ni la puerta nos abrieras
de do tu Hijo era llave.

(Rodríguez-Puértolas, 1968: 320)

Matiz que aparece expresado también, por ejemplo, en los *Himnos trobados* de Hernán Pérez de Guzmán:

Toma aquel dulce Ave!
de la boca de Graviel,
ecce ancila, y con el
verbo humil y suave
abrirás con esta llave
las puertas de la clemencia.

(Castillo, 2004: 366)

De tal modo María —claro remedo del dios romano Jano (al igual que Cristo y san Pedro)— goza de la potestad y el privilegio de custodiar las llaves del Paraíso celestial, y de guiar a las almas hasta él.

FIG. 7. Carlo Crivelli, *Pala di San Pietro di Muralto*, 1488-1489. Detalle.

Igualmente, dicho elemento asociado a la Madre encierra una compleja red de significaciones. En ocasiones, advertimos también cómo los poetas se refieren a María en términos de llave por constituir una vía de conocimiento de Dios; otorgándole a tal imagen el significado añadido de lo secreto. A este respecto, Berceo señala «tú [María] abrist los misterios con natura donosa» (Berceo, 1975: 106); verso en clara relación con los que Mendoza dedica al Hijo en sus *Coplas* y en los que solicita que descubra las verdades ocultas en la palabra sagrada: «levantar nuestro entender,/ o abrir la çerradura/ a la çerrada escriptura/ porque le podamos ver» (Rodríguez-Puértolas, 1968: 317). O, de nuevo Berceo, en *El duelo de la Virgen* nos regala unos elocuentes versos en los

que refiere que María, al serle revelado el misterio de la Encarnación, guarda el secreto a buen recaudo como quien oculta y encubre las llaves entre los pliegues de la ropa bien anudadas al cinto:

> Madre, la poridad tú la sopist primero,
> Gabrïel te la disso, esi buen messagero,
> tú bien la encobriste en el tu buen cellero,
> bien atesti las claves en el tu buen cintero.
>
> (Berceo, 1975: 30)

Asimismo, y al hilo de estas asociaciones de corte exegético, en ocasiones advertimos igualmente como la llave personifica a la Virgen en tanto que libera a los hombres de la prisión de la ignorancia; María supone en este caso el fin de la reclusión, la salida de la caverna iniciática y el acceso a la morada espiritual: «llave de nuestra cadena» (Rodríguez-Puértolas, 1968: 320); «llave de nuestra cadena» (Montesino, 1987: 134); «es llave de las presiones» (Encina, 1996: 677). Idea que en ocasiones representa también el paso de una vida sustentada en el pecado a la glorificación; de ahí que Montesino, en uno de sus poemas a lo divino ponga precisamente en boca del pecado el triunfo de lo celeste sobre lo terrestre, gracias a la intervención de María:

> *El Pecado*
> ¿Cómo tanta fuerza cabe
> esa leche virginal,
> que en ella tienes la llave
> de tu victoria real?
>
> (Montesino, 1964: 220)

La perpetua virginidad de María

Como vemos, tanto la puerta como las piezas que le otorgan plena significación suelen esgrimirse a la hora de exponer la condición abierta de la Virgen, o para señalar su participación activa en distintos procesos de apertura pero, aun así, localizamos ciertos ejemplos en los que se explicita su carácter cerrado para subrayar —como es lógico— su castidad e integridad. En tales casos, la puerta cierra sus batientes y adquiere el mismo valor significativo que el muro del que era antítesis, el jardín cerrado, o la fuente sellada. Específicamente, en el desarrollo de la imagen de la puerta cerrada apreciamos un claro sincretismo entre el discurso religioso y el amatorio, la síntesis de la retórica del *eros* con la del *agape* (Gerli, 1980). Precisamente la poesía lírica de la Baja

Edad Media —como han podido demostrar María Rosa Lida, Wardropper o Amador de los Ríos— fue proclive a la mezcla sacroprofana a causa de la invasión de lo sagrado que se da en todos los ámbitos de la vida (Ynduráin, 1994: 48). Igualmente, resulta cuanto menos evidente que los poetas se sirvieran del discurso trovadoresco para exponer la virginidad perpetua de María, pues era el que mejor expresaba la complejidad y el alcance de tal realidad y permitía aplicar —en clave moral— los presupuestos de cerrazón, intransigencia, y rechazo al cumplimiento amoroso de la dama trovadoresca a la Virgen. En este sentido, cobra plena significación, por ejemplo, que autores como Mendoza o Montesino entreveren entre las estrofas consagradas a la exposición de la Inmaculada Concepción algunos pasajes digresivos en los que se insta a las damas a tomar ejemplo de la Virgen y salvaguardar su honra. Así, Mendoza en las *Coplas de Vita Christi* apunta:

FIG. 8. *Le Roman de la Rose*, 1380. The British Library.

> […] y la que quiera guardarse
> de enturbiar su claro nombre,
> así cure de ençerrarse
> que tenga cierto espantarse
> cada vez que viera onbre.
>
> (Rodríguez–Puértolas, 1968: 298)

O Montesino dedica unos versos harto similares a las mujeres casadas:

> De otras que son casadas
> yo no digo cosa cierta,
> mas que sean avisadas,
> que por ser más licenciadas
> su peligro está a la puerta.
>
> (Montesino, 1964: 89)

La imagen de la puerta cerrada aplicada a María contiene en sí toda la variedad e intensidad de significado —ora literal, ora metafórico— que la tradición amatoria le ha ido otorgando desde su germinación en el Cantar de los Cantares y su eclosión en la lírica de tipo tradicional. Tras sus compuertas, resuenan los ruegos de amor de infinidad de galanes a los que amor procura alas para rondar ventanas y balcones, acechar quicios y rejas y abrir puertas bien provistas de pestillos y cerrojos [FIG. 8]. Ya en las *Cantigas de amigo*, por ejemplo, advertimos como la joven comparte con su madre sus desvelos al presentarse el amigo a la puerta, o en la poesía tradicional escuchamos versos tan explícitos como los siguientes:

Avre este bajaour, bijou,
avre la tu ventana:
por ver tu cara morena
al Dio daré mi alma.
Por la tu puerta yo pasí
y la topí cerrada:
la yabedura besí,
como besar tu cara.

(Díaz, 1971: 30)

Sin duda, la metáfora de la puerta es la que mejor representa los conceptos de integridad y virginidad —tanto en términos de salvaguarda como de pérdida— teniendo en cuenta la significación erótica que le es común y la condición fálica que atesora un elemento tal como la llave. Aun así, el amatorio no es el único enunciado del que beben los poetas a la hora de esclarecer la Inmaculada Concepción; la puerta cerrada de Ezequiel o la de Abacuc se erigen como fuentes referenciales primordiales en este contexto, al tomarse como prefiguraciones de la virginidad de María. De tal modo, apreciamos como Berceo en *Los loores de Nuestra Señora* expone, mediante un breve comentario exegético, el mensaje oculto tras el viso alegórico que se esconde en la puerta cerrada de Ezequiel: «La puerta bien cerrada que diz Eçechïel,/ a ti significava que siempre fust fiel/ por ti passó sennero el Sennor d'Israel» (Berceo, 1975: 75). O Mendoza, en la misma línea y procurando despejar cualquier signo de duda ante la Inmaculada Concepción apunta:

La puerta que vio çerrada
Ezequiel el propheta,
¡o virgen maravillada!,
destierren de tu morada
qualquiera dubda secreta.

(Rodríguez-Puértolas, 1968: 306)

Asociación que queda recogida también en el *Cancionero* de Encina, quien en el poema dedicado a la fiesta de la Natividad expone:

Y fue por Ezequiel
esta encarnación mirada
en la puerta muy cerrada
que le dixo Dios a él.

(Encina, 1996: 50)

Como puede apreciarse, las metáforas arquitectónicas resultan de gran utilidad a la hora de clarificar un misterio de tal complejidad como la virginidad de María —antes, durante y después de la concepción— (creencia que precisamente confirmó el Papa Sixto IV en fechas muy próximas a la redacción de los textos que hemos ido refiriendo, específicamente en 1476).[7] En relación a ella, y a la par de la puerta cerrada, advertimos también como los poetas se inclinan por el uso de un elemento tan significativo como la ventana a la hora de abordarla. La ventana, que en plena floración del gótico supuso la apertura de los muros a la inefabilidad de la luz, se tomó como símbolo de la receptividad de las aportaciones celestes en la Tierra. De este modo, María adopta la imagen de la ventana no solo por su competencia a la hora de abrir los Cielos (en este sentido valoramos como, por ejemplo, Montesino teniendo como claro referente el Himno *O gloriosa domina* de Fortunato se refiere a ella en términos de *coeli fenestra* o señala «y a la Virgen/ que es fenestra/ de entrar dentro»[8] (Montesino, 1987: 237-258)) sino por recibir la bendición de albergar a Dios en la Tierra. Tal noción de receptividad jalona la mayoría de muestras pictóricas dedicadas al episodio de la Anunciación en las que apreciamos como el haz de luz de la gracia atraviesa soportales y columnatas y llega hasta María. Pero, en contadas excepciones, como en la *Anunciación* de Fabriano da Gentile [FIG. 9], somos partícipes de cómo el rayo luminoso atraviesa las vidrieras de una ventana y desciende hasta el vientre de la Virgen, logrando reflejar la filigrana de la tracería en su ropaje; hecho con el que se remarca —con gran sutileza— que el cuerpo de María permanece intacto en la Encarnación, como queda el vidrio al atravesar por él la luz. Tal metáfora, que Hodne[9] ha dado en llamar *ut vitrum* aparece referida también en las *Coplas de Vita Christi* en las que Mendoza, con gran habilidad y cumplida eficacia clarifica el contenido esencial del misterio de la Inmaculada Concepción y la perpetua virginidad de María:

> Tú quedarás tan entera
> de la preñez del infante,
> qual queda la vidriera
> quando en ella reverbera
> el sol y passa adelante,
> que la deja en aquel son
> que la halla quando vino;
> pues así sin corrupçion
> serás de la encarnación
> del secreto verbo divino.
>
> (Rodríguez-Puértolas, 1968: 305)

[7] No he localizado muestras poéticas en las que las imágenes de la llave y el candado se esgriman a la hora de exponer la pureza de María pero, tal como ha podido demostrar el profesor José Javier Azanza, dichos símbolos —aplicados en clave teológica— tuvieron un desarrollo notorio en la literatura emblemática. Silvestre Pietrasanta por ejemplo consagra uno de sus *Divorum Symbola* a la virginidad perpetua de la Virgen mediante una *pictura* que representa un candado de combinación. Véase: AZANZA, 2013: 163–179.

[8] Tal noción queda igualmente recogida en el *Cancionero* de Juan del Encina quien en su traducción del himno *O gloriosa domina* apunta: «eres hecha tú ventana/ del cielo, sin corrución» (Encina, 1996: 167); idea que localizamos ya referida a la Virgen en el *Canzionere* de Petrarca: «[…] oh reluciente y noble ventana del cielo,/ vino a salvarnos en los extremos días;/ y entre todas las demás terrenales moradas/ sólo tú fuiste elegida» (Petrarca, 1976: 265).

[9] Hodne, 2014: 33-50; López Calderón, 2015: 279-291.

FIG. 9. Fabriano da Gentile, *Anunciación*, 1423-1425. Pinacoteca Vaticana.

Como vemos, el discurso arquitectónico resulta del todo eficaz a la hora de clarificar la naturaleza mariana, remarcar su labor de intercesión y su virginidad perpetua, y reflexionar en torno a la condición «abierta» y «cerrada» de la Madre.

A medida que la devoción mariana fue arraigando en terreno peninsular, dicho discurso fue ganando en ingenio, complejidad y belleza llegando a crear muestras poéticas tan sutiles como las que hemos venido refiriendo, y evidenciando la infinidad de conexiones y significados que manan de toda imagen abierta (Eco, 1985); al mismo tiempo que se iba manifestando la capacidad de la lengua castellana de ser ganzúa capaz de abrir nuevas puertas de significación.

Quinto elemento es amor (1701): el fracaso de la representatividad de las fiestas reales del siglo XVII ante la nueva dinastía

Jordi Bermejo Gregorio
Universitat de Barcelona

El 18 de abril de 1701 el que fuera duque d'Anjou hizo su entrada oficial en la que iba a ser la corte de su nuevo reino. Cuando llegó al Alcázar Real ordenó inmediatamente a los tapiceros y colchoneros franceses que rehicieran la silla, la cama y toda la tapicería que el responsable de la organización de palacio bajo los Austrias, el Mayordomo Mayor, había encargado como regalo. La férrea y tradicional argumentación que entonces emitió este último, el marqués de Villafranca, de «estamos en España y hay que hacer las cosas como se hacen en España» (Coxe, 1815: 162), ya nada significaba y menos iba a significar en la nueva corte de Felipe V.

Lo que pudiera parecer solamente una anécdota curiosa refleja de forma extraordinariamente sintética el cambio de paradigma simbólico que supuso la caducidad de los valores de una determinada clase de imagen. Ocurriría lo mismo con la ópera hispana *Quinto elemento es amor*, de Antonio de Zamora y música de Sebastián Durón, estrenada el 1 de mayo de 1701 ante el nuevo rey. Averiguar los porqués de la incomprensión que sufrió la pieza poético-musical y vislumbrar hasta qué grado este género palaciego ejerció las mismas funciones que la emblemática será el tema del presente trabajo.

El arte barroco español cortesano tiene grandes rasgos que cumplen el sentido de la emblemática, es decir, el de condensar, «en su conceptuosa arquitectura, el sentido interrelacionado que por entonces se pretende dar a una realidad que enlaza Cultura, Naturaleza y Sobrenatural» (Rodríguez de la Flor, 2012: 103). Fernando Rodríguez de la Flor advirtió de la inmutabilidad de la emblemática española del siglo XVII con la política, pues es esta la que determina y le da el sentido de ser como reacción intelectual ante la crisis que sobrevino con el inicio del reinado de Felipe III en 1598 y que lle-

gará, precisamente, hasta el fallecimiento del último Austria. Ante la decadencia material de la totalidad imperial hispana se constituirá un discurso de carácter teórico-legitimista del régimen de gobierno con el que se conformarán dialécticamente los valores en los que debe reposar la esfera del nuevo poder cortesano:

> La emblemática española cubre la función de instrumento formativo y performativo en el interior mismo del dispositivo cortesano, y, por lo que sabemos, los grandes libros de emblemática no tienen otro sentido y otra dimensión que la de ser pensados como órganos de la corte, instrumentos de la formación de los cortesanos. (Rodríguez de la Flor, 2012: 121)

El profesor Rodríguez de la Flor, en su indispensable *Mundo simbólico*, reconoce esa misma función de la emblemática en las estrategias de «política de la reputación» que el Estado lleva a cabo mediante la construcción de un complejo espacio lúdico-simbólico. Con ello crea la singular realidad hispánica como «efímero de Estado», es decir, el «monopolio que, en efecto, ejerce el Estado sobre el régimen y la lógica misma de las apariencias en dimensión pública» (Rodríguez de la Flor, 2012: 260). Esto se consigue mediante la unión del poder con la representación espectacular, tanto pública como cortesana. Pero, tal como dejó escrito Guy Debord, si «el espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden actual mantiene sobre sí mismo; su monólogo elogioso» (Debord, 1995: 15), ha de ponerse atención en el ámbito cortesano para encontrar los motivos y mecanismos de legitimación y propaganda del propio poder mediante una muy determinante representatividad de la Monarquía. Y esto, indudablemente, lleva al género dramático poético-musical, las fiestas reales barrocas, como uno de los máximos exponentes de ese mecanismo representativo de la Monarquía.

No es casual que, como la emblemática, en España el género de las fiestas reales empezara a desarrollarse con Felipe III y se potenciara con Felipe IV para mantenerse con Carlos II. La necesidad y urgencia de mostrar una imagen y, por lo tanto, una representatividad soberbia y poderosa ante la desoladora realidad fue cada vez más imperante con el avance del siglo, debido a que el espectáculo y su parecer asientan o generan el propio poder. De ahí que la fundamental ostentación artística juegue un papel importante en la autoexpresión de la Monarquía que es, en primer término, el género teatral poético-musical. Es entonces cuando las fiestas mitológicas, las zarzuelas y las óperas pueden observarse como emblemas dinámicos, efímeros y circunstanciales encargados de asentar una de-

FIG. 1. Jean Le Pautre - *Grand Divertissement royal* (1678). Grabado con el estreno de la comedia musical de Molière *George Dandin o le Mari confondu* en el Palacio de Versailles el 18 de julio de 1668 ante Louis XIV.

terminada realidad artificial —el poder en sí—, de la misma forma que la emblemática ejerce un conceptismo discursivo que «ayuda al género icónico-verbal a mantener una ficción epistémica, sobre la que, en verdad, funda su prestigio: la de la analogía entre naturaleza y moral» (Rodríguez de la Flor, 2012: 117). Como con los emblemas morales en tiempos de Felipe III, mediante el espectáculo había de configurarse el poder.

No obstante, en el caso español, a esa relación funcional hay que sumar una singularidad al espectáculo palaciego que no ocurre con la emblemática. Si bien los artistas y creadores de ambos géneros trabajaron en gran medida bajo la condición clientelista de la esfera del poder, la debilidad de la autoridad real en el sistema político bajo el reinado de Carlos II permitió la introducción de una significación adicional en las fiestas reales que no se correspondía exactamente con la representatividad oficial. Era una élite cortesana y nobiliaria la que no solamente podía resistirse al rey, sino que incluso tenía dominadas sus voluntades políticas, muchas veces mediante la organización directa de fiestas reales. Me estoy refiriendo a la «ocasionalidad» avanzada, o, lo que es lo mismo, la exposición de un determinado mensaje político o pedagógico para el rey o cualquier miembro de la Casa Real y del gobierno que introducía muy sugerentemente intereses personales o partidistas. Las banderías aristocráticas, los aspirantes a valido, el alto clero o incluso los propios dramaturgos utilizaban, tal y como declaró Carmen Sanz Ayán, el espectáculo palaciego para transmitirle al maltrecho rey «mensajes "pedagógicos" que pudieran formarle, ad-

vertirle y orientarle en el sentido que ellos consideraban correcto y de paso beneficioso para sus propios intereses» (Sanz Ayán, 2006: 182).

La emblemática dinámica de este género encuentra en la idiosincrasia política española una variable capaz de existir: muy al contrario que Francia, en España una cohorte de altos nobles tenía encerrado al rey en palacio. Precisamente, esta significación no oficial pero reconocible por la relación de semejanza alusiva entre las circunstancias histórico-políticas y la configuración de la fábula rompe la «política de reputación» oficialista por la que se sustentan las fiestas reales y su función representativa. Este hecho indica que las fiestas reales en el reinado de Carlos II no fueran exactamente representación y autoexpresión exclusiva de la autoridad real, sino más bien del régimen aristocrático que gobernaba de facto la Monarquía hispánica. Por consiguiente, el género dramático poético-musical español se comportaba, tal y como dijera Rodríguez de la Flor, del mismo modo que los emblemas ponían de relieve la fractura movible, transitoria, de que está construido el tiempo político español (Rodríguez de la Flor, 2012: 135).

Ante este panorama, la naturaleza representativa de la Corte española en abril de 1701 estaba irremediablemente condenada a entrar en colisión con la propia del nuevo rey. El grupo conformado por el cardenal Luis Portocarrero, Manuel Arias, el duque de Montalto, el marqués de Mancera, el de Leganés, el de Villafranca y demás creía que iba a continuar al frente de los Consejos y los puestos de mayor relevancia con el nuevo monarca. Y así fue durante los primeros meses, con Portocarrero y Arias en el gobierno —eso sí, con la ayuda de tecnócratas franceses como, por ejemplo, el economista Jean Orry—, quienes conformaron lo que Luis XIV denominó «una especie de Consejo del Rey» (Castro, 2004: 37). Esta voluntad y esperanza continuista española se reflejaba en el plano artístico cortesano, personalizada en el teatro palaciego en la figura de Antonio de Zamora. Por lo tanto, fue este dramaturgo madrileño junto con el compositor Sebastián Durón los encargados de crear la ópera hispana *Quinto elemento es amor*, estrenada el 1 de mayo de 1701. En un primer momento, pues, parecía que todo continuaba igual y que la apariencia del mundo hispano seguía, como dijera el marqués de Villafranca —encargado de la organización del espectáculo—, como se hace en España.

Esta pieza es, verdaderamente, singular por su estructura. Como se verá, Antonio de Zamora la construye como una pieza poético-musical metaliteraria del propio género de las fiestas reales. Su génesis atiende al motivo de su creación, la determinada ocasión: pre-

sentarse ante el nuevo rey y ayudarle tanto a comprender su nueva posición como la realidad cultural española a la que había de introducirse. El madrileño tomará el mensaje que quiere transmitir al rey y se lo expondrá de manera «ocasional» con la representación literal de una recreación en clave mitológica de la misma situación en la que debía estar el recién llegado monarca: Venus se encuentra ofuscada por no comprender cómo puede ser que su hijo, Amor, sea prisión, condena y sufrimiento a la vez que redención y razón de existir de los cuatro elementos del cosmos, ignorando por qué *Quinto elemento es amor*. Ante tal tesitura, el personaje de Amor se convierte por unos breves instantes en la figura del dramaturgo oficial de la corte, Zamora, que procederá a aclarar el concepto y a reconfortar a Venus con la reafirmación de sus cometidos en el Olimpo y entre los mortales. Para ello el dios hará pasar a cuatro parejas mitológicas condicionadas por la paradoja del amor que, convertido el escenario en bosque, representarán sus episodios ante la expectante atención de la diosa:

Amor	De esta suerte: Hércules, que […] vives en la esfera; Clicie, dorado honor de la viveza; líquido Alfeo amante, cuya margen fragrante borda joven escuadra de pimpollos; Eco, confusa huéspeda de escollos que en mudas quejas blandas segundas voces finges.
Dentro los 4	¿Qué nos mandas?
Amor	Que condensando bultos a mis acentos de v[uest]ras formas revestido el viento representéis la historia: o ya tragedia sea, o sea gloria de v[uest]ro fin, o celebre o funesto, que teatro supuesto será este bosque en cuya falsa escena pintor el mayo en láminas de arena del llanto al temple que la noche llora, natural mutación finja a la aurora.

(Zamora, 1741: f. 112r)

De esta forma pasará a ser el escenario del Coliseo del Buen Retiro o del Salón Dorado teatro dentro de teatro. En la dimensión interna de la fiesta, es decir, la expresión fantástica, Venus irá observando y tomando nota de las representaciones de los ejemplos que Amor ha ordenado llevar a cabo mediante el consejo y las aclaraciones de las dudas que estas puedan producir a quien se destinan. Primero saldrán Hércules y Deyanira; les siguió la aparición en escena de

Eco obsesionada con Narciso; y finalmente aparecerán de manera conjunta Alfeo y Clicie recriminando a Aretusa y a Apolo respectivamente los tremendos celos que los primeros sufren. Mientras van representándose estos episodios sugerentemente teatralizados, Amor y Venus comentan entre ellos las recreaciones anteriores. De esta forma se presentan como interpretación dramática que hace referencia, en realidad, a la instancia del dramaturgo hacia el rey para que haga lo mismo a fin de ir entendiendo el mensaje de la fiesta.

Luego que los personajes míticos y a la vez que los actores hayan mostrado a Venus los mitos, son los dos graciosos Fauno y Sirenelos responsables de iniciar un breve momento de reflexión e interiorización de lo hasta el momento visto. Este tipo de personajes son los nexos dinámicos entre ficción y realidad, que relacionan el tiempo fantástico de la mitología de la que se está siendo espectador —es decir, la dimensión atemporal de la fábula— con el presente propio del auditorio —las dimensión espacio-temporales e histórico-políticas—. De esa manera, antes de la ejecución del entremés o baile entre jornadas, la intervención de los graciosos sirve como compendio y baliza de la sugerente metateatralidad de la pieza, impidiendo que esté la pedagógica y «ocasional» trama suspendida y que, al empezar la segunda jornada, pueda perderse o confundirse la concepción metateatral de la pieza. Será en este instante cuando se inicie la última entrega de la lección que ha de despejar cualquier duda a Venus —y a Felipe V—:

Amor
Ya, hermosa madre mía,
es preciso que al grande
asunto mío tantos
sueltos cabos enlace.
Ahora verás cómo aman
tierra, fuego, agua y aire
todos ardiendo al fiero
volcán de mis volcanes.
Y para que no tengas
duda alguna, pues sabes
que en quien creer es difícil,
es el dudar muy fácil,
¿qué ves de aquel arroyo
en el florido margen?

(Zamora, 1741: f. 121v)

Efectivamente, las cuatro representaciones que se relacionan con los respectivos elementos se concluirán seguidamente, representándose tal y como la tradición los cuenta. En cada resolución de los mitos «*bajan Amor y Venus en dos nubes quedándose en el aire*» (Zamora, 1741:

f. 127r), lo que supone una especie de glosa y aclaración de lo que se estaba representando por parte de Amor para resolver cualquier duda a Venus. Todas las escenas donde las parejas se sometan a los celos, a las culpas y al amor doliente fueron enmarcadas mediante números musicales en los que, además de la propia música y de los coros, cada uno de los personajes de fatal final cantaron tonos humanos, acrecentando todavía más la sensación de supuesta desdicha y del poder omnímodo del amor, tema eminentemente literario de la ópera. Una vez resueltos todos los mitos por orden de Amor, es la hora de sacar conclusiones. Para ello es siempre oportuna una recapitulación general del asunto mediante un pertinente número de tramoya, ingeniería escenográfica y de ostentación, tal y como la ocasión lo requería:

> *A un mismo t[ie]mpo baja Hércules en una estrella cercada de otras 28 con la piel en la una mano y la clava en la otra. Alzase el girasol y sale Clicie. Baja Eco a igualar con él sobre una nube diáfana y atraviesael río Alfeo sobre un caracol coronado de corales y perlas.*
>
> Hércules *Rayos corone de fuego la esfera.*
> Alfeo *Perlas tributen del agua las conchas.*
> Clície *Flores la tierra despliegue en abriles.*
> Eco *Plumas el aire derrame en garzotas.*
>
> (Zamora, 1741: ff. 130v-131r)

Con este gran número final escenográfico y musical se reúnen las cuatro supuestas víctimas de amor y se las relaciona a cada una con los distintos elementos físicos del cosmos. La emblemática dinámica de estas escenas, además de innegable, otorga a la pieza la determinada y querida representatividad, significante de los diferentes niveles de significación de la ópera hispana. El devenir de todas ellas tiene a un quinto elemento como regente que, al fin y al cabo, es su razón de ser. Este no es otro que amor hecho emblema, fuerza poderosa que tiene el imperio de todos los elementos y por el cual debe su contrapuesto equilibrio el universo. Con ello, la lección acaba y la madre queda satisfecha con los *exempla* que le ha mostrado su hijo.

El mensaje «ocasional» que Zamora intentó plasmar es sencillo a la par que elocuente. Este se articula, como proyección idealista —o interesada— del futuro inmediato expuesto mediante una metodología pedagógica con el rey, fruto de las circunstancias inmediatamente anteriores. Dentro de esa línea, en el plano plenamente político, y desde una perspectiva práctica, esta fiesta real se creó como medio de los dos claros objetivos que llevaron a Pedro Portocarrero a la redacción de *Teatro Monárquico de España* (1700): «enseñar el "buen

camino" al futuro rey que la facción del cardenal deseaba entronizar, y en segundo término persuadir a los tibios —con sutileza pero al mismo tiempo con argumentos de fuerza y conveniencia— de los beneficios de esta opción» (Portocarrero, 1998: xxxii).[1] Felipe debe ser ese quinto elemento que gobierne a los otros cuatro. Para ello, como esperaban los organizadores de la fiesta real que hubiera entendido, el soberano debía comportarse como el «amor» que necesitaba la Monarquía, es decir, como fuerza ordenadora, cohesionadora y armonizadora de todo el cosmos español. Pero, lo más importante, debía hacerlo siempre buscando el bienestar español y a la manera española. El nuevo rey, gracias al consejo de ellos, habría de volver a poner a España en lo más alto mediante la reivindicación del traje español, pues, como comentó Pedro de Portocarrero: «siempre que la nación española mantuvo su antiguo traje, fue vencedora. Luego que admitió géneros extranjeros, fue vencida» (Portocarrero, 1998: 497).

En el portentoso traje español que era esta ópera hispana, Felipe era el padre que desconocía la realidad de sus hijos, así que estos le enseñarían a comprenderla para que, juntos, propagaran el amor español por el mundo. El destino de Venus estaba íntimamente ligado al de su hijo Amor español; desde su llegada el 18 de abril compartían un único y prometedor camino. Un dócil y cordial Felipe V se había convertido mediante la relación de semejanza alusiva con Venus en el emblema de la España que quería el grupo de gobierno. Esta es la imagen de rey que la ópera emitía, al fin y al cabo, proyección de los deseos de aquella élite española dirigente.

No obstante, lo que realmente supuso esa fiesta real ni los propios promotores ni el mismo autor podían haberlo imaginado: lo conceptuoso de la pieza y el idioma de esta hicieron que Felipe V no se enterara de nada y, tanto él como sus compatriotas, la encontraran aburridísima. El desconocimiento del idioma por parte del monarca pudiera haberse suplido con la coincidencia del gusto estético o el aprecio de la ostentación artística. Pero tal cosa era en la práctica imposible por la diferencia conceptual entre artes cortesanos, es decir, entre lenguajes de representatividad. Es extraordinariamente curioso que el denominado buen gusto francés coincida con una representatividad específica que expresa una determinada realidad política. Como arte cortesano, las estéticas de las fiestas reales y de los emblemas estaban unidas a una determinada concepción y percepción de gobierno. En este sentido, el arte «de adorno», desprendido de cualquier atadura práctica, incluso doméstica, era el que realmente debía de erguirse como baluarte de la valía y cumplimiento de la re-

[1] Ante todo, esta obra es, en palabras de Carmen Sanz Ayán, «un manual de advertencias para el futuro monarca, donde se explica lo que un príncipe heredero —educado fuera de la Monarquía Hispánica, y que desde su nacimiento había vivido casi en continua confrontación con ellas— debía conocer sin excusa sobre el Estado que iba a regentar» (Portocarrero, 1998: LXII).

lación entre poder y expresión, la representatividad. Está en aquellas artes responsables del placer del mundo la igualación de la expresión artística genérica con lo magnífico, ostentoso y lo sublime propio del arte representativo de Luis XIV.[2] Por ese motivo, no es solamente que los retratos, los palacios e incluso el teatro españoles parecieran a los franceses que acompañaron a Felipe V de poco gusto o muy mediocre, sino que era, para ellos, la civilización española provinciana y pasada de moda por la ausencia de ese gusto que nacía de una muy especial y determinada representatividad. La diferencia principal estaba en el origen, en la matriz del arte palaciego, y este no es otro que la organización política. La forma en la que se quiere que sea ese determinado poder —la representatividad— estará completamente condicionada a circunstancias de toda índole. Y, ante ese contraste, es lógico que para el gusto francés el Carnaval de 1712 consistiera solamente en «pasar tres o cuatro horas viendo una comedia española, muy aburrida y representada por actores y actrices de triste figura» (Bottineau, 1986: 250) y que la Princesa de los Ursinos dijera sobre *La hija del aire* de Calderón: «me figuro que para comprenderla bien habrá que tener el espíritu en los espacios imaginarios» (Bottineau, 1986: 250). Además, la caza era la actividad que realmente apasionaba y emocionaba al rey, aquello que lo sacaba de su desequilibrio emocional, por lo que se convirtió la cinegética en el principal evento lúdico de la corte. Como se ve, y dejando de lado los aspectos filosóficos de la dramática calderoniana y de la regularidad clasicista de la francesa,[3] la estética o el buen gusto de este periodo histórico proviene de algo más profundo que de la solución de un «no sé qué», como diría Feijoo.

La singularidad del espacio lúdico-simbólico hispano —donde se inscriben las fiestas reales— no tiene nada que ver con el homónimo francés. El tratamiento de la mitología de las fiestas reales debía ser únicamente auto-expresión del esplendor de la monarquía. Lejos, muy lejos queda la ostentación con fines pedagógicos de *Quinto elemento es amor* para la figura del nuevo rey. El espectáculo español del siglo XVII tiene en su evolución y, por lo tanto, delimitación tanto formal como conceptual la pesada losa de la decadencia y la tensión histórica negativa que el mismo espectáculo intenta, por lo menos, encubrir. El estado del espectáculo francés es radicalmente diferente, sino opuesto. El mismo hecho del consejo al rey choca con la concepción francesa de un rey absoluto, en el que el espacio lúdico-simbólico ha de funcionar como prolongación del poder real y ser exaltación del mismo.

[2] La austeridad y relativo recato de la etiqueta española incumplía la premisa de Roger de Piles sobre el grand art: «es necesario, pues, que la pintura tenga algo de grande, de excitante y de extraordinario, capaz de sorprender, de gustar y de instruir, y es lo que llamamos el "gran gusto": gracias a él las cosas comunes se vuelven bellas, las bellas sublimes y maravillosas» (Citado desde Bottineau, 1986: 248).

[3] La disonancia entre ambas representatividades cortesanas afectaba también en el plano dramático, tal y como lo expresó la Princesa de los Ursinos: «las consideraban en la corte un medio para divertirse unas horas sin grandes pretensiones, además de considerarlas totalmente ajenas a la tradición francesa: sin regla, ni decencia; hablando las mujeres y hombres con una libertad poco apropiada y, el marqués de Villena, que es considerado como un hombre de letras y próximo al sentimiento francés, opinaba que no hay ni rima ni razón y que Calderón, Solís y los otros autores más famosos no tenían nada que ver con Corneille y Racine» (Cañizares, 2011: 24-25).

En este sentido, la premisa en el plano pragmático sobre la relación entre poder y representatividad se muestra ahora como el elemento más diferenciador entre las dos concepciones políticas que condicionan el espectáculo cortesano. Mientras que en España el poder se construía verdaderamente en la representación, en el parecer, en Francia Luis XIV ya era ese poder absoluto, que no necesitaba de ninguna representación para serlo, pero sí para continuar pareciéndolo.

Así entonces, en *Quinto elemento es amor* la relación de semejanza alusiva entre, por un lado, Felipe V con Venus y, por el otro, de Zamora y el grupo de Portocarrero con Amor como maestros del rey pudo observarse como intolerable desde la perspectiva política del régimen absolutista francés. La continuidad política y el mantenimiento del oligopolio gubernamental —al fin y al cabo motivos de creación de la ópera del madrileño— no solo estaban expuestos mediante el mantenimiento de un espectáculo cortesano propio del siglo anterior, sino también en la metodología dramática del mensaje pedagógico para el rey, emitido por la aristocracia de los grandes de España. Este es un ejemplo de las razones que urgieron la reforma política y cortesana de Felipe V entre su llegada y 1704. Así pues, había que abolir la posibilidad de dominio de, en especial, Portocarrero, Arias y las demás cabezas de familias nobiliarias españolas que empujaban «a Felipe V a evadirse de este constreñimiento que impedía a sus súbditos conocerle y era incluso perjudicial para su autoridad» (Kamen, 2010: 207). Eso sí, esta estrategia de recategorización francesa del poder debía de cuidar mucho el fundamental parecer, principal baza del sistema absolutista. Tal y como declaró el propio Luis XIV a Amelot en carta en 1705, había de practicarse una estratagema de falso reconocimiento para mantener una cierta estabilidad política que le permitiera sin obstáculos aplicar todos los planes ideados desde Versailles: «el principio que Vd. va a establecer con respecto a los grandes es válido. Es conveniente preservar todas las prerrogativas externas de su rango, y al mismo tiempo excluirlos del conocimiento de todas las materias del gobierno» (Kamen, 2010: 71).

Del mismo modo que en estos primeros años de reinado se bloqueó en el plano gubernamental a los grandes deudores de una u otra forma del grupo de Portocarrero, en el arte ocurrió algo semejante. Si bien se había instaurado esa dinastía que debía enmendar España, era fundamental cerrar cualquier nexo con lo viejo y empezar a cambiar la etiqueta española para aproximarla —en realidad recrearla— a la francesa. No obstante, si en el cambio político poca decisión tuvo el nuevo rey, en el plano artístico sí impuso sus gustos versallescos,

con importantes consecuencias.

Esencialmente, el perfil individual de Felipe V contribuyó en mucho a la rapidez de los cambios cortesanos y al empeoramiento de una tolerancia oficial sobre la representatividad áulica española. El ánimo que en un principio tuvo el soberano sobre su nuevo reino fue negativo, lo que supuso el germen de su vitalicio estado melancólico. Se sentía intranquilo y añoraba a su familia y el ambiente de Versailles en el que creció. Los palacios que por herencia poseía eran de lo más incómodos y poco acogedores, por lo que, como dijo uno de los nobles franceses que lo acompañó, «no hay de hecho verdaderas casas de recreo comparables a las de nuestro rey; es de esperar que Felipe V haga copiar en este país algunos de los modelos realizados en Francia» (Kamen, 2010: 22). El choque cultural y la soledad artística y lúdica que sentía, junto con la añoranza por el arte de su patria, debieron de ser tremendos. A tanto llegó la desidia del rey en su nueva casa que «prefería volver a ser duque de Anjou, y no puedo aguantar España» (Kamen, 2010: 23). Pero él era el nuevo monarca de los reinos hispánicos y no podía hacer más que, al menos, convivir con sus súbditos que desde el primer momento lo veneraban. Antonio de Zamora había participado en los jeroglíficos, motes y demás inscripciones que Madrid organizó para la celebración de la entrada oficial.[4] Los españoles le habían recibido con los brazos abiertos y las cabezas postradas, a lo que Felipe V debía responder en consecuencia y mostrarse receptivo para sellar la relación entre señor y vasallos. Esa actitud era fundamental para, ya no solamente el nuevo rey francés, sino para la conducción de cualquier reino. Luis XIV lo había dejado escrito como código de poder para el reinado de su hijo Luis llegado el momento en *Memorias sobre el arte de gobernar*, que, paradójicamente, sirvió antes a su nieto Felipe:

> En aquellas memorias podía leerse que aunque "existen naciones en que la majestad de los reyes consiste en gran parte en no dejarse ver, y esto puede tener sus razones en espíritus acostumbrados a la servidumbre, que solo se gobiernan por el temor y el terror, si hay cierta singularidad en esta monarquía (en la francesa) reside en el acceso libre y fácil de los súbditos al príncipe. Es una igualdad de justicia entre este y aquellos que lo mantienen, por decirlo así, en sociedad suave y honesta, no obstante la diferencia casi infinita de nacimiento, rango y poder", aconsejando a quien debía ser su heredero que "no os encerréis en la molicie vergonzosa de vuestro palacio, mostraos a vuestros súbditos, escuchad sus demandas y hacedles justicia". (Morán Turina, 1990: 74)

Debía el rey tener contentos a sus súbditos mostrándose, porque a la vez que sufraga las necesidades de protección de ellos sintiéndose

[4] Sus composiciones se encuentran en *Descripción del adorno que se hizo en esta corte a la real entrada de su majestad nuestro católico rey don Felipe Quinto, el día catorce de abril, desde el Buen Retiro a palacio, con el gran aparato del arco, monte Parnaso y distancia de él al Prado y carrera hasta el palacio; de sus jeroglíficos, motes y demás inscripciones, según sentido literal, histórico o natural asumpto*, Sevilla, Francisco Garay, 1701.

atendidos y reconocidos se fortalece su autoridad y su control hacia ellos de forma positiva, a la vez que disipa una percepción mediática de rey tirano. Buen conocedor del realismo político de Maquiavelo, Luis XIV tenía perfectamente sabida la importancia de los tiempos del ser y del parecer. Mostrarse abierto a su pueblo era seguro de triunfo y de poder consentido e incluso deseado por los súbditos.[5] Este contrato de la manera de gobernar absoluta debía ser primordial en los primeros años de Felipe V, atendiendo todavía más a la importancia significativa para tal fin que tenían las muestras representativas y simbólicas mediante el arte. Pero era ahí donde, como en los palacios, en la pintura y en cualquier expresión artística de la Monarquía española, se encontraba una clara desincronización entre el rey crecido en el arte absolutista francés y los artistas-vasallos únicamente conocedores de la etiqueta de los Austrias españoles. Como estaba ocurriendo en el teatro y la música, a Felipe V no le agradaban los pintores retratistas españoles por un claro choque de realidades y de representaciones de mundos que poco tenían que ver, tal y como lo desarrolla Álvaro Pascual Chenel:

> Las razones de la insatisfacción sentida por los reyes hacia los retratistas que hasta la llegada de Ranc les hicieron esos diversos y números pintores, habría que buscarlas en una serie de circunstancias y factores coincidentes. Por un lado, la falta de calidad y parecido con el modelo, una vez pasado este por el fino tamiz de la *dissimulatio*. Por otro, su incapacidad para articular nuevas fórmulas de representación de la realeza y la majestad, a través de una serie de modelos y tipologías de retrato que dotasen de una convincente imagen a la nueva monarquía, con el fin de proyectarla dentro y fuera de sus fronteras. (Pascual Chenel, 2014: 256)

Siempre desde la perspectiva francesa, los relativos pompa y fasto españoles eran demasiado sobrios y austeros para representar lo sublime y lo majestuoso del arte de Versailles. Así que era fundamental para instaurar verdaderamente esa dinastía que debía enmendar España cambiar la etiqueta española para aproximarla —en realidad recrearla— a la francesa; había que transformar los espectáculos cortesanos en verdaderos asuntos de estado. Para ello no eran útiles los artistas españoles que debían de sustituirse por franceses o italianos que les agradasen y le dieran a la nueva y renovada Monarquía española la imagen que necesitaba. Pero en ello había el peligro de contradecir la indicación de Luis XIV de abrirse al pueblo debido a un aislamiento representativo entre la identidad francesa de los reyes y la española de los súbditos que habría de controlarse de alguna forma.

Este temor de irresponsabilidad se produjo cuando el monarca demostró que sus preferencias iban a tener un papel preeminente y muy

[5] En este sentido, el consejo de Luis XIV de mostrarse siempre al pueblo y no caer en la cerrazón del palacio puede contemplarse de forma simbólica con la comparación de las plantas del Palacio de Versailles y del Palacio del Buen Retiro. Mientras que el español —igual que el Alcázar Real— están constituidos en torno a un patio cerrado, el francés tiene tres bloques principales unidos en forma de C cuya fachada principal está abierta hacia el exterior, a la vez que abarca y controla el observador, es decir, el pueblo francés.

visible en la nueva corte. La contratación en el viaje por Italia del rey en 1702 y 1703 de la compañía de los Trufaldines se produjo como un regalo de Felipe V hacia su amadísima mujer, para que se sintiera cómoda en su nuevo destino con cómicos italianos, además de despejar así los momentos de melancolía y depresión de ambos. Después de la ruptura cortesana que supuso el fracaso de *Quinto elemento es amor*, en el ámbito de la representatividad oficial, el viaje de Felipe V a Italia preparó de manera dilatada a los ingenios españoles para lo malo: la compañía italiana sería la única que entretuviera, según los gustos modernos, a los reyes de España. Esto, por supuesto, tuvo repercusiones y críticas políticas, tal y como avisó Luis XIV que no hiciera: era importante mantener el parecer, pues, como en el caso de la golilla, el tiempo y la autoridad de su ejemplo forjarían la única verdad.[6] Pero, por fortuna para los intereses de Luis XIV en España, los consejeros y agentes franceses en Madrid —entre los que hay que destacar a la princesa de los Ursinos— supieron reaccionar y subsanar la situación mediante la puesta en práctica de una estrategia de falso reconocimiento oficial de la clase política española con el encargo a autores y músicos españoles a partir de 1703 de todas las fiestas reales relativas a celebraciones oficiales de la Monarquía de Felipe V. No obstante, las representaciones privadas continuaban bajo total y exclusivo control italiano. La ausencia de representatividad del tipo versallesco en el teatro español permitió que fueran los gustos propios de los reyes —mucho más propensos a la *commedia dell'arte* y al drama clasicista italiano y francés— los que marcasen el devenir del nuevo teatro regio de la Monarquía española. Con ello, como es lógico, se modificó el lenguaje emblemático y representativo de las fiestas reales españolas adaptándolo a la manera francesa.

Para ello hay que partir de una premisa en el plano pragmático en esta relación entre poder y representatividad, de la que ya nos advirtió Rodríguez de la Flor: «no es que el poder se sirva, en el caso de lo espectacular, como de un instrumento —por ejemplo, este de la fiesta y el fasto—, que pudiera permanecer ajeno o exterior a él, sino que el poder se constituye verdaderamente en la representación» (Rodríguez de la Flor, 2012: 261). Aquí está la diferencia principal: mientras que en España el poder se construía verdaderamente en la representación, en el parecer, en Francia Luis XIV ya era ese poder absoluto que no necesitaba de ninguna representación para serlo, aunque sí para continuar pareciéndolo. Era esto, precisamente, de lo que carecía *Quinto elemento es amor*. Por consiguiente, el espacio lúdico-simbólico de Versailles se centraba en la auto-celebración y auto-representación del rey de una forma absoluta, sin riesgo de grieta por la que pudiere

[6] Véase a modo de analogía sobre el tema tratado, la opinión de Luis XIV sobre la golilla española: «"mi opinión es que el rey de España no cambie este uso al llegar; que se conforme primero con los modos del país. Cuando haya satisfecho a la nación con esta complacencia, será dueño de introducir otras modas. Pero debe hacerlo sin dar ninguna orden y su ejemplo bastará para acostumbrar a sus súbditos a vestirse como él" […]. Por lo general, reservó el traje español para las ceremonias oficiales y continuó llevando con frecuencia el francés, y éste es el que la nobleza adoptó para tratar de obtener sus favores» (Bottineau, 1986: 326).

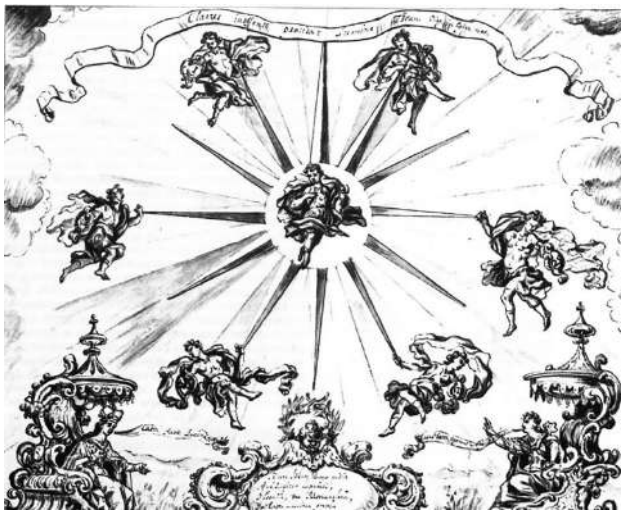


FIG. 2. Antonio Palomino - Cortina para la loa de *Todo lo vence el amor* (1707). Dibujo del telón de boca de la loa de *Todo lo vence el amor*, fiesta cantada de Antonio de Zamora para la celebración del nacimiento del príncipe de Asturias Luis, el 25 de agosto de 1707.

introducirse el mero cuestionamiento político o incluso pedagógico hacia el soberano como ocurría en España. Así pues, la recepción de esta ópera hispana evidenció muy pronto que el futuro planeado desde Madrid debía e iba a ser muy diferente. El macro-emblema que significaba Versailles, por lo tanto, debía de ir reproduciéndose —tanto en el plano artístico como político— al sur de los Pirineos.

El fracaso de *Quinto elemento es amor* es, en términos generales, el contraste entre la política y la estética propia de cada país, además de la prueba de la necesaria imposición del modelo francés en el arte cortesano. Dos mundos distintos que debían ahora ir teóricamente unidos. Ambos conceptos en el plano español estaban expresados en la representatividad de *Quinto elemento es amor* como emblema de la España de Felipe V ideada desde los últimos días de Carlos II. Por lo tanto, esta ópera hispana en sí y todo lo que a su alrededor ocurrió se presentan como las pruebas indiscutibles de dos grandes conclusiones. Por un lado, y en el plano genérico, se reafirma que, tal y como desarrolló Fernando Rodríguez de la Flor, la génesis de la emblemática cortesana está fundamentada en la política, y, por consiguiente, se ha demostrado que las fiestas reales españolas —cuyo motivo de creación y de configuración es estrictamente político— se comportan como emblemas dinámicos multiartísticos. Por otro lado, y en un plano más específico, se ha comprobado que, por análisis contrastivo, la venida de la nueva dinastía Borbón evidenció una desincronización de la representatividad entre una y otra monarquías debido a las claras diferencias de régimen político y cortesano. La reacción oficial trajo inmediatamente consigo el cambio de paradigma representativo del poder y de la Monarquía. La alteración del lenguaje emblemático por la realidad política imperante determinará la evolución misma del género de teatro poético-musical en la España del siglo XVIII. Como la cama, la silla y los tapices españoles, las fiestas reales españolas no estaban condicionadas para poder albergar el nuevo Estado que debía ser la España de los Borbones.

Un ciervo alado sin alas: los jeroglíficos valencianos en la beatificación de Tomás de Villanueva (1619)

Antonio Bernat Vistarini
Universitat de les Illes Balears

John T. Cull
College of the Holy Cross

El agustino Tomás de Villanueva (Tomás García y Martínez, Fuenllana 1486-Valencia 1555) nació en la pequeña ciudad de Fuenllana, provincia de Ciudad Real, pero creció y se educó en otra no muy alejada de allí: Villanueva de los Infantes, donde todavía los restos de su antigua casa solariega ostentan el escudo. Conocido por su austeridad personal, su dedicación a los pobres y especial ejercicio de obras de caridad, fue beatificado en 1618 por el Papa Pablo V y canonizado luego por el Papa Alejandro VII en 1658.[1]

Francisco de Quevedo fue probablemente el primero en firmar una biografía de Santo Tomás. Su *Epítome a la historia de la vida ejemplar y gloriosa muerte del bienaventurado fray Tomás de Villanueva* (Madrid: Viuda de Cosme Delgado, 1620) fue, según fray Juan de Herrera, escrita de un tirón en tan solo doce días, sin duda para aprovechar las recientes nuevas de su beatificación.[2] Se supone que redactó además otra biografía del santo, más extensa, que debió perderse durante los años de su encarcelación en el Convento de San Marcos de León (1639-1643).[3] Quevedo relata una serie de anécdotas interesantes en su breve recensión. Por ejemplo, que el nacimiento de Tomás acabó milagrosamente con la peste que asolaba Villanueva de los Infantes: «Con su nacimiento se recobró la salud en todo el partido, a quien

[1] Por supuesto, Valencia también organizó en esta fecha unos festejos para celebrar la canonización del santo. Se describen en el libro ilustrado firmado por Marco Antonio Ortí: *Solenidad festiva con que la insigne, leal, noble y coronada ciudad de Valencia celebró la feliz nueva de la canonización de su milagroso arzobispo Santo Tomás de Villanueva* (Valencia: Jerónimo Vilagrasa, 1659). Ortí es también responsable de las relaciones de la conmemoración del *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* (Valencia: Juan Bautista Marçal, 1640). Véase el recorrido de la procesión de este último festejo sobre el mapa de Valencia de Tomás Vicente Tosca: <http://mesa-revuelta.blogspot.com.es/2008/05/por-las-calles-de-valencia-en-1638.html>.

[2] «A los letores» (Quevedo, 1876: 65).

[3] Carmen Peraita Huerta señala que Quevedo firmó algunas cartas escritas en la prisión en San Marcos con el seudónimo de Tomás de Villanueva (Peraita Huerta, 2000: 252). Sobre la posible existencia de una biografía perdida cuando le confiscaron sus libros, véanse los estudios de Pablo Jauralde (Jauralde Pou, 1980 y 1999: 398, 412-414, 558 y 810).

Dios nuestro Señor castigaba con pestilencia; pues el día de su nacimiento cesó la peste en Villanueva de los Infantes, donde en mayor concurso de gente estaba apoderada más lastimosamente» (58).

Quevedo subraya la piedad y caridad que Tomás manifestaba ya en sus años mozos: «Pedía con gran cuidado el almuerzo: y advertida su madre en la solicitud con que le pedía algunos días, más de una vez lo hizo seguir, y halló que lo llevaba a los pobres, a quien daba los libros. Y no teniendo más de siete años, dos veces vino desnudo de vestidos y vestido de Dios, por haber dado sus ropas a un pobre» (59). Como estudiante en Alcalá de Henares, Tomás «leyó un curso de artes, donde tuvo por discípulos los más doctos hombres que ha tenido España en todas facultades» (59). La fama del talento de Tomás llegó a Salamanca donde dio clases de Moral: «fue a Salamanca y leyó tres liciones; y en la postrera, donde fue oyente el retor, leyó aquel misterioso salmo *In exitu Israel de Aegypto*, despidiéndose del siglo con las palabras de David, pues a otro día tomó el hábito en el Convento de San Agustín» (60). Quevedo añade que, entre otros honores, «fue predicador de su majestad el Emperador: a quien oía con tanto gusto, que le tenía ordenado avisase dónde predicaba, porque quería oírle siempre que pudiese» (61). Y confirma los éxtasis o arrebatos a los que sucumbió en ocasiones, tal como mencionará Martínez de la Vega en algunos de sus jeroglíficos: «Muchas veces con el fervor y la devoción, arrebatado del celo apostólico, lo vieron elevado en el púlpito, y esperó la gente con atención y reverencia a que volviese» (61).

Después de que el santo renunciara a ser arzobispo de Granada, el Emperador envió a su hijo Felipe para que intentara convencerle de que ocupara la plaza de arzobispo de Valencia, en 1544. Tras el inicial rechazo, Felipe rogó al Provincial que intercediera con coacciones: «Hízolo así el Provincial, poniéndole excomunión mayor, *trina canonica monitione praemissa*. Acetó por no incurrir» (62-3). Al fin, entre otras muchas anécdotas notables relatadas por Quevedo, leemos cómo el santo insistió en entregar todos sus bienes terrenales hasta en el mismo día de su agonía, cuando ofreció su lecho de muerte a un mendigo: «Dio a un pobre la cama en que estaba; y acordándose de que por habérsela ya mandado no era suya, sino del pobre, le dijo: "Hermano, dadme licencia para morir en esta cama vuestra; si no, bajareme a morir al suelo, y acercareme más a la sepultura"» (66).[4]

La beatificación de Tomás se celebró con grandes festejos en su honor organizados de manera muy elaborada por la ciudad en que sirvió como obispo y arzobispo hasta su muerte en 1555: Valencia.

[4] Esta anécdota, junto con muchas otras de la vida de Santo Tomás que se aluden a lo largo del libro que comentamos, tiene relevancia en el sermón pronunciado por fray Jerónimo Cucalón, prior del Convento de Santo Domingo de Valencia, en el Convento del Socorro, el segundo día de las ceremonias de beatificación (Martínez de la Vega, 1620: 304-305, en especial).

El presbítero Jerónimo Martínez de la Vega[5] se encargó de relatar las fiestas que tuvieron lugar en 1619 y firmó las *Solenes y grandiosas fiestas que la noble y leal ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación de su santo pastor y padre D. Tomás de Villanueva. Al muy ilustre cabildo y canónigos de su santa iglesia metropolitana*[6] (Valencia: Felipe Mey, 1620).

A la licencia eclesiástica para imprimir el libro, autorizada por el doctor Pedro Antonio Serra, vicario general de Valencia, sigue la dedicatoria del autor «Al muy ilustre cabildo y canónigos de la santa iglesia metropolitana de Valencia», donde manifiesta que él no hace otra cosa sino seguir las órdenes dadas por los superiores, y observando el tópico de la obediencia modesta, firma el documento como «humilde capellán». A esto le sigue un breve pero erudito saludo al «Letor» y una serie de poemas introductorios: «El autor a su libro» (cuartetos); «Al crítico censor» (décima) y algunos encomiásticos epigramas latinos y sonetos castellanos en elogio del autor. Una «Fe de erratas» concluye los preliminares.

Lo que sigue es una descripción bastante extensa de los festejos organizados por la ciudad de Valencia en homenaje a su querido arzobispo: «Breve y verdadera descripción de las solenes y grandiosas fiestas que la noble ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación de su santo pastor y dinísimo arzobispo, D. Tomás y Villanueva». El meticuloso relato desplegado por Martínez de la Vega da un magnífico panorama de cómo se escenificaban estos festivales públicos tan ritualizados en la España barroca, dispuestos con sumo cuidado para mover los afectos seduciendo la vista y el oído —y aquí hasta el olfato—. Ningún detalle se deja a la imaginación, tampoco aquellos que podría un lector actual tildar de macabros. Por ejemplo, relata el autor que en cuanto llegaron noticias desde Roma de la beatificación del santo, una de las primeras reacciones fue exhibir su cabeza[7] en la iglesia metropolitana: «pues no podía estar su cabeza en más honorífico lugar que en la iglesia de donde fue cabeza» (8). Y la separación de la cabeza del cadáver, más su traslado, ocupa luego páginas impor-

[5] Fue alumno (y biógrafo) del helenista, escritor e impresor —miembro de una conocida saga— Juan Felipe Mey. Además de su cargo de beneficiado de la catedral de Valencia, Martínez de la Vega, nacido en esta ciudad donde también murió en 1688, fue vicario de San Andrés Apóstol y perpetuo del Hospital General. Aparte de esta relación de las celebraciones valencianas de la beatificación de Tomás (en las que desempeñó un destacadísimo papel), publicó una serie de títulos: *Theatro de varones ilustres valencianos, Documentos de la Virtud de la Hospitalidad y fundación, patronato y estado del hospital general de Valencia* (Valencia, 1652), *Declamatio in Avicenam habita in Academia Valentina* y *Concio de Gloriosissima Christi Domini Resurrectione, habita ad Canonines Saedis Valentinae, à Hieronymo Martinez de la Vega* (Valencia: apud Iohannem Chrysostomum Garriz, 1607).

[6] «Metropolitana», claro, está por arzobispal. *Autoridades*: «Llámase así regularmente la iglesia arzobispal, por tener dependientes y sujetas otras sufragáneas». Es la catedral de Valencia, que Martínez de la Vega nombra sistemáticamente como «el aseo» (por «la seo»).

[7] Ubicada en un pequeño altar temporal cerca del altar mayor, se nos dice que la santa cabeza de este «nuevo armado caballero de la milicia del cielo», estuvo «todo este tiempo [...] adornada con sus blandoncillos de plata y cirios de cera blanca ardiendo, con sus pebetes y otros olorosos perfumes, sin que dichos sacerdotes la perdieran jamás de vista» (48).

tantes de los actos (por ejemplo, 234-240).

En su relato, Martínez de la Vega también toma en consideración el crucial aspecto financiero de la fiesta, haciendo notar que una disposición de 1585 ordenaba que la Generalitat contribuyera con 16.000 ducados a tal efecto (4.000 para la beatificación y 12.000 para la canonización), así como con otros 1.000 más para otros gastos. La ciudad normalmente aportaba unos 2.000 o 3.000 ducados para sufragar estos actos (9-10).[8] Los días asignados para la celebración pública de la beatificación fueron del 20 al 22 de abril.[9]

Como era habitual en este tipo de eventos, se dispuso que un conjunto de espacios públicos oficiales fuera adecuadamente adornado con palabras e imágenes simbólicas. Los más relevantes fueron el Convento de Nuestra Señora del Socorro —que alojaba las reliquias del santo— y la catedral o iglesia metropolitana,[10] y las calles circundantes fueron obligatoriamente limpiadas, bajo penas severas en caso de incumplimiento, y decoradas con entoldados y altares para la procesión —la llamada *carrera*[11]— desde la iglesia al convento y vuelta atrás. Un tercer espacio público utilizado fue el colegio del Beato D. Tomás. Se otorgaron premios para las mejores decoraciones: «Ofreció en primero, segundo, y tercero lugar tres ricos premios para los mejores altares, tres para la mejor tapicería y colgaduras, y tres para las cruces que con mayor curiosidad y arquitectura saliesen adornadas de flores, ramilletes, y otras invenciones» (13). Vale la pena subrayar la dureza de las amenazas de castigo, hasta de prisión, en caso de no participar en las solemnidades con suficiente entusiasmo. Por ejemplo: «Mandó a todos los maestros y oficiales de la ciudad acudiesen este día con sus luces, banderas y estandartes de sus oficios, pena de cien sueldos, diez días de cárcel y otras arbitrarias, a acompañar dicha procesión con la modestia y devoción debida» (13) (Mínguez Cor-

[8] Ciudadanos individuales también gastaban generosamente de sus propios bolsillos en la decoración de plazas, fachadas, puertas y zaguanes. Tales celebraciones ofrecían lucrativas oportunidades a quienes supieran aprovecharlas. Martínez de la Vega se admira de que un artesano imprimió y vendió seis mil copias de dos jeroglíficos que él diseñó para colocar en faroles y luego ser coloreados a mano: «era el uno las armas de la iglesia mayor, que son una cifra del nombre de María, sirviéndole a la M en lugar de A una mitra con sus pendientes, o tiracoles abiertos y estendidos, con las armas del santo en ella, que es, como está dicho, el corazón i cruz, y por letra: *Dilectvs mevs mihi* [...]. Y el otro, al contrario: de las armas del santo en medio el corazón un bonete con la cifra del nombre de María dentro, con la letra que decía: *Dilecti mei mihi*...» (67). Otros impresores ganaron mucho dinero con estampas de todo tipo de la vida y milagros de Sto. Tomás, «en madera y láminas de cobre» (24), así como los pintores y escultores. Los particulares que participaron en la *máscara* del 4 de mayo gastaron más de 2.999 ducados solo en disfraces (559). Unos 4.000 ducados se invirtieron en una de las últimas celebraciones: la galante justa o torneo del 15 de mayo, que incluyó empresas emblemáticas para cada uno de los participantes. Es interesante anotar que están descritas en el texto y Martínez de la Vega subraya su enorme tamaño: «pasaban muchas de ellas, de a quince palmos de alto y doce de diámetro» (567). Los caballeros participantes ostentaban penachos de más de doscientas plumas —las damas principales que debían elegir al más gentil no se pusieron de acuerdo y tras vivas discusiones tuvieron que delegar la decisión en otras menos beligerantes—.

[9] Fuertes lluvias, y el consiguiente barrizal, obligaron a los organizadores a aplazar la fiesta hasta los días 28-30 de abril, con las correspondientes corridas de toros retrasadas hasta el 6 y 7 de mayo.

[10] El nombre completo oficial de la Catedral de Valencia es Iglesia Catedral-Basílica Metropolitana de la Asunción de Nuestra Señora de Valencia, pero es comúnmente llamada Catedral de Santa María de Valencia, o simplemente, la seo —nombrada «el aseo», como dijimos, en el texto de Martínez de la Vega—.

[11] Véase Mínguez Cornelles *et al.* 2010: 114-120 para los detalles acerca de estas procesiones.

nelles *et al.* 2010: 43-48). Aparte de los lugares públicos sancionados oficialmente para el desarrollo de la fiesta, el autor describe también una lista inmensa de edificios públicos, privados[12] y religiosos[13] decorados para proclamar la santidad de Tomás de Villanueva.

Las celebraciones tenían un componente secular y otro religioso: «Otrosí ordenó que en dichos días señalados, se hicieran regocijos y fiestas por la ciudad, de músicas, bailes, danzas, máscaras e invenciones de fuegos;[14] y en las noches por todas las casas muchas luminarias» (14). También se ofrecieron premios a los ciudadanos que destacaran en estas competiciones. El edicto del 7 de abril para las inminentes fiestas ofrecía otras interesantes estipulaciones: «Publicó asimismo finalmente a costas suyas, tres famosas máquinas de fuego en las tres noches, y bravos toros para veintinueve y treinta de abril, en el mercado, donde no es costumbre correrse, si solo a casamientos de reyes, nacimientos de príncipes y otras ocasiones semejantes» (14).[15] Además, se colgaron carteles impresos a la vista del público «por todas las esquinas, y lugares públicos» (17), anunciando una «justa literaria y poética» y premios[16] «para los que mejor celebraran

[12] También algunas viviendas particulares se adornaron con jeroglíficos para la ocasión. Martínez de la Vega describe el caso en el que un lienzo pintado se colgó cubriendo una fachada: «y todo lo restante del lienzo de arriba abajo cubierto de papeles con las armas del santo y jeroglíficos que dije se estamparon; todos de varios colores matizados, que hacían una muy agraciada labor y entretenida» (71). La casa de un *especiero* incluía entre sus decoraciones: «cuatro como jeroglíficos de Jerónimo Martínez de la Vega, de a 4 pliegos de marca mayor cada uno: el uno al propósito de la fiesta, dos al sustento espiritual y corporal que dio en esta ciudad a pobres y a ricos, que tanta necesidad tenían entonces de pastor, y el otro a su apacible gobierno y mansedumbre con sus súbditos» (82).

[13] El palacio del arzobispo, se nos dice, incluía entre sus decoraciones «varias e infinitas» pinturas colgadas a intervalos regulares, y en los espacios entre ellas «muchos emblemas y jeroglíficos al olio, con sus adornos y tarjas hermosísimas» (232).

[14] Valencia ya era famosa por sus pirotecnias y fuegos artificiales. Además de los grandes cohetes disparados desde la cúpula de la catedral: «estaban repartidos a trechos más de veinte hombres disparando continuamente muchos cohetes sueltos, como tronadores, voladores, triquitraques y buscapiés, todos de notable ruido y alborozo, causando en el vulgacho extraordinario regocijo y bulla» (53). Lo primero que hacen en la calle al llegar la noticia de la beatificación desde Roma es soltar fuegos y cohetes (5). Un colegial enfermo en el colegio de la Presentación de Nuestra Señora, al oírlo saltó de la cama como curado y se fue corriendo a fabricar cohetes. Los «maestros e ingenieros de fuegos» (24) estaban ocupadísimos en sus invenciones, como unos curiosos cohetes llamados «hembras» que, «dando al acabarse un estampido paren muchos otros tronadores y buscapiés, lo que es de extraordinario regocijo» (65). La segunda noche de las celebraciones, los fuegos se dispusieron de manera especial en el campanario: «que acá llaman vulgarmente el Micalete» (399). Tras describir la torre, destacando cómo aventaja al campanario de Zaragoza, Martínez de la Vega explica la razón por la que las autoridades municipales deberían usarla para todos los espectáculos pirotécnicos en el futuro: «podían los señores jurados y regidores de esta ciudad mandar hacer todos los fuegos en ocasiones semejantes a estas, por muchas razones fuertes y eficaces: pues siendo ella tan alta y levantada, y subiendo los cohetes otro tanto, quedan las casas libres del daño que pueden recibir del fuego, se evitan las desgracias que suelen suceder sacando un ojo, ocasionando a riñas y pendencias por la apretura y concurso de la gente, o quemando vestidos por lo menos. Y si era fiesta, para solos aquellos que acudían a vella, desta suerte lo sería para todos, niños y viejos, hombres y mujeres, religiosos y monjas, que podrían vellos seguros, sin salir de sus casas, y mucho mejor sin perder cosa. Y sería finalmente fiesta no solo para toda la ciudad, pero para mucha parte del reino, porque así la gozaron esta noche de más de seis y de ocho leguas en contorno de ellas» (400). El autor prosigue enumerando con todo pormenor el número y tipos de fuegos que se vieron insistiendo en el gusto por las llamas y el ruido (91), hasta el punto de acabar pidiendo perdón por la reiteración (249) —véase Mínguez Cornelles *et al.* 2010: 123-124 para los detalles sobre el uso de fuegos artificiales durante estos festivales en Valencia—.

[15] La inclusión de toros en estas celebraciones no deja de resultar irónica dada la enorme aversión mostrada por el santo hacia el cruel espectáculo y su denuncia pública de quienes participaban en él.

con sus versos los asumptos que en él se señalaban» (18).

A nosotros nos interesan primordialmente las representaciones emblemáticas que formaron una parte importante de la celebración oficial durante los tres días enteros que duraron los festejos. El libro de Martínez de la Vega, según Víctor Mínguez, es el «primer libro de fiestas ilustrado con jeroglíficos» (Mínguez Cornelles, 1991: 334).[17] Como veremos, el número real de jeroglíficos y emblemas es imposible de calcular ajustadamente debido a un cúmulo de circunstancias desafortunadas, si bien se trataría de una cantidad enorme.

El primer elemento emblemático descrito por Martínez de la Vega es la serie de *tarjetas*[18] en las que iba dibujado el escudo de armas de Santo Tomás:

> Una cruz sobre un corazón, a quien traspasa una saeta, y bajo un pelícano dando la sangre propia en sustento a sus polluelos (a que se añadió la letra, que tanto le cuadraba a este prelado, como puede colegirse de su vida, y se tomó de Job c. 31 *Ab infantia mea crevit mecum miseratio, et de vtero matris meae egressa est mecum*);[19] y su capelo, todo de maravillosa pintura de manera, que no solo de noche con las luces, pero de día sin ellas, estaba el ventanaje vistosísimo (54-55).

Además de los jeroglíficos ocasionales ya descritos, el primer juego completo de jeroglíficos incluido en el libro —25 ilustrados y cinco sin ilustración— son obra del propio Martínez de la Vega y adornaban las paredes de la Seo. Aunque las celebraciones del primer día tuvieron lugar en la Capilla Mayor, la ubicación exacta de estos jeroglíficos no se da con claridad: «Lo restante de la Iglesia tuvo por ricas colgaduras; muchos papeles bizarramente pintados y de hermosa letra escritos, así de varia poesía latina y española, como de jeroglíficos, labirintos, elogios y otras obras de ingenio al propósito del santo y de la fiesta» (96-97).

El segundo día de celebraciones transcurrió en el Convento del Socorro. En las paredes de uno de los claustros, el más cercano a la iglesia, «se fijaron más de cuarenta jeroglíficos muy bien pintados, *lo que fue ocasión de desaparecerse por momentos todos, sin hallarse después la copia de ellos*; en cuyo lugar entraron los que se pusieron en la plaza de dicho convento, en casa el Dotor Francisco Luis Pastor, beneficiado de esta santa iglesia» (310, cursiva nuestra). Se ve que el afán coleccionista de emblemas ya causaba estragos —como hoy en tantos ejemplares de bibliotecas bajo las cuchillas de afeitar—. Desaparecieron antes de que hubiera posibilidad de registrar su contenido. Se sustituyeron por los doce que originalmente estaban en los muros de la casa de Francisco Luis Pastor, y no sabemos quién fue el autor de aquellos cuarenta que robaron.

Martínez de la Vega nos informa de que la casa de Pastor albergaba un enorme retrato de Santo Tomás «de quien pendía en una

[16] Entre ellos, «un riquísimo vaso de plata, unos guantes de ámbar, un cintillo de oro, un espejo guarnecido de plata, una banda tejida de oro y plata, una pajuela de oro, un corte de jubón de gorguerán de colores, unas medias de seda, una esmeralda muy fina, engastada en una sortija de oro» (20-21).

[17] El juego completo de imágenes que contiene el libro de Martínez de la Vega se reproduce en Mínguez Cornelles *et al*., 2010: 141-155. Para la extensión y sentido del término «jeroglífico» aplicado a la fiesta en España, Germano Leal 2014 y 2015.

[18] *Autoridades*: «Tarja pequeña, en sentido de escudo. Tómase regularmente por la que se saca en las fiestas públicas por rodela, en que va pintada la divisa, o empresa del caballero. Lat. *Emblema. Parma*».

[19] Job 31: 18, «antes bien, desde mi infancia le criaba como un padre y desde el seno materno le guiaba».

grande tarja uno como emblema o símbolo del santo, en que dicho devoto hizo pintar un grande corazón y muchas ovejuelas dentro, con la letra que decía: *Bonus pastor*». El segundo juego de jeroglíficos, también obra de Martínez de la Vega y presumiblemente los mismos que fueron subsecuentemente transferidos al claustro del convento al desaparecer los cuarenta originales, estaban colgados inicialmente en unos paños de seda que decoraban la casa de Pastor: «Lo restante del lienzo de la pared, hasta el suelo, cubrían colgaduras de sedas, en que se fijaron los siguientes jeroglíficos que yo hize; entrando en el cuerpo y pintura de todos ellos corazones, a petición de dicho devoto, por gustar de que cuadraran con la pintura de toda la luminaria referida, mandando les hiciera de repente. Puse primero sobre ellos de vistosa letra este mote: *Pastorum. Pastori, Pastor*». Este mote que juega con el oficio pastoral de Santo Tomás y el apellido del patrocinador iba seguido de un soneto de Vicente Esquerdo, y a continuación el segundo grupo de 12 jeroglíficos ilustrados reproducidos en el libro.

Los festejos del tercer día se desarrollaron principalmente en el Colegio del Beato don Tomás. En su patio, decorado como un jardín, y en la iglesia, se dispusieron jeroglíficos a intervalos regulares: «en cuyas colgaduras (así como en la iglesia) había, a trechos iguales, interpuestos muchos jeroglíficos, con que más se variaba el gusto; ultra de ser muy proprios en fiestas de estudiantes, como lo eran estas, y tan cerca de la Universidad. Recogiéronme los más, y algunos de ellos puse aquí en estampa, y otros no, así por falta de oficiales, como por no crecer este volumen» (404). Revelan estas palabras la costumbre ya bien instalada en España de que los estudiantes (no solo aquellos bajo el sistema de la *ratio studiorum* jesuítica) elaboraran emblemas y jeroglíficos con cualquier pretexto festivo.

Es de subrayar que la falta de artesanos cualificados para hacer los grabados, así como el deseo de abreviar —paradójico en un libro tan prolijo— provoca la decisión de reproducir solo algunos de este tercer juego de jeroglíficos en el libro —aunque aparentemente la mayoría de ellos se conservaron—. El texto que sigue sugiere que Martínez de la Vega o bien no vio directamente estos jeroglíficos o, de verlos, no tomó nota para describirlos sino que se los describió más tarde su autor: «Va la esplicación de aquellos jeroglíficos según la corta o larga noticia que el autor me ha dado dellos, y su pensamiento. Y así, si acaso hubiere algún descuido, ni a mí ni al autor se le atribuya: pues él debió esplicarse bien sin duda, y yo entenderme mal, por no ser míos» (404). Martínez de la Vega reproduce 15 de los jeroglíficos de Antonio Juan Terraza, «presbítero valenciano», y describe otros

15 que no se ilustran. No sabemos el número total expuesto en el patio del colegio ni si hubo más autores (quizá algunos estudiantes del Colegio). Estos jeroglíficos parecen dirigirse a una audiencia más sofisticada que los de Martínez de la Vega, y sus *picturae* ofrecen una originalidad mucho mayor.[20]

Ya hemos notado el sorprendente robo de los cuarenta jeroglíficos llevados como *souvenirs* del Convento del Socorro. Pero de hecho Allo Manero y Esteban Lorente ya observaron que los jeroglíficos y emblemas colocados en lugares abiertos durante las exequias públicas eran piezas codiciadas: «el mundo de la época consideró a los jeroglíficos como la parte más sorprendente y entretenida de las exequias: se pintaban en grandes pliegos de papel que se colgaban en cuerdas en torno al túmulo o pendientes del propio túmulo, el público se los disputaba y arrancaba, y se ponían guardias durante el día y la noche para que duraran los días de las celebraciones» (86). Jerónimo Martínez de la Vega se queja en otras dos ocasiones del robo de jeroglíficos y otras decoraciones simbólicas. En primer lugar, cuando describe los adornos de la Seo: «y aunque no faltaron curiosos que las dieron saco; se pondrán aquí los jeroglíficos y algunas otras cosas, dejando los demás papeles» (97). Y en otro lugar lamenta ser incapaz de describir un laberinto o de reproducir algunos motes porque volaron antes de que tuviera oportunidad de copiarlos: «Había en todo esto sus motes y un grande laberinto en alabanza del santo; y siendo otros más diligentes en llevallos, no pudieron al presente para este caso recogerse» (74).

Hay otros aspectos ligados al despliegue de imágenes emblemáticas en la fiesta pública que afloran en el libro de Martínez de la Vega. Uno de ellos es la pregunta de si las imágenes reproducidas en un libro como las *Solenes, y grandiosas fiestas que la noble y leal ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación de su santo pastor y padre D. Tomás de Villanueva* son un verdadero y fiel reflejo de las imágenes colgadas para disfrute público durante la fiesta. En este punto sabemos que hay que proceder con cautela y no asumir ingenuamente tal identidad.[21]

En primer lugar, Martínez de la Vega explica que debido a consideraciones prácticas no todos los jeroglíficos presentes en la fiesta han podido reproducirse en el libro. Y esto se debe no solo al hecho de que muchos fueron sustraídos por los apasionados admiradores antes de ser documentados por el cronista, sino también porque no se pudo dar con artesanos calificados que hicieran las planchas: «Refiérense algunos en dibujo y otros por escrito; así por no haber al presente copia de oficiales que cortaran estampillas, como por mayor

[20] Exactamente el mismo salto de calidad ocurrirá en 1640, en el *Siglo cuarto…* (cit. *supra*, n. 1) de Marco Antonio Ortí, comparando los jeroglíficos repartidos por las calles de la ciudad y los que se expusieron en el colegio de los jesuitas.

[21] Como apuntó Víctor Mínguez, el substrato propagandístico de estas relaciones puede en ocasiones influir en el modo en que los acontecimientos son presentados a la posteridad en un texto oficial (Mínguez, 1999: 255-258).

comodidad de la impresión y podellas acomodar con el orden que aquí van» (97). Explicación parecida vale para los jeroglíficos compuestos por Terraza: «y algunos de ellos puse aquí en estampa, y otros no, así por falta de oficiales, como por no crecer este volumen» (404). Por supuesto, va implícito en la excusa de brevedad retórica añadida el hecho financiero del coste mayor de los libros ilustrados.[22]

Martínez de la Vega sugiere también que una de las imágenes emblemáticas no se pudo reproducir en el libro porque la técnica impresora a su disposición no permitía la compleja disposición de la tipografía. Era otro laberinto:

> Hice también otro del mesmo tamaño, y con su título y orla, como el pasado, si bien de mejor traza y perspetiva, porque se formaba en él, de letras sin más, otra pintura, un grande corazón, saeta y cruz encima dél, y dentro todo de su escudo, o tarjeta; y encima un capelo de arzobispo, con su cordón y borlas; leyéndose todo de un golpe, cosa que por lo menos costó grande trabajo. Deja de ponerse aquí por no poderse acomodar a la estampa (153).

Además parece que otros «laberintos de letras» compuestos por un cierto Doctor Clement, junto con unos jeroglíficos, tuvieron que eliminarse del libro a causa de la falta de tipos.

> El Doctor Clement, beneficiado de la misma Iglesia, hizo otro grande y vistoso labirinto de letras y jeroglíficos, con tal artificio que comenzando por una sola parte, se acababa de leer por más de mil. Él mismo hizo otro papel con unas letras estraordinarias que causaron admiración, y otro artificioso labirinto y juego de manos: obras todas de grande entretenimiento y dinas de que se pusieran en este lugar; pero no fue posible por faltar carateres para ello (153).

Los jeroglíficos de la fiesta colgados en los muros carecían de *subscriptio*, intensificando el juego meramente visual de desciframiento y relación con la *inscriptio*. Aquellos jeroglíficos cuya *pictura* no se reproduce en libro no tienen tampoco las décimas complementarias. En el caso de los jeroglíficos de Martínez de la Vega da la sensación de tener la intención de facilitar al máximo su sentido a las masas, pues, de entrada, la mitad de ellos (21 de 42) usa español en el mote. Antonio Juan Terraza, por otro lado, busca un público algo más elevado. Solo 3 de los 28 jeroglíficos que se le atribuyen tienen la *inscriptio* en castellano. Las décimas que acompañan a los jeroglíficos de Martínez de la Vega fueron escritas, como él mismo confiesa, deprisa y corriendo con el fin meramente tipográfico, dice, de rellenar el vuelto de la hoja con el grabado: «Para inchir el vacío de la vuelta de cada jeroglífico, me fue forzoso, componer al santo, con alguna

[22] Mientras que el dinero disponible para ilustrar un libro es un factor limitante, a la vez era motivo de orgullo gastarse buenas sumas en todo lo que halagara la vista durante el desarrollo de la fiesta, en especial en elementos pictóricos: «Fijáronse para todos estos días sobre cada una de las tres puertas principales, tres tarjas hermosísimas, una grande en medio, y más eminente, de ocho palmos de diámetro; y dos colaterales algo menores y más bajas, en que estaban pintadas al olio, sobre lienzo blanquísimo y delgado, las armas del santo, como día en que se celebraban sus mayores honras; de tan valiente pincel, que costaron, sin más adorno que el lienzo, con estar sin emprimadura, pasados de cincuenta escudos» (153-54).

priesa, las décimas que van tras cada uno dellos; lo que fue ocasión de no salir con la agudeza que quisiera. Hacen todas alusión al mismo pensamiento del jeroglífico tras quien se ponen, como sirviendo de mayor esplicación a cada uno» (98).

A pesar de la nota de modestia, la mayoría de estas décimas (que son siempre espinelas) es ágil y de cuidada factura, aunque unas pocas podrían delatar el apresuramiento aludido en la búsqueda de rimas fáciles —o el uso excesivo de rimas morfológicas: en la primera serie, las 5, 10, 13, 14, 16, 24; en la segunda: 5, 12—. Pero también alguna hay que roza el alambicamiento de aroma teológico propio del más acendrado conceptismo sacro, la del jeroglífico 6 de la segunda serie, por ejemplo.

La simplicidad de composición del jeroglífico, formado por un mote y una imagen tan solo a fin de intensificar el desciframiento sintético, es una técnica recomendada por Juan de Horozco, especialmente para aquellas ocasiones de regocijo público —donde no se debe dar lugar al excesivo detenimiento del contemplador que, entre otras cosas, añade, puede dar paso a la chanza— (véase García Arranz, 2002: 240-248).

> hay empresas que hablan [...] con todos. Estas últimas son o deben ser las que se sacan en fiestas y regocijos públicos, donde sería impropiedad no hablar con los que juzgan y miran, aunque sea dando a entender particular intento, y usando de figuras y letras debe acomodarse con la claridad, porque de la otra manera no dará contento, ni hay ese lugar para detenerse en pensar qué querrá decir, y cuando se detuviesen es lo más cierto que pensarán lo peor (Lib. I, Cap. XV, ff. 57r-v).

Esto puede explicar por qué Martínez de la Vega insiste en numerosas ocasiones en la llaneza de sus propios jeroglíficos: «Además de carecer este jeroglífico de interpretación, por ser claro y fácil su conceto, se entiende suficientemente de la declaración de los pasados» (121); «sinificado por este jeroglífico, cuya pintura no pide mayor declaración» (144); «Es tan clara y manifiesta a todos la inteligencia destos jeroglíficos que escusará sin duda en ellos, la declaración que pongo, si no fuera forzosa, para acomodarse mejor a la estampa, siguiendo el orden que en los pasados» (313); «esplicándolo todo el mote suficientemente» (324); «y así añade a sus armas jactanciosas, el cuartel de las de Tomás, (que es su noble y pío corazón) en medio de ellas, con la letra que esplica todo lo que he dicho suficientemente» (332); «Es tan fácil la inteligencia de este jeroglífico; que dejara de esplicalle, si no fuera pervertir el orden de los demás, no acomodándome al concierto de la estampa» (417); «supliendo lo

demás el alma de la letra, que lo esplica suficientemente» (428).

Otra consideración de tipo pragmático que se hace patente en el libro de Martínez de la Vega es la casi inevitable inclusión de errores cuando un trabajo artístico depende de la colaboración de un número variable de individuos. Por ejemplo, hay al menos dos ocasiones donde el anónimo artista encargado de convertir en imagen la descripción del jeroglífico para incluirla en el libro, parece no haber conseguido entender bien del todo las instrucciones dadas. Esto presupone, claro, que la versión que fue pintada en el papel y colgada durante la fiesta era una representación fiel de la idea del creador, y que cualquier error introducido ocurrió solo en la versión impresa. En el primer ejemplo de este tipo, la *pictura* de uno de los jeroglíficos de Terraza, sobre el tema de la procrastinación —«*Procrastinatio odiosa*» es su mote—, representa a un ciervo con la cabeza elevada hacia los cielos y —eso se nos dice— las orejas erguidas. Y que, además, debería tener alas. «Pintose este ciervo (aunque aquí, por yerro, no lo está) con alas, levantada al cielo la cabeza, atento el aspecto, y con las orejas altas y abiertas. Es el ciervo (aun sin alas) símbolo de la ligereza y presteza, figura de nuestro santo prelado» (415). Quizá, si Martínez de la Vega fue el único que trató directamente con el artista, él fuera el responsable del error y no el autor ni el grabador. Vemos también que el texto de Martínez de la Vega es posterior a la elaboración del grabado, y sus palabras comentando el fallo revelan que no tuvo margen para mandar repetirlo antes de la impresión del libro.

Con todo, aquí se genera una confusión especialmente productiva que desemboca en agudeza, pues una sola letra va de *ciervo* a *cuervo* (¿tal vez le dejó escrito Martínez de la Vega al grabador el encargo de pintar un cuervo y el grabador leyó «ciervo»?). Y es precisamente el cuervo el animal que emblematiza por excelencia y de forma casi automática al postergador en una densa serie que nos llevaría hasta el «*Nevermore*» del poema de Edgar Allan Poe.[23] Por su parte, en el ciervo está menos la idea de presteza o diligencia que la de huida, como tampoco puede dejar de anotar el propio Martínez de la Vega en su comentario («percibe mucho y promptamente cualquier ruido o alboroto […] y luego huyendo dél lo evita»).[24] En el fondo de todo ello nos queda la impresión de que este jeroglífico pudo imaginarlo originalmente Terraza, buen conocedor de la tradición simbólica como hemos visto, a partir de la sustitución ingeniosa del cuervo —cuya carga negativa había que eliminar de los emblemas festivos que representan al santo— por un ciervo alado al que el grabador despojó luego involuntariamente de sus alas.

[23] En efecto, de los bestiarios, la emblemática y materiales afines pueden aducirse innumerables referencias. Por poner un ejemplo donde el cuervo, al igual que aquí el ciervo, mira explícitamente al cielo pero para expresar una permanente dilación, véase el emblema de Sebastián de Covarrubias II.100 de sus *Emblemas morales* (Covarrubias, 1610: f. 200): «El cuervo dice *cras*, cuando se pone/ de Febo el carro por el Occidente;/ y cuando a la mañana se dispone/ a dorar con sus carros el Oriente/ repite el *cras*…» Para un itinerario del tema, con exhaustivas indicaciones bibliográficas, véase Egido, 2014. Algunas imágenes más del cuervo que croscita su *cras cras* (mañana, mañana), en García Arranz 2010: 333-335.

[24] También aquí la fuerza simbólica, con cien matices, y la presencia emblemática de este animal es inabarcable. Limitémonos a escoger tres estudios desde la vertiente emblemática y con útil documentación: Bath 1992, Bouzy 2001 y Rojas Rodríguez 2008.

FIG. 1. J. Martínez de la Vega, *Solenes y grandiosas fiestas… por la beatificación de Tomás de Villanueva*, Valencia, 1620: 415.

FIG. 2. J. Martínez de la Vega, *Solenes y grandiosas fiestas… por la beatificación de Tomás de Villanueva*, Valencia, 1620: 429.

En otro de los jeroglíficos de Terraza, el grabador parece no haber entendido donde debe colocar las llamas: «Sentado pues el fuego (bajo un dosel) *pro tribunali*, sobre una silla (aunque aquí por yerro está la silla sobre el fuego) sinifica al beato D. Tomás de Villanueva» (429).

Como vimos al hablar de los faroles emblemáticos, era frecuente en este tipo de jeroglíficos públicos la presencia del color, aspecto que a veces añadía significados a la imagen pero que se pierden en el traslado al libro (cf. Lama 2010, Stijnman y Savage 2015). Este parece ser el caso en el de Martínez de la Vega para, al menos, un par de ocasiones. En el séptimo de los jeroglíficos diseñados por Terraza, el color de la rueda tiene un valor simbólico: «una rueda, que sinifica la continuidad, porque toca el llano en un punto solamente; y de color de fuego, que sinifica la caridad y espíritu encendido» (411). Otro ejemplo puede encontrarse en el jeroglífico número quince del mismo autor. Aquí, la banderola roja que porta la paloma conlleva un atributo simbólico: «levantando, contra la avaricia y tiranía, el estandarte de color rojo, encendido en el amor de Dios, llevando por divisa y por empresa el campo lleno de ojos humanos» (419-20). Finalmente, otro jeroglífico de Terraza subraya el significado de un cisne que se pintó «muy blanco». Obviamente, este efecto cromático pretende representar la pureza: «por su blancura se entiende la pureza de corazón en Tomás, amando a todos» (424).

Los jeroglíficos incluidos en las *Solenes y grandiosas fiestas...*, al menos aquellos bajo responsabilidad de Martínez de la Vega, tienen un sólido fundamento en la teoría emblemática presente en su día. Al principio del libro expresa su desdén hacia otros autores que han violado los preceptos teóricos en sus obras. En una apelación directa al lector, afirma:

> conozca por lo menos, y confiese, carecen de dos muy grandes [faltas] en que pecan los más 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, y en la letra latina o española, y aun a veces en entrambas,

> nombrar lo que está pintado en el cuerpo[25] del jeroglífico, que es como decillo dos y tres veces; cosa en que me admira (siendo tan notable vicio en esta materia) caigan tan generalmente todos en ella. Y ya que alguno defienda no es falta la primera en algún caso forzoso, no me negarán lo es grande la segunda (97-98).

La regla en cuestión puede haberse extraído del largo discurso teórico de Juan de Horozco en sus *Empresas Morales* —basado a su vez en Valeriano—. En la sección sobre las empresas, la cuarta regla dice: «La cuarta es que en las empresas no haya figura humana, y no es inconveniente que se vean tantas figuras en las antiguas y aun en las modernas de los mismos que pretendieron se guardase esta regla que ellos no guardaron, pues no se puede negar de que es lo mejor el no ponerse, y así son muy pocas aun en los antiguos...» (Lib. I, Cap. XVI, f. 58v). Es en la sección dedicada a los motes donde Horozco advierte que no deben repetir lo que se encuentra en la *pictura*: «La segunda condición [del mote] es que por sí diga algo y no sea lo mismo que la figura, como el *Festina lente*...» (Lib. I, Cap. XVI, f. 60r).

El escudo de Tomás de Villanueva incluía entre otros elementos, la cruz agustina y el corazón traspasado por una flecha. Son estos los elementos que aparecerán con redundancia en los jeroglíficos, especialmente el corazón. Ocurre en 23 de los jeroglíficos compuestos por Martínez de la Vega y en 6 de los ingeniados por Terraza. Martínez de la Vega nos explica que el segundo grupo de doce jeroglífcos, todos los cuales presentan la imagen del corazón, decoraba originalmente (antes de su traslado al claustro de donde desaparecieron otros que debían ir allí) la fachada de la casa del doctor Luis Pastor («que es muy alta, y más de treinta pasos larga» –310–). Este espacio también incluía, entre otras decoraciones, 450 «faroles pintados de colores, con sus corazones interpolados» (311). La inclusión del motivo del corazón en todos estos jeroglíficos se hizo cumpliendo la solicitud del doctor que los encargó: «Lo restante del lienzo de la pared, hasta el suelo cubrían colgaduras de sedas, en que se fijaron los siguientes jeroglíficos que yo hice; entrando en el cuerpo y pintura de todos ellos, corazones, a petición de dicho devoto, por gustar de que cuadraran con la pintura de toda la luminaria referida, mandando les hiciera de repente» (311-312).

El corazón emblemático fue enormemente popular en la iconografía del siglo XVII gracias, en buena parte, a los jesuitas —a quienes los jansenistas llegaron a acusar de «cardiolatría»— (Renders, 2015: 136-142). Sin embargo, el primer emblematista que explotó el motivo sistemáticamente fue el teólogo luterano alemán Daniel Cramer en colaboración con el poeta Conrad Bachmann. El título por el

[25] Con *cuerpo*, como se sabe, se refiere a la *pictura* (y con *alma* al mote o *inscriptio*) de un emblema, jeroglífico o empresa; y vemos que es término habitual en el período. Horozco establece: «La primera regla es que [las empresas] sean con justa proporción de cuerpo y alma: entendiendo por cuerpo la invención, y por alma el mote» (cap. XV, f. 55v). La primera condición de Paolo Giovio para dotar a una empresa de *buena gratia* es: «La primera, justa proporción de ánima, y de cuerpo» (6). En 1663 J. G. Schottelius llamaba *pictura* al cuerpo y al mote *alma* (véase Mödersheim, 1104-1105).

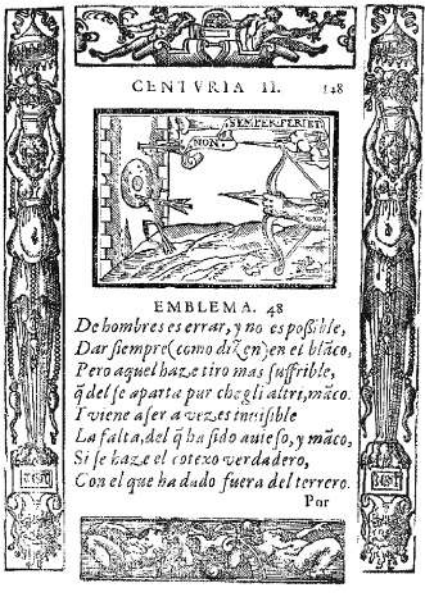


FIG. 3. Sebastian de Covarrubias y Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610. Cent. II, Embl. 48, 148.

FIG. 4. J. Martínez de la Vega, *Solenes y grandiosas fiestas… por la beatificación de Tomás de Villanueva*, Valencia, 1620: 325.

que el libro de Cramer es más conocido es *Emblemata sacra* (Frankfurt, 1622). La edición más frecuentemente citada, la de Frankfurt, 1624, que añadió una segunda parte. La *princeps* de este importante libro de emblemas —que, como se ve en la descripción de los jeroglíficos que damos en el apéndice, parece haber influido en Martínez de la Vega— es *Societatis Iesu et roseae crucis vera; hoc est, Decades quatuor emblematum sacrorum ex sacra scriptura de dulcissimo nomine & cruce Iesu Christi = Warhasste Bruderschafft Jesu und dess Rosen Creuzes; das ist Vierzig geistliche Emblemata auss der heuligen Schrifft von dem sussen Namen und Creutz Jesu Christ…* (Frankfurt: Typis Nicolai Hoffmanni, impensis Lucae Iennis, 1617).

A pesar de que se aproxima a ello, el programa iconográfico de los jeroglíficos que Martínez de la Vega preservó para la posteridad no compone un «espejo de prelados» sistemático. Con todo, algunas de las lecciones impartidas podrían generalizarse para beneficio bien de prelados como de clérigos en general. Así es cuando trata de la exaltación de las virtudes individuales del santo. Tampoco hay aquí, como sí hemos podido detectar en otros libros semejantes (Bernat-Cull, 2014), ni un subtexto crítico ni una nota admonitoria a la autoridad eclesiástica —era entonces arzobispo de Valencia el dominico Isidoro de Aliaga (1612-1648)— o civil.

El libro incluye, además, algunos jeroglíficos moralizantes dirigidos a la edificación de la audiencia. Un ejemplo lo proporciona el séptimo de la segunda serie de los creados por Martínez de la Vega (véase el Apéndice, *infra*, nº 41). A un primer vistazo parece entrar en diálogo con uno de los emblemas de Covarrubias (*Non semper feriet*), que le podría haber servido de modelo.

La *pictura* de ambos autores es claramente similar, pero como hacen otros autores con los emblemas de Covarrubias (y el propio Covarrubias consigo mismo) se aprovecha la imagen para invertir su sentido primario: de la imposibilidad de acertar siempre, al tiro certero e infalible si se añade el corazón en el centro de la diana. Y finalmente la aplicación práctica de validez general: «Ha de ser el buen

prelado el blanco a quien deben encaminarse sus súbditos y ovejas para acertar en todo y emendar con su ejemplo los errores. Debe mostrar siempre su corazón patente, sin faltar un punto, para consuelo de los que le buscaren, no oculto ni retirado para sus proprios negocios y particulares fines; y debe finalmente oponer el pecho a los trabajos que se ofrecen por su pastoral oficio» (325-26).

Los jeroglíficos obra de Terraza, por otro lado, tienden a ser aún menos centrados exclusivamente en Santo Tomás y se dirigen a una audiencia eclesiástica. En su mayor parte, Terraza toma los motes de la Biblia. Un ejemplo típico bastará. El número 27 tiene como *pictura* una serie de instrumentos musicales (violín, harpa, laúd y guitarra) desordenados sobre una mesa o banco en una habitación cerrada (Apéndice, nº 73). El mote dice *Aemulamini meliora*, tomado de 1 Corintios 12:31: *aemulamini autem charismata maiora et adhuc excellentiorem viam vobis demonstro* (Aspirad a los mejores dones. Pero quiero mostraros un camino mejor). Este capítulo pretende exponer cómo todos los apóstoles de la iglesia, profetas y maestros, trabajando en armonía pueden producir milagros, tal como los instrumentos cuando suenan en consonancia producen música.

FIG. 5 J. Martínez de la Vega, *Solenes y grandiosas fiestas… por la beatificación de Tomás de Villanueva*, Valencia, 1620: 431.

Ahora bien, la imagen vista en el recorrido de la fiesta, sin nada que remita directa ni indirectamente a santo Tomás, con un mote que debía resultar altamente enigmático para la mayoría, marca un límite —que merece ser estudiado en más detalle— entre las intenciones particulares de un autor y las exigencias propias de una celebración pública.

Apéndice. Descripción de los «jeroglíficos»[26]

Jeroglíficos de Martínez de la Vega que decoraron la casa de un especiero cerca del palacio arzobispal (sin *pictura*)

1. *Motivos*: Ciudad de Valencia, estrellas, insignias de santos valencianos
Letra: Con mis justos le di luces
Para estrellas ricas bellas,
Y él para luces estrellas.
Imagen: Pintose la ciudad de Valencia con almenas y edificios llenos de estrellas en lugar de luces, como en retrato de las de estas noches y en el cielo muchas estrellas grandes, con insinias en el medio de santos desta ciudad: como el timete y aspa de los dos Vincentes, el cáliz de Beltrán, &c. (proprio de los justos llamarse luz en la escritura). (82-3)
Claves temáticas:Valencia cuna de santos / Fiesta.

2. *Motivos*: Moral sin fruto ni hojas
Letra: Fruto y hoja por tributo,
He dado sin resistir,
La hoja para el vestir,
Y para sustento el fruto.
Imagen: Pintose en el segundo, un grande moral desnudo de fruto y hoja, símbolo de la largueza de nuestro beato para el próximo y pobreza para sí, dando no solo el sustento necesario, pero a veces sus proprias vestiduras. (83)
Claves temáticas: Generosidad / Pobreza

3. *Motivos*: Vela grande encendida, velas pequeñas humeando
Letra: Las que tuvieron perdidas
Nunca enteras las cobraron,
Hasta que a mí se allegaron.
Imagen: Pintaron en el otro, una vela grande encendida (símbolo de la luz que dio a esta ciudad este santo prelado) y muchas pequeñas en contorno humeando (en que se significaban los súbditos y ovejas que halló tan faltos de ella, por carecer antes de la presencia de pastor más de cien años, residiendo unos en Roma por ser cardenales y otros en varias ocupaciones) y que por el humo les bajaba la llama a cada una, lo que hacía hermoso cuerpo con el alma de esta letra. (83-4)
Claves temáticas: Tomás como pastor dedicado a Valencia.

4. *Motivos*: Sol, ojos
Letra: Siempre que proballes quise,
No les cegó mi rigor,
Solo enseñé el resplandor.
Imagen: En el último se pintó un sol hermosísimo y muchos ojos en contorno mirándole, como que a sus rayos se probaban, o que él les probaba con esta letra que declara bien su intento. (84)
Claves temáticas: Superioridad y ejemplaridad de Tomás hacia sus súbditos.

Primer grupo de jeroglíficos de Martínez de la Vega que decoraron la catedral (25 con *pictura*; 5 sin *pictura*)

5. *Jeroglífico primero.*

[26] Seguimos el esquema de análisis de Bernat – Cull 1999. Allí remitimos también para las abreviaturas utilizadas. En los campos de «fuentes» sugerimos además paralelos o similitudes que pueden ser de interés. Nuestra intención es dar la descripción de otro conjunto de emblemas que añadimos, como hemos ido haciendo en otros casos desde la publicación de la *Enciclopedia*, al corpus de libros ilustrados de emblemática hispana.

Motivos: Pavón, sepulcro, murciélago, árbol, brotes, nubes
Mote: Solo agora la enseñé.
Imagen: Pavón con su cola desplegada en rueda, encima de un sepulcro decorado con el murciélago de Valencia. Paisaje rocoso, con nubes en el cielo, A la derecha del sepulcro hay el tronco de un árbol cortado. Brotes nuevos salen de su única rama.
Fuente posible de la imagen: Juan de Horozco Covarrubias (JHC), *Tot occulos nox occupat una.*
Claves temáticas: Humildad.

6. *Jeroglífico segundo.*
Motivos: Fuente, surtidor, corazón, agua, nubes, edificios
Mote: Omnibus affluenter.
Traducción: Liberalmente a todos.
Imagen: Agua fluye abundantemente de múltiples surtidores de una fuente de dos niveles. El surtidor principal, en el nivel superior, tiene la forma de un corazón grande. En el fondo se ven nubes y unos edificios a lo lejos.
Fuente del Mote: Santiago 1.5: *Si quis autem vestrum indiget sapientia, postulet a Deo, qui dat omnibus affluenter, et non improperat: et dabitur ei*. (Pero si alguno de vosotros se ve falto de sabiduría, que la pida a Dios, el cual da a todos abundantemente y sin reproche, y le será dada).
Fuente posible de la imagen: Villava, *Quo pressius altius*.
Claves temáticas: Caridad.

7. *Jeroglífico tercero.*
Motivos: Árbol seco, sol, frutos, hojas
Mote: Uberiores feram.
Traducción: Premios más abundantes.
Imagen: Un sol naciente con rostro humano resplandece sobre un árbol seco cuyos frutos y hojas caen al suelo.
Fuente posible de la imagen: JHC, Lib. 3, Emb. 42, sin mote.
Claves temáticas: Firme fe / Confianza de premio en la otra vida.

8. *Jeroglífico cuarto.*
Motivos: Tijeras de tundir, paño, banco de trabajo, cuarto
Mote: Omnia aequaliter.
Traducción: De manera uniforme.
Fuente del Mote: Posiblemente la *Summae Theologiae* de Tomás de Aquino: «*Ex parte actus voluntatis Deus aequaliter omnia amat, cum simplici et eodem modo se habente actu voluntatis amet; ex parte vero boni voliti ab ipso, non omnia aequaliter amat, sed uni majus bonum vult quam alii*». *Quaestio* XX. *De amore Dei.* Conclusión 3.
Imagen: Unas tijeras de tundir cortan paño que cuelga de un banco de trabajo en el interior de un cuarto.
Fuente posible de la imagen: Años más tarde Saavedra Fajardo empleará una imagen casi idéntica para su empresa *Detrahit et decorat.*
Claves temáticas: Justicia y equidad en el gobierno.

9. *Jeroglífico quinto.*
Motivos: Peón (pieza de ajedrez), tablero de ajedrez
Mote: Sin volver atrás llegué
Imagen: Un peón, la única pieza en el juego de ajedrez cuyos movimientos se limitan a avanzar, ha logrado cruzar el tablero de un extremo al otro.
Fuente posible de la imagen: SCH, *Roys e peons dens le sac son eguaux*.
Claves temáticas: Constancia.

10. *Jeroglífico sexto.*

Motivos: Vihuela o guitarra, cruz, paisaje rocoso, nubes
Mote: Sin destemplarse jamás.
Imagen: Una vihuela o guitarra en el suelo de un paisaje rocoso con nubes en el cielo. El clavijero de la guitarra se remata en un gancho que termina en una cruz, como si fuera cayado de pastor o el báculo del prelado.
Fuente posible de la imagen: SCH, *Sonus est qui vivit in illa*.
Claves temáticas: Justicia y equidad en el gobierno.

11. *Jeroglífico séptimo.*
Motivos: Palmera, mitra, báculo, solideo (?), paisaje rocoso.
Mote: Obstantia iuvant.
Traducción: El obstáculo ayuda.
Imagen: Cuelgan de las ramas de una palmera varias insignias episcopales: una mitra, el báculo pastoral, y posiblemente un solideo, contra el fondo de un paisaje rocoso.
Fuente posible de la imagen: Alciato, *Obdurandum adversus urgentia*.
Claves temáticas: Perfeccionamiento mediante las adversidades.

12. *Jeroglífico octavo.*
Motivos: Gallo, polluelos, comida, tronco de árbol, nubes
Mote: Non meos.
Traducción: No míos.
Imagen: Gallo vigila en ademán protector mientras unos seis pollos comen del suelo. Hay nubes en el cielo y la nota predominante del paisaje es el tronco de un árbol cortado.
Fuente posible de la imagen: Montenay, *Ibi licet esse securis*; Iselburg, *Alit et protegit* (*Emblemata politica in aula magna Curiae Nori*).
Claves temáticas: Generosidad / piedad.

13. *Jeroglífico noveno.*
Motivos: Árbol, fruto, arbolillos, mano, azadón, nube
Mote: Ut altiora petant.
Traducción: Para aspirar a mayor altura.
Imagen: Alrededor de un árbol frondoso y lleno de fruto crecen arbolillos. Una mano que emerge de una nube sostiene un azadón con que cultiva el suelo.
Fuente posible de la imagen: JHC, *Tempora virga fui*.
Claves temáticas: Generosidad / piedad.

14. *Jeroglífico décimo.*
Motivos: Fosa abierta, cadáver, insignias episcopales, ave, nubes
Mote: Eo maior ascensus.
Traducción: Mayor ascenso.
Imagen: El cadáver (o un relieve sobre lápida) de Santo Tomás de Villanueva, vestido con las insignias episcopales (mitra, cayado, etc.) yace en una fosa abierta poco profunda, y sin adorno alguno. Un ave grande (posiblemente un águila), remonta el vuelo al cielo, con su cabeza ya oculta por las nubes.
Fuente posible de la imagen: G. de Montenay, *Surge, illuscescet tibi christus*.
Claves temáticas: Humildad.

15. *Jeroglífico undécimo.*
Motivos: Arca de tesoro, monedas, corazón, cruz, nubes, paisaje rocoso, flor o planta.
Mote: Ibi ubi.
Traducción: Donde hay.
Imagen: Afuera, en el suelo de un paisaje rocoso, con nubes y una flor o planta, hay una arca de tesoro abierta que contiene muchas monedas. Encima del arca, flotando en el aire, un corazón terminado en cruz.
Fuente posible de la imagen: Cramer, *Emblemata sacra*: *Redimor* (Emb. XVI); *Limus*

fimus (Emb. XXXII).
Claves temáticas: Caridad.

16. *Jeroglífico duodécimo.*
Motivos: Noria, acueducto, arcaduces, río
Mote: Solo para dar tomé.
Imagen: Los arcaduces de una noria sacan agua de un río y la vierten en un recipiente o acueducto.
Fuente posible de la imagen: SCH, Unos suben y otros baxan.
Claves temáticas: Caridad.

17. *Jeroglífico decimotercero.*
Motivos: Corazón, saeta, cruz, bandeja, nubes, paisaje rocoso, plantas
Mote: Et Deum pavi.
Traducción: A Dios alimenté.
Imagen: Por encima de un paisaje rocoso con algunas plantas flota en el aire, rodeado de nubes, un corazón atravesado por una saeta en una bandeja. Sale de la parte superior del corazón una cruz.
Claves temáticas: Caridad.

18. *Jeroglífico decimocuarto.*
Motivos: Troje, granos de trigo, tronco de árbol, nubes
Mote: Aun acá, ciento por uno.
Imagen. Troje tan lleno de granos de trigo que rebosa, vertiéndose algunos granos en el suelo. Se ve el tronco de un árbol cortado en el suelo, a la izquierda, y nubes en el cielo.
Claves temáticas: Caridad / limosna / premio en la otra vida.

19. *Jeroglífico decimoquinto.*
Motivos: Blasón heráldico (escudo de armas), barras, corona, corazón, aspa, timete, mitra cáliz, monedas
Mote: Estas solas me hacen rica.
Imagen: Adaptación del escudo de armas de Valencia (en escudo losanjado, campo de oro con cuatro palos de gules, dos eles coronadas como sostenes y en la parte inferior dos ramas de laurel. Al timbre, corona real abierta surmontada de un murciélago, visto de frente y con las alas extendidas, de sable). Faltan el murciélago, las columnas y las ramas de laurel. La corona, remontada de una moneda con la imagen de un corazón (Santo Tomás de Villanueva). De los extremos de la corona cuelgan monedas: la de la izquierda, con el aspa de san Vicente Mártir (martirizado en una cruz en forma de aspa); la de la derecha con la filacteria del «timete» de san Vincente Ferrer. De los extemos laterales del escudo cuelgan otras monedas: la de la izquierda, con la mitra de san Luis de Anjou, obispo de Tolosa (enterrado en la catedral de Valencia); la de la derecha, con el cáliz de san Bertrán (probablemente la copa de veneno que se asocia con san Luis Beltrán). San Vicente Ferrer está asociado en su iconología a un libro abierto en la mano con un pasaje bíblico de Apocalipsis 14:6-7: *Timete Deum et date ille onorem quia venit* [*hora iudici eius*], como en el cuadro de Lorenzo d'Alessandro da San Severino. La filacteria con el verso bíblico se ve en un retablo de san Martín pintado por el maestro Cabanyes (Vicent Macip). (París, Musée National de l'Age Médiévale, s. 16).
Claves temáticas: Nobleza de Valencia.

20. *Jeroglífico decimosexto.*
Motivos: Corazón, Cruz, sangre, paisaje rocoso, nubes, planta
Mote: Amanti dulce.
Traducción: Dulce amante.

Fuente del Mote: El texto indica que la fuente es el himno que se canta el domingo de Pascua, «que dice: *Dulce lignum*». El himno *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis*, escrito por Venantius Fortunatus, se canta tradicionalmente el domingo de Pascua, e incluye la frase indicada: *Dulce lignum dulce clavo dulce pondus sustinens*. No incluye, sin embargo, la frase del mote: *Amanti dulce*. A lo mejor el autor pensaba en otro himno, *Antidotum contra tyrannidem peccati*, que dice: «*Hoc amanti parum est. / Dulce mihi cruciari*».

Imagen: En el suelo de un paisaje rocoso con una planta a la izquierda, se ve un corazón atravesado de una cruz. Gotas de sangre manan de la herida. Hay nubes en el cielo.

Claves temáticas: Devoción / meditación / éxtasis.

21. *Jeroglífico decimoséptimo.*

Motivos: Peso (romana), libro, tiara pontifical

Mote: Non minus habens.

Traducción: Sin carecer / Sin faltar

Fuente del Mote: Posiblemente Daniel 5.27: *THECEL adpensus es in statera et inventus es minus habens* («TEKEL: has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso»).

Imagen: De un peso o romana cuelgan en fiel un libro, a la izquierda, y la tiara pontifical, a la derecha.

Fuente posible de la imagen: Cramer, Emb. XVIII, *Pars prior*, *Nil sum*; Emb. XIX: *Praepondero*.

Claves temáticas: Examen de beatificación.

22. *Jeroglífico decimoctavo.*

Motivos: Júpiter, luna, mar, paisaje rocoso, nubes, plantas

Mote: Ella nace y él se pone, / y ambos nacen igualmente; / que están en ponerse su oriente.

Imagen: Sobre el horizonte del mar, Júpiter, a la izquierda, con la letra griega ᾱen su interior, se pone y nace al mismo tiempo, mientras que la luna sale a la derecha. En primer término hay un paisaje rocoso con algunas plantas, y nubes en el cielo.

Claves temáticas: Comparación entre Tomás y la Virgen María.

23. *Jeroglífico decimonoveno.*

Motivos: Corazón, candela (vela), luz, yunque (o bloque)

Mote: Hasta acabar con la vida.

Imagen: Emite mucha luz una candela o vela que se quema, en un corazón que hace de candelero, encima de un yunque o bloque sólido.

Claves temáticas: Caridad / Vigilancia.

24. *Jeroglífico vigésimo.*

Motivos: Grúa, piedra clave, corazón, nube

Mote: No es menor, aunque postrera.

Imagen: Grúa levanta en el aire la piedra clave (o llave) de un edificio. Parece que tiene la forma de una mitra, y se ve un corazón pequeño en la parte inferior. Hay una nube en el cielo.

Fuente posible de la imagen: Borja, *Ingenium vires superat*; SCH, Es imposible y forzoso.

Claves temáticas: Tomás uno de los mayores santos de la Iglesia.

25. *Jeroglífico vigesimoprimero.*

Motivos: Corazón, manos, brazos, nubes, paisaje

Mote: Operibus comprobata.

Traducción: Obras aprobadas.

Imagen: Desde ambos lados de la imagen brazos emergen de nubes. El que está a la

izquierda baja desde el cielo, el de la derecha se estrecha desde la tierra. Se unen las dos manos en el centro, y ambas asen un corazón. Hay nubes en el cielo y un paisaje rocoso.

Fuente posible de la imagen: SCH, *Haec iungit et iunctos servat*; Cramer, *Fidelis sum*, Embl. xxviii. En 1684, Zárraga utiliza una imagen muy similar en *Unum in multis*.

Claves temáticas: La verdadera fe consiste en obras.

26. *Jeroglífico vigesimosegundo.*
Motivos: Cometas, estrellas, paisaje montañoso
Mote: Admiran ambas a un tiempo.
Imagen: Dos cometas grandes en el cielo, rodeados de muchas estrellas pequeñas. El cometa a la izquierda ostenta una cola bastante oscura. Paisaje montañoso.
Fuente posible de la imagen: Villava, *Ut regna tremiscant*.
Claves temáticas: Admiración provocada por la beatificación.

27. *Jeroglífico vigesimotercero.*
Motivos: Soles, Arco Iris, mar, montañas, nubes
Mote: Desde el nacer, al ponerse
Imagen: Un sol rodeado de un arco iris nace sobre el horizonte del mar en el oriente mientras que otro, también con su arco iris, se pone sobre las montañas en el ocaso. Nubes en el cielo.
Claves temáticas: Justicia y equidad en el gobierno.

28. *Jeroglífico vigesimocuarto.*
Motivos: Bola de vidrio, mitra, báculo pastoral, montón de monedas, arco
Mote: Ac si non haberem.
Traducción: Y si no lo hubiera hecho.
Imagen: Desde la bóveda de un arco arquitectónico cuelga una bola de vidrio en el que se reflejan varios objetos en el suelo: una mitra, un báculo pastoral y un montón de monedas.
Claves temáticas: Humildad / Moderación.

29. *Jeroglífico vigesimoquinto.*
Motivos: Capelo episcopal, mitras, libros, escudo, corazón, cruz, brazos, manos
Mote: Todo es uno.
Imagen: En el centro de la parte superior hay un capelo episcopal que sirve de remate a un escudo, en cuyo campo hay un corazón remontado de una cruz. Debajo, a poca distancia del suelo, a ambos lados hay brazos cuyas manos sostienen un libro con una mitra encima.
Claves temáticas: Semejanzas entre Tomás y San Agustín.

30. *Jeroglífico vigesimosexto* [sin *pictura*].
Motivos: Arbolito, hojas, ovejas
Mote: Ut pascant patior.
Traducción: Para alimentar yo sufro,
Imagen: Ovejas comen de las hojas de un arbolillo tierno.
Claves temáticas: Caridad.

31. *Jeroglífico vigesimoséptimo* [sin *pictura*].
Motivos: Alcuza, aceite, medida
Mote: Caetera reddo
Traducción: Pago el resto.
Imagen: Una alcuza grande vierte aceite en una medida pequeña, derramando mucho.
Claves temáticas: Caridad / Modestia.

32. *Jeroglífico vigesimoctavo* [sin *pictura*].
Motivos: Ovejas, corderillos, hierba, mastín, monte
Mote: Non deserens.
Traducción: Sin desertar.
Imagen: Una manada de ovejas y corderillos pacen hierba, seguidos de un mastín que los protege de los lobos. Monte.
Claves temáticas: Vigilancia / Gobierno pastoral.

33. *Jeroglífico vigesimonoveno* [sin *pictura*].
Motivos: Elefante, cebada
Mote: Ne quid nimis.
Fuente del Mote: Terencio, *Andria*, Acto I, Escena 1.
Traducción: Nada con exceso (Sosia: «opino que en la vida, lo más útil de todo es atenerse a esta regla: 'Nada con exceso'»).
Imagen: Un elefante parte un montecillo de cebada en dos partes iguales con su trompa.
Claves temáticas: Templanza / Sobriedad.

34. *Jeroglífico trigésimo* [sin *pictura*].
Motivos: Mitra, corazón, bonete de clérigo, correa de San Agustín
Mote: Para en uno son.
Imagen: Un bonete de clérigo está por encima de una mitra que tiene un corazón en medio. Están enlazados los dos por una correa de san Agustín.
Claves temáticas: Humildad.

Segundo grupo de jeroglíficos de Martínez de la Vega, que decoraron la casa de Francisco Luis Pastor (y más tarde, aparentemente, el Convento de Nuestra Señora del Socorro).
(Son 12, todos con *pictura*)

35. *Jeroglífico primero*.
Motivos: Busto, pedestal, cadena, corazón, nubes, paisaje montañoso
Mote: Cetera supplet.
Traducción: Otros suministros.
Imagen: Un busto sin brazos ni piernas descansa sobre un pedestal al aire libre. Del cuello del busto pende una cadena o collar con un corazón que cae sobre el pecho. En el fondo hay un paisaje montañoso y nubes en el cielo.
Fuente de la Imagen: Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Lib. XXXIV, Cap, 1. *De Corde*.
Claves temáticas: Integridad de costumbres.

36. *Jeroglífico segundo*.
Motivos: Reloj, corazón, saeta, números, nubes
Mote: Siempre anduve concertado.
Imagen: Rodeado de nubes, un reloj tiene en su centro un corazón atravesado de una saeta, cuyos extremos sirven como manecillas. Las horas del reloj aparecen como números romanos en una franja alrededor de la cara, pero desordenados y siguiendo un movimiento a la izquierda.
Claves temáticas: Buenas acciones de Tomás.

37. *Jeroglífico tercero*.
Motivos: Peso (balanza), corazón, saeta, cuarto interior
Mote: Omnibus aequa fides.
Traducción: Fe igual para todos
Imagen: Un peso o balanza perfectamente equilibrado cuelga del techo de un cuarto interior. El fiel de la balanza se forma de una saeta que sale de la parte superior

de un corazón.
Fuente posible de la imagen: Villava, *Inclinata levat*.
Claves temáticas: Justicia y equidad en el gobierno.

38. *Jeroglífico cuarto*.
Motivos: Corazón, alas, llamas, paisaje montañoso, nubes
Mote: No pude aquí reposar.
Imagen: Un corazón alado, rodeado de llamas, asciende hacia el cielo contra el fondo de un paisaje montañoso con una planta y nubes en el cielo.
Fuente posible de la imagen: El corazón alado despidiendo fuego será el frontispicio de la *Pia desideria* de Hugo en 1624, con muchos emblemas similares posteriores.
Claves temáticas: Devoción / contemplación divina / éxtasis.

39. *Jeroglífico quinto*.
Motivos: Mano, brazo, monedas, corazones, nubes, paisaje montañoso, plantas
Mote: Esta sola es verdadera.
Imagen: Monedas con corazones en su centro caen de la mano abierta de un brazo que sale de una nube. Paisaje montañoso con plantas y nubes de fondo.
Claves temáticas: Caridad / Limosna.

40. *Jeroglífico sexto*.
Motivos: Cruz, corazones, palmera, ciprés, olivo, plantas.
Mote: Al talle del superior.
Imagen: Una cruz hecha de tres árboles: el ciprés forma el poste vertical; el olivo (izquierda) y la palmera (derecha) se juntan para formar el poste vertical. En la intersección de los tres árboles hay un corazón grande. Otro más pequeño está en la base del ciprés, tocando el suelo de un paisaje con plantas.
Claves temáticas: Imitación de Cristo.

41. *Jeroglífico séptimo*.
Motivos: Arco, flechas, corazón, espejo, brazo, mano, blanco.
Mote: Para que todos acierten.
Imagen: Desde la izquierda una mano sostiene un arco armado con una flecha, a punto de tirarla hacia el blanco, a la derecha, que es un espejo. En el centro del blanco hay un corazón atravesado por una flecha. Se ven otras flechas que han dado en el blanco pero no al corazón, y una en el aire a punto de llegar al blanco.
Fuente Posible de la Imagen: SCH, *Non semper feriet*.
Claves temáticas: Prelado como espejo / modelo de imitación.

42. *Jeroglífico octavo*.
Motivos: Corazón, ojo, brazo, mano, monte, nube
Mote: Hic solus ascendit.
Traducción: Este solo asciende.
Imagen: Desde una nube a la izquierda se extiende un brazo en cuya mano abierta hay un corazón con un ojo en su centro, reposando sobre la cumbre de un monte.
Fuente posible de la imagen: Cramer, *Illuminor*, Embl. VI.
Claves temáticas: Pureza y buenas obras de Tomás.

43. *Jeroglífico noveno*.
Motivos: Prensa, corazón, sangre, mitra, báculo pastoral, férula papal con cruz patada
Mote: Hasta no quedarme gota.
Imagen: Una prensa formada por insignias episcopales (mitra, báculo pastoral, férula papal con cruz patada) aprieta un corazón tan fuertemente que le exprime la sangre.
Claves temáticas: Caridad / Limosna.

44. *Jeroglífico décimo*.
Motivos: Escudo de armas de Valencia (columnas de Hércules, corona, barras), corazón, paisaje montañoso, nubes.
Mote: Non plus ultra.
Imagen: Las columnas de Hércules sostienen el escudo de barras de Valencia, con un corazón en su centro. Encima del escudo está la corona real. De fondo, hay un paisaje montañoso y nubes en el cielo.
Claves temáticas: Valencia más gloriosa por haber tenido a Tomás.

45. *Jeroglífico decimoprimero*.
Motivos: Corazón, martillos, yunque, llamas, brazos, manos, nubes, paisaje montañoso.
Mote: Para labrarme a su modo.
Imagen: Desde el cielo, a ambos lados de la imagen, manos con martillos golpean un corazón en llamas sobre un yunque en el suelo. El martillo a la izquierda hace contacto con el corazón mientras que el de la derecha se prepara para el golpe. En el fondo, un paisaje montañoso.
Fuente posible de la imagen: Cramer, *Mollesco*, Embl. I.
Claves temáticas: Obediencia / Humildad.

46. *Jeroglífico decimosegundo*.
Motivos: Corazones, nubes, aureola, paisaje montañoso
Mote: Los demás robo con este.
Imagen: Un corazón grande en el cielo, rodeado de una aureola formada por nubes, atrae hacia sí nueve corazones más pequeños que se elevan desde el suelo de un paisaje montañoso.
Claves temáticas: Amor persistente de los valencianos por Tomás / Limosna.

Tercer grupo de jeroglíficos que decoraron el patio del Colegio del Beato don Tomás, obra de Antonio Juan Terraza.
(15 con *pictura*, 15 sin *pictura*)

47. *Jeroglífico primero*.
Motivos: Camello, mitra, báculo pastoral, nubes, paisaje rocoso
Mote: Onus non honos.
Traducción: Carga, no honor.
Imagen: Un camello se postra en el suelo de un paisaje rocoso para aceptar su carga de insignias pastorales (mitra y báculo pastoral). Hay nubes en el cielo.
Fuente posible de la imagen: Valeriano, *Hieroglyphica*, *Imperitus disceptator*, Lib. XII, cap. XXXII, p. 150.
Claves temáticas: Humildad / Fortaleza.

48. *Jeroglífico segundo* [sin *pictura*].
Motivos: Arpa, báculo pastoral
Mote: Et recedebat spiritus malus.
Traducción: El espíritu malo se apartaba.
Fuente del Mote: I. Reg. 16. (*igitur quandocumque spiritus Dei arripiebat Saul tollebat David citharam et percutiebat manu sua et refocilabatur Saul et levius habebat recedebat enim ab eo spiritus malus*. («Sucedía que cuando el espíritu malo de parte de Dios venía a Saúl, David tomaba el arpa, la tocaba con su mano, y Saúl se calmaba y se ponía bien, y el espíritu malo se apartaba de él» —1 Samuel 16.23—).
Claves temáticas: Suavidad de Tomás.

49. *Jeroglífico tercero*.
Motivos: Montes, collados, monedas, libros, brazo, mano, nube

Mote: Adiiciat Dominus.
Traducción: Que Dios añada [bendiciones].
Fuente del Mote: Salmos 113.22: *Adjiciat Dominus super vos, super vos et super filios vestros*. (Vulgata clementina).
Imagen: Desde una nube en el cielo se extiende un brazo cuya mano arroja monedas sobre unos montes y unos libros que yacen al pie de los montes. En el fondo hay algunos collados. Varios de los libros están abiertos, y las monedas tienen una cruz en su centro.
Claves temáticas: Caridad / Liberalidad.

50. *Jeroglífico cuarto* [sin *pictura*].
Motivos: León, Iglesia
Mote: Nisi custodierit frustra.
Traducción: Pero guarda en vano.
Fuente del Mote: canticum graduum Salomonis nisi Dominus aedificaverit domum in vanum laboraverunt qui aedificant eam nisi Dominus custodierit civitatem frustra vigilat qui custodit eam. («Si el SEÑOR no edifica la casa, en vano trabajan los que la edifican; si el SEÑOR no guarda la ciudad, en vano vela la guardia», Salmos 127.1 / Vulgata 126.1).
Imagen: León, posiblemente durmiendo con los ojos abiertos, guarda la puerta de una iglesia.
Fuente posible del concepto: Valeriano, *Hieroglyphica*, *Vigilantia custodiaque*, Lib. I. cap. 4, p. 3.
Claves temáticas: Vigilancia / Defensor de la libertad eclesiástica / Modestia / Humildad.

51. *Jeroglífico quinto*.
Motivos: Garza, nubes, rayos de sol, lluvia, oscuridad, edificios, árbol sin hojas
Mote: Nostra conversatio.
Traducción: Nuestra ciudadanía.
Fuente del Mote: nostra autem conversatio in caelis est unde etiam salvatorem expectamus Dominum Iesum Christum. («Porque nuestra ciudadanía está en los cielos, de donde también ansiosamente esperamos a un Salvador, el Señor Jesucristo», Filipenses 3.20).
Imagen: Garza remonta el vuelo hasta penetrar las nubes, gozando de los rayos del sol. Debajo de las nubes la lluvia cae sobre un paisaje lleno de oscuridad, donde se ven unos edificios a la izquierda y un árbol sin hojas.
Fuente posible de la imagen: Valeriano, citando a Virgilio: *Sedenim D. Augustinus, qui herodium fulicam arbitratus, tempestatis eam impenditis signum autumat. Sedenim apud Maronem ardea & Fulica diuersae sunt volucres, tametsi vtraque sit indicium tempestatis, ait enim, [...] "atque altam supra volat Ardea nubem."* *Hieroglyphica, Tempestas*, Lib. XXV, Cap. XLIII, p. 306, sin imagen. La cita de Virgilio (*Maronem*) es de las *Geórgicas*, lib. I.364. Parece que Romaguera imitó este jeroglífico en 1680 para su *Mihi cura futuri est*.
Claves temáticas: Devoción / Oración / Contemplación.

52. *Jeroglífico sexto* [sin *pictura*].
Motivos: Árbol florido, corazón, llamas, arroyo, monte.
Mote: Matvre.
Traducción: Maduro.
Imagen: Llamas que brotan por muchas aperturas de un corazón dentro de un árbol florido. El árbol está a la orilla de un arroyo que nace de un monte.
Claves temáticas: Fama / Milagros / Beatificación de Tomás.

53. *Jeroglífico séptimo*.
Motivos: Rueda, manos, ojos

Mote: *In bello, & pace.*
Traducción: En la guerra, y en la paz.
Imagen: Una rueda de color de guego (según la explicación en prosa) que tiene ojos y manos alternando alrededor de su circunferencia. Hay cuatro ojos en los puntos cardinales, y una mano entre cada par de ojos.
Claves temáticas: Perseverancia / Buenas obras / Caridad.

54. *Jeroglífico octavo* [sin *pictura*].
Motivos: Orbe terrestre, luna, sol, sombra [eclipse]
Mote: Aufer a me obprobrium, et contemptum.
Traducción: Quita de mí el oprobio y el desprecio.
Fuente del Mote: aufer a me obprobrium et contemptum quoniam testimonia tua custodivi («Quita de mí el oprobio y el desprecio, porque yo guardo tus testimonios», Salmos 119.22 / Vulgata 118.22).
Imagen: El orbe terrestre (tierra) se interpone entre la luna y el sol, produciendo un eclipse lunar y su respectiva sombra.
Claves temáticas: Vigilancia / Cuidado pastoral.

55. *Jeroglífico noveno*.
Motivos: Mitra, báculo pastoral, ojos abiertos, nubes, paisaje rocoso
Mote: In pauperes.
Traducción: A los pobres.
Fuente del Mote: Dominus in templo sancto suo Dominus in caelo thronus eius oculi eius vident palpebrae eius probant filios hominum («El Señor está en su santo templo, el trono del Señor está en los cielos; sus ojos contemplan, sus párpados examinan a los hijos de los hombres», Salmos 11.4 / Vulgata 10.5). La versión de la Vulgata Clementina es: *Dominus in templo sancto suo Dominus in caelo sedis eius oculi eius in pauperem respiciunt palpebrae eius interrogant filios hominum*. («El Señor está en su santo templo, el trono del Señor está en los cielos; sus ojos contemplan al pobre: sus párpados examinan a los hijos de los hombres».)
Imagen: Contra el fondo de un paisaje rocoso con nubes hay un báculo pastoral, como plantado en el suelo, y en frente del báculo, una mitra episcopal con dos ojos abiertos.
Claves temáticas: Cuidado pastoral, Liberalidad.

56. *Jeroglífico décimo* [sin *pictura*].
Motivos: Sol, corazón encendido, rayos, valles, collados
Mote: Dies hic pauperibus dictus.
Traducción: Este día llamó a los pobres.
Imagen: Un sol con un corazón encendido en su centro sale sobre el horizonte, iluminando los valles y collados con sus rayos.
Claves temáticas: Amparo de pobres.

57. *Jeroglífico decimoprimero*.
Motivos: Ciervo, paisaje rocoso, nubes
Mote: Procrastinatio odiosa.
Traducción: La dilación es odiosa.
Imagen: Un ciervo —que debería tener alas— con la cabeza levantada, en postura alerta. Paisaje rocoso con nubes.
Fuente posible de la imagen: SCH, *Timor addidit*.
Claves temáticas: Diligencia en los negocios.

58. *Jeroglífico duodécimo* [sin *pictura*].
Motivos: Antorcha blanca, fuego, orbe terrestre (mundo)
Mote: Praesulum.
Traducción: Prelados.

Imagen: Una antorcha blanca encendida colocada sobre un orbe terrestre.
Claves temáticas: Fama de Tomás / Virtudes / Caridad / Ejemplaridad.

59. *Jeroglífico decimotercero*.
Motivos: Valencia (edificios, torres, murallas, collado), corazón, sol, luna, estrellas, báculo pastoral, rayos, resplandores
Mote: Et protector eorum.
Traducción: Y su escudo.
Fuente del Mote: Domus Israel speravit in Domino; adjutor eorum et protector eorum est. «La casa de Israel ha confiado en el SEÑOR. Él es vuestra ayuda y vuestro escudo», Vulgata Clementina 113.17.
Imagen: La ciudad de Valencia se representa por sus edificios y torres tras las murallas. A la izquierda hay un edificio encima de un collado. En el cielo, a la izquierda, brilla un sol con sus rayos, y debajo del sol, un corazón rodeado de resplandores. A la derecha, se ve la luna y varias estrellas en el cielo de noche; debajo de la luna brilla un báculo pastoral rodeado de resplandores.
Claves temáticas: Tomás como mediador entre Dios y los valencianos.

60. *Jeroglífico decimocuarto* [sin *pictura*].
Motivos: Manos, manojo de espigas de trigo, cielo, tierra
Mote: Videant pauperes, et letentur.
Traducción: Deja que los pobres vean y se regocijen.
Fuente del Mote: Videant pauperes, et laetentur; quaerite Deum, et vivet anima vestra. «Deja que los pobres vean y se regocijen: buscad a Dios y vuestra alma vivirá». Salmo 68.33, Vulgata Clementina.
Imagen: Desde el Cielo, una mano sostiene un manojo de espigas de trigo. En la tierra, otra mano siembra granos de trigo sobre la tierra.
Claves temáticas: Caridad / Limosna.

61. *Jeroglífico decimoquinto*.
Motivos: Paloma, rama de olivo, estandarte rojo, ojos abiertos, collados, nubes
Mote: Obumbrauit nobis.
Traducción: Nos cubrió.
Fuente del Mote: Scapulis suis obumbrabit tibi, et sub pennis ejus sperabis. «Con sus hombros te cubrirá, y debajo de sus alas confiarás», Salmos 90.4, Vulgata Clementina.
Imagen: Una paloma vuela con las alas extendidas, con una rama de olivo en su pico y en sus patas lleva un estandarte rojo con tres ojos abiertos. Vuela sobre unos collados y parece que hay nubes en el cielo.
Claves temáticas: Pureza / Sencillez / Misericordia.

62. *Jeroglífico decimosexto* [sin *pictura*].
Motivos: Mano, brazo, manojo de espigas de trigo, resplandores
Mote: Saturabo.
Traducción: Hartaré.
Fuente del Mote: Viduam ejus benedicens benedicam; pauperes ejus saturabo panibus Salmos 131.15, Vulgata Clementina. («A su mantenimiento daré bendición: sus pobres hartaré de pan», Reina Valera 1602, Salmo CXXXII.15).
Imagen: Mano rodeada de resplandores sostiene un manojo de espigas de trigo.
Claves temáticas: Caridad / Limosna/ Amparo de pobres.

63. *Jeroglífico decimoséptimo*.
Motivos: Llamas de fuego, mar, lluvia, nubes, montañas, edificio
Mote: Non potuerunt.
Traducción: No pueden.
Fuente del Mote: Aquae multae non potuerunt extinguere caritatem, nec flumina obruent

illam. Si dederit homo omnem substantiam domus suae pro dilectione, quasi nihil despiciet eam. (Cantares 8.7, Vulgata Clementina («Las muchas aguas no pueden extinguir el amor, ni los ríos lo anegarán; si el hombre diera todos los bienes de su casa por amor, de cierto lo menospreciarían», Cantares 8.7).

Imagen: Lluvia cae de las nubes en el cielo, sin poder extinguir las llamas de fuego sobre el mar. A la orilla del mar hay montañas y un edifico a la derecha.

Claves temáticas: Caridad.

64. *Jeroglífico decimoctavo* [sin *pictura*].

Motivos: Monte, brazo, alas, mano abierta, ojo

Mote: Cui non erat adiutor.

Traducción: ¿Quién no tiene ayudante?

Fuente del Mote: eo quod liberassem pauperem vociferantem, et pupillum cui non esset adjutor. Job 29,12, Vulgata Clementina. («porque yo libraba al pobre que clamaba, y al huérfano que no tenía quien le ayudara»).

Imagen: Sale de un monte un brazo con alas cuya mano abierta tiene un ojo en la palma.

Fuente posible de la imagen: Alciato, *Sobrius esto, et memineris non temere credere: haec sunt membra mentis.*

Claves temáticas: Gobierno pastoral / Vigilancia / Amparo de pobres.

65. *Jeroglífico decimonoveno*.

Motivos: Halcón, corazón, saeta, sangre, paisaje montañoso

Mote: Mutuo.

Imagen: Contra el fondo de un paisaje montañoso, un halcón volando en el aire ataca con su pico un corazón atravesado por una saeta. La punta de la saeta penetra el pecho del halcón, y mana sangre de la herida.

Claves temáticas: Igualdad entre Tomás y San Agustín.

66. *Jeroglífico vigésimo* [sin *pictura*].

Motivos: Cisne blanco, río

Mote: Haec requies mea.

Traducción: Este es mi lugar de reposo.

Fuente del Mote: haec requies mea in saeculum saeculi hic habitabo quoniam elegi eam. («Este es mi lugar de reposo para siempre; aquí habitaré, porque la he deseado», Salmos 132.14 / Vulgata 131.14).

Imagen: Un cisne blanco nada en un río.

Claves temáticas: Cuidado pastoral / Descanso y solaz en el trabajo

67. *Jeroglífico vigesimoprimero*.

Motivos: Liebre, lanza, gallo, paisaje rocoso, nubes

Mote: Speculatorem dedi te.

Traducción: Te he puesto por centinela.

Fuente del Mote: Fili hominis, speculatorem dedi te domui Israel, et audies de ore meo verbum, et annuntiabis eis ex me. («Hijo de hombre, te he puesto por centinela de la casa de Israel; cuando oigas la palabra de mi boca, adviérteles de mi parte», Ezequiel 3.17).

Imagen: Una liebre sentada en el suelo sostiene en sus manos una lanza, sobre cuya punta se ve un gallo. Paisaje rocoso con nubes en el cielo.

Claves temáticas: Vigilancia.

68. *Jeroglífico vigesimosegundo* [sin *pictura*].

Motivos: Escudos, armas de Tomás (corazón), nombre y cifra de María, libro abierto, brazo

Mote: Ut custodiam te in omnibus viis tuis.

Traducción: Así que te guardaré en todos tus caminos.

Fuente del Mote: Quoniam angelis suis mandavit de te, ut custodiant te in omnibus viis

tuis. Salmos 90.11, Vulgata Clementina. («Pues Él dará órdenes a sus ángeles acerca de ti, para que te guarden en todos tus caminos».

Imagen: Dos escudos. En uno de ellos, las armas de Tomás (corazón, cruz, saeta), y en el otro el nombre y cifra de María. Entre ellos hay un libro abierto que recibe el brazo de un colegial. (Ya en la página 98 Martínez de la Vega explicó: «se pintan muchas veces corazones, como nota y jeroglífico, o letra, para sinificar con ella al Santo (por ser sus armas, como dije, el corazón, cruz y saeta).

Claves temáticas: Protección y amparo de estudiantes.

69. *Jeroglífico vigesimotercero*.

Motivos: Monstruo o quimera (pie de caballo, cabezas de toro, lobo, raposa), pie humano, paisaje montañoso.

Mote: Virtute.

Traducción: Virtud.

Imagen: Contra el fondo de un paisaje montañoso, un pie humano baja de la parte superior de la imagen para pisar un monstruo en el suelo cuyo cuerpo consiste de una pata de caballo con tres cabezas: de raposa (izquierda), de lobo (centro) y de toro (derecha).

Claves temáticas: Efectos de la virtud de Tomás.

70. *Jeroglífico vigesimocuarto* [sin *pictura*].

Motivos: Mata de espadaña, vientos

Mote: Ya inclinada, ya derecha.

Imagen: Mata de espadaña combatida por los vientos.

Claves temáticas: Humildad vs. severidad y rigor en el oficio pastoral.

71. *Jeroglífico vigesimoquinto*.

Motivos: Corazón, saeta, silla, dosel, fuego

Mote: Purgavit filios Levi.

Traducción: Purificará a los hijos de Leví.

Fuente del Mote: et sedebit conflans, et emundans argentum: et purgabit filios Levi, et colabit eos quasi aurum et quasi argentum, et erunt Domino offerentes sacrificia in justitia. («Y Él se sentará como fundidor y purificador de plata, y purificará a los hijos de Leví y los acrisolará como a oro y como a plata, y serán los que presenten ofrendas en justicia al Señor», Malaquías 3.3).

Imagen: En un cuarto interior se ve un corazón asaetado en el aire, debajo de un dosel que cubre una silla que tiene un fuego debajo (por error: el fuego debería estar sobre el asiento de la silla).

Claves temáticas: Tomás como ejemplo de purificación de los feligreses.

72. *Jeroglífico vigesimosexto* [sin *pictura*].

Motivos: Monte alto, ojo, báculo, almohada

Mote: Utrumque simul.

Traducción: Ámbos juntos.

Fuente del Mote: Dos posibilidades bíblicas: *Mane semina semen tuum, et vespere ne cesset manus tua: quia nescis quid magis oriatur, hoc aut illud; et si utrumque simul, melius erit* («De mañana siembra tu semilla y a la tarde no des reposo a tu mano, porque no sabes si esto o aquello prosperará, o si ambas cosas serán igualmente buenas», Eclesiastés 11.6); *Et erit fortitudo vestra ut favilla stuppae, et opus vestrum quasi scintilla, et succendetur utrumque simul, et non erit qui extinguat* («El fuerte se convertirá en estopa, y su trabajo en chispa. Arderán ambos a una, y no habrá quien los apague», Isaías 1.31).

Imagen: En la cumbre de un monte alto hay un ojo humano abierto. Al pie del monte, un báculo recostado sobre una almohada.

Claves temáticas: Gobierno pastoral / Diligencia

73. *Jeroglífico vigesimoséptimo.*
Motivos: Instrumentos musicales (violín, arpa, laúd, guitarra) mesa, cuarto interior
Mote: Aemulamini meliora.
Traducción: Celoso para lo mejor.
Fuente del Mote: aemulamini autem charismata maiora et adhuc excellentiorem viam vobis demonstro («Mas desead ardientemente los mejores dones. Y aun yo os muestro un camino más excelente», 1 Corintios 12.31).
Imagen: Encima de una mesa de madera o banco en un cuarto interior hay varios instrumentos musicales: violín, arpa, laúd y guitarra.
Claves temáticas: Tomás como modelo a imitar.

74. *Jeroglífico vigesimoctavo* [sin *pictura*].
Motivos: Báculo derecho, grulla
Mote: Semper.
Traducción: Siempre
Imagen: Grulla encima de un báculo recto, vigilando.
Claves temáticas: Vigilancia / Cuidado pastoral

75. *Jeroglífico vigesimonoveno*.
Motivos: Libro, atril (o facistol), resplandores, nubes
Mote: Et intellectum dat parvulis.
Traducción: Hace entender a los simples.
Fuente del Mote: Declaratio sermonum tuorum illuminat, et intellectum dat parvulis. Salmos 118.130, Vulgata Clementina. («El principio de tus palabras alumbra; hace entender a los simples», Salmo CXIX.130, Reina Valera 1602).
Imagen: Un libro abierto sobre un atril o facistol, ambos rodeados de resplandores. Hay nubes en las cuatro esquinas de la imagen.
Claves temáticas: Tomás, buen predicador / Virtud de acciones y palabras.

76. *Jeroglífico trigésimo* [sin *pictura*].
Motivos: Lunaria o hierba del pico, oscuridad, resplandores
Mote: Gloriabor in infirmitatibus meis.
Traducción: Me gloriaré en mis debilidades.
Fuente del Mote: et dixit mihi: Sufficit tibi gratia mea: nam virtus in infirmitate perficitur. Libenter igitur gloriabor in infirmitatibus meis, ut inhabitet in me virtus Christi. («Y Él me ha dicho: Te basta mi gracia, pues mi poder se perfecciona en la debilidad. Por tanto, muy gustosamente me gloriaré más bien en mis debilidades, para que el poder de Cristo more en mí», 2 Corintios 12.9).
Imagen: La hierba lunaria resplandece en la oscuridad de la noche.
Claves temáticas: Descanso en el trabajo y las aflicciones.

Júbilo ante el comienzo de un reinado

María del Carmen Bosch Juan
Universitat de les Illes Balears

El 21 de octubre de 1759 se acordó dar cumplimiento en Palma a La Real Cédula de 28 de agosto que mandaba hacerse la proclamación del rey Carlos III y que se levantasen pendones en su real nombre. Ya desde el comienzo, la prosa barroca del relator anónimo nos delata su pertenencia al clero: «Acertada disposición (mas ¿cuándo no lo fueron las de esta ilustre ciudad?) celebrar el triunfo y real coronación de nuestro amado rey, en el día en que a millares se coronaron las reinas con la diadema del mejor imperio».[1] A medida que avanza la descripción comprobaremos que se trata de un jesuita,[2] cuya minuciosa relación de 95 páginas nos permite hoy ser «espectadores» a distintos niveles de un espectáculo, organizado desde el poder, que obedece a unos esquemas repetidos en otros lugares de la Península, si bien en el caso de Mallorca, adquiere unas características especiales, resumibles en diversidad dentro de la igualdad. Todo ello tiende a una conciliación social, en la que, se movilizan todas las clases sociales, desempeñando un papel distinto, de exhibición unos, de admiración y asombro otros,[3] en las calles y lugares emblemáticos de la ciudad.

Calles, plazas y palacios

Se trata de la teatralización de la calle como lugar de la comunidad social y política. Las procesiones desfilan por las calles, innominadas.[4] En la plaza de Cort, sede del Ayuntamiento, radica el núcleo de la

[1] Alude a la festividad de santa Úrsula y las once mil vírgenes, celebrada en Mallorca entonces y aún ahora.
[2] J. Mª Bover, en su *Biblioteca de escritores baleares*, 1868: 240, atribuye a Juan Reynés, autor del *Poema nuevo intitulado Las armas de la hermosura en el triunfo de Judith*, una composición dramática en verso y dos actos, representada en la iglesia de Montesión por la escuela suarista para agradecer a la Inmaculada Concepción la llegada del obispo Don Lorenzo Despuig y Cotoner, y la *Relación de las festivas demostraciones y Real aparato con que la fidelísima, ilustre y noble Ciudad de Palma, capital del Reino de Mallorca, celebró la Real proclamación del Rey Nuestro Señor Don Carlos III* (s. a., Palma, Guasp).
[3] Alude el relator «a la fidelísima alegría del innumerable gentío, a quien se le iba el alma por la boca» (*Relación,* s. a. 19).
[4] Innominadas sí, pero vivas en cuanto a sentimientos: «y en verdad que las calles se ponían anchas de vanagloria, o bien por verse tan bien adornadas o por merecer la honra de ofrecer tránsito a tan lucida tropa» (*Relación*, s.a.: 13).

fiesta, ahí se exhibe el pendón real. En la plaza del Born se celebra el juego de la sortija. La catedral es el epicentro del espectáculo religioso. Se mencionan iglesias de donde parten las procesiones o se entonan tedeums;[5] casas y palacios donde se detienen las comitivas —mojiganga,[6] carro triunfal—, así el palacio episcopal, la casa de la Ciudad, el palacio del señor comandante general, la casa del señor alférez mayor, la casa del canónigo Raimundo Despuig, la de los marqueses del Reguer y de Bellpuig, la del conde de Montenegro, etc. en algunas de las cuales no faltan refrescos y saraos, evidentemente ajenos a la plebe. Y en el itinerario del relator por la ciudad en fiesta prevalece la cita de edificios —palacio episcopal, colegio de San Martín de los jesuitas, los conventos de carmelitas, dominicos y padres observantes menores— sobre la de las calles ya que menciona únicamente la calle de la Portería donde se halla el convento de la Compañía de Jesús.

[5] Así la comitiva de la tropa de aventureros participantes en el juego de la sortija parte del convento de San Francisco de Asís y a su iglesia regresa. En la de San Francisco de Paula, donde acuden los caballeros que han corrido sortijas, se canta un tedeum. Tanto este desfile como la mojiganga recuerdan la *pompa* romana que, partiendo del Capitolio, atravesaba el Foro hasta entrar en el Circo.

[6] Los participantes en ella se reúnen en el Bastión de San Jerónimo.

La nobleza y los de escalera abajo

Esta clasificación pudiera parecer atrevida si no procediera del mismo relator. Nobles y eclesiásticos forman la primera; son mencionados sus nombres[7] y títulos. No escatima adjetivos laudatorios a la nobleza balear: «Bien se ve, que desde los primeros siglos hasta ahora ha tenido siempre la más distinguida Nobleza espíritus briosos, guerreros, intrépidos, ágiles, garbosos, y de una grande propensión a cultivarse en todas aquellas habilidades y artes que pueden ser gala y adorno de un Caballero y especialmente en el arte de Caballería» (*Relación,* s. a.: 29). Esta nobleza inspira al desconocido autor del «Romance heroico», quien se sirve del mundo clásico —la mitología especialmente— como elemento indispensable para mayor gloria de los participantes; así, equipara al capitán general con Numa y Jano; indica que a Don Francisco de Dameto y Despuig «mecían las Gracias ya en su cuna» y «de Marte escaramuzas exercita»; que Don Francisco de Villalonga y Truyols «ya se ve con Marte equivocado/ si entonces bello Adonis parecía»; que don Jorge Puigdorfila y Villalonga «de la gala el Fénix se acredita»; que el noble Don Juan Salas profesa «de Palas y Minerva las doctrinas» (*Relación,* s. a.: 40-46), etc. Detentan los cargos de la ciudad.[8] Ellos disponen el festejo a cuenta de los gremios de artesanos, que a su vez eligen a tres individuos cuyo nombre figura excepcionalmente en la relación: Mateo Juan, batidor de

[7] Hasta conocemos el nombre del caballo del marqués del Reguer: «Poderoso». En el caso de los eclesiásticos cabe recordar que desde hacía nueve años era obispo de la diócesis Don Lorenzo Despuig y Cotoner (1706-1764), educado en el jesuítico colegio de Montesión y perteneciente a la alta nobleza balear.

[8] En el acto de acción de gracias celebrado en la catedral queda clara la clasificación social: muy ilustre cabildo de la ciudad, presidido por el capitán general, obispo, canónigos, toda la nobleza del país y de la tropa, comunidades de religiosos, parroquias, gremios de artesanos e innumerable gentío de toda clase de personas (*Relación*, s. a.: 21-22).

oro, Gabriel Ferrer (?), Ponse Picornel, calderero y Jacinto Pocoví, espartero. La relación no da cuenta del nombre del autor del tablado de Cort ni del pintor de sus estatuas, ni del grabador de las monedas-medallas emitidas para la ocasión. Ni tan siquiera el de los poetas cuya alusión denota un marcado desdén por parte del relator y una particular atención por parte nuestra, habida cuenta del papel primordial que desempeñan.

El autor, al advertir con un tuteo eclesiástico-magistral ya en el mismo prólogo de su relación: «En ella encontrarás lo que se halla en todas las obras de este orden, porque en todas *sunt bona*, *sunt quaedam mala*, *sunt mediocria plura*»,[9] manifiesta conocer el latín, lengua de prestigio, como su misma condición, pero en ningún momento citará fuente alguna. Así, ya metidos en ella, afirma sin vergüenza: «Al ver tanta magestad, hermosura y grandeza, no pudo contener su pasión un Poeta, y así se dexó llevar destos pies, que pilló no sé de quien» (*Relación*, s. a.: 8-9). A continuación traduce el epigrama 1 del *Liber de Spectaculis* del mismo Marcial. Cita cuatro versos muy adecuados de Horacio (*Carm*. 4, 4, 29-32) sin nombrarle,[10] para loar a los caballeros baleares, dignos herederos de las cualidades de sus progenitores y los traduce muy libremente por ocho endecasílabos, diciendo: «Que es poco más o menos, lo que dixo uno en romance» (*Relación*, s. a.: 30). En otra ocasión, tras la proclamación, refiere que «no faltó cierto poeta, que viendo tan Noble y Sabio Congresso, quisiese echar unos quantos versos que yo parece les conocía por la pinta; mas allá van, sean de quien fueren, que no vinieron fuera de propósito» (*Relación*, s. a.: 13-14). La música del sarao de la Casa de la Ciudad, que podría envidiar el mismo Apolo, «con ser músico y tan diestro», incita a la poesía, pero se disculpa el relator: «me avrán de perdonar, que yo tengo propósito hecho de no ser ni meterme a Poeta, desde que supe la desgracia de uno llamado Fossa, a quien otro que no escarmentó cantaba este responso

Hic sunt in fossa, Fossae mirabilis ossa.
Qui sibi condendo versus Cere comminuit -brum

[9] Dice exactamente Marcial, I, 16: «*sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura*». Buena sería la relación en sí, que nos permite conocer los hechos siglos después; mala la cursilería que adopta el autor en algunas ocasiones, así la Exma. Sra. comandanta destaca entre otras damas nobles «como sol brillaba entre tantas estrellas» (*Relación*, s. a. 32); «A esta hora se despidió de nuestro hemisferio el gran preboste de las luces […] y cata ahí que toda la tropa confusa de las tinieblas amotinada se venía a embestir a Mallorca, pero se les negó la entrada y cerró el paso […] luz y disparos contra los esquadrones aliados de las sombras de búhos, mochuelos, lechuzas y murciégalos [*sic*], mandándoles con voces bien claras que, si querían posada, se fuesen a la cueva de Caco, o a ver si les hospedara en su choza aquel perrillo de tres cabezas que habita en las concavidades del Averno» (*Relación*, s.a.: 22).

[10] Dice el venusino: *Fortes creantur fortibus et bonis;/ Est in iuvencis, est in equis patrum/ Virtus nec imbellem feroces/ Progenerant aquilae columbam*. Asimismo muestra su conocimiento de Virgilio en *Aen*. 6, 641: *solem suum sua sidera norunt*, al comentar la gran estrella que subía y bajaba sobre la portería del convento del Carmen y el de Ovidio ante la iluminación de la casa del marqués del Reguer: *Regia solis erat sublimibus alta columnas,/ clara micante auro flam[m]asque imitante pyropo* (*Met*. 2, 1-2) y ante el altar del convento de los padres observantes: *materiam superabat opus* (Ov. *Met*. 2, 5).

Y otro lo puso en romance para los de escalera abajo» (*Relación*, s. a.: 26).[11]

En otra ocasión, a raíz del baile celebrado en la casa de la Ciudad cita «unos versos que pude pillar a un poetastro» (*Relación*, s. a.: 26). Y ante el desfile de caballeros y caballos, participantes en el juego de la sortija, admirados por el pueblo, afirma con una vulgaridad indigna de su estamento: «Paréceme que se hizieron a propósito, para decir esto, unos versicos que me baylan por la cholla, y aunque están en latín los quiero poner aquí, el que no los entienda, se los hará repetir en romance» (*Relación*, s. a.: 35).[12] Ya en plena ejecución del torneo, insiste: «Entre el numeroso concurso que asistía encontramos mis amigos y yo, con uno de aquellos ingenios que hacen gala de serlo, no más que con aprender varios retazos de dichos, agudezas y versos, y vestirse de colores agenos como la corneja,[13] para parecer algo. Este pues, sin que le pudiéramos contener, nos hubo de echar (como propios) unos versos de un poeta, que quien los entienda, dirá que adivinó en profecía este mismo juego de la sortija. Assí dixo si mal no me acuerdo» (*Relación*, s. a.: 37).[14]

Instrumentos

La arquitectura, la pintura, la música, el ruido y la iluminación son los instrumentos primordiales de la fiesta. Pertenecen a las dos primeras el tablado erigido en la plaza de Cort [fig. 1], muy parecido al levantado en honor de Fernando VI, el monarca anterior, y un carro triunfal. Consta el primero de seis estatuas pintadas «tan expressivas que cualquiera Humanista pudiera entender lo que eran» (*Relación*, s. a.: 3). En efecto, la mitología clásica aporta la categoría necesaria al evento a través de las diosas Minerva, Belona y Tetis (sabiduría, guerra y mar) por un lado y los dioses Neptuno, Marte y Apolo (mar, guerra y sabiduría) por otro. Cada una de ellas expresa el poder visual de las imágenes y en aras de la propaganda pública exhiben unas tarjetas con la siguiente inscripción en letras de oro:[15]

[11] Dice así: «Yazen del insigne Fossa/ En esta huessa los huessos,/ El que componiendo coplas/ Se descompusso el celebro». El dístico debía ser conocido entre los jesuitas. Lo hallamos en el *Ars nova argutiarum eruditae et honestae* 2, 1, 4: 211 de J. Masenius (1606-1681), perteneciente a la institución, con la variante *Hac*. Asimismo, el epitafio y la traducción de Francisco de la Torre [y Sevil] —empleada por nuestro autor— se encuentran en el volumen *Símbolos selectos y parábolas históricas* de Nicolás Causino (1583-1651), de la Compañía de Jesús, t. XII, l. 1, símbolo XXV: 65.

[12] Los siete hexámetros siguientes se encuentran en el *Circus Regius sive Pompa equestris Ludovici XIV* del *Carmen heroicum* que se halla en los *Carmina latina* de S. Flechier (1632-1710): 42.

[13] Alusión a la fábula 91 de Esopo, muy utilizada por los escritores españoles, así Quevedo, Vélez de Guevara, Diego de Torres, Tirso de Molina, etc.

[14] El relator cita 17 versos pertenecientes al *Decursio annularis* de la *Guisii ducis Turma* del mismo *Carmen heroicum* de Fléchier, saltándose tres versos del original. Véase *Carmina latina,* cit.: 75-76. Cf. *Equestris decursio* en *Ars metrica*, cit.: 243. Ante la queja de alguien por del uso del latín, los versos se traducen en lengua «que todos entienden»: un «Romance heroico» de 293 versos.

[15] Los materiales empleados son mármol y lapislázuli en columnas y capiteles; color de oro son las letras, galones, borlas y franjones, de plata son las medallas conmemorativas y carmesíes son los tafetanes, damascos y terciopelos.

D. O. M. / Carolo. iii. Borbonio. / regi. svo. catholico. / vtroqve. in. orbe. / bello. potentissimo. / terrae. marisqve. imperio. / amplissimo. Major. Balearis. insvla. / et. regnvm. / qvantvm. navali. et. terrestri. / Marte. Pollet. / Qvantvm. Litteris. Valet. / et. se. totam. / pro. monimento. statvit (*Relación*, s. a.: 23).

[A Dios, Óptimo, Máximo. A Carlos III de Borbón, su rey católico en los dos mundos, el más poderoso en la guerra de la tierra y del mar, con un imperio vastísimo. La isla Balear Mayor puso como recuerdo no sólo cuanto poder ostenta el reino en la guerra naval y terrestre y cuanto sobresale en las letras sino también a ella toda].

Sobre el tablado se levanta un edificio, obra de un «diestro artífice», en el que se encuentran niños con palmas «como que estaban diciendo que sola Palma ofrecía muchas palmas a su nuevo monarca»

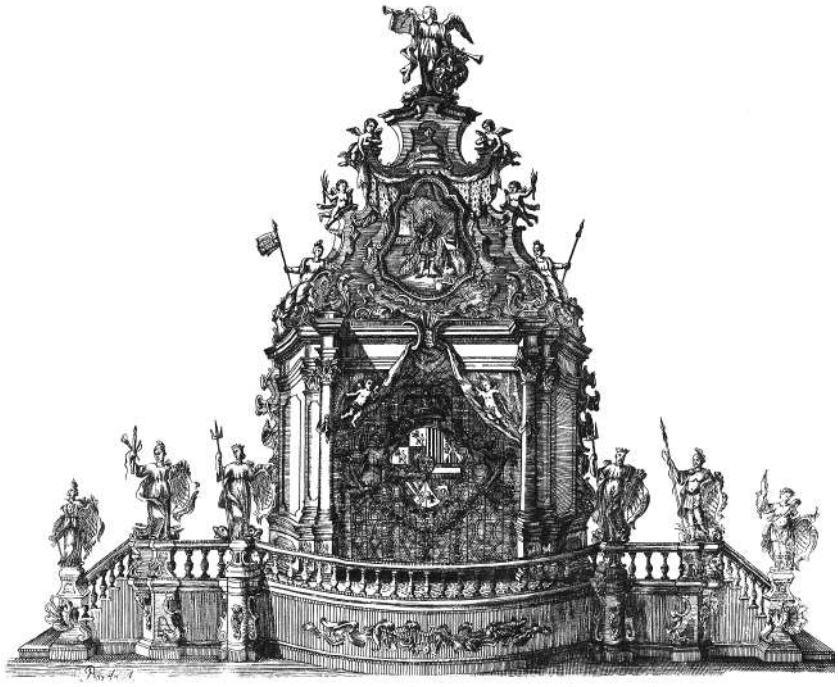


FIG. 1. El tablado de la proclamación real.

(*Relación*, s. a.: 6); En otras repisas dos matronas representan la Fidelidad y la Constancia, enmarcando el retrato del rey con el lema bíblico *Venite ad me omnes* (Mt 11, 28) y corona el suntuoso edificio, la vocinglera Fama, alada, en actitud de hacer sonar una de las dos trompetas que lleva.[16]

En lo que atañe a la arquitectura y pintura también cabe destacar el carro triunfal que desfila tras de la vistosa mojiganga. Esta repre-

[16] Virgilio en *Aen*. 173-188 nos describe a la Fama, hija de la Tierra, dotada de numerosos ojos, bocas y orejas. Nunca tiene sueño, está asentada de día sobre los tejados de las casas o sobre las torres de los palacios; viaja volando con gran rapidez, y es mensajera tanto de la mentira y calumnia como de la verdad —de ahí las dos trompetas en la iconografía—. Asimismo Ovidio, en *Met*. 12, 39-64, describe su morada y sus informadores, de manera que: «Ella misma ve qué cosas ocurren en el cielo, en el mar y en la tierra y rastrea en todo el mundo».

senta las cuatro partes del mundo: Asia, África, América y Europa y está formada por numerosas cuadrillas. En la parte superior se levanta un trono ocupado por dos niños representando a los reyes. En gradas inferiores, otros dos niños representan a Hércules y a Mercurio, y al pie de éstas, se levantan las columnas de Hércules con el lema *Non plus ultra*.[17] El pequeño Mercurio representa una relación en octavas, acompañada de las voces de los músicos, en lugares destacados: Ayuntamiento, Palacio Episcopal, etc. El autor lamenta no haberla podido obtener, pero sí algunas cedulillas, echadas por otros niños «a la confusa plebe», de las que transcribe siete, entre las que podemos comprobar las imprescindibles alusiones mitológicas:

Amelia, Palas os cede,
Juno, en vos excessos halla,
Y Venus se os avassalla.[18]

Y también:

A Thetis, reyna del mar,
Al pasar vos, se le oyó:
Esta es más Reina que yo.
(*Relación*, s. a.: 62-63).

El impacto acústico se consigue con los tambores, trompetas, clarines y timbales, campanas y cargas de artillería, de manera que en el acto de la proclamación real donde el alférez mayor repite tres veces —número mágico, por cierto— los nombres de Castilla[19] y Mallorca, concede el relator: «quanto más se oía menos se entendía, pero la buena fe puede asegurar que repetían unos: ¡viva Carlos!, otros: ¡viva el Rey!, otros: ¡Dios le guarde!, otros: ¡lo eternize!, otros: ¡triunfe, reyne y viva siglos¡» (*Relación*, s. a.: 19). Es entonces cuando se arrojan medallas, acción usual en las proclamaciones, interpretada por el cronista de la siguiente manera: «Mas para que todo no se fuera en

[17] Es sobradamente conocida esta divisa, que se halla asimismo en una cedulilla del altar levantado en la portería del convento de los dominicos en su variante *Plus ultra*. Eliano, en sus *Historias curiosas* 5, 3 resume su origen, afirmando que ya Aristóteles las llamaba Columnas de Briareo, pero que, al purificar Heracles la tierra y el mar, convirtiéndose en benefactor de la humanidad, les dieron el nombre de Heracles. Según la tradición griega, Hércules las erigió en recuerdo de su enfrentamiento con Gerión. Allí radicaba el confín del mundo. Actualmente prevalece la opinión de que la denominación antigua proviene de la asimilación del Melqart gaditano —de origen fenicio— con el Heracles griego. En esta ocasión el comentarista le da un significado muy peculiar, diciendo que el lema «expresaba el *non plus ultra* de los obsequios que tributaban los artistas a su amado monarca con estas festivas demonstraciones» (*Relación*, s. a.: 59).Por otra parte, *Plus ultra* o «Más allá», incitando a continuar la expansión hispana, es la divisa imperial de Carlos I, vigente en el escudo de España.

[18] Estrofa dirigida a la reina Mª Amalia de Sajonia (1724-1760), esposa de Carlos III, que aventaja en sabiduría, realeza y amor a las diosas representativas de estos tres conceptos.

[19] En el acta del Ayuntamiento del 21 de octubre de 1759, pone: «España, España, España».

vozes, arrojaron los Capitulares gran muchedumbre de medallas de plata,[20] unas pequeñas, otras mayores [FIG. 2], que incitaban la ambiciosa codicia del pueblo para alcanzar alguna de ellas, no por interés de su valor intrínseco, sino con el deseo de tener la efigie de su amado Monarca, que en ellas se havia gravado, sobre que bien gravada la tenían ya en sus corazones» (*Relación*, s. a.: 19).

La espectacular iluminación nocturna se presta a engaño. Así recuerda el relator: «Huvo un cierto quídam que se pensó que la isla de Mallorca era alguna de las Estrófadas que rodaban por el mar y que esta vez los vientos las habían trasladado a los mares de la Noruega donde dicen que son los días tanto y más largos» (*Relación*, s. a.: 23).[21]

Y no falta la alusión a lo que canta «aquel despierto poeta»:

> Veíanse por las calles
> Trémulas luces a trechos
> Y parecía que andaba
> Por la tierra el firmamento.[22]

A la iluminación general de la ciudad, se añade la particular de Montesión que el relator describe en su paseo por los conventos palmesanos. Dice así:

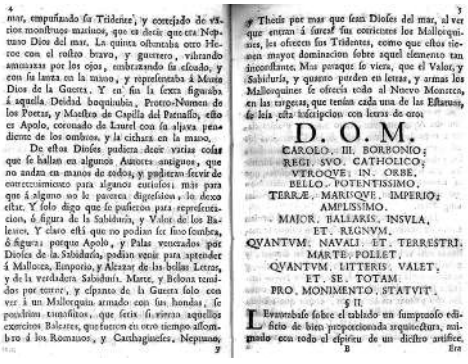
> Lo que se llevó muchos aplausos fue una máquina de fuego y luz que, elevada en la región del ayre, llenaba de claridad todo el ámbito de la plazuela y calle de la Portería. Unos la llamaban «máquina eléctrica», por el fuego que arrojaba; otros decían: «Aquí se ve en práctica el *Ars magna lucis*[23], porque verdaderamente era toda un grande artificio de luz; otros decían que aquello era la fragua de la luz, donde se habían formado todas las que resplandecían en el altar. Era su figura pyramidal y triangular, y sobre su punta tenía una brillante corona, porque se merecía la corona de los aplausos de todo el pueblo (*Relación*, s. a.: 88).

[20] Alvaro Campaner y Fuertes, en *Numismática balear*: 244-245 y 346, precisa que se trataba de 171 medallas grandes y 357 pequeñas por las que el Ayuntamiento pagó al platero y grabador Antonio Bordoy 68 libras, 5 sueldos y 8 dineros por el peso de la plata y 28 libras, 6 sueldos y 8 dineros por el trabajo de acuñarlas. Las mayores mostraban la efigie del rey con la inscripción: «CARLOS III REY DE ESP. PROCL. EN PAL. 1759». En el reverso estaba esculpida la isla de Mallorca en medio del mar y un hermoso sol con sus rayos con la inscripción: «EL NUEVO SOL QUE ADORA MÁS LA DORA». Pudiera ser su fuente un verso del romance 179 del Príncipe de Esquilache, que comienza: «Mientras que el mar airado». Véase *Las obras en verso de Don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache* (1654[2]: 506). En el anverso de las pequeñas había la efigie real con la inscripción «CAR. III. R. D. ESP. Y MALL. VI. 1759». En el reverso, orlando el escudo de la ciudad, se leía: «ESTAS ARMAS SON TU PAL.»

[21] Dice Virgilio en *Aen.* 3, 210-212: «Las Estrófades, así denominadas con nombre griego, son unas islas que se levantan en el amplio mar Jónico, donde moran la temible Celeno y otras Harpías». Cf. *Relación,* s. a.: 70: «Viose un nuevo día en toda la Ciudad y hubo varios a quien no pude dar a entender con toda mi eficacia, que el Sol ya se havia puesto; que no señor, decían, no puede ser, sino que se ha quedado dividido y partido en tantos trozos como son estos astros que vemos brillar».

[22] Hallamos esta cuarteta, con la variante «tremolar» en lugar de «trémulas» en el cosido séptimo del *Cajón de sastre* de F. M. Nipho (1782, t. 6: 166). Pertenece al «Sueño político de Don Melchor de Fonseca y Almeida, aludiendo al reinado de Felipe IV (en nombre de Demetrio, rey de Siria) en la privanza del conde-duque de Olivares; hablando con el dios Apolo» (Nipho, 1782: 161-230). Los versos: «Galán bridón oprimía/ Bruto feroz, bien que atento,/ Tanto al disponer del pulso/ Quanto al avisar del hierro» (*Relación,* s. a.: 34), pertenecen asimismo al mismo cosido (Nipho, 1782: 190).

[23] Alude al *Ars magna lucis et umbrae* (1645 y 1671, en 10 vols.) del jesuita Athanasius Kircher (1602-1680), considerado el inventor de la linterna mágica.


mar, empuñando su Tridente, y corrigido de vn-
cion monstruo marino, que en sheric que era Nep-
tuno Dios del mar. La quinta ofrecieba otro Hé-
roe con el rostro bravo, y guerrero, vibrando
amenazas por los ojos, embrazando su escudo, y
con su lanza en la mano, y representaba á Marte
Dios de la Guerra. Y en fin la sexta figuraba
á aquella Deidad boquirubia, Proto-Numen de
los Poetas, y Maestro de Capilla del Parnaso, esto
es Apolo, coronado de Laurel con su aljava, pen-
diente de los ombros, y la cithara en la mano.
De estos Dioses pudiera decir varias cosas
que se hallan en algunos Autores antiguos, que
no andan en manos de todos, y pudieran servir de
entretenimiento para algunos curiosos; mas para
que á alguno no le parezca digresion, y le deseo
estar. Y solo digo que se pusieron para representa-
cion, ó figura de la Sabiduria, y Valor de los Ba-
leares. Y claro está que no podian ser sino sombra,
ó figura: porque Apolo, y Palas venerados por
Dioses de la Sabiduria, podian venir para aprender
á Mallorca, Emporio, y Alcazar de las bellas Letras,
y de la verdadera Sabiduria. Marte, y Belona rem-
dos por temor, y espanto de la Guerra solo con
ver á un Mallorquin armado con sus hondas, se
pusieron temblando, que fueron en otro tiempo asom-
bro á los Romanos, y Carthagineses. Neptuno,
y
Thetis por mar que fuesi Dioses del mar, al ver
que entran á surcar sus corrientes los Mallorqui-
nes, les ofrecen sus Tridentes, como que ellos tie-
nen mayor dominacion sobre aquel elemento tan
inconstante. Mas porque se viera, que el Valor, y
Sabiduria, y quanto pueden en letras, y armas los
Mallorquines se ofrecia todo al Nuevo Monarca,
en las targetas, que tenian cada una de las Estatuas,
se leia esta inscripcion con letras de oro:
D. O. M.
CAROLO. III. BORBONIO;
REGI. SVO. CATHOLICO;
VTROQVE. IN. ORBE,
BELLO. POTENTISSIMO,
TERRÆ. MARISQVE. IMPERIO;
AMPLISSIMO.
MAJOR. BALLARIS. INSVLA,
ET. REGNVM.
QVANTVM. NAVALI. ET. TERRESTRI.
MARTE. POLLET,
QVANTVM. LITTERIS. VALET,
ET. SE. TOTAM
PRO. MONIMENTO. STATVIT.
§ II.
Levantabase sobre el tablado un sumptuoso edi-
ficio de bien proporcionada arquitectura, mi-
rando con todo el esmero de un diestro artifice.
B
Era

Espectáculos

Dejando aparte el espectáculo de la liturgia y las procesiones aún hoy vigentes, en lo referente al estamento nobiliario, el relator cita el paso de carrozas y coches —más de 150— de las damas de la más distinguida hidalguía y calificada nobleza que van al sarao de la Casa de la Ciudad. Describe concienzudamente el cortejo de los caballeros acompañantes del real pendón. Ahí se manifiesta su peculiar admiración por los caballos. Acude a las figuras míticas: Midas[24] y Narciso,[25] que le ofrece la poesía para alabar su enjaezamiento y al juego de la sortija protagonizado por aquellos. No falta nombre alguno ni de los caballeros ni de los padrinos, magníficamente ataviados. Incluso en la mojiganga —el acto quizás más democrático en cuanto a participación activa de los ciudadanos, ya que «los artesanos passaban de trecientos» (*Relación*, s. a.: 60)[26]— el autor describe el afán de los participantes para encontrar un caballo que «con su lozanía diesse embidia al Pegasso»[27] (*Relación*, s. a.: 53) y no deja de resaltar el hecho de que los caballos de tres de los artistas participantes en la cabalgata, al moverse a compás de modo que parecían uno solo con doce pies, mereciesen el comentario de un humanista que dijo «que más bien aplicada estaría la fábula de Gerión a los tres brutos que no a aquel que decían que era uno con tres cuerpos» (*Relación*, s. a.: 54). Además de los caballos, los trajes, los vestidos, las galas, los personajes, el carro, la representación, la música de instrumentos y de voces del festejo, inspiran a un poeta, como siempre anónimo, que ennoblece sus versos con estas dos estrofas:

[24] Dice así: «A cuyo hermoso caballo/ harto, por cierto, dorado,/ dio alguna palmada Midas/ algún capón o sopapo». La cuarteta pertenece al gongorino Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629), que había estudiado en el Colegio imperial de la Compañía de Jesús. Se halla en la «Fábula de Alfeo y Aretusa» (*Obras*, 1670: 15, vv. 93-96). Se refiere al cabello de Alfeo, pero Reinés sigue la versión ofrecida en el tomo sexto del *Diccionario de la lengua castellana* (t. 6, 1739: 155). Ahí, en la voz «sopapo», pone: «caballo», sin duda una falta de imprenta, ya que en el mismo *Diccionario* (t. 2, 1729: 151) en la voz «capón» leemos: «cabello». Ovidio, en *Met*. 1, 85 ss., narra la historia de Midas, el rey que convertía en oro todo lo que tocaba.

[25] Dice así: «Y los brutos estaban tan vanagloriosos de verse así engalonados, que el airoso movimiento y el continuo escarceo de los pies demonstraba que estaban hechos unos Narcissos enamorados de sí mismos, porque: … *Instratus et auro, / Aureaque ore ferox ostentans fraena superbit./ Cunctaque miratur quibus est mirabilis ipse,/ Seque amat* (*Relación,* s. a. 11). Hallamos los dos primeros hexámetros en el *Argumentum septimi exempli descriptionis Poeticae Polonorum de Turcis victoria a magnanimo et invicto heroe Joanne Sobieskio, ex heroico poemate* P. J. Perigaut S. J. en *Ars métrica* (1737[7]: 151). Los dos siguientes pertenecen a Ovidio, *Met*. 3, 424-425, donde se lee: *se cupit*, pero los hallamos en el *Argumentum primi exempli descriptionis Poeticae. Narcissus se in fonte contemplans* de *Ars metrica*: 98-99.

[26] Aun así, no falta la alusión a diferencias de clase: para el chiste hay una cuadrilla de bailarines y para lo serio otra representando la grandeza de España.

[27] Se refiere al caballo alado, nacido del cuello de la Gorgona o de la tierra fecundada por la sangre de aquella. Al nacer voló al Olimpo, donde sirvió a Zeus, llevando su rayo.

Fogosos Flegetontes,[28]
Que al viento mismo azotan,
Mueven velozes el triunfante carro;
Que pudo ser mejor del Sol carroza
[…]
Intime pues al orbe
La Fama con su trompa,
Que escriva en duro mármol o en el bronce
De triunfo tan augusto la memoria (*Relación, s. a.* 65).

Cédulas y tarjetas

El cronista, en las páginas finales, da cuenta de su paseo por señalados lugares eclesiásticos: palacio episcopal, colegio de san Martín de los jesuitas, los conventos de carmelitas, dominicos, padres observantes menores y Montesión. Todos tienen altares ricamente adornados, que obedecen al mismo esquema: la figura de Nuestra Señora en su diversidad de acepciones: Purísima, del Carmen, del Rosario, y a sus pies, el monarca, arrodillado, ofreciéndole corona y cetro. Por todo hay poesías y jeroglíficos. No faltan las inscripciones latinas.[29] En el Carmen se hallan las de los alumnos de la clase de Retórica de la Universidad Luliana, regentada por un carmelita de manera que «varios pensaron que el Parnaso se había hecho carmelita o que el Carmelo se había convertido en Parnaso» (*Relación*, s. a.: 72).[30] Los dominicos, que ya el primer día habían organizado una procesión en honor de la Virgen del Rosario para que protegiese al monarca, cuidaron que unos niños vestidos de angelitos arrojasen al pueblo cedulillas con versos «de mucho gusto y sainete» alusivas a esta protección. Pero los alumnos de Montesión se llevan la palma. Dice el relator, refiriéndose a la máquina de fuego y luz de estructura piramidal:[31]

> Lo mejor desta máquina era que, con rayos de luz, ofrecía en sus ángulos una poesía trilingüe, es a saber, en latín, en español y mallorquín; pero como a la poesía le faltaba un verso, que se había de sacar por cuentas de unos números, distribuidos desde la parte superior hasta la basa, no quise cansarme en sacarlo, y me contenté con decir varias alabanzas del ingenio que la había inventado y compuesto. Con la claridad que despedía esta pirámide, y con el golpe de tantas luces (serían

[28] Probablemente se trata de un error. Flegetonte es uno de los ríos de los Infiernos. Por su asociación al verbo griego «quemar» se le consideró un río de fuego. El poeta debía referirse a Flegonte, uno de los veloces corceles del carro de Helios junto a Pirunte, Éoo y Aetón, pero con este nombre no conseguía el heptámetro.

[29] Así en los carmelitas: *In hoc signo vinces* (Con esta señal vencerás) que alude a las palabras que el emperador Constantino oyó en su sueño, el día anterior a la batalla de Puente Milvio, a la vez que aparecía en el cielo ☧ el monograma de Cristo formado por las dos primeras letras griegas de su nombre, *solem suum sua sidera norunt* (su sol y estrellas suyas conocen) (*Aen*. 6, 641); *plus ultra* —anteriormente explicada—, en los dominicos, y *materiam superabat opus* (La elaboración superaba la materia) (Ov. *Met*. 2, 5) en los observantes, etc. Cf. *supra* n. 10.

[30] El cronista aplica al maestro de dicha clase, un Apolo religioso, esta cuarteta: «Padre del Carmen dos vezes/ Pues eres, o insigne Padre,/ Por el Parnasso y Carmelo/ Dos veces Padre del Carmen». Es el inicio del romance titulado «Para eterna memoria», un poema de 146 coplas, dedicado al carmelita fray Juan de la Concepción y contestado con otro de igual número de coplas por el mencionado fraile. Véase Villarroel, *Poesías sagradas y profanas* (1761: 85-94 y 179-183). Este poeta, sobrino de Diego de Torres Villarroel, pertenecía a la Academia del Buen Gusto, en la que utilizaba el pseudónimo de «El Zángano». Asimismo en *Poesías sagradas y profanas* (1761: 7-8-9), hallamos seis poesías más dedicadas al erudito religioso.

[31] Véase Causino en el símbolo XXI, titulado «El Fuego es símbolo de la Regia Magestad» de *Símbolos selectos y parábolas históricas* (Causino, 1677, I: 55-56).

de centinela con bayoneta calada dos Granaderos del Regimiento de Napoles.

Las medallas mayores, cuyo valor intrinseco era de quatro sueldos moneda de Mallorca, tenían en una parte gravada la Efigie del Rey con esta inscripcion en su orla: *Carlos Tercero Rey de España Proclamado en Palma*. 1759. En la otra parte estaba esculpida la Isla de Mallorca en medio del Mar, y un hermoso Sol, que la ilumina con sus rayos, y leíase esta inscripcion en su orla: *El nuevo Sol que adora, mas la dora*. Y assi es, que esta Isla siempre antes dorada, de aqui adelante se há de ver mas dorada con las beneficas influencias del Sol, que adora en el Nuevo Monarca. Las mas pequeñas tenían en una parte gravada la Efigie del Rey Nuestro Señor, con estas letras en su circunferencia: *Carlos Tercero Rey de España viva*. En la otra parte estaban las armas desta Ciudad, y se leía en su orla: *Estas armas son tu Palma*: Porque esta Ciudad, que es la Palma entre las Ciudades, rinde no una, sino muchas Palmas á su nuevo Monarca; ó no, sino como otro interpretó, que en las armas de los Baleares tiene su legitimo Rey assegurada la Palma, que es decir, los triunfos, los lauros, los trofeos, y las victorias. Vea aqui el curioso esculpidas primorosamente las medallas.

No

FIG. 2. Medallas conmemorativas.

más de ducientas) en el frontis, se lograba el vestido con que se puso de gala toda la plazuela y calle de la Portería, con ricas colgaduras de damasco, terciopelo, preciosas telas y vistosos tapices; pero a todo daba nuevo primor una infinidad de poesías y geroglíficos, compuestos con grande ingenio y agudeza en alabanza del Rey, de la Reyna y de los Infantes. Mucha sal debieron picar estos padres para estos papeles, pues, en verdad, salieron tan agudos como salados, picando su *mica salis*[32] el gusto de los aficionados. Allí se veían las nueve Musas; pero ¿qué digo nueve? Allí había tantas Musas, quantos eran los alumnos de la clase de Rethorica, los cuales habían compuesto la mayor parte de estas poesías; y esto lo decían claritamente sus nombres, que se pusieron allí para que nadie se pensase que eran obra de más grande ingenio y para que los autores tuviesen el aplauso que se merecían. Bien que todo esto se hizo con la dirección y enseñanza de Padre que regenta la clase de Rhetorica, de quien yo me professo muy amigo y a quien diría yo cuatro palabritas de alabanza si no temiera que se havia de sonrosear su humildad, que tengo bien conocida. Otras poesías había sin nombre, pero bien decían que eran cosa de superior esfera, de más alto copete y de ingenios más vivos, pues la viveza saltaba a los ojos. Eran las más de sesenta y no había ninguna dellas que a todas horas no tuviese delante de sí muchas estatuas que no había qué hablarles, porque tenían toda el alma pendiente de las tarjetas (*Relación*, s. a.: 88-90).

De la misma manera que en páginas anteriores el cronista ha aludido al hecho de no poder oír lo que se decía ante el estruendo general, supliéndolo con su buena fe, aquí cabe señalar su sinceridad: «no quise cansarme en sacarlo». Ya se encargaron sus compañeros jesuitas de editar un folleto de diecisiete páginas,[33] gracias al cual conocemos sus autores[34] y la variedad de lenguas[35] y temas elegidos,[36] su distinta métrica,[37] la agudeza del acróstico y la de los poemas cronológicos [FIG. 3], como el siguiente, digno de especial mención:[38]

[32] Cat. 86, 4.

[33] Véase *Poesías con que algunos alumnos de la clase de Rhetorica del Colegio de Monte-Sion de la Compañía de Jesús se esmeraron en la festiva proclamación de N. Rey y Sr. D. Carlos Tercero* (*que Dios guarde*). *Las que recogió, ofrece y consagra a los reales pies de Su Magestad con las siguientes octavas Damián Sarrá y Bestard discípulo de dicha clase* [1759].

[34] Joaquín Maria Bover en su *Biblioteca de escritores baleares* (356-357) nos permite conocer la biografía de dos de estos jóvenes alumnos. Así, Damián Sarrá y Bestard (1742-1818), abrazó la carrera eclesiástica; estudió filosofía, teología, leyes y cánones en la Universidad Literaria y escribió diversas obras. En el folleto que nos ocupa hace gala de su dominio poético, firmando el mayor número de poemas en castellano y latín. Mariano Fábregues y Mesquida (1747-1821), doctor en ambos derechos por la Universidad Luliana de Mallorca fue capitán del cuerpo de provinciales de Mallorca, secretario del secreto de la Inquisición y receptor del santo oficio. Bover publica una poesía suya en francés y otra en castellano con motivo de la liberación de don G. M. de Jovellanos. A la edad de 12 años escribió *A la proclamación del rey nuestro señor don Carlos III (Que Dios guarde)*. Es autor de *Regia Tertii catholica maiestas: armis decorata, litteris armata* (1766). En el presente opúsculo se halla el epigrama titulado *Carolum tertium proclamaturus Apollo in epinicion Musas advocat*.

[35] Nos referimos al latín, español y mallorquín.

[36] Sin duda el rey Carlos III ocupa el epicentro poético, pero la Compañía de Jesús está muy presente a través de sus santos: Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Francisco de Borja, Francisco Regis, Estanislao de Kosca y Luis Gonzaga, a quienes se solicita la protección del monarca y su entorno. Asimismo las nueve Musas, se adhieren al encomio real a través de unas décimas de aclaratorio título latino.

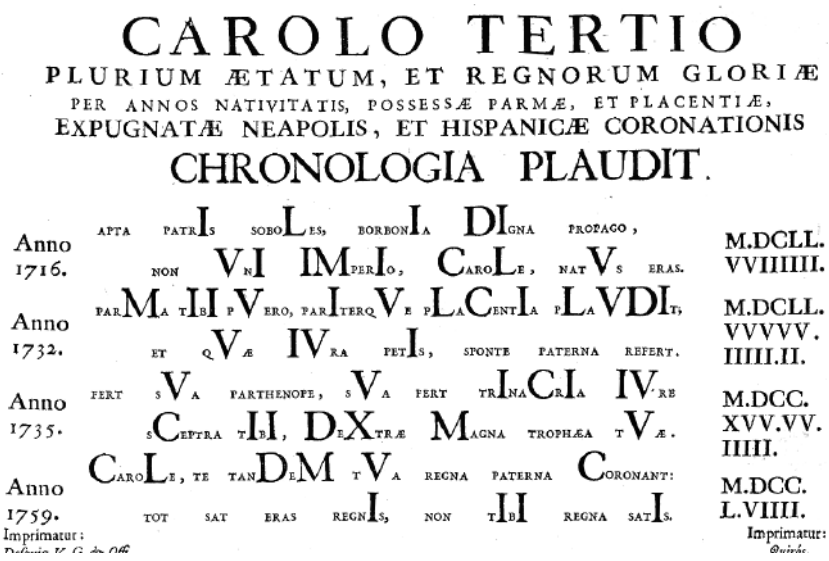

CAROLO TERTIO
PLURIUM ÆTATUM, ET REGNORUM GLORIÆ
PER ANNOS NATIVITATIS, POSSESSÆ PARMÆ, ET PLACENTIÆ,
EXPUGNATÆ NEAPOLIS, ET HISPANICÆ CORONATIONIS
CHRONOLOGIA PLAUDIT.
Anno 1716. APTA PATRIS SOBOLES, BORBONIA DIGNA PROPAGO, NON VNI IMPERIO, CAROLE, NATVS ERAS. M.DCLL. VVIIIIII.
Anno 1732. PARMA TIBI PVERO, PARITERQ VE PLACENTIA PLAVDIT, ET QVÆ IVRA PETIS, SPONTE PATERNA REFERT. M.DCLL. VVVVV. IIIII.II.
Anno 1735. FERT SVA PARTHENOPE, SVA FERT TRINACRIA IVRE SCEPTRA TIBI, DEXTRÆ MAGNA TROPHÆA TVÆ. M.DCC. XVV.VV. IIII.
Anno 1759. CAROLE, TE TANDEM TVA REGNA PATERNA CORONANT: TOT SAT ERAS REGNIS, NON TIBI REGNA SATIS. M.DCC. L.VIIII.
Imprimatur: Imprimatur:

FIG. 3. Anagrama cronológico desplegado en 3 partes al final de las *Poesías*.

CAROLO TERTIO

Hispaniarvm regi ter maximo
CHRONOLOGIA PLAVDIT

Epigramma
QVanta erat e CaroLIs fInes DIspersa per oMnes
ANNO 1716 *BorbonIo nato gLorIa nata fVIt.* MDCLLVVIIIIII
QVIs foret? Ipse sVo porte[n]DIt noMIne CLarVs

ANNO 1735 *EXpres[sIt]qVe*[39] *tenens Regna NeapoLeos.* MDCLXVVVVIIIII
SeD qVIs erIt rogItas? VtroqVe eX orbe Corona,

ANNO 1759 *QVae tantVM eXaeqVet non satIs apta CapVt.* MDCC.XXVVVVVVIIII

Programma
CAROLVS TERTIVS

Anagramma
O TER CLARVS TVIS

Distichon
Te tria condecorant Pietas, Jus, Bellica Virtvs:
O Rex, TER CLARVS *sic eris ipse* TVIS

[¡Cuánta gloria se había esparcido por todos los confines de Carlos a partir de su nacimiento! ¿Quién fue? El mismo, lo muestra en su nombre: el preclaro, y lo expresa al ocupar los reinos de Nápoles. ¿Preguntas quién será? Ojalá la corona de uno y otro mundo no sea lo bastante adecuada para igualar tan gran cabeza!/ Carlos III/¡Oh! Tres veces ilustre para los tuyos/ Tres virtudes te adornan: la Piedad, La Justicia, el Valor bélico/ ¡Oh Rey! Así serás tres veces ilustre para los tuyos].

[37] Hallamos octavas reales, sonetos, un madrigal acróstico, parejas, canciones reales, décimas y epigramas.

[38] Aunque el anagrama parece provenir de Licofrón de Calcis (s. III a.C.), el hispano-portugués Alonso de Alcalá y Herrera (1599-1682) «inventa» en el año 1651 el anagrama cronológico o como él les llama «anagramas aritméticos», mezcla de anagrama y cronograma, dando a las letras romanas su valor en números. En la inscripción presente la numeración romana es poco habitual y alude a las fechas del nacimiento de Carlos III (1716), a la de su proclamación como rey de Nápoles y Sicilia (1735) y a la de España (1759). En una última página, desplegable en tres partes, se encuentra otro anagrama análogo.

[39] En *Poesías*, s. a.: 23 pone: eXpressTiqVe.

Pero lo más interesante de esta publicación son los tres grabados ilustrativos del texto de la *Relación* del P. Reinés, referentes a los jeroglíficos sitos en la pirámide.

La poesía latina dice así:

Haec quae refulget Pyramis
Regalis est et eminet:
Hac summus ardor aestuat
Ignes……..Quaere.[40] [FIG. 4]

La castellana aconseja:

Ya veis arder esta Pyra:
Miradla, que es justa Ley
Del Amor a nuestro Rey,
Que……..Busca.[41] [FIG. 5]

Por último, la mallorquina, de muy deficiente escritura, incita al lector de esta manera:

Mira que es Mut: Treulo luego
Pues si veus questà tan clar,
Qui nol trega haurà de estar
De……..Cerca.[42] [Fig. 6]

Sin duda el profesor de Retórica de estos jóvenes alumnos ha aplicado concienzudamente las Reglas 12, 15 y 18, encomendadas en la *Ratio Studiorum* de la Orden jesuítica (*Ratio*, 1805: 34-36). La publicación de este librillo de *Poesías* evidencia el hábil manejo de jeroglíficos, emblemas y temas referentes al artificio poético por parte de unos discípulos que hacen gala de unos conocimientos de la lengua latina hoy inimaginables. Tenemos asimismo un testimonio literario de la importancia de esta tarea, mostrada en las tarjetas o cartelas escritas con motivo de una exaltación real. En los párrafos XXVIII y XXIX de la Dissertatio I de las *Paradoxa Philologica* de Q. Moderatus Censorinus (el jesuita Mateo Aymeric, 1715-1799) se refiere una anécdota muy significativa del autor, relacionada con Josep Finestres y Monsalvo (1688-1777), catedrático de prima de derecho civil en la Universidad de Cervera. Censorino refiere que, a la muerte de Mariana de Neoburgo, esposa de Carlos II, se le encargaron las inscripciones sepulcrales que habían de adornar el cenotafio erigido en la capilla de la Universidad. A medida que aquel se las entre-

[40] Siguiendo la pauta sugerida por el relator, el verso queda así: PERENNANS CAROLO y su traducción: «Esta pirámide que refulge / es regia y se destaca; / en ella se alza una gran llama, /un fuego duradero para Carlos».
[41] Es decir: QUE TODA PALMA RESPIRA.
[42] O sea: LOS CEGOS EL MÉS CEGO.

gaba, Finestres las iba escribiendo personalmente en grandes caracteres en las cartelas de papel llamado imperial o real y que los antiguos romanos llamaban *macrocollum,*[43] quizás con objeto de evitar que un pintor iletrado las escribiese mal o para controlar algún posible desliz lingüístico de su adolescente discípulo. El maestro cuestionó una de las inscripciones y pidióle de dónde había sacado aquella construcción o bien otra semejante pues no quería arriesgarse a la reprensión de los críticos universitarios. Le advertía asimismo que tuviera bien presente en qué universidad y en qué ciudad se hallaba, donde hasta el cocinero de los jesuitas, Pedro Bansius, podía juzgar sobre una correcta o defectuosa latinidad. Las citas semejantes de Terencio y Plauto, así como de Ulpiano y Paulo, aportadas por el discípulo tras mucho esfuerzo, tranquilizaron al maestro doctísimo y amante de la pura latinidad (Censorinus, 1780: 35-36). Huelgan los comentarios.

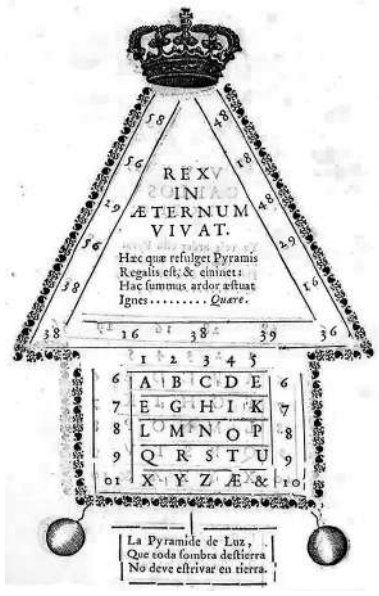


FIG. 4. Pirámide. Jeroglífico latino.

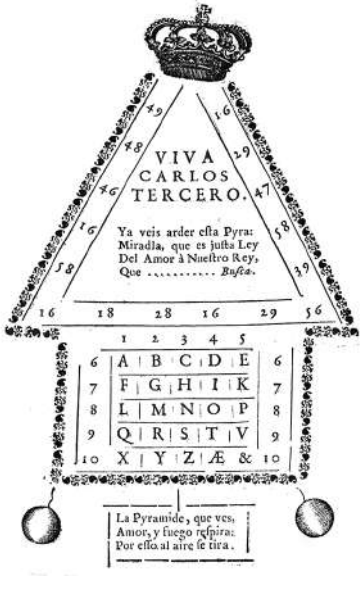


FIG. 5. Pirámide. Jeroglífico castellano.

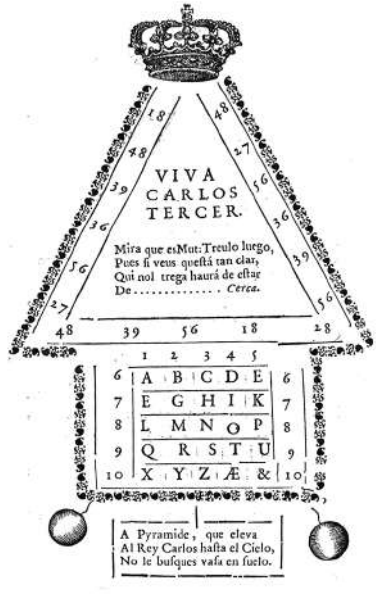


FIG. 6. Pirámide. Jeroglífico en mallorquín.

[43] Cic. Att. 13, 25 y 16, 3, 1; Plin. Nat. 13, 80.

«*Santa Teresa da Christo pietosamente saetata…*»
Emblemas y empresas para la transverberación teresiana

Silvia Cazalla Canto
Universidad de Málaga

La iconografía de santa Teresa de Jesús gozó de gran importancia entre los artistas de los siglos xvi a xviii desde que en 1576 fray Juan de la Miseria retratara *in vivo* a la beata en el Convento de San José de Sevilla (Matías de Niño Jesús, 1945: 36-43; Pacheco, 2009: 225). En este contexto, uno de los episodios con mayor fortuna es el de la transverberación, cuya fama y devoción dieron lugar a que en 1726 Benedicto XIII decretara el 27 de agosto como festividad del suceso místico (Mâle, 2001: 161-162). El pasaje resultaba atractivo a todos los sectores de la sociedad, dado que les hacía tomar conciencia del camino que debían llevar a cabo para conseguir la unión con Dios.

De este modo, una gran cantidad de imágenes representa a la santa siendo atravesada por una flecha que sostiene un ángel, tal y como relata en su *Libro de la Vida* 29, 13. La primera referencia es el grabado que ilustra el *Compendium Vitae B. V. Teresianae a Iesu* (Roma, 1609) del carmelita descalzo fray Juan Jesús María[1] (Pinilla Martín, 2008: 193-194). A él se suman otros como Anton II Wierix *(Cor Iesu amanti sacrum*, Amberes, *c.* 1600) y Adriaen Collaert y Cornelis Galle *(Vita B. Virginis Teresiae a Iesv*, Amberes, 1613).[2]

La literatura emblemática no fue ajena a la representación del éxtasis místico teresiano; por tal motivo, nos proponemos analizar un conjunto de emblemas y empresas para comprobar cómo el extraordinario episodio quedó hasta tal punto fijado en el imaginario colectivo, que su significado podía ser comprendido incluso sin recurrir a la representación figurada del mismo.

[1] BNE [3/35163].
[2] Para el primero nos remitimos a Mauquoy-Hendrickx, 1979; el segundo se sitúa en la BNE [ER/1638].

Angelum ignito iaculo sibi praecordia transverberantem: santa Teresa asaetada por el ángel

A mediados del siglo xvii, el médico y humanista italiano Francesco Pona (Verona, 1594-1655; Buccini, 2013) publicó su *Cardiomorphoseos* (Verona, 1645). Dedicada al cardenal Julio Mazzarino, se articula en 101 emblemas sobre el tema del corazón del hombre, cada uno de los cuales consta de tres partes: mote, *pictura* —generalmente un corazón u objeto cardiomorfo que puede aparecer en una escena con diversos personajes, animales y objetos— y epigrama en latín, que subraya las potencias del hombre respecto a la vida terrenal y celestial—.

La figura del corazón —metonimia del «yo»— se muestra como el lugar emocional donde suceden los sentimientos y pasiones que determinan ciertos comportamientos (Rodríguez de la Flor, 2012: 225). Por tanto, el corazón alcanzará gran relevancia entre los emblemistas barrocos, en tanto en cuanto será el objeto con el que representen lo que ocurre entre el sujeto y el medio que le rodea.[3] Qué mejor ejemplo de corazón-intermediario entre lo terrenal y lo celestial que el de santa Teresa, a través de cuya transverberación se produjo la unión entre su persona física y su alma con Dios.

Pona refleja la experiencia mística en su emblema 98, «*Charitatis Victima*» (Víctima del amor),[4] en el que figura la santa siendo atravesada por una flecha que sostiene un ángel enviado por Dios [fig.1]. Inicia el epigrama con una mención al adivino griego Tiresias, el cual se convirtió en mujer y años más tarde, de nuevo en varón (Ovidio, 1982: 100), fenómeno que asocia con santa Teresa que, tras ser herida, se convirtió en una mujer austera, prudente y constante. A partir de este estilo de vida, el autor hace hincapié en el episodio que considera más relevante: la transverberación. Resalta la gracia que traspasó el corazón de Teresa, el cual se cubrió del fuego que el dardo llevaba en su punta; un hecho interpretado como metáfora de la presencia divina (Ripa, 2002: 270) que le causó simultáneamente un gran dolor y suavidad, por lo que el gozo espiritual se mezcla con el dolor físico, ya que el alma no podía liberarse de su cuerpo. Además, describe cómo Teresa escuchó a Cristo proclamarla su verdadera esposa (Pona, 1645: 202). Por tanto, el momento místico es interpretado como un proceso de vía unitiva con Dios, definido por san Juan de la Cruz como «matrimonio», al cual se accede mediante la vida espiritual, las mortificaciones y la oración; aspecto digno de mención, ya que «la máxima aspiración en esta unión es alcanzar la superación de todo tipo de dualismo» (Underhill, 2006: 196).

[3] Las series «cardiomórficas» constituyeron la base de una larga tradición de libros ascético-devocionales al Sagrado Corazón de Jesús por todo el continente europeo. Sebastián, 1981: 322-327; Charbonneau-Lassay, 1983; Praz, 1989: 165-168.

[4] Son múltiples las referencias a santa Teresa como *Charitatis Victima*, como muestra el breviario romano de Urbano VIII (*Vita di Santa Teresa di Gesú*, 1837: 779) y las oraciones dedicadas a la santa (*Divote preghiere*, 1811: 10).

Observamos este mismo tipo iconográfico en dos emblemas que, si bien se encuentran en libros distintos y sus grabados muestran mínimas variantes, comparten el mismo mote y epigrama, aunque el segundo incorpora la traducción en alemán. Nos referimos a *Idea Vitae Teresianae* (Amberes, *c.* 1686) (Porteman, 1974: 46; Sebastián, 1982: 15-62; Álvarez, 2006: 96) e *Iconographia Emblematica* (Augsburgo, 1779). El primero de ellos va dirigido al Padre Huberto de san Juan Bautista, Provincial de los carmelitas descalzos en Flandes-Bélgica, en tanto que el segundo tiene por destinatarios a los carmelitas descalzos de la provincia bávara.

FIG. 1. Francesco Pona, *Cardiomorphoseos*. Emb. 98.

Ambas obras mueven al lector hacia el amor por Dios mediante la imitación del alma; esta debe transitar por un laberinto —alegoría de la vida terrenal— hasta alcanzar la gloria divina. Por tanto, muestran cómo la fe debe perseverar por encima de cualquier adversidad por la que el alma atraviese (López Poza, 2014: 52). Sin embargo, mientras que *Iconographia Emblematica* exhibe distintas alegorías para referirse al alma humana —condición que supone la apertura a otras órdenes religiosas— (Sebastián, 1982: 16), *Idea Vitae Teresianae* propone a santa Teresa y a san Juan de la Cruz como ejemplo a seguir por las demás almas humanas; va destinado, en consecuencia, a los carmelitas descalzos, ya fueran de conventos masculinos o femeninos (Pinilla Martín, 2013b: 465).

Los dos libros constan de 101 emblemas y organizan su estructura en cinco partes: conocimiento, mortificación, virtudes adquiridas, oraciones mentales y divina contemplación. En ellos, la alegoría se presenta al servicio de la mística y de la espiritualidad cristiana con un claro sentido pedagógico que parte del conocimiento de sí mismo y persigue la unión con Dios, que se alcanza mediante la mortificación, la práctica de las virtudes y la oración mental que lleva a los desposorios espirituales, es decir, a la unión mística (Moreno Cuadro, 2014b: 32). Todo ello viene desarrollado en los epigramas, cuyas fuentes determinan los objetivos de ambas obras.[5]

Los emblemas de la transverberación corresponden a la última parte de las obras [FIGS. 2 Y 3]. Ambos comparten mote, «*Vulneratio Divina*» (Herida Divina), y en sus *picturae* aparece la madre envuelta en un manto de nubes que representan su levitación durante el suceso, ya que son símbolo de las formas fenoménicas que siempre tienen relación con la verdad superior (Cirlot, 2005: 333). Mientras,

[5] S. Sebastián (1982: 15-68) recoge que gran parte de las alegorías están tomadas de la *Iconología* de Cesare Ripa. En cuanto a la fuente que la inspiró, Pinilla Martín (2013b: 464) considera que fue *Instructio novitiorum* de fray Juan de Jesús María (1605).

FIG. 2. *Idea vitae teresianae*. Emb. 101.

un ángel iluminado por rayos atraviesa su corazón con una flecha.

Será el epigrama el que extraiga los conceptos que el pasaje místico ofrece con la finalidad de instruir al alma hacia el camino de Dios. Inicia su repertorio indicando que la flecha con la cual fue atravesada era amorosa y dolorosa, y continúa mostrando cómo se creía completamente perdida ante el dolor que le causó el dardo una vez que este hirió su corazón. Por último, es interesante la relación que crean los emblemas entre Teresa-asaetada y el dolor corporal-espiritual, ya que no era un dolor físico sino del alma, donde una vez realizada la transverberación, Teresa se llenó de la gracia divina y vio el mundo con los ojos de la fe, siendo consciente de que lo único importante era su amor por Dios. En consecuencia, esa herida divina, a la cual se refiere en las *Moradas*, 6, 1,1 es sinónimo de la unión con Dios; un estado al que llegó tras superar las tribulaciones y tentaciones que se le presentaron al alma y que culminó con los desposorios místicos.

Il mandorlo come bella metafora della ferita del cuore: un almendro para la transverberación

En el ámbito humanista italiano del siglo XVII destaca la figura del obispo de Tortona Paolo Aresi (Cremona, 1574-Tortona, 1644), autor de las *Imprese Sacre,* colección de 201 imágenes simbólicas distribuidas en varios libros publicados entre 1615 y 1640 que, además de corroborar su importante actividad como teólogo y filósofo, lo revelan como una de las figuras más notables del ámbito humanístico y científico italiano (Ardissino, 2001).

FIG. 3. *Iconographia emblemática*. Emb. 101.

La estructura de sus empresas obedece a una composición tripartita: mote, generalmente escrito en latín y extraído en la mayoría de ocasiones de la Biblia; *pictura*, en la que exhibe cualquier tipo de animal, objeto o planta, no así la figura humana; y una composición poética, que normalmente configura mediante una octava real, seguida de una extensa *subscriptio* en prosa (ambas en italiano) con las características de la figura, la aplicación moral de la misma y la interpretación teológica y filosófica concerniente al asunto. Es tal el volumen de información que maneja, que las *Imprese sacre* se convierten en una eficaz herramienta de uso homilético a la que acudieron los

oradores sagrados tanto dentro como fuera del país transalpino (Azanza López, 2012: 137-162; Azanza López, 2015: 137-162).

El Libro Quinto de sus *Imprese* está destinado a la alabanza y adoración de María y de las santas; de ahí su dedicatoria a Gerónima Spinola-Doria, Duquesa de Sesto, cuya devoción a la Virgen era la principal de sus virtudes. Organiza su estructura mediante el itinerario que sigue el Santoral anual. La empresa 148 vincula el 4 de octubre con santa Teresa de Jesús, ya que conmemora la fecha de su muerte[6] [FIG. 4]. Lleva por mote «*De forti dulcedo*» (Del fuerte la dulzura, Jc 14,14), y muestra en su *pictura* un almendro cuyo tronco es atravesado por una flecha, lo cual nos permite de inicio una doble reflexión: primera, dentro de las posibilidades iconográficas que ofrece Teresa de Ávila, Aresi considera la transverberación como la más representativa; segunda, el obispo italiano abandona la figuración que veíamos en los anteriores emblemas para reflejar el éxtasis místico a partir de un símbolo, proporcionándonos las claves para su interpretación en la octava real y la declaración (Aresi, 1630: 542-564).

FIG. 4. Paolo Aresi, *Imprese Sacre*. Lib. V, emp. 148.

La primera dice así:

> *È traffitta nel cor; nè però muore, Es atravesada en el corazón; pero no muere,*
> *Pianta tal'hor, anzi che nuova acquista Planta que nueva vida adquiere*
> *Vita, della passata assai migliore; mejor que la pasada;*
> *Molto men della piaga ella s'attrista, Mucho menos por la llaga ella se entristece*
> *E se pur se ne duol' al suo dolore Y aunque sufra, a su dolor*
> *Una dolcezza inusiata è mista: Una dulzura insólita se mezcla:*
> *E tal TERESA, già nel cor ferita, Y tal TERESA, ya en el corazón herida,*
> *Quasi godeva un Paradiso in vita.* Casi gozaba un Paraíso en vida.

A continuación, la declaración se articula en 36 puntos en los que desarrolla una serie de conceptos con las cualidades y virtudes del almendro, a través de las cuales concreta las propias de Teresa; un hecho significativo, por cuanto mediante los mecanismos del lenguaje emblemático, un elemento natural adquiere significado trascendental.

[6] En el Santoral, la fiesta de la santa fue fijada el día 15 de octubre, ya que al día siguiente de su muerte (04/09/1582) entró en vigor la reforma gregoriana del calendario que suprimió diez días.

En su recorrido alude a una cualidad fundamental del almendro: la abundancia y la dulzura de sus frutos, lo que nos asoma a una de las claves de esta empresa: la transformación de los frutos amargos en dulces tras ser perforado su tronco por un hierro. Introduce así la primera alusión a la transverberación y a la dulzura que impregnó su corazón tras ser asaetada. Transita a continuación por diversos pasajes bíblicos y de autores clásicos (Plutarco) y contemporáneos (Ruellio) para descubrir las cualidades del almendro y las historias en las que la presencia del árbol ha sido relevante.

La asociación del árbol atravesado con la transverberación se advierte a partir del punto 15, cuando Aresi describe el suceso tal como aparece relatado en el *Libro de la Vida*. A partir de aquí, el hierro y el fuego adquieren gran importancia como metáfora dentro de la empresa; el italiano pretende llamar la atención sobre estas dos armas tan potentes que han sido utilizadas para fines muy variados. Bebe de diversas fuentes para remitir constantemente a esta idea y asociarla con historias que reflejen el suceso de Teresa. Para ello, acude a la Sagrada Escritura para explicar cómo a Isaías «le fueron tocados los labios con carbón encendido» (Is 6,1-13) y a los apóstoles «en forma de lengua les vino el fuego del Cielo» (Hch 2,1-11). La idea que viene a desarrollar es la presencia de Dios mediante el fuego y el significado del hierro como instrumento que alegoriza el matrimonio, como descubre en los escritos de Festo (*De Significatione Verborum*) y Plutarco (*Vidas Paralelas*).

Otro concepto que desarrolla es el de la muerte de Teresa tras ser asaetada. La santa atravesada con hierro y fuego reveló que una vez traspasada por el serafín no quedó en ella ningún afecto terreno, sino que «le sacó todo de sí misma para llenarla de su mismo hierro y fuego», como significa: *Vivo sin viver in mi*. El dardo que empleó el serafín para herir amorosamente el corazón de Teresa le creó una llaga tan profunda que iba causándole una muerte que codiciaba. Esta llaga, como asegura la santa en sus escritos, le producía tanto dolor como placer, algo que queda reflejado en otra fuente que tomó como referencia el autor, el Padre Ribera (1908), uno de los cuatro biógrafos de santa Teresa en el siglo xvi (Fita Colomé, 1915: 550-561).

Aresi culmina su empresa justificando el motivo iconográfico y el mote que ha empleado para la misma: «*De forti dulcedo*», donde él entiende por *forti* el intenso dardo armado de hierro y fuego; y por dulzura, aquella que desprendía la santa de su corazón ebrio de amor divino, a través del cual pronunciaba: «vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero, porque no muero».

Santa Teresa rappresentata da questa mistica pianta saeta: la planta saeta como símbolo de la transverberación

En la segunda mitad del siglo xvii se inscribe la labor pastoral del teatino Carlo Labia (Venecia, 1624-Rovigo, 1701), obispo de la diócesis de Adrià (Vezzosi, 1780: 446-447; Paltrinieri, 1795: 55; Praz, 2001: 391; Praz, 2005: 78). Dedicó su labor como escritor a la creación de obras que se inscriben dentro del género emblemático con la finalidad de elaborar materiales destinados a la predicación y a la transmisión de conceptos e ideas de carácter moral. Su devoción por el universo de la empresa y el símbolo nos conduce hasta *Horto Simbolico* (Venecia, 1700), destinada a *Christo Giesù Salvator del Mondo* donde se observa una comparación entre Dios-creador y Dios-agricultor, por lo que todos los símbolos que aparecen son árboles y plantas, a través de los cuales destaca las virtudes más singulares de «algunos santos y muchas santas».

Articula su libro en 51 discursos, cuyas empresas responden a la composición tripartita de mote, *pictura*, donde el árbol o planta puede ir acompañado del santo emblematizado o de varios personajes que tienen que ver con la orden a la que este pertenece, y la declaración, en la que explica en italiano la alegoría de su empresa recurriendo a innumerables fuentes entre las que destacan las Sagradas Escrituras, la doctrina de los Padres de la Iglesia y la *Historia Natural* de Plinio.

La empresa 39 está dedicada a santa Teresa, para la cual utiliza un símbolo perfectamente comprensible: la planta saeta, cuyo nombre encierra ya la idea de la transverberación [fig. 5]. Inicia justificando el motivo por el que la santa no puede ser comparada con otra planta, ya que todas aluden a diversas armas que no propician fruto alguno; toma como referencia la *Historia Natural* de Plinio, siendo interesante el vínculo que establece entre las plantas *(pistolachia, catapuia)* y las armas de guerra.

A partir de esta reflexión inicial, Labia desarrolla una meditación en torno a la experiencia mística, y para ello hace hincapié en el mote: «*Gloriatur in sagittis suis*» (Se gloría en sus saetas), introducido mediante una filacteria sobre la cual se observa el busto de la santa flanqueado por los profetas Elías y Eliseo, a quienes el Carmen reivindica como fundadores.

Resulta curioso cómo el obispo de Adrià organiza su empresa mediante un itinerario en el que se percibe el desarrollo de dos argumentos que, si bien están unidos por la figura de santa Teresa, expone como si de dos bloques temáticos independientes se trataran:

por un lado, recopila datos de su vida para compararlos con historias bíblicas y con animales y objetos; por otro, la exaltación de las saetas impregna todo el epigrama con la finalidad de demostrar cómo el instrumento que atravesó el corazón de la santa fue luminoso, amoroso y precioso.

En primer lugar, llama la atención acerca de un conjunto de virtudes de la santa por medio de la comparación con animales y plantas que le sirven para enaltecer sus cualidades positivas. Inicia su repertorio con el ruiseñor, que prefiere dejar de respirar que de cantar, cualidad que narró Plinio en su *Historia Natural* y que asocia con su asiduidad en las oraciones. Se sirve de Ez 17 para referirse a la mentalidad de Teresa, ya que al igual que el águila de Ezequiel volaba sobre el monte del Líbano, Teresa siempre se dejaba guiar por su fe, pareciéndose a su vez al pez lucerna, del que se dice «brilla en las tinieblas».

Continúa remitiéndose a la dedicación de Teresa al reformar la religión y fundar nuevos monasterios, comparándola con el tronco seco de olivo que se transforma en un bello árbol, algo que demuestra la constancia de la santa en sus obras; también equipara su ímpetu y perseverancia manteniéndose firme en sus convicciones ante la incredulidad de algunas personas con el diamante, el cual es inquebrantable; y fina-

FIG. 5. Carlo Labia, *Horto simbolico*. Emp. 39.

liza con un símil con el girasol, ya que al igual que este siempre mira hacia el sol, Teresa obedecía las órdenes de Dios con voluntad propia.

En cuanto a las saetas, el autor italiano encuentra en la Sagrada Escritura la mejor manera para razonar acerca de la triple cualidad que les otorga: luminosas, amorosas y preciosas. Recurre a Hab 3,11: «a la luz de tus saetas que cruzan» para la primera característica, y de la misma manera considera amorosas las saetas que «causaron el ardor de la encendida caridad» (Is 33,11). Finalmente, concluye que fueron saetas preciosas aquellas que causaron el oro de la celeste gloria: «poseed en ella copia de oro» (Eclo 51). Desarrolla además una contraposición entre las saetas utilizadas en las guerras, que aportaban solo oscuridad, y aquellas enviadas por el Señor. El mejor ejemplo lo conforma la Batalla de las Termopilas, en la que —según Plutarco— un soldado bárbaro advirtió al rey espartano de que sus flechas serían tantas que oscurecerían el sol, a lo que este replicó: «Entonces nosotros lucharemos a la sombra». El autor contrasta esta historia con Job 6,4: «porque las flechas del Todopoderoso están clavadas en mí», ya que Job fue recompensado por no perder la fe en Dios tras las calamidades que le azotaron.

El siguiente concepto es el de la glorificación, por cuanto santa Teresa, una vez atravesada por el ángel, se llenó de una gracia divina que explica mediante los comentarios de Cornelio à Lapide en la Biblia, para significar que las mismas cualidades que poseía el dardo divino entraron a formar parte de la santa. La iluminación de Teresa por el Señor encierra connotaciones simbólicas que el italiano desgrana en su discurso, pues Dios proclamó a Teresa como su verdadera esposa, acudiendo a Cant 6,4-5 («Eres bella, amada mía […] hermosa como Jerusalén») para enlazar la comparación con la ciudad de Jerusalén. Tal asociación puede parecer a priori extraña, pero si observamos las distintas fuentes, la ciudad fue considerada luminosa, ya que Dios se encontraba en ella (Is 60,1). En consecuencia, ambos conceptos se vinculan en tanto en cuanto santa Teresa y Jerusalén fueron iluminadas por el Señor y colmadas de gracia divina.

Una nueva alusión a la transverberación se manifiesta en el bálsamo que encierra la planta saeta y que desprende cuando se atraviesa su tallo, tal como describe Plinio (*Historia Natural*, Libro XII, c. 25); así ocurre con Teresa, que es «como bálsamo» (Eclo 24). El autor remite a la idea de que su corazón contenía el «dulcísimo licor de Dios y en su pecho el olor de la devoción»; un amor que se mantuvo oculto hasta que el dardo hirió la «corteza» de esta mística planta Teresa y extrajo «el licor de sangre y la fragancia de la devoción por

fig. 6 . Juan Bernabé Palomino, *Transverberación de Santa Teresa*. Sevilla, Museo Colombino.

Dios» que ilustra tomando la referencia paulina de *2 Cor* 2, 14-15: «el buen olor de Cristo», donde el apóstol realiza un parangón entre el buen cristiano que cumple con su deber y el olor de Cristo, ya que ambos se esparcen fácilmente. A partir de aquí, describe «de hierro con punta de fuego» el dardo que atravesó el corazón de Teresa. Hierro y fuego adquieren gran importancia, por cuanto con el hierro se le dice a la esposa: «cautivaste mi corazón» (Cant 4,9) y con el fuego leemos que «mi corazón está como la cera, derritiéndose dentro de mis entrañas» (Sal 21,15). Por tanto, esta flecha dorada le produjo a la santa el oro de la gloria celeste. Labia concluye señalando que, tras ser asaetada, Teresa quedó ciega de las cosas mundanas, abriendo los ojos a la luz de la sabiduría y de la patria celeste.

Juan Bernabé Palomino: entre figuración y emblematización teresianas

Fue tal la trascendencia de santa Teresa en la literatura hagiográfica y devocional de los siglos xvii y xviii que mereció varios escritos biográficos, entre los que se encuentran las *Cartas de Santa Teresa de* Jesús, (Madrid, 1752) con estampas de Juan Bernabé Palomino (Moreno Cuadro, 2010a: 37-64; y, 2012: 313-323).

Protagoniza la segunda estampa la transverberación, con la santa frente a un altar con el Niño Jesús mientras es asaetada que, como significa Moreno Cuadro, remite a cómo la reformadora descalza quiso adscribirse a Jesús, posesión nominal que culmina con la sublime unión con Cristo en la transverberación [fig. 6]. En sus cuatro ángulos, Palomino ha colocado un corazón en llamas con el dardo del amor divino, una salamandra, un girasol y una brújula. Finalmente, concluye su grabado con un texto a modo de epigrama latino.

La simbiosis entre presencia física y elementos de carácter simbólico resulta novedosa en el panorama teresiano. A diferencia de los casos anteriores, en los que el mensaje se presentaba, bien a través de la figuración, bien a través del símbolo, Palomino proporciona ambos simultáneamente, y es ahí donde reside su valor iconológico, ya que se sirve tanto de la figura de la santa como de los jeroglíficos que encierran mensajes sobre su vida, obra y virtudes.

El primer motivo emblemático es el más comprensible: un corazón en llamas atravesado por una flecha que remite a la idea misma de la transverberación. Sebastián de Covarrubias lo emplea en el emblema 63 de su III centuria, «*Tot sunt in amore dolores*» (Tantos son los sinsabores del amor), donde Cupido enciende el fuego de una hornaza en el que se quema un corazón atravesado por flechas para alegorizar cómo «el amor inflama el corazón al tiempo que proporciona mil dolores» (Hernández Miñano, 2015: 600); un hecho visible en santa Teresa, quien describió el amor profundo y a la vez el dolor intenso que sintió durante su experiencia mística.

Seguidamente aparece una salamandra entre llamas[7] como metáfora del amor (Pulido Rosa, 1998: 307-318; Moreno Cuadro, 2010a: 45). El reptil fue adoptado como divisa por distintos personajes ilustres, pero con el paso del tiempo su significado evoluciona hasta convertirse en símbolo del amor profano, como muestra Otto Vaenius en el emblema 115 «*Mea vita per ignem*» de su *Amorum emblemata* (Amberes, 1608). La metáfora de la salamandra como el amor que arde continuamente sin llegar a consumirse queda reflejada en el emblema 63 de la I centuria de Covarrubias, «Donde tú vives, yo muero», cuyo epigrama significa: «al vil abrase el fuego de la dama y al bueno ilustra su amorosa llama» (Hernández Miñano, 2015: 163-165) para referirse a la llama del amor que devora al que se abandona al deseo, más no daña a quien encamina sus pasiones hacia la belleza de Dios, una de las características que manifestó Teresa al arder en el fuego divino de la transverberación.

El siguiente símbolo es el girasol que siempre mira hacia el sol, como refiere el emblema 12 de la II centuria de Covarrubias, «Si te vas, bolverme he al llanto». En él se compara al girasol que se marchita cuando no luce el sol con el alma del pecador que se entristece cuando pierde la gracia divina (Hernández Miñano, 2015: 275-277). El girasol es sinónimo de la fidelidad del alma devota que siempre sigue a Dios, empleada en muchas ocasiones en la iconografía cristiana (Andrés González, 2011: 184).

Abundando en la misma idea, el autor propone otra forma de transmitir la fidelidad a Dios a través de la brújula que señala al norte. En poesía este símbolo ha sido interpretado como el instrumento que guía a la Iglesia —alegorizada por una nave— a través del mar del mundo hacia Dios (Arellano, 1998: 203), mientras que en emblemática la encontramos en la empresa 41 de Francisco de Villava, «*Dum me latet illa volutor*» (En tanto se me oculta aquella, doy vueltas) y en el emblema 24 de Saavedra Fajardo, «*Immobili ad immobile numen*» (Inmóvil (apunta) a la divinidad inmóvil). Ambos señalan

[7] Las llamas podrían hacer alusión a la creencia de que este animal al pasar sobre el fuego lo extinguía. García Arranz, 1990: 53-68; Revilla, 1999: 387.

cómo la aguja de la brújula está en constante movimiento hasta que se orienta al norte y queda inmóvil, del mismo modo que el alma cristina no alcanza la paz hasta que renuncia a sus deseos y busca su reposo en la práctica de la humildad que enseñó Cristo. Por ello, santa Teresa como reformadora del Carmelo y guía espiritual hacia Dios es la figura perfecta para ser simbolizada por la brújula.

En definitiva, la transverberación comparte en la estampa de Palomino la figuración de las obras de Francesco Pona e *Idea Vitae Teresianae* y la conceptualización de las empresas de Aresi y Labia, conformando un grabado que, a modo de emblema, ejemplifica el pasaje místico y reúne toda la carga simbólica del trascendental momento.

Conclusiones

Resulta evidente que, desde la primera representación de la transverberación de santa Teresa en 1609, este tipo iconográfico adquirió gran importancia en el arte de la Edad Moderna al encontrarse presente en diversos soportes, entre ellos el grabado, a través del cual llegó a todos los sectores de la población, convirtiéndose en uno de los episodios teresianos más representados.

La transverberación no fue ajena a la literatura emblemática, desde imágenes realistas que se ajustan a la narración del éxtasis místico en el *Libro de la Vida*, hasta simbólicas que abandonan la figuración y la sustituyen por motivos botánicos como el almendro o la planta saeta, e incluso mediante la combinación de ambas. Si bien los autores pudieron servirse de otros episodios biográficos, se decantan por la transverberación como el más relevante, no en vano confluyen en él los valores morales y éticos a través de los cuales se alcanza el camino de la perfección, un proceso de vía unitiva con Dios donde intervienen tres factores: vida espiritual, oración y mortificación.

Más allá de la mera figuración, la literatura emblemática abrió la puerta a nuevas posibilidades representativas de la transverberación. Tres siglos después, seguimos celebrando una festividad que fue «una revelación con que Cristo la favoreció […] y sintió la santa tan abrasadamente el amor divino que, inspirada por Dios, emitió el voto de hacer siempre lo que ella creyese más perfecto y para mayor gloria de Dios» (Gregorio XV, Bula de canonización).

La portada como libro de emblemas memorístico en el siglo XVII y en la obra de un carmelita

María José Cuesta García de Leonardo
Universidad de Castilla–La Mancha

Las reflexiones postridentinas señalaron la importancia didáctica de la imagen; el grabado le da mayor divulgación y, por eso, fue fórmula elegida para transmitir conceptos desde los libros de temas religiosos, en concreto, desde sus portadas (o «principios», según denominación de la época) (Civil, 1998). La imagen añade posibilidades mnemotécnicas, usando la metáfora, el símbolo, la emblemática: tanto la cotidianeidad (Bernat, 1996) como la rareza (Maravall, 1981: 446) de lo representado[1] facilitará la memorización del concepto. Los textos contemporáneos sobre memoria artificial,[2] que habrían bebido en los clásicos, especialmente en *Ad Herennium*, insisten en la conveniencia de imágenes raras o ridículas, donde los propios tocados y vestidos portan un simbolismo.[3] Y el juego con la imagen se usa en el discurso y en los sermones de la época (Ledda, 1996; Ledda, 1998): la unión de todo ello se plasma en las «portadas-sermones» de los libros de tema religioso donde, como en la disposición de los retablos o de las «portadas-retablo» de las iglesias coetáneas, se van a colocar imágenes, pequeñas escenas en viñetas y con breve texto, emblemas, que constituirán una síntesis mnemotécnica, atractiva y sugerente, del contenido del libro: «más que nunca, en estas últimas décadas del siglo XVI la estampa va a entrar en servicio de intereses religiosos y devocionales muy concretos» (Checa, 1987: 156-158).

[1] S. López Poza añade: «La filosofía moral, la ética civil, las convenciones morales, políticas o religiosas encontraban en los emblemas y empresas unos aliados perfectos para llamar la atención apelando a los ojos primero y luego, una vez comprendido el mensaje, ayudando a grabar el concepto expresado en la memoria por medio de la imagen». (López Poza, 2006: 178).

[2] Como Juan de Aguilera (*Ars Memorativa*, Alcalá, 1536) o Pedro Sánchez Ciruelo (*De Arte Memorandi*, Alcalá, 1528). (Rodríguez de la Flor, 1988: 26-27).

[3] Rodríguez de la Flor, cita a *Ad Herennium* y añade: «Esta primera época de influencia de la retórica —y por consiguiente de la mnemónica— que nos sitúa en los umbrales del movimiento contrarreformista español, interesa desde el punto de vista de las conexiones existentes entre retórica e imaginería […] imágenes percusivas […] aplicadas ahora a los ejercicios de contemplación y meditación, y muy específicamente, a la predicación en los templos». «Durante todo el siglo XVII se desarrolla una fuerte corriente de incorporación del método de composición de imágenes de la Memoria a la vida religiosa: […] jesuitas […] dominicos […] cartujos, agustinos y otras órdenes lo hacen pasar íntegramente al ´corpus´ disciplinario y didáctico de sus respectivas esferas». (Rodríguez de la Flor, 1988: 70, 111).

Desde mediados del siglo XVI (García Vega, 1984, vol. I: 360), hay portadas estructuradas con pequeñas escenas rectangulares, superpuestas en los extremos laterales de la página, y escenas amplias por la parte superior e inferior; son cuatro franjas que dejan un recuadro rectangular central, donde se inscribe: título de la obra, autor, impresor, lugar y fecha de la impresión, y persona o institución a la que se dedica la obra, datos que exige la pragmática de 7 de septiembre de 1558, a la que se añaden otras sucesivas (Carrete, 1987: 248).

Nuestra portada, de este formato —denominado por García Vega (1984, vol. II: 162) «orla historiada»—, se publica en 1601, con los permisos de publicación de 1600; pertenece al libro *Primera parte de las Excelencias de la Virtud de la Castidad,* escrito por Francisco de Quiroga[4] (o José de Jesús María, como carmelita descalzo) e impreso por la viuda de Juan Gracián, María Ramírez,[5] en Alcalá de Henares. Es una calcografía de 270 por 180 mm. del momento en el que se difunde esa técnica (en detrimento de la xilografía), capaz de imágenes más elaboradas y detalladas, lo que interesa para definir mejor el contenido simbólico.

Estilísticamente, los grabados responden a formas manieristas que, en palabras de F. Checa (1987: 76), tienden a abstractizar la imagen en pro del contenido simbólico. El dibujo no es de gran calidad pero hace hincapié, de forma sencilla, en los detalles significantes, expresión de cuerpos y rostros, procurando que la transmisión simbólica quede clara. Son pequeñas figuritas humanas, de anatomía suficientemente correcta, elegantes, estilizadas y congeladas en sus movimientos, muy expresivas, con vestidos u objetos concretos y simbólicos, en espacios abiertos y con el contexto imprescindible; son también elementos de la naturaleza, muy detallados: castaño y castañas, lirios en prado cercado, hiena, serpiente…, todo susceptible de una lectura unívoca, sin requerir excesivos conocimientos previos. Pensamos que el grabador tiene en mente las figuras de los emblemas de Alciato de la edición de Lyon, 1549, traducida por B. Daza, lo que se refleja incluso en el estilo de los vestidos. [FIG. 1]

Quiroga, en el manuscrito[6] en el que dispone la configuración de su libro, sobre la portada, solo dice: «En la primera pagina a de

[4] Francisco de Quiroga nace en Castro Caldelas (Orense), en 1562. Estudió leyes en la Universidad de Salamanca, siendo su tutor el cardenal Gaspar de Quiroga, arzobispo de Toledo. En 1595 ingresa en los Carmelitas Descalzos con el nombre de José de Jesús María y en 1597 es nombrado historiador de la orden, siendo el primero de ellos. Mantuvo el cargo hasta 1628, cuando se le destituye quizás por aparecer una biografía suya de S. Juan de la Cruz (del que también es el primer biógrafo), sin las debidas autorizaciones. Ese año se le relegó a Cuenca y falleció. Fue prolífico escritor, incluidos temas de carácter místico, por los que tuvo problemas con la Inquisición. La importancia que tuvo en su momento el libro que estudiamos, se observa al ver que fue el primer premio en el *Segundo Certamen Poético* de las fiestas por beatificación de Santa Teresa, en Valladolid, 1614. (Jesús, 1971); (Díaz Díaz, 1991: 403-406). Sobre la portada ver: García Vega, 1984, vol. II: 126; Martín, 1999: 102-104; Ledda, 1998: 51.

[5] «A la muerte de Juan Gracián, ocurrida en el año 1587, le sucedió en la imprenta su viuda, María Ramírez, quien la mantuvo hasta el año 1624». (García Vega, 1984, vol. II: 162).

[6] Biblioteca Nacional, Ms. 19209. Mi agradecimiento a Dª Mercedes Ramírez Íñiguez de la Torre, Técnica bibliotecaria en la Biblioteca Pública del Estado, en Albacete, por la facilidades que siempre me presta, concretamente aquí, la localización de este manuscrito y la consecución de las imágenes que se muestran en este artículo.

yr el principio del libro con sus estampas». Así evidencia la importancia que da a la imagen —como acompañante necesaria en el inicio— y la irrelevancia[7] que para él tiene la autoría de las mismas —que quedan en el anonimato—: el dibujante y/o grabador, se habría limitado a seguir las instrucciones del «inventor», en nuestro criterio, él mismo. La identificación de Quiroga como autor ideológico de las escenas y sus textos, se basa en que ahí se sintetizan los conceptos que él desarrolla en el libro, donde los ejemplifica con símbolos —muchos de origen natural—, deducidos de autores de la Antigüedad, Santos Padres o Biblia. Para Quiroga, como es frecuente creencia en el siglo XVI, de tradición medieval y platónica, la naturaleza es un gran lienzo didáctico, dispuesto por Dios para que sus integrantes transmitan enseñanza moral al ser humano. Y lo dice varias veces a lo largo de su libro: «las cosas visibles son como unos espejos de las espirituales […] el artífice Divino, en la fabrica deste mundo visible pretendio […] alimentar […] los cuerpos, mas también instruir […] los animos» (Quiroga, 1601: 97-98, 234-237). Por eso, elige para las «*imagines*» de sus «recuadros-*loci*» (cinco[8] en las calles laterales; tres en la franja superior y cuatro en la inferior) o emblemas de su primera página, elementos de la naturaleza junto a figuras alegóricas, del mito clásico o de la vida cotidiana. Y con ellas, la *subscriptio*, breve frase en latín que también ayuda a la memorización. El mote genérico de tales emblemas es el título: «Excelencias de la Virtud de la Castidad», el cual, desde el centro de la página, nominaría a todos porque todos hablan de tales excelencias, cada uno con su matización, plasmando, en una síntesis mnemotécnica, valores defendidos en el libro. Tal portada refleja la consideración contrarreformista de la utilidad de la emblemática como transmisora de conceptos *ad divinum*.

FIG. 1. *Primera parte de las excelencias* […]. Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca. SERRA, 12.782.

En 1601, en España, la emblemática tiene ya medio siglo y grandes obras.[9] Aunque no podemos decir que nuestro libro sea el

[7] La importancia, en estos momentos, la tiene el ideólogo de las imágenes y se considera secundaria la labor del dibujante y/o grabador, motivo por el que el anonimato de estos autores es generalizado. (Portús, Vega, 1988: 22), (Civil, 1998: 71).

[8] F. Rodríguez de la Flor (1988: 58) recuerda la importancia que el arte de la memoria da a las estructuras mnemotécnicas organizadas con el número 5.

[9] Los autores españoles habidos hasta entonces, son: Monzón —*Norte de idiotas*, Lisboa, 1563—; Guzmán —*Triunfos morales*, Alcalá de Henares, 1565—; Borja —*Empresas Morales*, Praga, 1581—; Horozco —*Emblemas morales*, Segovia, 1589 y 1591—; Pérez de Herrera —*Discurso del amparo de los legítimos pobres*, Madrid, 1598—; Soto —*Emblemas moralizados*, Madrid, 1599.

primero en utilizar emblemas en su portada,[10] sí es de los iniciales; además, el intento de configurarla como una estructura mnemónica está presente en su autor y en el padre Juan de Córdoba, quien lo hace patente en unos versos en latín, del comienzo del libro,[1] donde incluso podemos ver referencias a algunas de las *imagines* y a la recomendación de su uso a los lectores[12]:

> Quien quiera alimentar con imágenes raras y graciosas las luces claras de su mente, que lea esta obra donde el amor piadoso, con divina mano, pintó formas asombrosas, las cuales Policleto nunca pudo modelar […] Aquí se representa el amor […] no [la]diosa […] [hecha por] la sacrílega impiedad y el deseo inmoderado […]con un punzón abominable […] Por el contrario esta virginidad […] coronada con guirnaldas […] palmas floridas […] conduce temibles soldados […] resiste muertes horrendas […] aniquila el deseo […] hace caer violentos tiranos […] [En el] desierto florecen lirios blancos […] Mira a través de las pinturas, como luces para los ávidos […] pues ésta, fijadas en el ánimo, enseñan a rechazar las calamidades y a precaver, alejando los daños (Quiroga, 1601: s.p.).

Indudablemente, Quiroga, primer historiador de la orden carmelitana y biógrafo de S. Juan de la Cruz, conoce la utilización del *ars memoriae* para la meditación, por parte de este santo y de Sta. Teresa (lectora de S. Agustín, Sto. Tomás de Aquino y S. Ignacio de Loyola, todos convencidos de la utilidad de este arte);[13] por ello, en el interior del libro, utiliza figuras mnemónicas, cuyo sentido pormenorizado desgrana en vinculación con sus distintos elementos, al tiempo que plasma algunas en la portada.

Comenzamos la lectura de esta: encima del espacio rectangular del título, se coloca la casilla central superior, lugar preferente (recordando la disposición de las imágenes en los retablos), en cuyo interior, presidiendo, la Virgen con el Niño y san José con la vara florida, flanquean y sujetan un escudo carmelita, sobre un manierista cuero recortado. Tal escudo, según su propia iconografía, lleva corona ducal y, sobre ella, doce estrellas evocadoras de la Inmaculada; la cruz que se erige en la cima del monte —Monte Carmelo— sería una novedad de comienzos del siglo xvii, vinculada a la reforma de la Descalcez.[14] La Sagrada Familia protege, visualmente, a la orden; manifiesta la importancia que sus miembros tienen para el Carmelo —la Virgen y S. José fueron de gran devoción para Sta. Teresa—; y

[10] Por ejemplo: Ioannis de Pineda Societatis Iesu *Commentariorum, in Job libri tredecim* (Sevilla, 1598, Colegio de S. Hermenegildo de la Compañía de Jesús).

[11] El título del poema es *Magistri Ioannis Cordubensis carmen ad lectorem in operis commendationem*. Agradezco la traducción del texto íntegro al Profesor Doctor en Lenguas Clásicas Pascual Espinosa Espinosa.

[12] La importancia de estas «aclaraciones de la lámina» o portada está señalada por P. Civil (1998: 71).

[13] Sto. Tomás de Aquino dice: «Es necesario inventar similitudes e imágenes ya que las intenciones simples y espirituales se escapan con facilidad del alma a no ser que estén como vinculadas a similitudes corporales ya que la cognición humana es más vigorosa respecto a lo sensible». (Rodríguez de la Flor, 1988: 96).

[14] <http://www.portalcarmelitano.org/familia-carmelitana/73-orden-de-carmelitas-descalzos/593-el-escudo-de-los-carmelitas-descalzos.html> 08-02-2016.

señala su carácter ejemplar, al ser sus componentes modelos de virginidad para los carmelitas (castidad, pobreza y obediencia, son los tres votos que les integran en la orden). Este recuadro se acompaña de una *subscriptio* —«*Quo nisi ad astra ferar manibus si portor inistis?*»— que señala cómo tales sagradas manos elevan a la orden del Carmelo hacia las estrellas. [FIG. 2]

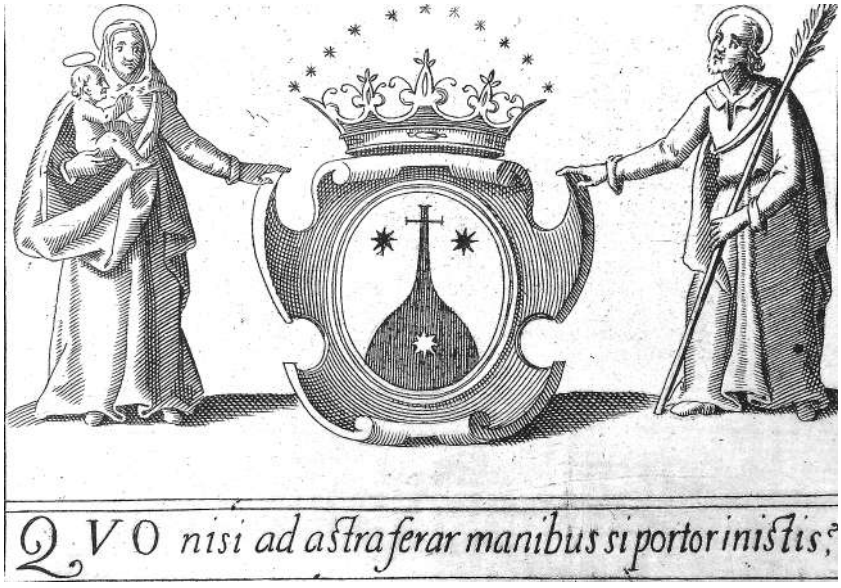


FIG. 2. «*Quo nisi ad astra* […]».

El tema del libro —el elogio a la virginidad— y el momento histórico, coincidente con la reivindicación del carácter inmaculado de la concepción de la Virgen, redundan en alusiones, a esta defensa inmaculista y en una misoginia exacerbada que excedería los márgenes comunes de la época,[15] acentuada en las exigencias a la joven profesa.

El contenido doctrinario comienza con el primer emblema —parte superior izquierda—: en él se identifican castidad y virginidad, con Atenea, diosa virgen —defensora de su virginidad del ataque del dios Hefestos—, diosa de la razón y de la guerra «razonable»[16]: «Pallas […] [fue] Diosa […] castissima» a la que Cupido nunca pudo vencer. Cualidades de Atenea que sirven a la virginidad, la cual debe preservarse combativa y razonadamente: «la virginidad es Capitan del exercito de Dios contra el Reyno de los vicios»; y se asocia a la fortaleza. Esta Atenea va armada con coraza hasta la cadera, quitón hasta los pies, escudo, yelmo y, en vez de la lanza que le sería propia, una espada. En el emblema, se dispone a atacar a una serpiente y a un sapo: ambos, con su veneno, simbolizan la lascivia (Quiroga, 1601:

[15] «Si el mundo pudiera estar sin mujeres […] compitieran los hombres en la felicidad con los dioses… [ellas son] el mal del mundo». (Quiroga, 1601: 43).

[16] O «auxilio aportado por el espíritu a la fuerza bruta», al contrario de la pasión guerrera destructora, fruto de la ira, de Marte. (Grimal, 1984: 59-61).

FIG. 3. «*Virginitas totum vitiorum* […]».

703, 281, 311, 776 y 800). La serpiente se vincula a la mujer como incitadora; en sentido opuesto, la Inmaculada pisa a la serpiente.[17] La *subscriptio*, «*Virginitas totum vitiorum/ exterminat agman*», incide en dicho carácter luchador. Además, Quiroga conoce la Regla del Carmen; para él y para los miembros de la orden, este emblema es la representación mnemotécnica de un apartado:

> Porque la vida del hombre es tiempo de tentación […] procurad revestiros con la armadura de Dios […] con la coraza de la justicia […] Embrazad […] el escudo de la fe […] Cubríos la cabeza con el yelmo de la salvación […] Finalmente, la espada del Espíritu, es decir, la Palabra de Dios.[18] [FIG. 3]

El emblema del extremo derecho también lo protagoniza la Virginidad. Se representa como mujer en pie, de frente, coronada de laurel, con vestido largo y grueso cinturón, ambos supuestamente blancos. Quiroga dice: «La virginidad […] viste de blanco como de color más noble y puro que no admite mezcla de otro color […] la virginidad […] no admite mezcla de cosas materiales» (Quiroga, 1601: 319); y el blanco de esa vestidura coincide con el de la capa carmelita, símbolo de la obligación de los monjes de «guardar pureza de pensamientos y deseos, junto con la pureza de cuerpo».[19] Para ellos, el cinturón sería recuerdo mnemotécnico de este párrafo de su regla: «Ceñid vuestros lomos con el cíngulo de la castidad; fortaleced vuestro pecho con pensamientos santos»;[20] en la Antigüedad tal cinturón significaba la virginidad entre las jóvenes porque solo lo quitarían los esposos en la noche de bodas (Ripa, 1987, vol. II: 423). En el laurel, según Quiroga, «su verdor perpetuo, su fragancia saludable y la preservación […] del fuego violento […] significan […] la amenidad perpetua de la virginidad, la fragancia de sus efectos y la maravillosa templança de que goza […] contra la violencia del fuego sensual»; por eso, el laurel es símbolo de la Virgen y de Cristo, que se coronan con él, al igual que «los que van ilustrados desta virtud sagrada». Además, «era este árbol hieroglyphico de victoria, y assi usavan los victoriosos coronar sus sienes con guirnaldas de sus ramos» (Quiroga, 1601: 332). «La virginidad […] corona a los que desposa con Christo […] Reparte coronas […] porque a la victoria se sigue corona de triumphadores y assi […] reparte coronas a sus familiares» (Quiroga, 1601: 295): en la imagen, la Virginidad, corona con laurel a un hombre y a una mujer arrodillados a sus lados, símbolos de las ramas masculina y femenina carmelitas. Él lleva un crucifijo y ella, con el pelo recogido, un rosario. La *subscriptio* dice: «*Virginitas gregibus/ dat candida serta pudicis*». [FIG. 4]

[17] Vinculando esta obra con la mentalidad de la época, observamos que C. Ripa, en 1607, representa a la Castidad con una serpiente muerta bajo sus pies: «la serpiente de la concupiscencia»; y a la Fortaleza, como «mujer armada con coraza, lanza, espada y yelmo […] [y] escudo con el brazo izquierdo». (Ripa, 1987, vol. I: 181, 440).

[18] *Regla del Carmen*, Capítulo XIV, números 18 y 19.

[19] <http://www.carmelitasdescalzos.com/ampliar-noticia/escudo-del-carmen> 08/02/2016.

[20] *Regla del Carmen*, Capítulo XIV, número 18.

En el segundo nivel, vemos elementos del reino vegetal, asimilados a la castidad-virginidad, utilizados por Quiroga como figuras mnemónicas. A la izquierda, un castaño cargado de castañas, encapsuladas en su envoltura espinosa; Quiroga explica que es un ejemplo de cómo la aspereza en el trato ayuda a mantener la virginidad, lo que revela la *subscriptio*: «*Castaneae castum fructum/ cutis aspera servat*»; y en el interior desarrolla el símbolo:

FIG. 4. «*Virginitas gregibus* […]».

FIG. 5. «*Castaneae castum* […]».

> Esta cuidadosa diligencia que la religión pone en defender la pureza de sus hijos […] y lo que importa para esto el recogimiento y la clausura lo están […] enseñando […] las escrituras sagradas […] los Santos, y […] las cosas naturales […] en algunos arboles en la forma que produzen su fruta, para defenderla de la injuria […] con lo qual parece que nos están como leyendo lecciones […] avisandonos que imitemos […] a la naturaleza […] El castaño [es] […] símbolo de castidad […] en el resplandece […] el recato, y la clausura religiosa y nos esta enseñando como la virginidad se ha de conservar para permanecer en su pureza […] en el fructo, porque en la virtud que le dio el autor de la naturaleza para defenderle y conservarle, está cifrada la industria que pone la religión en defender y conservar sus virgines. Porque el castaño produce la castaña dentro de un herizo, cercado por todas partes con innumerables puas, delicadas y agudissimas, de manera que nadie puede llegar a hurtarle su fructa sino es hiriéndose […] y cubre después […] con otra capa aunque no tan aspera […] y le pone a rayz de la castaña otra cubierta mas delicada y dentro destas tres cubiertas esta el fructo blanco y sazonado y tanto mas limpio quanto ha estado mas guardado. Pues que es esto sino un dibuxo natural de un convento de virgines cerrado con tres cercas […] la primera […] tiene como el puas agudas en las redes y en las ventanas, después tiene la de la clausura, y tras esta la de la celda; y dentro destas tres cercas esta el fructo de la religión, blanco, hermoso y tan sazonado para Dios (Quiroga, 1601: 373-375). [FIG. 5]

A la derecha vemos un prado circular —recordemos el sentido de perfección y eternidad del círculo—, vallado; en su interior, tres lirios florecen espléndidos. La *subscriptio («Abdita prata virent/ intactaq lilia candent»)* incide en lo que el autor desarrolla en el libro: el jardín cerrado, cuyo interior se mantiene intacto, es símbolo de la virginidad que florece como blancos lirios. Dice: «La virgen […] solo para Dios ha de tener hermosura […] llamala el Esposo huerto cerrado porque la virgen ha de guardar clausura y […] como el huerto cerrado no está descubierto ni tiene comunicación sino de la parte del Cielo» (Quiroga, 1601: 455). Con ello se insiste en el voto de la profesa y se alude a la iconografía de la Inmaculada Concepción, cuyos símbolos conocen su desarrollo en las primeras décadas del siglo XVII con la reivindicación del dogma de la Inmaculada, que la orden carmelita apoya. El huerto cerrado (originado en el *Cantar de los Cantares*, 4, 12) y el lirio (*Cantar de los Cantares* 2, 2) integran los atributos de la «*Tota Pulchra*», señalados en las Letanías Laurentinas,

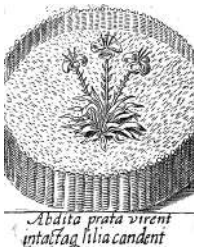


FIG. 6. «*Abdita prata* […]».

divulgadas por Lorenzo Justiniano, en torno a 1500, y aprobadas en 1587 por el papa Sixto V. (Ribadeneira, 1616: 279). Del lirio destacamos su color blanco, que Quiroga reitera como signo de pureza, símbolo de dicha flor, siempre asociada a la Virgen (en especial en la Anunciación y en la Inmaculada) y a las alegorías de la castidad y del pudor (Ripa, 1987, vol. I: 181; vol. II: 238). En su texto, el carmelita dice: la virginidad es «la açucena de la Iglesia […] el huerto cerrado y la fuente sellada […] el verdadero Parayso»; «es […] açucena de los valles» (Quiroga, 1601: 299, 437), remitiéndose también, con estas metáforas, a la iconografía inmaculista señalada, en los inicios de su expansión. Y de la forma de la azucena desarrolla una figura mnemónica: ya que

> […] la hermosura y las galas de que ha de estar compuesta una virgen de Christo para agradar a su Esposo, han de ser semejantes a las de la açucena, convendrá que sepa la virgen religiosa como ha de imitar a esta hermosa flor en el adorno […] las açucenas tienen seys hojas blancas y otros tantos granos dorados. Por el color de las hojas es significada la blancura de la pureza de la carne y por el color dorado de los granos […] la pureza del alma […] assi como con las seys hojas de la açucena se conserva su hermosura, assi la virginidad con seys cosas es preservada […] La primera es la templança en el comer y en el beber por que la abundancia es camino para la luxuria […] La segunda hoja de la açucena con que se ha de vestir y hermosear la virgen religiosa, es la ocupación continua de trabajos virtuosos por que el ocio es camino […] para llegar a la torpeza […] La tercera hoja […] es la humildad y aspereza del habito […] el habito grosero [haze] la carne mas casta […] La quarta hoja […] es la cuidadosa guarda de los sentidos […] La sexta hoja[6] […] es la huyda de las ocasiones (Quiroga, 1601: 438-455). [FIG. 6]

El tercer nivel, a la izquierda, presenta una escena en la que un hombre dormita, apoyado en una roca, en presencia de una hiena que le pone su pata izquierda en el rostro. Según la tradición, la hiena, rozando con esta pata, produce sueño en su presa, pudiendo devorarla; esta historia sirve a Quiroga para comparar la hiena con la mujer, la cual tentaría/adormecería al hombre, para hacerle caer en la concupiscencia. Dice:

> […] aquella propiedad que escribe Aristoteles del animal Hyena, de que nos aprovechamos para nuestra hyeroglifica, que tiene virtud en la mano yzquierda para adormecer a quien toca con ella: y assi a los que quiere matar los adormece primero y después los degüella: y otro tanto haze este Hyena cruel de la torpeza, que adormece a los desdichados deshonestos, para degollarlos después mas a su salvo. (Quiroga, 1601: 106).

Tal propiedad hipnótica de la hiena viene recogida por Eliano (1984: 266) al que Quiroga copia, añadiendo el significado sexual. Además, el mismo Eliano (y como él, Ovidio, Horapolo, el Fisiólogo,

[21] No hay quinta hoja; parece que Quiroga no se dio cuenta.

P. Valeriano…: autores que el nuestro pudo conocer) (González de Zárate, 1991a: 535-536), defiende que la hiena «si es hembra en el momento presente, después será macho. Participan de ambos sexos […] cambiando cada año» (Eliano, 1984: 86). Así, esta imagen puede contener una alusión a una sexualidad penada en la época, con un lenguaje inteligible para los contemporáneos y que trasciende del habitual planteamiento misógino. La *subscriptio* dice: «*Perdere quos tentat/ crudelis hyaena soporat*». [FIG. 7]

FIG. 7. «*Perdere quos tentat* […]».

FIG. 8. «*Deme fuga* […]».

En la escena derecha aparece la figura de Cupido —o «amor profano» (Quiroga, 1601: 8); no alado—: joven con ojos vendados, con vestido corto, arco y carcaj, lleno de flechas. Quiroga, en su libro, desarrolla con él una figura mnemónica:

> Pinturas y hyeroglificas que ay de amor […] pintanle niño porque procede sin razón […] Es ciego porque carece de saber y de prudencia […] Tiene alas y estas de color encarnado, que denotan inconstancia y crueldad […] Su arco significa que es guerrero […] anda haziendo guerra […] a la virtud […] El aljaba donde salen las saetas significa que trae allí encerrado y como escondido el veneno (Quiroga, 1601: 122).

En la imagen va disparando a una figura femenina que se aleja, corriendo, con largas vestiduras ceñidas en la cintura, pelo recogido con cintas y diadema, y, en su mano derecha, la palma de la victoria coronada (la palma se incluye en una corona de metal); representa a la Castidad. Huye de las flechas o incitaciones que le hace Cupido y cifra en esta huida su victoria, como señala la letra: «*Deme fuga sola triumphat*». Con esta imagen se alude a la «huida de la ocasión», fórmula recomendada por Quiroga en su texto:

> […] ha de estar hermoseada la virgen religiosa [con] la huyda de las ocasiones: porque el vicio de la sensualidad, no se vence sino es huyendo […] En esta batalla, no es cobardía bolver las espaldas, es […] valentía y esfuerço: y con esto alcança el hombre dos victorias, una de si mismo […] y otra de la sensualidad […] Y assi, quando uno acomete la carrera para huyr […] ya tiene alcançada una victoria y la mas gloriosa. (Quiroga, 1601: 454-455). [FIG. 8]

En el nivel inferior izquierdo, la escena la compone una mujer de rostro envejecido, con melena suelta, descuidada, y pechos caídos, que mantiene en tierra, vencida, a otra figura femenina joven, apuntándole a su corazón con una larga espada; esta joven, identificada con la voluptuosidad (sobre su cabeza aparece la palabra «*voluptas*»), lleva el pelo recogido y adornado con rico tocado. A lo largo del libro, Quiroga critica el adorno corporal en la mujer, incitador de la concupiscencia. La *subscriptio* acentúa la necesidad del espíritu combativo,

FIG. 9. «*Abdita prata* […]».

FIG. 10. «*Improba disiungi* […]».

salvaguarda de la castidad, incluso en la vejez: «*Nec dum tuta satis/ nec sum secura senectus*». En su texto, el carmelita, dice: «la sensualidad […] no ay edad a quien no envista y acometa»; «no respeta los tiempos y las edades […] aunque arrugada este la cara del viejo»; «no nos dexa hasta la sepultura» (Quiroga, 1601: 33, 40, 693); etc. Y añade: «Pues cuando el demonio viene a herirnos [no] le respondamos con tibieza, sino con rigor y fortaleza valerosa, diciendo […]: Perseguire a mis enemigos y los maniatare y no bolvere las espaldas hasta que los quebrante y enflaquezca» (Quiroga, 1601: 674). Así, y ya que este libro se dirige especialmente a comunidades femeninas, la mujer envejecida de la imagen, en cuyo vestido destaca el cinturón, símbolo de la virginidad, sería alegoría de esta virtud y de la lucha, recomendada, incluso a las hermanas de mayor edad. [FIG. 9]

En el lado opuesto, se habla de voluptuosidad en referencia a una pareja, cuyos miembros están enlazados por un grillo que ata el tobillo izquierdo de la mujer al derecho del hombre; están los dos sentados en un banco corrido. Él, barbado, con cabellos despeinados y vestido corto, tiene la cara compungida y rechaza mirarla. Ella, con melena suelta y diadema con adorno frontal, le mira incitándole, provocadora; su vestido se levanta para mostrar el tobillo, enganchado al de él. Ella es la voluptuosidad de la que, quien no se desliga, permanece triste, como indica la *subscriptio*: «*Improba disiungi/ ne quit a moerore*». A lo largo de su texto, el carmelita señala: «El deleyte y el dolor andan juntos […] prendidos en un mismo grillo» (Quiroga, 1601: 27); «tienen mas de amargura que de deleyte los contentamientos de los casados»; «el deleyte […] siempre dexa con tristeza y hastio […] enfado y desabrimiento». Y: «las palabras de la muger, aun quando habla con honestidad y mesura, inflaman y mueven a deleyte sensual» (Quiroga, 1601: 579, 583, 612). [FIG. 10]

Nivel inferior, de izquierda a derecha: en primer lugar, vemos a dos mujeres jóvenes, de frente, con vestidos largos, blancos, una con cinturón; llevan pelo recogido y corona de flores o laurel —ya hablamos de su sentido—, y en cada mano, una palma.[22] La palma alude al triunfo, de forma específica, sobre el pecado y la muerte, con el martirio: estas mujeres son jóvenes profesas que se sacrifican y triunfan sobre la voluptuosidad. El texto dice: «*Nunquam vestri/ morientur honores*». Quiroga señala: «excelencia de la virginidad es ofrecer a Dios un largo martyrio»; y añade como propio de las jóvenes profesas vírgenes: «guirnaldas de flores en las cabeças y palmas en las manos […] la guirnalda es insignia de la virginidad […] y la palma es insignia de la victoria»; «no solamente es la palma symbolo de la virginidad, mas también lo es

[22] C. Ripa, bebiendo en tradiciones semejantes a las de nuestro autor, representa a la Inocencia y a la Virginidad como jóvenes vestidas de blanco (la Virginidad con cinturón blanco) y coronadas de flores, lo que coincide con nuestras imágenes y refleja el mismo concepto. (Ripa, 1987, vol. I: 529; y vol. II, 422).

de su mayor resplandor y gloria […] es insignia de victorias heroicas» (Quiroga, 1601: 282, 495, 331). [FIG. 11]

Insistiendo en la misma idea, la viñeta siguiente representa a otra joven que pisa, vencedora, a Cupido o «amor profano» —este sí alado—, caído, con ojos tapados, con su carcaj repleto de flechas y su arco por el suelo. Ella, con el pelo recogido quizás con diadema floral, lleva la palma de la victoria y va vestida con un traje largo, ceñido por el cinturón amplio, blanco, símbolo de la virginidad. La letra insiste en la victoria: «*Nulla est victoria maior*». Ya hemos señalado cómo Quiroga advierte del carácter luchador, necesario frente a la concupiscencia, y al triunfo derivado de esa lucha, ya que «el favor de Dios […] nunca falta a quien […] se determina confiada y piadosamente, de vencer y hollar los enemigos invisibles […] los vicios» (Quiroga, 1601: 674, 675). [FIG. 12]

Frente a estas mujeres castas, la siguiente, a pesar de su apariencia recatada (con un velo cubriéndole la cabeza,[23] con el cinturón simbólico de la virginidad…) y de ofrecer un ramo de flores con su mano derecha (y hemos visto que nuestro carmelita asocia las flores a la virginidad), esconde, con su mano izquierda, a su espalda, zarzas, imagen figurada de los vicios y de la crueldad; el texto dice: «*Ostendit flores/ largitur foemina vepres*». Es decir: a pesar de la apariencia, la mujer esconde peligro. Quiroga dice:

> Tiene tantas mentiras y engaños este animal feroz del deleyte […] Sabe que la voluntad del hombre es naturalmente inclinada a lo hermoso y assi procura ponerse una mascara de hermosura […] siendo en lo que encubre mas feo […] desta manera trae a la voluntad engañada»; «La sensualidad […] se vale del engañoso canto de las Serenas, que son los alagos de las mugeres [con los que] embriaga […] y priva de sentido al hombre flaco […] A esta fiera marina se parecen estas mugeres deshonestas […] enemigas mortales del hombre.

FIG. 11. «*Nunquam vestri* […]».

FIG. 12. «*Nulla est* […]».

FIG. 13. «*Ostendit flores* […]».

Las mismas flores, a pesar, también, de su apariencia positiva, son símbolo de la caducidad de la vida humana; de hecho, por «la vileza del deleyte […] las hiervas que antes se descubrían amenas y apacibles, avianse convertido en asperas ortigas y las flores hermosas en agudos abrojos […] las ortigas, espinas y abrojos de la sensualidad» (Quiroga, 1601: 28, 45, 125, 133). [FIG. 13]

En la última viñeta, esquina inferior derecha, se representa una mujer elegante, pelo recogido con un tocado, andando, pero a punto de desvanecerse ya que lleva atravesado el cuello, de detrás hacia delante, por una espada. El texto dice: «*Ne moriar morior/ foedor ne crimine foeder*». Quiroga, en el libro, señala:

[23] C. Ripa (1987: vol. I, 476-477) representará a la Hipocresía como una mujer con velo, simulando rechazar lo mundano y elegir lo divino.

FIG. 14.
«*Ne moriar* […]».

> La sensualidad es cuchillo de la hermosura» (Quiroga, 1601: 289); «La virgen que cuyda mucho del adorno y hermosura exterior, agradar quiere a los hombres […] Indigna cosa es de la virgen que se ha dedicado a Dios […] dessear parecer hermosa a los ojos humanos […] el atavio y adorno curioso son fuertes incentivos que le ayudan […] a despeñarse en los vicios»; «O carne llena de miserias y fealdades […] dexa ya de abraçar cosas tan vanas […] vive agora como muerta y moriras después como viva. Porque el que vive en este siglo como si no uviesse de morir, muere después para no vivir en el otro; muere pues agora al mundo […] que las virgines degüellen sus deseos por la […] felicidad eterna (Quiroga, 1601: 448, 625).

Completa el simbolismo de esta imagen, el recuerdo a sus hermanos cofrades:

> Esta abnegación de la propia voluntad, hazen mas perfectamente los que en la religión, demas del voto de castidad, le hazen también de perpetua obediencia, degollando con solo un acto todo su querer, para quedar mas prontos para seguir la voluntad de Dios (Quiroga, 1601: 148).

Pensamos que esta viñeta es un perfecto colofón a su planteamiento. [FIG. 14]

Quiroga predica a sus hermanos —especialmente, a sus hermanas— en religión y quiere apelar a su memoria, ya que utiliza figuras mnemónicas a lo largo de su libro, se preocupa de que la totalidad de lo esencial cuente con referencias en «imagines» figuradas con sus textos, como emblemas, en la portada, desde donde, con la simple visión, atrae, impresiona y recuerda.

El duque de Rivas, la cultura visual de un aristócrata entre el clasicismo y las poéticas románticas

Luis Delgado Mata
Universidad de Málaga

Decía Dionisio Ortiz Juárez en 1972 en torno a Ángel Saavedra, duque de Rivas, que «la importancia del literato ha despertado un enorme interés y ha producido una abundantísima bibliografía que rara vez alude a la obra pictórica del duque y, salvo excepciones, cuando lo hace, sin añadir nada nuevo» (Ortiz, 1972: 19). Podríamos pensar que más de cuarenta años después de esta rotunda afirmación la historiografía ha desvelado nuevas informaciones sobre la producción pictórica de Ángel Saavedra, habiéndose despertado ella misma del letargo en el que parecía encontrarse. Sin embargo, los estudios llevados a cabo sobre el personaje histórico en este periodo han abierto los ojos ante el «yo» literato o el político y los han cerrado ante otro «yo», el creador plástico, configurando —de tal modo— una imagen incompleta. Un perfil impreciso, o al menos con toda la nitidez que resulta de un enfoque compuesto con un ojo abierto y otro cerrado. El problema de enfrentarse a su estudio no radica únicamente en la falta de una sólida historiografía en torno a su ejercicio de la pintura, sino en la escasez de nuevos datos que nos permitan proyectar una mirada más amplia. Aunque quizás no se trate de añadir información inédita, si no de repensar la que ya conocemos.

Podemos dividir a los autores que han tratado la figura de Ángel Saavedra en cuatro grandes grupos. En primer lugar, aquellos que no mencionan en ningún momento sus conocimientos pictóricos, como Juan Valera, su secretario en la embajada de Nápoles.[1] En segundo lugar, aquellos que presentan su pintura como una afición que completa su cuidada formación, como Allison Peers[2] o Amador de

[1] «Solo hablaré de los casos de su vida en aquello que aclare o ilustre sus obras de poeta, sirviéndoles de comentario» (Valera, 1942: 719).

[2] Según Ortiz Juárez y Gavilán Jiménez, Allison Peers «no menciona en sus trabajos […] la actividad pictórica» del duque (Gavilán, 1991: 118). Sin embargo, en su monografía podemos encontrar «The climate of England, however, he soon found trying to his health, and, anxious to perfect himself in painting, wich he practised with as much assiduity as literature, he determined to make efforts to visit Italy, wich was forbidden gorund to the Spanish *emigrados*». Esto quiere decir que Peers conocía perfectamente el interés del duque por la pintura y por perfeccionar sus conocimientos, motivos de su visita a Italia. Sin embargo, no debemos obviar que Peers es ante todo especialista en literatura hispánica, por lo que su lectura sobre la figura de Ángel Saavedra tiene más que ver con la producción literaria de este que con la pictórica, razón por la que no profundiza en esta última (Peers, 1923: 50-51).

los Ríos.[3] En palabras de este último, el duque era capaz de «cantar lo que sentía y pintar lo que miraba» (Amador, 1866: 18), probablemente una de las definiciones más certeras sobre las diferencias conceptuales entre su práctica literaria y plástica que retomaremos en los párrafos siguientes. Asimismo, Amador de los Ríos apuntaba que en los retratos líricos de Ángel Saavedra «escribir es pintar» (Amador, 1866: 25), puesto que sus palabras dibujan en la mente del lector los trazos de los personajes descritos. Esto quiere decir que las líneas entre la creación escrita y pictórica son difusas, pero no indica que deban leerse en paralelo ni tampoco superponiendo una sobre la otra. Parece mejor interpretar las obras del duque como un palimpsesto que conserva una identidad múltiple y que evidencia la compleja personalidad de un personaje inserto en un contexto convulso.[4] Un tercer grupo de autores presenta al duque de Rivas principalmente como pintor, sin tener en cuenta en sus estudios su producción literaria y el vínculo entre ambas vertientes de su obra. Este tipo de estudios cuenta con una problemática inicial manifestada por varios especialistas como Ortiz Juárez: la dispersión de sus lienzos.[5] Entre estas publicaciones se encuentran algunas de las investigaciones más recientes sobre el tema, como las de Francisco Zueras (Zueras, 1991) o Manuel Gavilán (Gavilán, 1991), que inciden en aspectos observados por autores previos. Sin embargo, es necesario destacar en cuarto lugar aquellos estudios que tratan la obra plástica del duque como un elemento más de su producción artística, y que realmente añaden información inédita, como la de Gabriel Boussagol (Boussagol, 1926) y Antonio Rumeu (Rumeu, 1935). Unas lúcidas reflexiones que revelan un despertar del interés por el siglo XIX en las primeras décadas del XX, que deberá esperar a los últimos años de esta centuria para convertirse en una tendencia historiográfica generalizada.[6]

Pero no vamos a tratar en las siguientes páginas de arrojar nuevos datos sobre la pintura del duque de Rivas para completar un catálogo de lienzos conservados. Más bien, vamos a partir de una recomendación que Américo Castro exponía en 1928 en un artículo sobre Ángel Saavedra: olvidar «algo el valor de lo inédito […] variar un poco

[3] Para Amador de los Ríos, el duque de Rivas se ganó «el nombre y reputación de pintor y poeta» (Amador, 1866: 17).

[4] Compartimos la idea que Gabriel Boussagol expuso en 1926. «Je ne crois pas, pour ma part, que l'on puisse établir un parallélisme absolu entre les deux ordes d'activité créatice. Il reste à se demander si l'ouvre poétique se ressent des gôuts, de l'éducation et des exercices et travaux du peintre» (Boussagol, 1926: 396).

[5] Amador de los Ríos comentaba ya en 1866 que «Difícil, cuando no imposible, es ahora, por las especiales circunstancias de su trabajada vida, el formar exacto y cronológico catálogo de estas producciones pictóricas: Málaga, Córdoba, Madrid y Sevilla en el propio suelo; Malta, Londres, París y Nápoles en el extraño, le vieron consagrarse […]» (Amador, 1866: 25). «Esta obra está dispersa por Italia, Inglaterra, Francia y España, lo que hace casi imposible localizarla y estudiarla de modo completo» (Ortiz, 1972: 20).

[6] No debemos olvidar, por ejemplo, la exposición de pintura de la primera mitad del siglo XIX que se organizó en 1913 (*Catálogo*, 1913).

los temas, y sobre todo el ángulo desde el cual haya que observarlos» (Boussagol, 1928: 75-76). Por eso, vamos a comenzar reflexionando en torno a su formación. Es cierto que «uno de los puntos más difíciles de dilucidar en la vida de nuestro pintor es el de su formación artística, el de sus maestros y las influencias que durante su vida pudo recibir» (Ortiz, 1972: 19). Pero teniendo en cuenta la escasa documentación en torno a sus maestros, parece más fácil comenzar (re) construyendo la cultura visual que el duque adquirió a lo largo de su vida, tratando su formación como un todo. Clasificar su aprendizaje en torno a compartimentos estancos —literatura y pintura— volvería a proyectar una mirada incompleta.

Ángel Saavedra nació en Córdoba en 1791 en el seno de una familia aristocrática muy influyente en la corte de Carlos IV que, para evitar la epidemia de fiebre amarilla que asoló Andalucía en 1800, se trasladó a Madrid. Los primeros años de la vida del futuro duque de Rivas transcurrieron entre las tertulias y fiestas propias de la nobleza cordobesa, como acreditan algunos viajeros que visitaron la ciudad a finales del siglo XVIII (Twiss, 1999: 179-180). Evidentemente, el joven Saavedra no participaba en ellas de forma activa, pero sí podemos constituir un sólido punto de partida sobre el que cimentar su cultura visual en las obras que se encontraban entre las colecciones de estas familias. Parece difícil establecer con precisión qué piezas pertenecieron al círculo nobiliario en el que se movían los duques de Rivas, pero sí es posible determinar que el gusto estético de esta clase social oscilaba, en principio, en torno al Barroco y al Barroco clasicista imperante en Andalucía en ese momento.

Con respecto a los artistas que se han considerado maestros de Ángel Saavedra, Dionisio Ortiz Juárez comenta que «se citan reiteradamente […] los nombres de Verdiguier, López Enguídanos, Horacio Vernet, Hyrler, Morani…» (Ortiz, 1972: 19). El propio Ortiz llegó a negar la posibilidad de que Juan Miguel Verdiguier, escultor francés afincado en Córdoba, pudiera haber sido profesor del duque, puesto que «murió cuando don Ángel contaba con poco más de cinco años» (Ortiz, 1972: 19) en 1796 y, además, desde 1795 «se encontraba casi incapacitado para toda clase de actividades» (Gómez-Guillamón, 2008: 484). Sin embargo, esas citas a las que alude Ortiz pueden referirse a Luis Pedro Verdiguier, hijo de Juan Miguel. En cualquier caso no debemos olvidar que Verdiguier padre, «durante muchos años fue profesor de dibujo y escultura de su Academia de Pintura y Escultura de Marsella» (Gómez-Guillamón, 2008: 484), por lo que pudo transmitir a su hijo sus propios conocimientos plásticos. Según

Antonio Gómez-Villamón, Verdiguier hijo fue el verdadero maestro de Ángel Saavedra, del que «aprendió los primeros conocimientos de dibujo y pintura» (Gómez-Guillamón, 2008: 484). Pero Luis Pedro no solo adquirió una sólida formación dibujística a través de su padre. En 1783, en una estancia en la Escuela de Dibujo de Granada, «recibió el segundo premio de pintura» (Gómez-Guillamón, 2008: 484). Asimismo, si analizamos los dibujos pertenecientes a la colección del Museo de Bellas Artes de Córdoba que se le atribuyen, podemos definir a Luis Pedro Verdiguier como un artista académico, perfecto conocedor de la oficialidad. Teniendo en cuenta las obras conservadas firmadas por el duque de Rivas, las referencias planteadas nos llevan a continuar la idea propuesta por Gómez-Villamón: Verdiguier hijo fue uno de los maestros del duque. El clasicismo de su plástica, el academicismo de sus propuestas y el predominio del dibujo convierten a Ángel Saavedra en un discípulo de Luis Pedro, tanto en plano visual como en el conceptual.

Otro de los artistas plásticos que se encontraba en Córdoba en este momento, concretamente entre 1792 y 1801, era Francesc Agustí Grande (Zueras, 1991a: 56). La formación pictórica del duque pudo haberse visto influenciada también por este pintor barcelonés de estilo neoclásico, discípulo de Mengs, formado en Madrid y Roma. Francisco Zueras establece que Saavedra pasó «temporadas en Córdoba» (Zueras, 1991a: 56) entre 1814 y 1823 y que «debieron causarle fuerte impresión, influyéndole, los grandes cuadros que Francesc Agustí […] había pintado en 1790 para decorar la iglesia neoclásica de Santa Victoria» (Zueras, 1991a: 56). Efectivamente estos lienzos pudieron ejercer cierto impacto en el joven Saavedra de visita en su ciudad natal, pero ¿acaso no le impresionaron desde niño? La residencia familiar en la calle que ahora lleva su nombre dista poco más de 100 metros de la iglesia del actual colegio de Santa Victoria, por tanto, ¿no eran conocidas y familiares para Ángel Saavedra estas obras tan próximas a su domicilio? Parece difícil establecer las relaciones visuales entre ambos artistas porque el catálogo de pintura religiosa que conocemos del duque de Rivas es muy reducido. Sin embargo, parece evidente que el gusto académico de Luis Pedro y Francesc Agustí pudo influenciar la construcción de su cultura visual.

El género del retrato, más practicado por Saavedra, sí nos permite establecer algunos supuestos. Francesc Agustí pintó en Roma en 1788 un retrato de Joan Despuig muy influenciado por autores británicos como Joshua Reynolds o Thomas Gainsborough. Sus personajes de cuerpo entero, al aire libre, apoyados en clásicos pedestales de

mármol, nos remiten a la obra del pintor barcelonés conservada en el Museo de Mallorca. Pero este lienzo también puede relacionarse con el retrato italiano; no olvidemos que esta obra está firmada en Roma y que su vinculación con, por ejemplo, los retratos de Pompeo Batoni es más que evidente. Pero Francesc Agustí era llamado «el Goya cordobés» y la influencia del aragonés en este lienzo es especialmente notoria desde un punto de vista conceptual. El retrato de Ramón de Pignatelli realizado por Goya, posiblemente encargado en torno a 1790 y actualmente desaparecido, presenta a un clérigo ilustrado al aire libre. Esta obra fue copiada por varios artistas, lo que demuestra el interés que despertó y su influencia en autores posteriores.[7] Este retrato de cuerpo entero en primer plano, con un fondo urbano que evidencia la vinculación del personaje con Aragón, tiene exactamente la misma composición que encontramos en la obra de Agustí, con un Joan Despuig que nos demuestra su erudición y su relación con Roma. Esto quiere decir que los lienzos del barcelonés que Ángel Saavedra pudo admirar durante su infancia y sus estancias en Córdoba hasta 1823, en una de las iglesias más próximas a su casa así como en las colecciones particulares de su círculo, estaban realizadas por un artista neoclásico perfectamente conocedor de los circuitos europeos. Este cosmopolita punto de partida, unido al exilio que vivió entre 1823 y 1834, configura un sustrato cuanto menos paradójico: el duque de Rivas conoció la pintura europea, primero a partir del clasicismo francés de Luis Pedro Verdiguier y de la formación de Francesc Agustí; después a raíz de su destierro y su vinculación con los circuitos culturales de Londres, París o Nápoles en un momento en el que lo romántico era ya una poética generalizada en Europa. Sin embargo, nunca abandonó el gusto clasicista adquirido en sus primeros años; como si no quisiera abordar las poéticas románticas desde la pintura y prefiriera hacerlo únicamente desde la literatura. Quizás porque esta era más «útil» para un aristócrata educado como militar y político, quedando la plástica relegada a un entretenimiento o a un ejercicio de contemplación estética. No debemos olvidar que el duque de Rivas formaba parte de una familia noble y que, aunque su condición de segundo hijo varón no le permitiera heredar el título, su formación debía ir encaminada tanto a la política como a lo militar.[8]

En las primeras décadas del siglo XIX algunos autores apoyaron la idea de que el trabajo común de escritores públicos y políticos generaría un beneficio para el Estado (Lista, 1822: 171-179). En 1834, Antonio Alcalá Galiano comentaba que durante la Guerra de la Independencia «los literatos españoles se habían convertido to-

[7] Nos referimos a la copia firmada por Alejandro de la Cruz, fechada a finales del siglo XVIII, conservada en la Diputación Provincial de Zaragoza; así como a la de Nicasio Lalana de 1821 que se encuentra en el Museo de Zaragoza y que algunos autores consideran que es el original de Goya repintado por Lalana.

[8] La educación recibida en el Seminario de Nobles de Barcelona, muy similar al de Madrid, incidía en el comportamiento oficial en la esfera pública hasta el punto de que educaba a los seminaristas en la idea de que «el buen nombre del Seminario depende en gran parte del modo como los ven andar en público» (*Constituciones*, 1763: 11).

dos en políticos» (Alcalá Galiano, 1969: 37). «La literatura se había hecho política, como resultado de la libertad de expresión y de prensa» (Álvarez, 2008: 12); una idea que se había gestado durante el siglo XVIII y que sin duda formaba parte del planteamiento educativo ideado para Ángel Saavedra.[9] Los ilustrados pensaron que la cultura era «fuente y principio de la dicha de la nación» y había de ser «utilitaria en primerísimo lugar» (Sarrailh, 1957: 173). Además, debería «ser dirigida por el poder central, que precisará su orientación y su desarrollo con vistas a la felicidad pública» (Sarrailh, 1957: 173). El Seminario de Nobles de Madrid había acentuado a finales del siglo XVIII su carácter militar (La Fuente, 1884-1889: 164-167), por lo que podemos deducir que la educación del duque de Rivas no priorizó la creatividad, sino la practicidad. Y desde luego era mucho más práctico convertirse en un literato que pudiera utilizar sus textos como manifiesto de su ideología que en un pintor, de ahí las diferencias conceptuales de su producción artística.[10]

Pero continuemos con sus posibles influencias pictóricas. Durante su infancia «era tal su pasión por el dibujo, que el mayor castigo […] era recogerle los lápices» (Rumeu, 1935: 346). A su llegada a Madrid, el joven Ángel comenzó su formación en el citado Seminario de Nobles (1802-1806),[11] lugar en el que debió relacionarse con la élite económica y social.[12] Este tipo de contactos nos llevan a plantear la viabilidad de que recibiera clases de José López Enguídanos, pintor de cámara.[13] Sin embargo, esta formación no hubo de ser únicamente «dibujística o, a lo sumo, de los más elementales fundamentos de la pintura» (Zueras, 1991a: 56), puesto que Ángel Saavedra ya contaba con ciertos conocimientos aprendidos en Córdoba. En cualquier caso continuamos con un aprendizaje academicista, compuesto de nuevo por un autor que cultiva géneros tradicionales como el bodegón. Un artista muy ligado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, por tanto, a la oficialidad. En 1806 ingresó en la Compañía Flamenca del Real Cuerpo de Guardias de Corps (Valverde, 1984), unidad de la Guardia Real constituida por gran parte de los vástagos de la nobleza española. Entre 1806 y 1808 compaginó su carrera militar, muy ligada a la de su hermano Juan Remigio de Saavedra, con su formación literaria y artística, integrándose en un círculo de lite-

[9] «Para autores como Jovellanos […] el fin supremo de la cultura es, en efecto, la eficacia» (Sarrailh, 1957: 174).

[10] «El ejercicio literario no era sino una extensión más, un medio más de hacer política y propagar su pensamiento». Romero, 2008: 169. «El discurso literario […] se verá comprometido como portador de nuevas ideas y nuevos sistemas de pensamiento político, que hacen desembocar los valores del liberalismo en una tradición poética que se convierte en un testimonio y un transmisor de conceptos tan políticos como la libertad del individuo» (Romero, 2008: 179).

[11] El expediente académico de Saavedra muestra a un estudiante que destacó en materias como francés, historia y poética. (Simón, 1947: 645-652).

[12] El Seminario de Nobles de Barcelona establecía una clara jerarquización social, recomendando a los seminaristas que «no tengan amistad ni trato familiar con muchachos de bajo nacimiento» (Constituciones, 1763: 55).

[13] Se han planteado otros posibles maestros como el francés Bouchelet, «joven fino, moderado e instruido, que pasaba los días leyendo, pintando con primor en miniatura» (Pastor, 1867: 211).

ratos ilustrados del que formaban parte, por ejemplo, el futuro duque de Frías o los hermanos José María y Mariano Carnerero.

Durante la guerra participó en numerosas contiendas como la escaramuza de Sepúlveda y las batallas de Logroño o Uclés, siendo herido en varias ocasiones como en el combate de Ontígola (Espino, 2012: 214-220). Ante la llegada de las tropas napoleónicas a Córdoba en 1810, donde se encontraba convaleciente al cuidado de su madre, huyó a Málaga. Desde allí viajó a Cádiz, ciudad en la que fijó su residencia y en la que se relacionó con los intelectuales refugiados. Asistió a las clases pictóricas nocturnas de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, «encontrándose por entonces adscrito a un auténtico purismo neoclásico» (Galán, 1994: 392), así como a las sesiones de las Cortes. En 1812 volvió a Córdoba, donde estuvo hasta 1813, año en el que se trasladó a Sevilla retirado del ejército una vez dada por terminada la guerra.

Como la mayor parte de la sociedad, Saavedra no se opuso abiertamente a la vuelta de Fernando VII, el Deseado, y a la reintroducción del absolutismo.[14] Sin embargo, la corona no olvidó su apoyo al sistema liberal y se mostró reacia a favorecerle,[15] posible razón por la que Saavedra permaneció en Sevilla «lejos de una corte de la que el poeta no quería formar parte» (Crespo, 1986: 44). En 1816 fue ascendido y, a partir de 1817, volvió a frecuentar Madrid, dedicando algunos poemas al monarca. Pero esto no quiere decir que el duque olvidara su tendencia liberal, puesto que también escribió algunos reproches a la monarquía que fueron censurados (Crespo, 1986: 53). Se estableció en la capital hispalense hasta 1819, cuando regresó a su ciudad natal una vez otorgada la petición de residir allí junto a su hermano y limitar así los gastos de su pensión. Estos años conformaron lo que se ha considerado su «etapa andaluza» (1814-1823),[16] periodo del que tan solo conocemos los títulos de unas obras que reflejan la producción «menos personal, menos valiosa y más fría de su pintura» (Ortiz, 1972: 20). En Sevilla realizó copias de algunas obras de Murillo y siguió pintando unos lienzos (todavía hoy en paradero desconocido) que presentan títulos tales como «Sócrates aleccionan-

[14] Esta actitud fue muy habitual entre los artistas, lo que complica su definición ideológica pero explica la complicada situación política que vivieron (Diego, 2007: 131-132).

[15] «Son muchos los artistas que aprovechan la ocasión para hacerse un hueco en la renovada corte» (Alba, 2014: 430). Sin embargo, Ángel Saavedra no formó parte de ellos.

[16] El estudio de su producción pictórica se encuentra dividido en tres grandes etapas que parten de las investigaciones llevadas a cabo en torno a su obra literaria. En 1814 Ángel Saavedra publicó «Poesías de don Ángel de Saavedra Ramírez de Baquedano», un volumen de carácter neoclásico en el que puede observarse el inicio del desarrollo de las poéticas románticas que vertebrarán su producción posterior. Ese mismo año pintó «Apoteosis de los famosos hijos de Córdoba», su primer lienzo conocido. Juan Valera señala tres periodos distintos en su producción literaria, por eso hemos seguido esta división: «el de la mocedad hasta la emigración; el de la emigración misma, que fue el más fecundo para su gloria poética, y por último, el que va desde que don Ángel volvió a España y heredó el ducado hasta el día de su muerte» (Valera, 1904: 187).

do a Alcibíades», firmado en 1819 y que se encontraba en 1973 en una colección particular cordobesa.[17]

Tras el alzamiento de Riego obtuvo un permiso para viajar a Francia a estudiar los establecimientos militares. En 1821, en París, se relacionó con intelectuales como el tercer barón de Holland, destacado liberal muy vinculado a España; Horacio Vernet, pintor conocido especialmente por sus representaciones de escenas napoleónicas; o Desttut de Tracy, célebre ilustrado. También desaparecidas se encuentran sus obras de este periodo, como «Adán y Eva» (1821) o «Hermafrodita» (1822).[18] Este último año, fue elegido diputado a Cortes propuesto por Alcalá Galiano, donde «se dio a conocer por sus elocuentes discursos y sus fogosas tendencias liberales» (Reyero, 2008: 14). En 1823, durante la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, votó a favor de la inhabilitación temporal de Fernando VII. Tras la vuelta del monarca, tuvo que exiliarse en numerosos países europeos para escapar de la pena de muerte (Zueras, 1991b: 89): primero en Gibraltar, donde se casó en 1825 y desde donde partió hacia Inglaterra; después en Italia, lugar en el que se le negó la residencia; y finalmente en Malta —que formaba parte del imperio británico— y Francia.

Este exilio condicionó la que se considera su segunda etapa pictórica (1823-1834), articulada a través de una idea común: el destierro. Una circunstancia personal que diluyó el neoclasicismo anterior, humanizando sus obras e intensificando el discurso político.[19] Probablemente nos encontramos ante una producción artística más autobiográfica, más subjetiva y, por tanto, más próxima a las poéticas románticas.[20] A su paso por Gibraltar en 1824 Ángel Saavedra realizó su primer autorretrato, conservado actualmente en la Fundación CajaSur [FIG. 1].[21] Durante su viaje a Londres, escribió en primera persona textos que evidencian la pesadumbre que le ocasionaba abandonar España y el hastío del destierro.[22] Poco sabemos de su estancia en Inglaterra,[23] aunque parece evidente que el duque formó parte del grupo de intelectuales exiliados que organizaron la resistencia contra

[17] Esta obra aparece citada en todas las publicaciones posteriores a 1973 como el único lienzo conservado de esta etapa, sin embargo no hemos tenido acceso a información actualizada que nos permita determinar si sigue encontrándose en la misma colección o ha sido vendida.

[18] «Siempre le quedaba tiempo para pintar cuadros y componer versos; ni los unos ni los otros […] eran entonces buenos, pero no importaba. No era la época de la perfección, era la del estudio, la del progreso» (Rumeu, 1935: 346).

[19] Se han observado las mismas características en su producción escrita (Toledano, 1991: 55).

[20] Las primeras grietas románticas en su hasta ahora neoclásica producción pictórica parten de su obra escrita. «A fines […] de 1823 salí, prófugo y proscrito, de esta Patria, por cuya independencia derramé mi sangre, a cuya libertad he sacrificado de todos modos mi existencia; y el no oír la dulce habla de mis mayores fue, acaso, la privación más grande» (Saavedra, 1956: 1565).

[21] Es necesario agradecer a Miguel Vázquez, del Departamento de Conservación-Restauración de la Fundación CajaSur, el envío de las imágenes en este artículo publicadas, así como el trato recibido y su ayuda desinteresada.

[22] «Y en vez del bálsamo/ del aura plácida/ del cielo bético,/ que tanto amé;/ las nieblas tórridas/ del frío Támesis/ con pecho mísero/ respiraré» (Saavedra, 1956: 164).

[23] «Londres se convirtió en el centro de todas las conspiraciones que se tramaron durante esa etapa» (Sánchez Mantero, 2005: 23).

FIG. 1. Ángel Saavedra,
Autorretrato, 1824.
Fundación CajaSur.
Palacio de Viana
(Córdoba).

FIG. 2. Ángel Saavedra, *D. Ángel de Saavedra y su familia*, 1830. Fundación CajaSur. Palacio de Viana (Córdoba).

Fernando VII.[24] Tras su paso por Italia, pintó en Malta otro autorretrato (1826) (Ortiz, 1972: 20), así como «D. Ángel de Saavedra y su familia» (1830) [FIG. 2], un grupo familiar en el que expresa la importancia de su matrimonio y de sus hijos en esta etapa. Parece que echar de menos a su círculo más cercano puso de manifiesto la importancia del núcleo familiar como apoyo vital en el destierro. Su producción pictórica de este periodo se ha relacionado con autores como los hermanos Hyzler, próximos al purismo nazareno, sin embargo no contamos con obras conservadas de temática religiosa que permitan analizar tal vínculo.

En marzo de 1830 Ángel Saavedra se trasladó a Orleáns, donde «estableció una escuela de pintura en la que no faltaron discípulos» (Pastor, 1842: 49). Sabemos que «durante su exilio vive de la venta de sus cuadros, especialmente durante su residencia en Francia» (Galán, 1994: 392), dedicándose sobre todo al género del retrato y al bodegón.[25] Profundo conocedor de la historia e interesado especialmente en los temas medievales y aquellos relacionados con el Barroco, parece interesante que Saavedra practicara un género tan cultivado en la pintura española de este último periodo. Sin embargo, sus referencias a la plástica andaluza o cortesana se ven diluidas por su conocimiento de la tradición pictórica francesa. No debemos olvidar que fue educado por autores muy próximos a Francia, en el plano visual (Verdiguer, Agustí) y también en el intelectual,[26] por lo que no es de extrañar que sus bodegones se vean influidos por autores como Chardin. Así, el lienzo firmado en Orleáns y conservado en la Fundación CajaSur [FIG. 3], presenta elementos recurrentes en el propio Chardin como la liebre («*Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière*», h. 1730, Museé du Louvre) o materiales como el cobre («*Le menu de gras*», 1731, Museé du Louvre). No se puede certificar una relación directa respecto a estas obras concretas, pero sí con la producción del artista francés. En la ciudad francesa también se conserva un bodegón muy similar, que el museo local le compró «en alto precio» (Pastor, 1842: 49).

Tras la Revolución de julio de 1830, Saavedra consiguió llegar

[24] «Desde Inglaterra, donde se exiliaron, organizarán la resistencia al régimen absoluto y recibirán sus influencias políticas, culturales, artísticas» (Catálogo, 1988: 50).

[25] Sus retratos suponen su producción más cercana a las poéticas románticas puesto que en ellos encontramos «esa aristocrática melancolía precursora de la etapa que se avecinaba» (Ortiz, 1972: 20).

[26] En su ciudad natal se ocupó de su educación un sacerdote de origen galo huido de la Francia revolucionaria, Mr. Tostin. En Madrid, un profesor francés llamado Bordes.

hasta París. Firmado en árabe y fechado en ese mismo año, el duque de Rivas llevó a cabo un retrato del general Torrijos. Esta obra expresa perfectamente su vinculación con las más destacadas figuras del liberalismo y, además, certifica su relación con los circuitos intelectuales que conspiraron contra Fernando VII. El militar también había partido desde Gibraltar a Londres en 1824, donde coincidió con él. Este retrato debe estar realizado en el momento en el que Torrijos planeaba el pronunciamiento de 1831, antes de su llegada a Gibraltar vía París y Marsella. Por tanto, el duque de Rivas apoyó al general por su afinidad ideológica, pero probablemente realizó el retrato con la intención de dejar constancia de su posición, tratando de que el triunfo permitiera su vuelta a España y su regreso a los circuitos institucionales.[27] El ejercicio de evasión y contemplación estética que lleva a cabo en los bodegones se transforma en la práctica de sus retratos en un manifiesto político. En 1831 aparecía entre la nómina de pintores residentes en París, donde ya había estado en 1821, concurriendo a la exposición de pintura de ese año con un retrato de Martínez de la Rosa (Galán, 1994: 392), de nuevo vinculado al circuito de exiliados liberales y establecido en Francia. La historiografía tradicional ha destacado la importancia del duque como retratista, sin embargo, fue el bodegón el género que le permitió subsistir económicamente durante el destierro.

FIG. 3. Ángel Saavedra, *Bodegón*, 1830. Fundación CajaSur. Palacio de Viana (Córdoba).

Tras la muerte de Fernando VII, Ángel Saavedra volvió a España en enero de 1834 y heredó el título de duque en mayo de ese mismo año. Se alineó con los moderados y comenzó una meteórica carrera política plagada de diversos cargos institucionales que le volvieron a llevar al exilio entre 1836 y 1837, año en el que se promulgó la nueva Constitución. En este último periodo en el que se encuentra dividida su producción escrita, que abarca desde su regreso en 1834 hasta su muerte en 1865, su pintura puede dividirse en dos etapas bien diferenciadas. La primera de ellas tuvo lugar durante una nueva estancia en Sevilla entre 1837 y 1843, a su vuelta del segundo destierro en Gibraltar y Portugal. En esta época «le atrae el tema religioso» (Ortiz, 1972: 22), pintando algunas obras para la catedral de Sevilla y la iglesia parroquial de Rivas del Jarama. Estas últimas fueron destruidas en la Guerra Civil, pero las primeras se conservan en la capital hispalense. En el archivo de la catedral sevillana se encuentran una santa Justa y una santa Rufina firmadas por el duque y fechadas en

[27] Esta obra se encuentra en el Museo de Historia de Madrid.

1838. Además, en la capilla del Cristo de la Corona de la iglesia del Sagrario de la misma catedral están expuestos un san Hermenegildo y un san Fernando, también de Saavedra aunque un poco posteriores, de 1842 (Rumeu, 1935: 349). Estos cuatro lienzos formaban parte de un apostolado encargado por el cabildo para adornar el respaldo de la sillería del coro, proyecto inconcluso en el que también participó Antonio María Esquivel. Este último realizó siete lienzos entre los que se encuentran un san Pablo y un Santiago el Menor que actualmente forman parte de los fondos del Museo Nacional del Romanticismo. Tanto las obras del primero como las del segundo están claramente influenciadas por Murillo, artista que ambos habían copiado durante su formación plástica. Las obras de Esquivel son de 1837 y probablemente fueron hechas en Madrid, donde residía. Un año más tarde se estableció en Sevilla, fecha que aparece en los lienzos del duque, por lo que podríamos pensar que el sevillano dirigió las composiciones de Saavedra puesto que se encontraban en la misma ciudad y se conocían. No podemos certificar hasta qué punto los dos creadores trabajaron juntos en la realización de este encargo, pero sí que las obras conservadas mantienen una sólida vinculación tanto en la composición como en el colorido, siendo las de Esquivel de mayor calidad. El duque también cultivó el retrato en este periodo menos politizado de su vida.[28] Su hijo Enrique, su hija Malvina, su esposa, su amigo Martínez de la Rosa, el hijo de este, el arquitecto afincado en Madrid Francisco Javier de Mariategui o la duquesa de Veragua[29] fueron algunos de sus modelos.

En 1844 el duque se instaló en Nápoles como embajador de España, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario, residiendo en la ciudad hasta 1850. Estos años configuran lo que se ha considerado su «etapa napolitana», en la que «la pintura será uno de los más brillantes adornos de su interesante personalidad» (Ortiz, 1972: 22). En Italia, donde se le había negado la residencia durante su exilio, Ángel Saavedra se dedicó más a su actividad creadora que a la diplomacia. Ya no necesitaba utilizar sus retratos como manifiestos de su ideología, ni sus bodegones para sobrevivir «ahora los prodiga con generosidad de noble» (Ortiz, 1972: 22). En el plano literario, en estos años escribió sobre temas históricos relacionados con Ná-

[28] Gran parte de los intelectuales del momento consideraron que las artes debían desligarse del contexto político para ser libres. En 1837 Bartolomé Sebastián escribió «volvamos la vista a las naciones que viven con nosotros y comparando los pueblos que gimen bajo el servil yugo de un déspota, con los que gozan de sus instituciones liberales, comparemos el estado de las artes de los primeros con el de los segundos y hallaremos, que al paso en que aquéllos florecen y adelantan, en éstos duermen aún el sueño de la ignorancia más grosera» (Sebastián, 1982: 103).

[29] María del Pilar de la Cerda y Gaud, duquesa de Veragua, fue retratada por artistas como Ángel Saavedra o Federico de Madrazo. En el catálogo de 1913 sobre la exposición de pintura española de la primera mitad del siglo XIX aparecen estos dos retratos. Sin embargo, la imagen que muestra el catálogo es la de la obra de Madrazo, por lo que no tenemos referencias del paradero de la obra de Rivas ni reproducciones de ella.

poles como la sublevación capitaneada por Masanielo en 1674 (Peña, 1994: 143), mientras que en el plástico incluyó a su cultura visual las imágenes de los grandes maestros de la tradición pictórica italiana. Educado por autores próximos al academicismo francés como Verdiguier y Agustí, versado en la pintura española, Ángel Saavedra amplió sus conocimientos plásticos a través del estudio de los artistas italianos de la Edad Moderna.

De esta estancia napolitana es necesario destacar dos obras que reflejan el interés que tanto los autores locales como los grandes maestros italianos suscitaron en el duque. La primera de ellas es una Magdalena de 1846 que se encuentra en la Fundación CajaSur [FIG. 4]. El clasicismo de su composición revela una clara relación con las vírgenes de Da Vinci y Rafael, mientras sus manos cruzadas remiten a otras Magdalenas como las de Caravaggio. Sin embargo, la del duque no se cubre con su ropa, se muestra despreocupada de su desnudez y pensativa. Del mismo año data una obra que en el Museo Nacional del Romanticismo se encuentra catalogada como «La cita» [fig.5]. En la composición aparece una joven apoyada en un balcón detrás de la que se encuentra un hombre que la observa. En principio este lienzo remite más a la tradición pictórica española que a la italiana: representa un cortejo, una cita de las que poblaban la pintura costumbrista del momento en la que los amantes «pelaban la pava» en la reja. Asimismo, las «Mujeres en la ventana» de Murillo supone un claro antecedente de esta iconografía, así como las diferentes versiones de las majas en los balcones de Goya. Probablemente por estas relaciones visuales, así como por el papel que el duque de Rivas ha ocupado en la construcción de la identidad española como gran mito de la literatura romántica, esta obra se ha denominado «cita», subra-

FIG. 4. Ángel Saavedra, *Magdalena*, 1846. Fundación CajaSur. Palacio de Viana (Córdoba).

FIG. 5. Ángel Saavedra, *La cita*, 1846. Museo Nacional del Romanticismo (Madrid).

yando la españolidad de la composición. Sin embargo, analizando las *ciociara* que los pensionados españoles representaron en sus estancias en Italia en años próximos a la fecha de la obra, podemos observar la misma vestimenta tradicional que viste la protagonista de este galanteo. «La cita», título con el que la familia del duque vendió la obra al Museo Nacional del Romanticismo es, como ya plantearon Dionisio Ortiz o Gabriel Boussagol, la «Napolitana» o «La casta Susana» que aparece en el catálogo de Rumeu (Rumeu, 1935: 349-350). Se trata, además, de una de las mejores obras plásticas firmadas por Ángel

FIG. 6. Guiseppe Russo F., *Despacho del duque de Rivas en Nápoles*, 1848. Fundación CajaSur. Palacio de Viana (Córdoba).

Saavedra que pone de manifiesto su versatilidad, así como la trascendencia de sus conocimientos plásticos. Que su producción pictórica no presente una calidad similar a la de sus escritos, no quiere decir que no cuente con las referencias propias de alguien que conoció la historia de la pintura europea y que combinó diferentes tradiciones culturales en su obra.

En la Fundación CajaSur se conserva también un pequeño lienzo fechado en 1848 y firmado por Guiseppe Russo en el que aparece el despacho del duque en Nápoles [fig. 6]. Podemos observar en él la reproducción de catorce obras de Saavedra que se distribuyen por las paredes de un espacio a medio camino entre la dependencia de una embajada y el taller de un pintor. Algunos de ellos son retratos y desnudos femeninos, probablemente de esas musas a las que «se entregaba» y con las que se «olvidaba de que era embajador» (Ortiz, 1972: 22). Además aparece un retrato de cuerpo entero, así como escenas mitológicas y religiosas. Incluso encontramos un caballete en el que se dispone un lienzo sin terminar que refleja la cotidianidad del ejercicio de la pintura en este periodo.

A su vuelta a España, Ángel Saavedra ocupó numerosos cargos, entre ellos fue nombrado presidente del Gobierno, así como de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1854. Un último

periodo vital del que desconocemos su producción pictórica, probablemente por el poco tiempo del que disponía. No debemos olvidar que el duque fue educado para ser un político y que su dedicación a las artes formaba parte de los conocimientos adicionales con los que debía contar para ello. Es evidente que «el cultivo de las artes y las letras no ha sido jamás en España una tarea única y una profesión exclusiva» (Pastor, 1842: 2). Esperamos que hayan servido estos párrafos para construir un punto de vista más amplio sobre la producción artística de Ángel Saavedra. Parece interesante destacar que precisamente por ser un hombre de su tiempo, su actividad creativa siempre miró al pasado, instalándose entre el clasicismo y las poéticas románticas. Éstas últimas surgieron «de las reacciones militares que se oponen al cuño imperial unificador» configurando «el grito de los que, siendo dispares, exaltan el derecho a ser distintos» (Díaz-Plaja, 1972: 17). Quizás el duque de Rivas destaque por eso, por su disconformidad, por no haber sido solo un político, ni un literato, ni un pintor y haberlo sido todo a la vez. Probablemente su voz se escuchó mucho más desde la literatura que desde la pintura, pero no importa, no es nuestra pretensión configurar su imagen como la de un gran pintor, sino exponer por qué, como decía Amador de los Ríos, «cantaba lo que sentía y pintaba lo que miraba». Ya lo dijo Pastor Díaz, «su gloria literaria será la única que de él quede. Los hombres que la obtienen obscurecen a todas las demás con su brillo» (Pastor, 1885: 17).

Una reflexión sobre la influencia de los emblemas en la serie de tapices de Jacob Jordaens en la catedral de Tarragona: de los *Proverbios* y de las *Mujeres Célebres* a la condición humana y la educación en la prudencia y la virtud

Ana Diéguez-Rodríguez
Instituto Moll. Centro de investigación de pintura flamenca, Madrid
Universidad de Burgos

La actividad de Jacob Jordaens como diseñador y pintor de cartones para tapices fue muy intensa durante toda su carrera (Crick-Kuntziger, 1938; D'Hulst, 1956; Duverger, 1959-1960; Klessmann, 1992; Crick-Kuntziger, 1995; Nelson, 1998). Es posible que fuera su formación como *waterschilder* (pintor de acuarelas) —técnica empleada habitualmente para realizar los cartones (D'Hulst, 1993: 23; Nelson, 1998: 4)— la que propiciara su relación con diferentes talleres de tapiceros de Bruselas y Amberes. Es así, como «pintor de acuarelas», como se recoge por primera vez su nombre en la *guilda* de pintores de Amberes en 1615 (Rombouts y Van Lerius, 1872: 514).

Es en este contexto en el que se reconoce el encargo que varios tejedores de Bruselas le hacen a Jordaens en 1644, por el que le solicitan una serie de diseños basados en refranes o proverbios con la finalidad de hacer un conjunto de tapices para decorar una sala.[1] Aunque no se especifican ni el número de paños ni se conocen los temas, posiblemente se trate de la serie de ocho tapices con los *Proverbios,* de los que quedan ejemplos en la catedral de Tarragona —más compleja en su conjunto como se explicará— y en el castillo de Hubloká (Bohemia), que le regaló el archiduque Leopoldo Guillermo a su chambelán, Johan Adolfs van Schwarzenberg (Bohemia, 1615-1683), como legado en su testamento.[2]

Los adagios elegidos por Jordaens son: *Así como los viejos cantan, los jóvenes tocan la flauta* («*Quod cantant veteres tentat Resonare iuven-*

[1] «[…] sekere vuytgebeelde spreeckwoorden die den voors. Sr. Jordaens daer toe bequaem sal vinden». Felixarchief, Antwerp, Notaris Frans van den Berghe, Protocollen Notaris 3532, 22 de septiembre de 1644 (Van den Branden, 1883*:* 826-827; Denucé, 1936: 65, nº 27; Nelson, 1998: 192-193).

[2] Recogida en el listado de cuentas de Juliano Velasco en 1647: «Sub 1. 8 Stuck Tapezerien, Proverbien darstellend, 307 ¾ Ellen lang, a Fl. 15-4610 Fl. 12 Placa»; en el inventario *postmortem* del archiduque: «sub 2: ein anderes Zimmer Tapezerei 8 Stuck, grosse Proverb oder Postura» (Blazková, 1965: 13-19; Nelson, 1998: 101, nº A; Nováková, 2008: 61-76). Se considera que la serie primera, hecha con ricos materiales de hilos de oro y plata, fue encargada por el propio archiduque Leopoldo, por haber un recibo de Juliano Velasco pagando por los materiales para la tapicería de los *Proverbios* en 1647, y por el inventario realizado a su muerte en 1663, en el que aparece recogida esta tapicería de los *Proverbios* con hilos de oro: «sub 7: Ein Zimmer mit grossen Proverbien und mit Gold eignetragen» (Nelson, 1998: 101, nº C).

FIG. 1. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *Así como los viejos cantan, los jóvenes tocan la flauta*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 2. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *El ojo del amo es el que engorda al caballo*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 3. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *Son los buenos los que iluminan*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 4. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *Quien ama el peligro, allí perece*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

tus») [FIG. 1]; *El ojo del amo es el que engorda al caballo* («*Mille vices fragilem servant a casibus urnam haec tamen ex una frangitur urna vice*») [FIG. 2]; *Son los buenos los que iluminan* («*Optime Faces Prelucent*») [FIG. 3]; *Quien ama el peligro allí perece* («*Mille vices fragilem servant a casibus urnam haec tamen ex una frangitur urna vice*») [FIG. 4]; *Lo que es la peste para los pueblos, lo es la usura para la bolsa* («*Quod pestis populis hoc est usura crumenae*») [FIG. 5]; *Es el dueño de la vaca quien la saca del surco por el rabo* («*Ex puteo vaccam cauda trahit ecce magister*») [FIG. 6]; *La naturaleza se contenta con poco* («*Natura paucis contenta*») [FIG. 7]; *Lo que fácil se gana, fácil se va* («*Male partum male dilabitur*») [FIG. 8].

El conjunto de estos tapices está encuadrado por un marco arquitectónico de columnas con festones de frutas y rostros de ancianos y niños sobre pedestales de querubines con serpientes y delfines entrelazados. La escena central se diseña sobre un cortinaje del que se ven los pliegues cayendo a ambos lados y se sujeta en la parte superior por dos festones de flores atados en las esquinas y decorados con ramos y guirnaldas que enmarcan una cartela central, en la que aparece un mote en relación a la escena representada, dando una sensación de trampantojo de un tapiz dentro de otro tapiz. En la parte baja de este cortinaje, y en eje con la cartela, se colocan varios objetos a modo de naturaleza muerta relacionados con el episodio central. La conjugación del lema de la parte superior, los objetos aislados de la parte baja y la escena central dan lugar a la estructura habitual que encontramos

en los emblemas tradicionales: lema, imagen y explicación, siendo esta última de carácter visual y no textual, como estamos acostumbrados a ver en los libros de emblemas.[3]

La serie de estos ocho *Proverbios* de la catedral de Tarragona se completa con siete escenas tomadas de la serie de las *Mujeres Célebres* que también diseña Jordaens, pero que fueron adaptadas al conjunto de Tarragona, no solo en la composición, sino también al variar el lema de la cartela superior respecto al de otras series de tapices conocidos de las *Mujeres Célebres*.[4] Tres de las protagonistas proceden de la historia, y otras tres del Antiguo Testamento. De los paños de Tarragona, la única escena que sigue de forma más completa el modelo de Jordaens es la de *Dido y Jarbas* que conserva el marco arquitectónico con variantes en el fondo y a la que acompaña el lema: *Las palabras ligan a los hombres* («*Verba Ligant Homines*») [FIG. 9]. El resto de episodios se centran en los personajes principales de la escena y han perdido los encuadres laterales, como por ejemplo *Judith y Holofernes* que mantiene el mote en la parte superior: *Las buenas causas, terminan por triunfar* («*Tandem Bona Causa Triumphat*») [FIG. 10]; *Artemisa con las cenizas de Mausolo*: *El Amor sobrevive a la muerte* («*Post funera superstes Amor*») [FIG. 11]. Los tapices en relación a la *Reina de Saba y Salomón,* [FIG. 12], *Cleopatra y Marco Antonio?* [FIG. 13], y *Esther y Artajerjes* [FIG. 14], han sido mutilados en la parte superior y en los laterales, quedando solo visible parte de los objetos de la empresa de la parte inferior. Dentro de este grupo habría que incluir la figura de *Marco Antonio a caballo*, tomado de la escena de

FIG. 5. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *Lo que es la peste para los pueblos, lo es la usura para la bolsa*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 6. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *Es el dueño de la vaca quien la saca del surco por el rabo*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 7. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *La naturaleza se contenta con poco*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 8. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *Lo que fácil se gana, fácil se va*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

[3] Sobre esta visión de las borduras con un sentido emblemático, véase Healy, 2003-2004: 49-50.

[4] En la mayoría de tapices de las *Mujeres Célebres*, el texto de la parte superior hace alusión a la escena de la mujer célebre.

FIG. 9. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *Las palabras ligan a los hombres*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 10. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *Las buenas causas, terminan por triunfar*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

Cleopatra y Marco Antonio de Justus van Egmont,[5] y que aparece acompañada del texto: *La Virtud es indomable* («*Indomita Virtus*»), [FIG. 15] y que sin embargo, y a pesar del tema, no está directamente relacionada con la serie de *Mujeres Célebres*.

Para completar este conjunto se mandaron realizar en la misma época tres sobreventanas y tres sobrepuertas. Estas últimas también han perdido el encuadre arquitectónico pero conservan las cartelas con los motes: *Permaneced en la virtud* [FIG. 16]; *El Amor florece en todas partes* [FIG. 17]; y *Lo que hagas, hazlo con prudencia* [FIG. 18]. Las sobreventanas se han unido a tres escenas de las *Mujeres Célebres*, por lo que han perdido la parte inferior con el emblema, pero mantienen el lema superior: *No sin cautela* («*Non sine cautela*») [FIG. 19]; *La Música es un deleite para el corazón del hombre* («*Musica recreat cor hominis*») [FIG. 20]; y *Después de la oscuridad espero la luz* («*Post Tenebras spero Lucem*») [FIG. 21]. Cabe señalar que estas escenas parten de diseños ajenos al trabajo de Jordaens.

Lo primero que cabría destacar de este conjunto es el programa neoestoico en torno a la virtud y la prudencia; valores que deben cultivarse en la vida —buscando siempre el justo medio— siendo el cuidado y la educación de los más jóvenes las bases para poder llegar a ello. Lo segundo, corresponde a la fórmula que Jordaens asume para representar todas estas ideas a través de la combinación de ejemplos tomados de la vida cotidiana y del argumento de autoridad «*magister dixit*», recurriendo en este caso al ciclo de las *Mujeres Fuertes* o *Mujeres Célebres*, donde es un espectador iniciado, el único capaz de reconocer la escena, pues el lema de la parte superior no sirve para identificar a los persona-

[5] Un tapiz con la historia del momento en que Marco Antonio yendo a caballo ve a Cleopatra se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York (inv. nº 92.1.9.) (Appleton Standen, 1987: 6-56).

jes, sino solamente el mensaje que se quiere trasmitir.

Jordaens es un pintor que trabajaba mucho sus composiciones. Se conocen diversos bocetos de una misma escena y variantes del tema que va adaptando según sus necesidades (Held, 1933; Renger, 1989: 52-58; Egorova, 1993). Incluso, en una declaración de 1648, el propio pintor explica que ha sobrepintado, retocado y terminado unas obras hechas por su taller para mejorar el resultado (Rooses, 1908: 140, nota 1; Van Puyvelde, 1953: 165, anexo I.) Las fuentes de inspiración son muy variadas, y abarcan desde su entorno cotidiano más inmediato a la literatura de la época pasando por los círculos intelectuales en los que habitualmente se movía en Flandes. En muchas obras de su producción resulta inherente la interrelación de la imagen con el texto en el que se basa, que incluso incluye en las composiciones finales siguiendo la estructura habitual de las empresas o emblemas. En el caso de esta serie de los *Proverbios* fue fundamental la influencia del trabajo de Jacob Cats y su *Spiegel van Den Ouden ende Nieuven Tijdt,* publicado en La Haya en 1632 (Cats, 1632; D'Hulst, 1982: 301).

Por una cuestión de espacio, en este trabajo únicamente se van a abordar uno de los tapices de los *Proverbios* y otro derivado de las *Mujeres Célebres,* que servirán para ejemplificar el proceso creativo de Jordaens para estas escenas, con un mensaje complejo dentro del conjunto para el que fueron ideadas.

El tapiz *Son los buenos los que ilumi-*

FIG. 11. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *El Amor sobrevive a la muerte*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 12. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *La reina de Saba y Salomón*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 13. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *Cleopatra y Marco Antonio* (Fragmento), Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 14. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Jacob Jordaens, *Esther y Artajerjes*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 15. Tejedor desconocido (Jan Raes?) siguiendo a Justus van Egmont, *La Virtud es indomable*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

nan («*Optime Faces Prelucent*») [FIG. 3] (inv. nº D-0040) tiene como personajes centrales a una mujer joven en pie que sujeta entre sus manos un jarrón de cristal, y a Cupido que a su lado le toma del manto y mira directamente hacia el espectador. La escena tiene lugar en un elegante salón determinado por el contraste de luces y sombras provocadas por la vela que trae el joven que entra por la derecha en el primer plano, y por la luz que sale de la chimenea.[6] En torno a la lumbre que un niño se apresura a avivar con un fuelle, se coloca una pareja sentada a una mesa en el segundo plano. Él acerca sus pies al calor del fuego, próximo a un gato que ronronea adormilado. La naturaleza muerta de la parte inferior, de la que se ve únicamente la mitad, recoge los atributos que destacan en esta escena: el jarrón de cristal con agua, el candil encendido, el carcaj y un escudo visto desde el reverso.

La escena la diseñó Jordaens en un dibujo de la colección Stein de París (P., 260 x 205 mm.) (D´Hulst, 1980): 366, nº A191a; Nelson, 1998: 110, nº 29a). [FIG. 22]. Presenta la composición en sentido invertido al tapiz, pero con todas las figuras y sus expresiones y detalles. El pintor retoma el tema en otro dibujo de la colección Held de Nueva York (D'Hulst, 1980: 280-281, nº A191) [FIG. 23]. La escena se diseña con las figuras de medio cuerpo, destacando a la joven, eliminando a la pareja del segundo plano, y añadiendo a una anciana con una vela y a un niño soplando un rescoldo situado a la derecha. En la parte superior el lema: «*Het zijn goede kaarsen die voorlichten*» (Son las buenas velas las que iluminan) completa el dibujo. El contraste de luces y las tipologías de figuras, son propias de Jordaens en la década de 1640, periodo en el que se fechan los dibujos y que encaja con el momento en que se le encarga el cartón para el tapiz, como se explicó líneas atrás. Igual cronología se aplica al lienzo del mismo tema que hace Jordaens de

[6] El gusto por los contrastes *caravaggescos* fue una constante en la producción de Jordaens, que continúa en su producción hasta bien pasada la mitad del siglo XVII.

la fundación Stichting Hannema de Stuers en Heino [FIG. 24], que sigue el dibujo de París con pequeñas variantes en las botas del joven que entra por la izquierda y la mayor amplitud a los lados.

El tema está en sintonía con la máxima horaciana de practicar la virtud en la vida para alcanzar la Salvación. Una virtud, en este caso, relacionada directamente con la idea de controlar los instintos primarios (tan fuertes entre las parejas de jóvenes), como se ve en el segundo plano, en el que se calientan sin pudor ante el fuego de la chimenea, mientras la pareja protagonista del primer plano, con Cupido entre ellos como símbolo de su relación, preserva esa virtud femenina, representada por el jarrón con agua, a la que el joven no duda en iluminar como ejemplo y orgullo.

Esta idea de la virtud, que en el caso de las mujeres jóvenes debe ser preservada, la toma Jordaens del *Spiegel* de Jacob Cats. En concreto del emblema treinta y tres: «*Il ne faut qu´un faux pas pour Caser la Boteille*» (Solo se necesita un paso en falso para romper la botella) [FIG. 25], que combina con el cuarenta y seis: «*Mulier sine verecundia, lampas sine lumine*» (Mujer sin vergüenza, lámpara sin luz) [FIG. 26]; ambos emblemas inciden en la fragilidad de la virtud que se debe atender para que no se rompa, como ocurriría si la botella cae al suelo con un tropiezo esparciendo todo lo que hay dentro. Sería algo así como una lámpara sin luz. El refrán cuarenta y siete de Cats: «*Amour de putain d'estoupe le feu, Reluit beaucoup et dure peu*» (El amor venal es como la estopa al fuego, brilla mucho y dura poco) [FIG. 27] y su imagen de una pareja ante una chimenea, es claro en cuanto a su significado y se opone a la idea del primer plano. Jordaens

FIG. 16. Anónimo, *Permaneced en la Virtud*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 17. Anónimo, *El Amor florece en todas partes*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 18. Anónimo, *Lo que hagas, hazlo con prudencia*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 19. Anónimo, *No sin cautela*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 20. Anónimo, *La música es un deleite para el corazón del hombre*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

utiliza el ejemplo del segundo plano como llamada de atención. Presenta las dos opciones que se pueden elegir y cuál es la más adecuada para los jóvenes, indicada por la máxima de la cartela: Solo los buenos (ejemplos son) los que iluminan.

En relación con esta advertencia de la escena, puede entenderse la interpretación de Batlle Huguet, que considera que la mujer central y el hombre de la derecha son pareja, viendo en la escena un epitalamio de sus esponsales (Batlle Huguet, 1946: 70). Así se explica la figura de Cupido entre los dos, y cómo la virtud de uno y otro cónyuge es portada con cuidado y orgullo. Una pareja —ejemplo de virtud—, frente a la promiscuidad de la del segundo plano. Incluso el gato, animal relacionado con la astucia, en un grabado de Crispin de Passe que ilustra el emblema treinta y cuatro del *Nieuwen iuecht spieghel* de 1617, de autor anónimo, en el que aparece «El joven atrapado por la prostituta», figura un minino agazapado junto a la pareja [FIG. 28].

Las composiciones de la serie de las *Mujeres Célebres* de los tapices de Tarragona recurren tanto a una heroína veterotestamentaria como a otras de la historia antigua. Así, se pueden relacionar los temas de *Esther delante de Artajerjes*, *Salomón y la reina de Saba* y *Judith con la cabeza de Holofernes*, por un lado, y *Artemisia con las cenizas de Mausolo, Dido y Jarbas*, y *Marco Antonio y Cleopatra*, por otro.

El tapiz de *Judith con la cabeza de Holofernes: Las buenas causas, terminan por triunfar* («*Tandem Bona Causa Triumphat*»),[7] sigue el diseñado por Jordaens para el cartón de tapiz tejido por Jan Cordys[8] [FIG. 29]. Frente a estos tapices, el de la catedral de

Tarragona cambia el lema de la parte superior, más complejo en su significado que las indicaciones de «IUDITH ET HOLOFERNIS» que presentan tapices de Jan Cordys. En el paño de Tarragona se concentra la composición en el momento en que Judit, victoriosa sobre un estrado, levanta la espada y la cabeza de Holofernes antes su pueblo (Judit 13,18-19). Estos en la parte baja la jalean con alegría, elevando los brazos y mostrando coronas de laurel de la victoria. Están captados de medio cuerpo en el primer plano de la escena. Fórmula habitual en el trabajo de Jordaens de la década de 1650 (Nelson, 1998: 146). En la parte baja del tapiz se ha colocado como emblema una corona de laurel junto con dos ramas de palma cruzadas. Es la idea de victoria y el sacrificio la que impera en la composición, no solo por la hazaña de la heroína judía consiguiendo vencer a su enemigo usando sus encantos e inteligencia, sino también por su ejemplo de virtud, a pesar de las circunstancias Bornay, 1998: 43). El lema «Las buenas causas acaban por triunfar», junto con la corona de laurel de la parte inferior, símbolo de la victoria, y las palmas, signo de martirio y triunfo, intensifican la idea de que la virtud siempre acaba por vencer al mal.

FIG. 21. Anónimo, *Después de la oscuridad espero la luz*, Arxiu d'Imatges del Museu Diocesà de Tarragona.

FIG. 22. Jacob Jordaens, *Son los buenos los que iluminan*, Dibujo, Antigua colección Stein, París.

FIG. 23. Jacob Jordaens, *Son las buenas velas las que iluminan*, Dibujo, Antigua colección Held, New York.

FIG. 24. Jacob Jordaens y taller, *Son los buenos los que iluminan*, lienzo, Fundación Stichting Hannemade Stuers, Heino.

La procedencia de los tapices y el programa representado

Los tapices de la Catedral de Tarragona proceden de la colección de don Luis Guillén de Moncada, VII duque de Montalto y príncipe de Paternó (Palermo, 1614-Madrid, 1672), que se encarga en 1656 (Delmarcel y otros, 2010: 299-300; García

[7] Lana y seda, 368 x 186 cm. (inv. nº D-0050).
[8] Varios de ellos se localizan en el mercado artístico londinense de 1953 (lana y seda, 320,4 x 381 cm.) Christie´s Londres, 25 de junio de 1953, nº 145 (Nelson, 1998: 146, nº 57 (1B); y colecciones privadas de Versalles y Amberes. Ídem, p. 146, nº 57, 2C y 3).

FIG. 25. Jacob Cats, *Solo hace falta un paso en falso para romper la botella*, Emblema 33, *Spiegel van Den Ouden ende Nieuven Tijdt*, La Haya, 1632.

FIG. 26. Jacob Cats, *Mujer sin vergüenza, lámpara sin luz*, Emblema 46, *Spiegel…*, La Haya, 1632.

Calvo, 2011: 283-284). Este conjunto singular, conformado por quince paños en su origen,[9] combina la serie de los ocho *Proverbios* con los siete tapices que tienen como ejemplos a las *Mujeres Célebres*, como se ha venido explicando.

Aparecen recogidos en el inventario de bienes de 1662 de doña Catalina de Moncada, esposa del duque, realizado con motivo de su deceso, años antes. En él se especifica que en la casa que tenían en Madrid había, el 25 de julio de 1662, una tapicería conformada por veintiuna piezas distribuida en «quince paños y seis sobrepuertas»:

> Otra tapicería de quince paños y seis sobrepuertas, las tres de tres anas de cayda y las otras tres de a dos y media y la tapicería de cinco anas y media de cayda fina de Bruselas figuras grandes con cenefas de ramilleteros que tienen quatrocientas quarenta y dos anas y media con sobrepuertas y todo y una sobremesa que anda con la tapicería y no es hermana con una porcelana de frutas en medio que tiene quince anas en nuebecientos reales y la tapicería con sus sobrepuertas a ochenta y ocho reales el ana monta treinta y ocho mil novecientos y quarenta reales.[10]

Tras el fallecimiento de don Luis, en 1672, se vuelve a hacer inventario y los tapices continúan el 4 de mayo de ese mismo año en su casa de Madrid, indicando que corresponden a una serie de veintiún paños denominada como «de los Adagios»:

[9] «Compra de una tapicería de 15 paños y una sobremesa», 5 de diciembre de 1656. Archivo de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda, doc. 227, «Registro de Libranzas del Cardenal desde 1656 a 1661», fol. 127 (trascripción en Delmarcel y otros, 2010: 305, n. 3).

[10] Archivo Ducal de Medina Sidonia (en adelante: ADMS), doc. 182, fols. 378-384. Ídem, p. 305, nota 5.

> Otra tapicería de Adagios que tiene veinte y una piezas las quince largas y las seis sobre ventanas y demás tiene un lienzo pintado a su imitación que sirve de cenefa de cinco varas que están en cinco cajas nuevas del mismo género que las referidas.[11]

En octubre se encarga a Andrés Salgado, maestro tapicero, tasar los tapices, que apunta como «de Proverbios»:

> 6 – Otra tapicería de Proverbios de quince paños echa en Bruselas de a cinco anas y media de cayda tres sobreventanas de dos anas y media de cayda tres sobrepuertas de tres anas y media cayda que todas tienen cuatrocientas y cuarenta y cuatro anas que a cincuenta reales de palata cada una montan veinte y dos mil y doscientos reales de plata.[12]

Entre 1672 y 1683, don Fernando de Aragón (Madrid, 1644-1713), hijo del VII duque de Montalto, vendió la mayor parte de las tapicerías de su padre (Delmarcel y otros, 2010: 308, n. 13, nº 6 y p. 300). En este caso se sabe que la serie de los *Proverbios* pasó a manos de don Fernando de Valenzuela en febrero de 1673:

fig. 27. Jacob Cats, *El amor venal es lo que la estopa al fuego, brilla mucho y dura poco*, Emblema 47, Spiegel…, La Haya, 1632.

fig. 28. Cripin de Passe, *El joven atrapado por la prostituta, Emblema 34. Anónimo, Nieuwen iuecht spieghel*, 1617.

> 1673 a_ febrero/ a Ferdo de Balenzuela una tapicería de Proverbios de quince paños hecha en bruselas de a cinco anas y media de cayda y seis sobreventanas de dos anas y media de cayda que todas hacen 444 anas tasadas 50 reales de plata, se le remato en 40 reales de plata cada ana que valen en 157560 [?].[13]

Fernando de Valenzuela (Nápoles, 1636-México, 1692), primer ministro de Carlos II, cayó en desgracia y fue desposeído de sus propiedades y condenado al exilio en México en 1692. El inventario de sus bienes de 1677 permite saber el momento en que el conjunto de tapices del VII duque de Montalto fue alterado, uniéndose tres de las sobreventanas de menor tamaño con tres de los paños de las *Mujeres Célebres*, en concreto las relativas a *Salomón con la reina de Saba*, *Ester delante de Artajerjes* y *Cleopatra con Marcantonio*, dando lugar a un conjunto de dieciocho paños:

[11] Se refiere a cajas de dos cerraduras, así es como figura la primera tapicería del inventario correspondiente a la serie del *Triunfo de la Iglesia* de Rubens. Extracto del inventario de las posesiones de don Luis Guillén de Moncada., ADMS., doc., 185, fol. 141v-143r (transcripción en Delmarcel y otros, 2010: 307, n. 12).

[12] Tasación de las tapicerías de don Luis Guillén de Moncada, 2 de octubre de 1672. ADMS, doc. 185, fols. 287r-288v (Trascripción en Delmarcel y otros, 2010: 308, n. 13, nº 6 y p. 300).

[13] «Tapicerías de don Luis Guillén de Moncada vendidas por su hijo, don Fernando de Aragón», ADMS, doc. 5095, fol., 75 (trascripción: Delmarcel, y otros, 2010: 308, n. 14).

> Otra tapicería de nueve paños de lana y seda de los sentidos, con nueve entrepuertas de cinco anas y media de caída, que en todo tiene cuatrocientas cuarenta y una anas y media, tasada a ciento treinta y dos reales el ana; monta cincuenta y ocho mil doscientos ciuncuenta y seis reales de vellón, y los trece paños vinieron en la memoria quinta da la casa; los demás estaban en el Retiro. 58.256.[14]

Fue entre 1677 y 1678 el momento en que el canónigo don Diego de Rebolledo las adquiere, haciendo donación del conjunto a la catedral de Tarragona en 1683 (Batlle Huguet, 1946: 62).

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, cabe pensar que la serie fue encargada para una estancia concreta y con un programa muy elaborado en torno a la idea de la virtud y la prudencia, pues solo la primera perdura siempre que se tenga en cuenta la segunda. Junto a ello, la idea del Amor que trasmiten los ejemplos de las *Mujeres Célebres*, hace pensar que el programa pudiera estar destinado a la mujer de don Luis Guillén, en cuyo inventario de bienes *post mortem* se recogen en 1662.[15] Se ha sugerido que el conjunto fuera destinado a alguna estancia del palacio de los Moncada en Ajutamicristo en Palermo (Delmarcel, 2010: 301). Sin embargo, en 1656, año en que se está pagando la serie, los VII duques de Moncada eran virreyes de Valencia, cargo que ostentaron desde 1652 a 1659 (Pilo, 2008: 1439; Pilo, 2014a: 219). Por otro lado, como indica la documentación, la serie se recoge en Madrid en 1662.[16] En este sentido, es interesante resaltar que las tres sobreventanas y las tres sobrepuertas debieron ser encargadas en un momento posterior, entre 1656 y 1662, completando y acentuando el mensaje del conjunto y teniendo en cuenta, de forma muy clara, el espacio para donde eran requeridas. Los lemas de estos seis paños concentran la idea del poder del amor, la virtud y la prudencia que deben regir todos los actos. En este sentido, como hipótesis también se podría pensar que la serie fue encargada como referente moral para su hijo, don Fernando de Aragón y Moncada, que en 1656 contaba con doce años, y en agosto de ese mismo año recibía la orden y caballería de Montesa (Álvarez y Baena, 1790: 65).

En conclusión, este conjunto que se conserva íntegro en la catedral de Tarragona, realizado sobre 1656 para el VII duque de Montalto siguiendo composiciones de Jordaens en sus paños principales, con algunas al-

[14] «Tasación que hizo Enrique Gestelin, Retupidor de S. M. de las tapicerías, colgaduras, alfombras y otras cosas que se van reconociendo». Inventario y tasación de los bienes de don Fernando de Valenzuela. Archivo General de Palacio (AGP), Madrid, Carlos II, Casa, L. 60 (transcripción: *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (CODOIN), vol. 67, 1867, pp. 219 y 227).

[15] Doña Catalina de Moncada fallece en Denia en 1659, lugar en el que permanecieron durante la mayor parte de su estancia como virreyes de Valencia (Pilo, 2008: 1440).

[16] No hemos podido localizar con exactitud el palacio o vivienda de los VII duques de Montalto en Madrid. Posiblemente, tras su virreinato en Valencia, el VII duques de Montalto usara el palacio de La Florida como su residencia más habitual en la corte, propiedad de su cuñado, el marqués de Castel Rodrigo. Agradecemos la ayuda de Rafaella Pilo Gallisai sobre este asunto en correspondencia personal con la autora. Sobre el duque de Montalto y la relación con la corte, Pilo, 2008: 1441; Pilo, 2014b.

FIG. 29. Jan Cordys según Jacob Jordaens, *Judith y Holofernes*, tapiz, colección privada.

teraciones en los bordes de las sobreventanas y tres de los tapices, dan testimonio de la complejidad programática e iconográfica de una serie de paños destinados a decorar una estancia de uno de los hombres con mayor peso político a finales del reinado de Felipe IV y comienzos del de Carlos II. A lo largo de estas líneas se ha querido destacar, por un lado, la faceta de Jacob Jordaens como diseñador de programas iconográficos complejos en línea con los círculos humanistas y neoestoicos en los que se movía en Amberes, mostrando a un pintor con una personalidad muy definida que se aleja de la estela de Rubens, a la que la historiografía se ha empeñado en situar, y por otro lado, la figura del VII duque de Montalto, que no se conforma con comprar series de tapices populares dentro de los talleres, sino a los que recurre con sus ideas y propuestas, donde los conjuntos tenían una dimensión más allá de la meramente decorativa.[17]

[17] Esta es una idea que sigue su hijo cuando encarga la realización de los tapices partiendo de la serie de cobres con la *Exaltación de los Moncada* (Delmarcel y otros, 2010: García Calvo, 2011. Sobre estos cobres, véase Díaz Padrón, 1978: 20-24; Sanzsalazar, 2001: 283-289; Sanzsalazar, 2003: 230-235).

El tipo iconográfico de la unción de David en la tradición cristiana

Leonardo Donet
Universitat de València

El tipo iconográfico de la unción de David será sin lugar a duda uno de los más representados en las artes visuales de los relacionados con los episodios de su juventud. Lo encontraremos a lo largo de los siglos, llegando a su máximo en la Baja Edad Media. En esta época circularán por todo el continente europeo imágenes del tipo a través de las miniaturas de diferentes libros como libros de horas, salterios y Biblias de diversas tipologías. El motivo, permanecerá en la tradición visual cristiana en otras épocas, adaptándose a diversos soportes y variando en algunas ocasiones su esquema compositivo. En otros casos se enriquecerá con elementos, confiriéndole un carácter más simbólico, a pesar de tratarse de una imagen puramente narrativa.

La principal fuente literaria para el tipo es el versículo 13 del capítulo 16 del primer libro de Samuel. En el texto observamos cómo el profeta Samuel encuentra al elegido por Yahvé, procediendo a su unción, tal y como se le había ordenado: «*Tulit igitur Samuel cornu olei et unxit eum in medio fratrum eius; et directus est spiritus Domini in David a die illa et in reliquum. Surgensque Samuel abiit in Rama*» (Tomó Samuel el cuerno de aceite y le ungió en medio de sus hermanos. Y a partir de entonces, vino sobre David el espíritu de Yahveh. Samuel se levantó y se fue a Ramá) (1S 16,13).

Para entender la importancia que alcanzó el tipo iconográfico se debe recurrir a las Sagradas Escrituras y a los textos de los Padres de la Iglesia. La unción adquiere una gran carga simbólica en el judaísmo y posteriormente en el cristianismo. El origen del rito lo encontramos en el libro del Éxodo, «*et oleum unctionis fundes super caput eius; atque hoc ritu consecrabitur*» (Y derramarás sobre su cabeza el óleo de la unción: y con esta ceremonia será consagrado) (Ex 29,7). Este rito ya en el siglo I d. de C. pertenecía a la memoria cultural de

Israel y formaba parte de su patrimonio simbólico (Guijarro Oporto, 2013: 57). Con este gesto se señalaba a la persona elegida por Dios. Los primeros testimonios del ritual de la unción en el mundo cristiano aparecen ya en el siglo III, con una clara vinculación con las que se realizaban sobre los sacerdotes y reyes del Antiguo Testamento (Gallart Pineda, 2015: 221).

En los escritos de Isidoro de Sevilla se menciona el significado que adquiría para el cristianismo primitivo. Según sus comentarios, este gesto confiere nombre y potestad al rey, del mismo modo que lo hacían los judíos con las personas llamadas al sacerdocio o a asumir el poder real:

> Derivado de «crisma», se le da el nombre de *Cristo*, es decir «el ungido». Era perceptivo para los judíos el disponer de sagrado ungüento para poder ungir a los que estaban llamados al sacerdocio o a asumir el poder real; y del mismo modo que hoy día los reyes ostentan la insigne vestidura púrpura como símbolo de la dignidad regia, así entre ellos la unción con el sagrado crisma confería el nombre y la potestad de rey. Y de ahí la denominación de Cristo, derivado de «crisma», es decir, de «unción», ya que «crisma» es como se dice en griego, y «unción» en latín, y que en su sentido espiritual fue el nombre que se aplicó al Señor, porque fue ungido en el Espíritu por Dios Padre, según está escrito en los *Hechos de los Apostoles* (4,27): «En esta ciudad se concentraron todos contra tu santo Hijo, a quien habías ungido». Y no simplemente con el óleo material, sino con el don de la gracia, que es lo que se quiere poner de relieve con el visible crisma (Isid. orig. 7, 2, 2-3; PL LXXXII, 264. Trad. extraída de Isidoro de Sevilla, 1993a: 623).

Las unciones del Antiguo Testamento suelen tener un carácter de consagración sobre objetos de culto y generalmente sobre personas como es el caso de reyes, sacerdotes, y en ocasiones profetas. La más repetida es la unción regia, la cual solo puede ser llevada a cabo por un profeta o un sacerdote (Rico Pavés, 2006: 42). La de David ha de considerarse como regia, puesto que con este hecho, Yahvé señala a su nuevo rey destinado a gobernar sobre todo el pueblo de Israel.

Origen del tipo iconográfico

Las unciones reales no son exclusivas del pueblo israelita, más bien son propias de las culturas antiguas del Próximo Oriente. Un caso ilustrativo es un bajorrelieve que encontramos en el templo de Karnak (2200 y 360 a. de C. Templo de Karnak). El faraón se sitúa en el centro de la composición, mientras los dioses Horus y Toth derraman con una especie de vasijas el óleo sobre su cabeza. Este no es solo un testimonio de la existencia de un rito de unción en el antiguo Egipto, también se trata de un posible origen del esquema compositivo, que posteriormente será adaptado por los artífices judíos.

Una de las primeras representaciones que encontramos sobre la unción de David la hallamos en la sinagoga de Dura Europos (*ca*. 244-45) [FIG. 1]. Aunque se trate de una imagen en un entorno judío, puede considerarse como el nacimiento del tipo iconográfico. En esta pintura mural, observamos a una serie de personajes colocados a modo de friso, todos en posición frontal. De entre ellos destaca uno por su altura, el cual podemos identificarlo como el profeta Samuel. El profeta unge a otro de los personajes que se adelanta sobre el grupo. Este es David tal y como se indica en los versículos del primer libro de Samuel: «*Tulit igitur Samuel cornu olei et unxit eum in medio fratrum eius; et directus est spiritus Domini in David a die illa et in reliquum*» (Tomó pues Samuel el cuerno del aceite, y lo ungió en medio de sus hermanos: y desde aquel día en adelante el Espíritu del Señor se enderezó a David) (1 S 16,13). Las vestiduras de los personajes son las típicas romanas, destacando la de David, al cual se le añade un manto púrpura, símbolo con el que se destaca la gran importancia del personaje. El número de hermanos de David corresponde al mencionado en el primer libro de Crónicas donde se nombra a los siete hijos de Jesé: «Isaí (Jesé) engendró a Eliab, el primogénito, el segundo Abinadab, el tercero Simá, el cuarto Natanel, el quinto Radday, el sexto Osem, el séptimo David» (1Cro 2,13-15).[1] En el primer libro de Samuel se cita a siete, más a David.

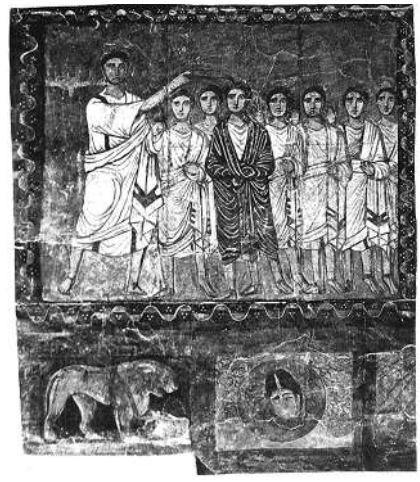


FIG. 1. *Unción de David*. Sinagoga de Dura Europos, *ca*. 244-45.

Se debe entender esta escena como la elección por Yahvé de su escogido, o lo que es lo mismo, una prefiguración del Mesías al que aún esperan los judíos. Se trata pues de una imagen puramente mesiánica. Si se compara el fresco y el relato bíblico, se observa un respeto bastante estricto de los versículos del pasaje del capítulo 16 del primer libro de Samuel. David se encuentra junto a sus hermanos, aunque con la excepción de la ausencia de Jesé. El carácter narrativo de este fresco se repite en el resto de las imágenes que encontramos en esta sinagoga. Todos ellos son grandes cuadros enmarcados que describen de manera detallada cada una de las escenas representadas (Grabar, 1994: 33).

Desarrollo del tipo iconográfico en el arte cristiano

Para poder encontrarnos con un caso del tipo iconográfico puramente cristiano deberemos esperar varios siglos. El origen se encuentra

[1] «*Isai autem genuit primogenitum Eliab, secundum Abinadab, tertium Samma, quartum Nathanael, quintum Raddai, sextum Asom, septimum David*».

FIG. 2. *Unción de David*. Tesoro de Chipre, Nueva York, MMA, 630.

en el Imperio romano de Oriente. Una de las imágenes más antiguas es la que aparece en uno de los platos de plata del conocido como *Tesoro de Chipre* (630, Nueva York, MMA) [FIG. 2]. Realizado en Constantinopla sobre el 630, conmemora la victoria del emperador Heraclio (610-641) sobre los persas (Alexander, 1977: 218). En el repujado de este plato aparecen cinco personajes situados de perfil en la parte central y en el fondo unos elementos arquitectónicos romanos. También, en la parte inferior, se muestran diferentes objetos que hacen referencia al supuesto sacrificio que debía realizar Samuel en la ciudad de Belén, con el propósito de que Saúl no se enterara del verdadero propósito del viaje: «Samuel replicó: "¿Cómo voy a ir? Se enterará Saúl y me matará". Respondió Yahveh: "Lleva contigo una becerra y di: He venido a sacrificar a Yahveh"» (1 S 16,2).[2]

A diferencia de la *Unción de David* de Dura Europos, aparece un número más reducido de personajes. En el centro de la composición se sitúa el joven David. Inclina ligeramente su cabeza delante del profeta Samuel mientras derrama el óleo sagrado. Jesé, presente por primera vez en el tipo iconográfico, levanta la mano realizando un gesto de bendición. La imagen se completa con dos personajes más que representan a dos de los hermanos de David. Resulta interesante la inclusión en la composición de los objetos en la parte inferior. En el centro un altar de sacrificios con el fuego encendido. Al lado izquierdo, un toro junto a una especie de espada y en el lado opuesto un cordero con un cayado. Estos dos grupos de elementos hacen referencia a dos fragmentos de este capítulo. Por una parte, el supuesto sacrificio que debía realizarse como excusa de la visita de Samuel a Belén y por otra, el cayado y el cordero, una mención a la labor de David como pastor.

Como se contempla en este caso, existe una relación directa con la monarquía ya desde los inicios de su representación en el mundo cristiano. El emperador Heraclio se identifica con el personaje de David. El poder que le confiere Yahvé mediante su unción le permitirá su futura victoria ante el gigante Goliat. Del mismo modo, el emperador Heraclio, con la ayuda de Dios consigue vencer a los persas. Es muy probable que para la elaboración de los tipos iconográficos de estos platos, los artífices se basaran en modelos de manuscritos importantes de la época. Lamentablemente no conservamos ninguno que pueda corroborar esta hipótesis (Leader, 2000: 418).

[2] «*Et ait Samuel: 'Quomodo vadam? Audiet enim Saul et interficiet me'. Et ait Dominus: 'Vitulam de armento tolles in manu tua et dices: 'Ad immolandum Domino veni'*».

Han llegado pocos casos del tipo iconográfico de los siglos altomedievales. A pesar de esto, se conservan algunas imágenes que merecen ser destacadas. Entre estas se halla un caso de mediados del siglo x. Se trata de una miniatura del conocido como *Salterio Griego de París* (*ca.* 950, París, BNF, gr. 139, fol. 3v) [FIG. 3], manuscrito de gran lujo creado en el taller imperial de Constantinopla. De nuevo, estamos ante una imagen proveniente de Oriente. El esquema compositivo recuerda al visto en el caso anterior, aunque con un mayor número de personajes. Continúa mostrando una clara influencia del mundo clásico romano, aún presente en estos momentos en el Imperio Bizantino. Tal influencia viene marcada por los elementos arquitectónicos del fondo y las vestiduras de los personajes.

FIG. 3. *Unción de David*. Salterio Griego de París, París, BNF, gr. 139, fol. 3v, *ca.* 950.

El joven David inclina su cabeza aguardando la unción por parte de Samuel con una actitud humilde. Entre los dos se encuentra un recipiente en el cual se guarda el óleo para la unción. En la miniatura también está presente Jesé, situado detrás de David. Formalmente existe una gran similitud con el plato del *Tesoro de Chipre*. Jesé dirige su mirada hacia el lugar donde se produce la unción y con su mano realiza un gesto de bendición. Detrás de Jesé aparecen los hermanos de David según el número dado en el primer libro de Crónicas (1Cro 2,13-15). Todos los personajes que encontramos en esta imagen aparecen identificados con su nombre en caracteres griegos.

En la miniatura se introducen varios elementos que dotan de carácter simbólico al tipo iconográfico. Por un lado, se incluye por primera vez un nimbo en dos personajes, el profeta Samuel y una figura femenina de carácter simbólico. El nimbo de Samuel es una referencia del carácter sagrado del personaje. Por otra parte, para entender al personaje femenino, debemos fijarnos en la inscripción que encontramos sobre su cabeza. En este caso aparece escrito ϖαααα [humildad]. El texto indica que se trata de la personificación de la Humildad, representada como una mujer joven nimbada que señala a David. La presencia del personaje tiene el propósito de señalar la humildad como una de las principales virtudes del joven David. En la Biblia encontramos multitud de referencias a la humildad, siempre destacando la importancia que adquiere ante Dios: «Yahvé sostiene a los humildes, abate por tierra a los impíos» (Sal 147,6).[3] También en la Patrología Griega localizamos referencias a la humildad, ele-

[3] «*Sustentat mansuetos Dominus, humilians autem peccatores usque ad terram*».

FIG. 4. *Unción de David*. Salterio de Winchester, Londres, BL, Cotton MS Nero C IV, fol. 7r, 1150.

vándola al grado de virtud en algunos textos, como los de san Basilio Magno. Dicho autor dedica por completo uno de sus sermones a la Humildad (Basil., Hom. 20; PG XXXI, 526-540).

La importancia de la humildad observada en la patrística y las sagradas escrituras, continuará a lo largo de los siglos. En la *Suma Teológica* de santo Tomás, se señala como una importante virtud: «*Humilitas autem, secundum quod est specialis virtus, praecipue respicit subiectionem hominis ad Deum, propter quem etiam aliis humiliando se subiicit*» (Pero la humildad, como virtud específica, considera preferentemente la sujeción del hombre a Dios, en cuyo honor también se humilla sometiéndose a otros) (S.Th. [45465] IIª-IIae, q. 161 a. 1 ad 5).

Atendiendo a todo este recorrido, se debe destacar que el creador de la miniatura, incluye la personificación de la humildad para subrayar una de las principales virtudes de David. Esta la conserva a pesar de ser elegido por Yahvé para ser el futuro rey del pueblo de Israel. Todas estas consideraciones chocan con el gran lujo de los detalles que completan la imagen.

En el mundo cristiano occidental, las imágenes del tipo iconográfico comenzarán a surgir en plena Edad Media. El contexto cultural difiere del oriental en varios aspectos, tanto en los ritos religiosos como en los actos civiles. Es en este contexto cuando comienza a establecerse un ritual religioso relacionado con las coronaciones reales, donde se incluye la ceremonia de la unción, acto que comenzará a implantarse a partir del siglo VII (Oliet Palá, 2001: 137). Con la unción, que se llevaba a cabo en la mayoría de casos antes de la coronación, el monarca adquiría una doble personalidad, una humana y otra sagrada. A esta conclusión llegó Kantorowicz después del estudio del tratado *De Consecratione pontificum et regum*, obra anónima del siglo XI (Kantorowicz, 1985: 32). No es de extrañar que el rito de la unción de los reyes estuviera presente en los artífices de estos siglos a la hora de representar el tipo iconográfico de la unción de David.

Una de las imágenes más antiguas en el mundo occidental aparece en el *Salterio de Winchester* (1150, Londres, BL, Cotton MS Nero C IV, fol. 7r) [FIG. 4]. En esta imagen se observa una clara influencia de la variante oriental en el esquema compositivo. Todos los personajes ocupan idéntico lugar que en el anterior caso. Nos encontramos delante de una miniatura con una técnica mucho más ruda, donde el mimetismo a la realidad pierde fuerza a favor de una representa-

ción más expresiva. El iluminador representa a los seis hermanos como aparece en el primer libro de Crónicas, característica común con las imágenes orientales. Delante de ellos se sitúa el padre de David. A David se le añade un nuevo atributo entre sus manos, el bastón o cayado, elemento con el que se remite a su labor como pastor. No es la primera vez que este atributo aparece dentro del tipo iconográfico, aunque si es novedad que David lo sostenga en su mano. La humildad que se mostraba en David en el *Salterio griego de París* en este caso ha desaparecido. David ya no inclina su cabeza al recibir la unción.

FIG. 5. *Unción de David*. Salterio Fécamp, La Haya, KB, 76 F 13. fol. 49v, *ca.* 1180. fol. 27r. *ca*. 1205.

La influencia bizantina en el tipo iconográfico se diluye conforme avanza el siglo XII. Es en esta época cuando aparecerán un mayor número de casos en libros de horas, salterios y biblias, la mayor parte de estas en letras iluminadas. Este es el caso de la imagen que encontramos en el *Salterio Fécamp* (*ca.* 1180, La Haya, KB, 76 F 13. fol. 49v) [FIG. 5]. Vemos en este caso la miniatura sobre la primera letra del Salmo 26: «El Señor es mi iluminación y mi salud, ¿a quién temeré? El Señor es protector de mi vida: ¿de quién temblaré?». (Sal 26,1).[4] En este pequeño espacio, el iluminador recurre a la representación de los principales personajes, David y Samuel, uno en frente del otro. Las variaciones en el tipo iconográfico son mínimas. David inclina levemente su cabeza mientras Samuel lo unge con un cuerno. Las vestimentas de ambos personajes muestran gran lujo, influencia heredada del arte bizantino. David lleva una toga corta sobre la cual se coloca un manto sustentado con una fíbula. Samuel en este caso se atavía con una túnica larga con un manto y en su cintura luce un cinturón dorado adornado con piedras preciosas. Sobre su cabeza vuelve a incorporarse un nimbo para resaltar la sacralidad del personaje.

La asociación del tipo iconográfico de la unción de David con el Salmo 26 tiene su origen en los textos patrísticos. Estos, relacionan de manera directa las palabras del capítulo 16 del primer libro de Samuel con el texto de este salmo. Claro ejemplo son las palabras del *Commentarium in Psalmos* de Pedro Lombardo:

> Este título está tomado del libro de los Reyes, donde está escrito que David fue ungido tres veces. En primer lugar en la casa de su padre, Jesé de Belén, no en contra del rey, sino como un signo del futuro del reino (PETRUS LOMBARDUS, *Comentarium in Psalmus,* 53, 26; PL CXCI, 265).[5]

[4] «*Dominus illuminatio mea et salus mea; quem timebo? Dominus protector vitae meae; a quo trepidabo*?».

[5] «*Titulus iste sumptus est de historia libri Regum, ubi legitur David ter fuisse in Bethlaem a Samuele in domo patris sui Esai, non utique in regem, sed in signum futuri regni. Et ab illa die directus est in eum spiritus Domini*».

FIG. 6. *Unción de David*. Quinto arco de la sala capitular de Sixena, Barcelona, MNAC, *ca.* 1196-1208.

La relación entre el Salmo 26 y el pasaje del capítulo 16 del primer libro de Samuel se encuentra en gran multitud de manuscritos de esta cronología, así como en posteriores. Ilustrativo es un códice de origen francés, conocido como *Salterio del Maestro de Ingeborg* (*ca.* 1205, Los Ángeles, PGM, MS 66. fol. 27r) creado para la reina Ingeborg de Francia.[6] En este caso, el tipo iconográfico también se enmarca en el interior de la letra D. El destino del códice tiene su reflejo en la rica factura de todos los elementos representados y el fondo dorado de la miniatura. Los principales cambios de la imagen vienen a través de los atributos. El cuerno de la unción se substituye por una especie de vasija, recipiente que desde la Antigüedad se utilizaba —entre otras funciones— para guardar el aceite. Sobre la cabeza de Samuel aparece de nuevo el nimbo. David viste con un atuendo mucho más humilde que en anteriores ocasiones. Extiende su mano izquierda, mientras que con la derecha sujeta el bastón de pastor.

De esta cronología también nos han llegado testimonios en otros soportes como la pintura mural que localizamos en el quinto arco de la sala capitular de Sixena (*ca.* 1196-1208, Barcelona, MNAC) [FIG. 6]. La influencia del mundo de la miniatura es clara. Se observa un esquema compositivo sin apenas variaciones. David lleva un cayado de pastor con las mismas formas que aparecen en los libros iluminados. A pesar de esto, existen también varios elementos novedosos. El primero de ellos es la forma con la que se realiza el rito de la unción. Se observa como Samuel coloca su dedo pulgar sobre la frente de David. Este gesto es lo que se denomina unción crismal. Dicha fórmula de unción no es ni mucho menos novedosa dentro de la tradición ritual de la Iglesia. Encontramos algunas fuentes que hacen referencia a esta práctica ya desde el siglo v, como es el caso de una carta escrita por Inocencio I a Decencio:

> Porque a los presbíteros que bautizan, ora en ausencia, ora en presencia del obispo, les es lícito ungir a los bautizados con el crisma, pero sólo si éste ha sido consagrado por el obispo; sin embargo, no les es lícito signar la frente con el mismo óleo, lo cual corresponde exclusivamente a los obispos, cuando comunican el Espíritu Paráclito (215 Dz 98).[7]

El segundo elemento es la presencia de una mano que sale de una especie de orbe. Esta mano representa a Yahvé. Según Luis Réau, con la inclusión de la mano de Dios en el tipo iconográfico, se subraya que se trata del verdadero elegido y que es un acto que cuenta con su propia aprobación (Réau, 2002: 304).

Este elemento gozará de continuidad en diversos casos, como el

[6] *Master of the Ingeborg Psalter* <http://www.getty.edu/art/collection/artists/11379/master-of-the-ingeborg-psalter-french-active-about-1195-about-1210/> 26-11-15.

[7] «*Nam presbyteris, sive extra episcopum, sive praesente episcopo cum baptizant, chrismate baptizatos ungere licet, sed quod ab episcopo fuerit consecratum; non tamen frontem ex eodem oleo signare, quod solis debetur episcopis, cum tradunt Spiritum Paracletum*».

que aparece en un ejemplar del *Comentario a los Salmos* de Pedro Lombardo conservado en París (*ca.* 1225-1250, París, BMaz, Ms 212, fol. 41v). En realidad hay representados dos tipos iconográficos en el mismo espacio, el de Samuel hablando con Yahvé y el de la unción de David. Con estos dos tipos se resume el capítulo 16 del primer libro de Samuel. La mano de Dios está presente en esta imagen, aunque forme parte del tipo iconográfico de Samuel hablando con Yahvé. Como novedad observamos que en la otra mano Samuel sujeta un libro. Puede tratarse de una especie de libro ritual. En este caso, la unción tendría prácticamente una consideración de sacramento.

FIG. 7. *Unción de David*. Salterio del Marqués de Bute, Los Ángeles, PGM, MS 46. fol. 32v. *ca.* 1275.

No es la primera vez que se observa la unción de David relacionada con el Salmo 26, aunque esta vez viene justificado por el contenido del comentario que realiza Pedro Lombardo en su *Commentarium in Psalmos*, título que reproduce este manuscrito. En la introducción que Pedro Lombardo realiza en el comentario del Salmo 26, apreciamos la relación del texto con la unción de David (PETRUS LOMBARDUS, *Comentarium in Psalmus,* 53, 26; PL CXCI, 265).

La influencia de Pedro Lombardo continuará latente en numerosos casos del tipo iconográfico. Los iluminadores bajomedievales seguirán relacionando el Salmo 26 con la unción de David, como se testimonia en varios ejemplares de salterios. Este es el caso del conocido como *Salterio del Marqués de Bute* (*ca.* 1275, Los Ángeles, PGM, MS 46. fol. 32v) [FIG. 7]. En esta ocasión, la imagen presenta una insignificante novedad formal en el esquema compositivo, la posición que adopta David, arrodillado de espaldas a Samuel. Gira su cabeza hacia Samuel y pone sus manos juntas en señal de oración mientras recibe la unción. Sobre su cabeza lleva una corona dorada, atributo que se puede considerar anacrónico ya que no es en este pasaje en el que es coronado por los hombres, aunque podría considerarse como un elemento simbólico. Es en este relato en el que Yahvé escoge a David para ser el futuro rey. Asimismo, en él desaparece el cayado de

FIG. 8. Maestro Honoré. *Unción de David*. Breviario de Felipe el Hermoso de Francia, París, BNF, ms. lat. 1023, fol. 7v. *ca.* 1300.

pastor —atributo presente en numerosas miniaturas— y con estas variantes se presenta una imagen más cercana a la de un noble, que la de un pastor.

La representación de Samuel también presenta algunos cambios. Lleva sobre su cabeza un gorro semejante al frigio, atributo con el que en la Baja Edad Media suele utilizarse para la identificación de los judíos en las artes visuales.[8] Por otra parte, para la unción de David, Samuel también emplea una especie de ánfora en lugar del cuerno. Debemos destacar el gesto que realiza con su mano derecha. Tiene tres de sus dedos extendidos. Este signo puede relacionarse de manera directa con el comentario del Salmo 26 que realiza Pedro Lombardo, donde se dice que David fue ungido por tres veces (Petrus Lombardus, *Comentarium in Psalmus,* 53, 26; PL CXCI, 265).

Esta variante del tipo iconográfico comenzará a abandonarse poco a poco en favor de otras más complejas en las que vuelve a aparecer un mayor número de personajes. Este es el caso del *Breviario de Felipe el Hermoso* de Francia, manuscrito fechado entre finales del siglo XIII y principios del XIV, atribuido al Maestro Honoré (*ca.* 1300, París, BNF, ms. lat. 1023, fol. 7v) [FIG. 8]. En él, se presentan de nuevo todos los personajes, algunos de ellos identificados con su nombre. El profeta unge con una considerable cantidad de óleo a David, el cual aparece arrodillado delante del profeta con las manos juntas. Se opta de nuevo por el cuerno para la unción. Sobre la cabeza de Samuel encontramos otra vez el gorro frigio. En el centro de la composición aparece Jesé con su cabeza cubierta con un manto. Detrás de él observamos a los seis hermanos de David, siguiendo el número del primer libro de Crónicas (1 Cro 2,13-15).

En esta miniatura también se observan novedades reseñables. Por un lado, la representación de un ángel en el extremo izquierdo que emerge de una nube y señala a David. Este personaje cumple la misma función significativa que la propia mano de Dios. Por otra parte, en el otro extremo nos encontramos una edificación medieval muy esbelta que representa de forma idealizada la ciudad de Belén, inspirándose en las urbes europeas del momento.

Los casos de este tipo iconográfico no cesarán en las diferentes clases de libros que circulan a finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento. En el segundo cuarto del siglo XV, observamos más muestras. Un caso aparecerá dentro de una Biblia historiada (*ca.* 1430, La Haya, KB, MS 78 D 38 I, fol. 167v) [FIG. 9]. En ella, el esquema compositivo no se altera prácticamente, aunque se localiza en un lugar al aire libre.

[8] Pese a esto, no podemos considerar que siempre que aparece un gorro frigio se trate de la representación de un personaje judío. Para ello debemos prestar atención a la imagen en general, ya que en numerosas ocasiones se coloca para señalar el carácter pagano del personaje (Rodríguez Barral, 2009: 110).

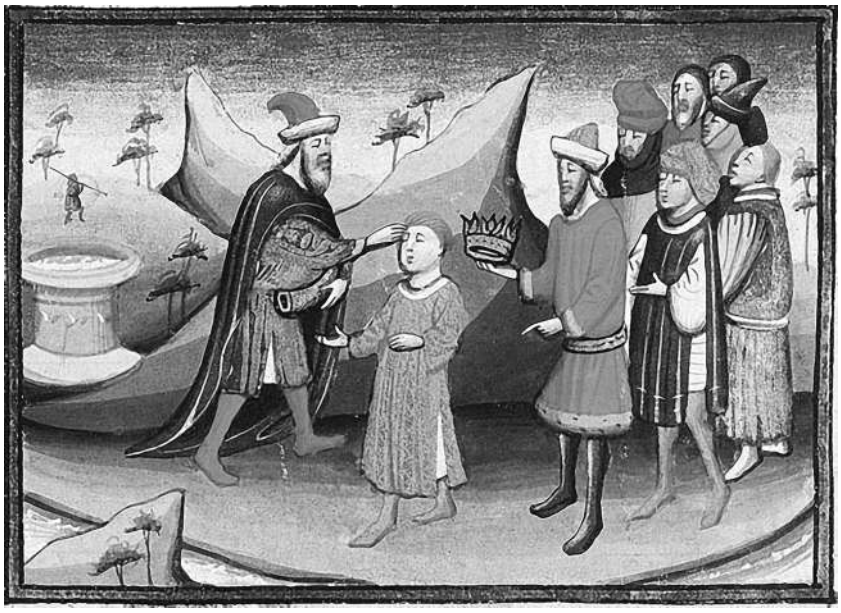


FIG. 9. *Unción de David*. Biblia historiada, La Haya, KB, MS 78 D 38 I, fol. 167v. *ca.*1400.

En este paraje encontramos a Samuel, situado en la parte izquierda de la imagen. Su gesto indica que ya ha realizado la unción. Una mano la sitúa sobre la cabeza de David, mientras que con la otra sujeta un cuerno.

Por otra parte, David aparece situado de pie delante de Samuel como un joven pelirrojo de pequeña estatura. Detrás de él encontramos a Jesé sujetando una corona en la mano y con la otra señalando a David. La corona en manos de Jesé junto a su gesto, se puede interpretar como símbolo del futuro reconocimiento de los israelitas para ocupar el trono. En la unción, Yahvé reconoce a David como su nuevo rey retirándose de Saúl por su desobediencia. Existe también la posibilidad de que la miniatura se basara en el rito seguido en esta época ante la elección de un nuevo monarca. Esta ceremonia consistía en varias fases. Una de estas era la unción por parte de un obispo. Con este ritual se le concedía al rey la gracia del Espíritu Santo (Monteagudo Robledo, 1995: 178). Después de este rito se procedía a la coronación del monarca. No cabe duda de que podemos relacionar la miniatura con este rito, ya que todos los elementos están presentes en la imagen.

La aparición del agua en esta imagen también parece ser importante. El líquido elemento aparece en dos lugares diferentes: en el río y en el pozo. En la Biblia estos enclaves suelen relacionarse con lugares de alegría. Cerca de estos sitios, se producen los encuentros esenciales ya que son considerados como lugares sagrados (Chevalier, 2000: 54). El agua para el cristianismo también adquiere especial significado. A

FIG. 10. Pieter Coecke van Aelst. *Unción de David*. Dibujo preparatorio para tapiz, Londres, BMu, *ca.* 1517-50.

través del agua Juan el Bautista reconoce a Jesús como el Cristo, es decir, el ungido.[9] De esta manera la unción de David se convertiría en la prefiguración del bautismo de Jesús como sugieren algunos estudiosos de los textos bíblicos (Mateos y Barreto, 1992: 112).

A partir del siglo XVI emergen casos donde la composición es más compleja. Una muestra de esto son unos esbozos que se conservan para la confección de unos tapices sobre la *Historia de David*, realizados por de Pieter Coecke van Aelst. En uno de estos dibujos preparatorios encontramos la unción de David (*ca.* 1517-50, Londres, British Museum) [FIG. 10]. Como en el anterior caso, se sitúa en una estancia cerrada. Se observan ricos elementos arquitectónicos de características clásicas. En su interior, aparece una gran cantidad de gente, todos ellos vestidos a la moda del siglo XVI. Entre la gran multitud, y ocupando el centro exacto de la composición, se sitúan los dos personajes principales: David y Samuel. La identificación de los demás personajes es complicada debido a su gran número. A los habituales en el tipo iconográfico se añaden otros. Llama la atención la presencia de mujeres, niños y hombres que recuerdan —por sus vestimentas— a personajes cortesanos del siglo XVI.

En este mismo siglo también existen variantes del tipo iconográfico mucho más simples, como es el caso de un grabado de Maerten van Heeskerck (*ca.* 1556, Indianápolis, Indianapolis Museum of Art) [FIG. 11]. Esta imagen forma parte de una serie de grabados dedicada a la historia de David publicados por Theodor Galle en territorio alemán. Samuel unge a David, el cual se presenta arrodillado delante del profeta, aunque no de cara como ya aparecía en la miniatura del *Salterio del Marqués de Bute* (1270-80, Los Ángeles,

[9] Este pasaje es mencionado en los cuatro Evangelios reconocidos por la Iglesia (Mt 3,13-17; Mc 1,9-11; Lc 3,21-22; Jn 1,29-34).

PGM, MS 46. fol. 32v). Mediante el cuerno Samuel unge a David con gran cantidad de óleo, característica que recuerda de nuevo a un bautismo. A los pies de David aparecen dos de sus principales atributos: el arpa y el cayado de pastor. Rodeando a los dos principales personajes aparece Jesé y algunos de los hermanos de David. Junto a estos, encontramos a algunos personajes de más difícil identificación, como es el caso de la mujer que se sitúa detrás de Jesé. Se trata de una mujer madura que lleva unas lujosas vestiduras. Sobre su pecho coloca los dos brazos cruzados mientras mira hacia David. El grabado también incluye el sacrificio, en el que aparece el fuego encendido y sobre él una cabeza de Toro.

FIG. 11. Maerten van Heeskerck. *Unción de David*. Indianápolis, Indianapolis Museum of Art. *ca.* 1556.

En ocasiones, en el tipo iconográfico se combinarán elementos paganos con los bíblicos. En la segunda mitad del siglo XVI, advertimos un claro ejemplo de ello en un lienzo de Paolo Veronese (*ca.* 1560, Viena, Dunsthistorisches Museum) [FIG. 12]. En la parte izquierda del fondo se han incluido unas ruinas, mientras que en la parte opuesta, aparece una ciudad con unas edificaciones de características clásicas en las que se reproducen palacios de la época. Se trata de la ciudad de Verona, lugar donde el pintor ejecutó este lienzo y que en esta ocasión representa de forma idealizada la ciudad de Belén. También en esta imagen aparece una cantidad importante de personajes del relato bíblico junto a otros no pertenecientes a este. En el centro de la composición vemos a David arrodillado y con el pecho descubierto. A su lado, Samuel prepara el cuerno para la unción delante de una especie de altar de sacrificios, en el cual se ha tallado una cabeza de macho cabrío, clara alusión a un altar de sacrificios judío. Este animal junto con el toro, es el símbolo del sacrificio mosaico,[10] el cual cumple la finalidad de expiar los pecados:

> Después inmolará el macho cabrío como sacrificio por el pecado del pueblo y llevará su sangre detrás del velo, haciendo con su sangre lo que hizo con la sangre del novillo: rociará el propiciatorio y su parte anterior. Así purificará el santuario de las impurezas de los israelitas y de sus rebeldías en todos sus pecados. Lo mismo hará con la Tienda del Encuentro que mora con ellos en medio de sus impurezas (Lv 16, 15-16).[11]

[10] En el cristianismo el macho cabrío adquiere una interpretación, la de la representación del maligno, aunque en el contexto de esta imagen parece completamente improbable (Chevalier, 2000: 224).

[11] «*Cumque mactaverit hircum pro peccato populi, inferet sanguinem eius intra velum, sicut praeceptum est de sanguine vituli, ut aspergat e regione propitiatorii et expiet sanctuarium ab immunditiis filiorum Israel et a praevaricationibus eorum cunctisque peccatis. Iuxta hunc ritum faciet tabernaculo conventus, quod fixum est inter eos in medio sordium habitationis eorum*».

FIG. 12. Paolo Veronese. *Unción de David*. Viena, Dunsthistorisches Museum. *ca.* 1560.

Los hermanos de David y Jesé, también están presentes en el lienzo, siguiendo la tradición del tipo iconográfico, y a los personajes tradicionales se suman otros de carácter profano. Entre Jesé y David se encuentra una joven mujer que dirige su mirada directamente al observador mientras señala a David. Con este gesto indica cual es el elegido de Yahvé. También destacan dos mujeres y dos niños que claramente no tienen relación con el relato de la unción. Una de estas dos mujeres lleva consigo a los niños, uno en sus brazos y el otro bajo una tela roja que lleva enrollada. Sin duda, no son personajes bíblicos. Una posibilidad es identificarlos como Venus junto a Eros y Anteros, produciéndose así una mezcla de temas mitológicos y religiosos. El pintor parece jugar con la contraposición de elementos como son lo antiguo y lo moderno, y lo sagrado y lo profano.

Los casos complejos continuarán apareciendo durante la siguiente centuria. El lienzo de Mattia Preti (*ca.* 1650, Colección particular) [FIG. 13] es un claro ejemplo de ello. En él, un gran número de personajes se sitúan en la entrada de una casa. De nuevo el esquema compositivo recuerda al del bautismo de Jesús. La relación con Cristo va mucho más allá de la simple similitud visual. En el suelo aparece la honda con la que David vencerá al gigante Goliat. Este pasaje es considerado una prefiguración de la victoria de Cristo sobre el mal, lograda mediante su sacrificio en la cruz. A este elemento se suma el cordero que se encuentra cerca de la honda, el cual puede interpretarse como un símbolo de Cristo. La presencia del cordero está también justificada por los versículos bíblicos del primer libro de Samuel. El resto de la composición sigue unas características muy parecidas a la del lienzo de Paolo Veronese, una gran cantidad de personajes, entre los cuales encontramos figuras masculinas y femeninas. De entre estas, destaca una madre con su hijo situado en el extremo derecho.

No será hasta más de un siglo después cuando aparezca una nueva variante destacable del tipo iconográfico. Se trata de la *Unción de David* que pintó Franz Anton Maulbertsch (1797, Núremberg, GNM) [FIG. 14]. En él, puede observarse una serie de elementos arquitectónicos que recuerdan la forma de una gran arpa, uno de los atributos por excelencia de David. El tipo de pincelada empleada confiere al lienzo una atmosfera vaporosa. Los personajes se reducen a tres: Samuel, David y un niño. En la parte central de la composición observamos a Samuel ungiendo a David. Un foco de luz lateral ilumina este lugar. Dicho foco de luz podría interpretarse como la presencia de Dios en el acto, tal como aparece referido en el Salmo 27: «*Dominus illuminatio mea et salus mea; quem timebo? Dominus protector vitae meae; a quo trepidabo?*» (Sal 26,1).[12]

FIG. 13. Mattia Preti. *Unción de David*. Colección particular. *ca.* 1650.

La relación de la luz con Dios la encontramos en numerosos pasajes bíblicos, tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo. En el segundo libro de Samuel hayamos un ejemplo: «*Quia tu lucerna mea, Domine, et Deus meus illuminat tenebras meas*» (2 S 22,29).[13] Claro también es el pasaje de la primera epístola de san Juan:

> Y este es el mensaje que hemos oído de él y que os anunciamos: Dios es Luz, en él no hay tiniebla alguna. Si decimos que estamos en comunión con él, y caminamos en tinieblas, mentimos y no obramos la verdad. Pero si caminamos en la luz, como él mismo está en la luz, estamos en comunión unos con otros, y la sangre de su Hijo Jesús nos purifica de todo pecado (1 Jn 1,5-7).[14]

Para la unción, Samuel utiliza un recipiente cerámico que contiene el óleo sagrado. David inclinado y con una mano en su pecho, la recibe. Con este gesto se destaca la humildad del personaje. Cabe destacar también al niño que mira hacia el fondo. Su atuendo recuerda al de Samuel, por lo que podría tratarse de un ayudante del profeta.

Varias décadas después, observamos en diferentes casos que esta variante no será frecuente. Se recurrirá de nuevo a las imágenes en las que aparecen David y Samuel junto a Jesé y los hermanos. En el siglo XIX, la tendencia es la de recurrir a una imagen más cotidiana. El lienzo de François Leon de Benouville (1842, Columbus, Columbus Museum of Art) [FIG. 15] resulta una clara muestra de ello. Es una especie de combinación entre pintura de historia y la

[12] El Señor es mi iluminación y mi salud, ¿a quién temeré? El Señor es protector de mi vida: ¿de quién temblaré?

[13] Tú eres, Yahveh, mi lámpara, mi Dios que alumbra mis tinieblas.

[14] «*Et haec est annuntiatio, quam audivimus ab eo et annuntiamus vobis, quoniam Deus lux est, et tenebrae in eo non sunt ullae. Si dixerimus quoniam communionem habemus cum eo, et in tenebris ambulamus, mentimur et non facimus veritatem; si autem in luce ambulemus, sicut ipse est in luce, communionem habemus ad invicem, et sanguis Iesu Filii eius mundat nos ab omni peccato*».

fig. 14. Franz Anton Maulbertsch. *Unción de David,* Núremberg, GNM. 1797.

fig. 15. François Leon de Benouville. *Unción de David*. Columbus, Columbus Museum of Art. 1842.

denominada pintura de género, muy presente en esta época en la que el conflicto Biblia y ciencia comienza a surgir en los foros culturales, sociales y políticos (Sequeiros San Román, 2008: 99).

Esta variante del tipo iconográfico será la predominante en las representaciones de este periodo, en el que encontramos tan solo ligeras alteraciones en el esquema compositivo como se observa, por ejemplo, en el cuadro de François Victor Eloi Biennourry (1842, París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts). El cambio más destacable en este caso es la posición que adopta David. Si en el anterior caso se encontraba arrodillado, en esta imagen aparece de pie delante del profeta Samuel. El resto de personajes sigue una línea muy similar a la del lienzo de François Leon de Benouville, mostrando su disconformidad y envidia hacia su hermano elegido por Yahvé. Otro de los lienzos que sigue esta tendencia es el de Felix Joseph Barrias (1842, París, Musée du Petit Palais). El principal cambio aparece en la localización, pasando de un interior a un exterior, además de incluir la figura de dos sirvientes.

Conclusión

Como se observa en este recorrido por las principales variantes del tipo iconográfico, este apenas sufrirá cambios en su esquema compositivo. La introducción o supresión de elementos se deberá principalmente a motivos puramente de soporte y espacio, y no tanto a los de carácter iconológico. Como imagen narrativa que es, cumplirá con esta función, introduciendo elementos simbólicos en determinados momentos con el fin de destacar las buenas cualidades del personaje.

Tipos iconográficos del agua y la madera en Noé, Moisés y Eliseo como prefiguraciones del bautismo

Pascual Gallart Pineda
Universitat de València

La exégesis vio figurados en el Antiguo Testamento acontecimientos de la vida de Cristo y de algunos sacramentos. El origen de este simbolismo tipológico se remonta a Jesús, quien había profetizado de sí mismo: «Al modo que Moisés en el desierto levantó en alto la serpiente de bronce, así también es menester que el Hijo del hombre sea levantado en alto» (Jn 3,14). Los evangelistas, inspirados en su Maestro, recurrirán en repetidas ocasiones a estas analogías bíblicas, aunque será Pablo el que más las desarrolle, al intentar explicar la Vieja Ley en función de la Nueva. En la *Epístola a los hebreos*, cuando confronta las ceremonias judías con las cristianas afirma: «todo lo cual era figura de lo que pasa ahora» (Hb 9,9). Así pues, podría asentirse que, en esencia, el germen de la tipología bíblica se encuentra en el Nuevo Testamento, si bien fue Orígenes en el siglo III, influido por su maestro Filón, quien sistematizase el método.

En los primeros siglos, autores como Tertuliano, san Ireneo, Cipriano y otros apologistas de la Antigüedad, recurrirán a este sistema figural para rebatir las creencias tanto de los gnósticos como de los judíos. Respecto a los primeros, que defendían la inconexión del Evangelio con la Vieja Ley, evidenciaba la unidad de ambos Testamentos, y frente a los segundos, patentizaba la superioridad del Nuevo (Daniélou, 1966: 11).

Esta metodología será popularizada en Occidente por san Ambrosio y, sobre todo, por su discípulo san Agustín, quien sentó las bases de la exégesis simbólica y planteó la siguiente hipótesis: «¿Qué quiere decir, en efecto, Testamento Antiguo sino el encubrimiento del Nuevo?, ¿y qué el Nuevo, sino la revelación del Antiguo?» (Agustín, 1978: 289), recurriendo a la alegoría para argumentarla. Esta visión le llevará a ver en Abraham sacrificando a Isaac, una prefigura

de Dios Padre inmolando a su Hijo para salvar a la humanidad; o a Dios reemplazando a Saúl por David, el Nuevo Testamento sustituyendo al Antiguo. Estas analogías adquirirán gran desarrollo durante el período medieval, con figuras como san Isidoro, Rabano Mauro, Amalario de Metz o Durando de Mende, entre otros, y devendrán un motivo recurrente en la iconografía hasta el punto de convertir al arte en un auxiliar de la teología.

Desde este punto de vista, en la Vieja Ley se van a encontrar prototipos que prefiguran los antitipos evangélicos. De esta forma, el Antiguo Testamento se convertirá en el espejo del Nuevo, y este a su vez, en la culminación teológica de aquel. Este sistema figurativo adquirió gran importancia.

> a l'hora d'establir el sentit eminentment cristocèntric de l'Escriptura, així com el primat absolut de Crist, i del cristianisme, enfront del judaisme. Això el convertirà en una importantíssima arma teològica i apologètica [...] de l'autoritat espiritual i material exercida per l'Església. Com a tal fou utilitzat en [...] la literatura patrística, la litúrgia i la predicació, d'on va passar a l'art (Hauf, 2001: 181).

El Nuevo Testamento constituye el primer libro en el que se establece un paralelismo entre el bautismo y episodios veterotestamentarios. Pedro, en su *Primera Epístola* lo relacionará con el Diluvio, mientras que Pablo, en la *Primera carta a los corintios* lo vinculará al pueblo hebreo cruzando el Mar Rojo. A partir de ellos, muchos escritores eclesiásticos recurrirán a la Vieja Ley para buscar imágenes bautismales. En este artículo me centraré en aquellos pasajes veterotestamentarios en los que el agua y la madera aparecen en comunión y prefiguran el sacramento de la iniciación cristiana. Analizaré los tipos iconográficos que de ellos se han creado y los relacionaré con textos provenientes —fundamentalmente— de la literatura patrística para observar el nexo que los une.

Noé y el Diluvio como prefiguración del bautismo

Este acontecimiento del Génesis era para Pedro un tipo bautismal, ya que si con él Dios destruyó a la humanidad pecadora, con el sacramento purifica a los neófitos, al aniquilar al hombre viejo y permitir que nazca el nuevo (1 P 3,18-21). Justino, en la primera mitad del siglo II, desarrollará este símil y vinculará a Cristo con Noé, y a la madera de la cruz con la usada para construir el arca:

> *Mysterium hominum salvandorum in diluvio fuisse. Justus enim Noe cum aliis ho-*

> *minibus, id est cum uxore et tribus filiis et filiorum uxoribus, qui numero octo erant, signum habuerunt diei, numero quidem octavi, in quo Christus ex mortuis redivivus apparuit, potestate autem semper primi. Christus enim, cum primogenitus esset omnis creaturae, rursus etiam factus est principium alterius generis ab ipso regenerati per aquam et fidem et lignum, quo mysterium crucis continetur; quemadmodum et Noe in ligno salvatus est aquis invectus una cum suis*[1] (Iust.Phil., *Dial*. 138; PG VI, 794).

Aunque de esta correspondencia es fácil inferir que el navío simboliza a la Iglesia, dicha asimilación no se encuentra en Justino, se verá unas décadas más tarde en Tertuliano, san Ireneo, Gregorio de Elvira, san Juan Crisóstomo o Cipriano de Cártago, entre otros. Para este último, el bautismo viene simbolizado en el Diluvio y la Iglesia en el arca, como se lee en la carta que escribe a Magno:

> Explicando esto de que solo hay una Iglesia y solo los que están en ella pueden ser bautizados escribió Pedro y dijo: «En el arca de Noé pocos hombres, solo ocho, se salvaron por el agua; a vosotros del mismo modo os salvará el bautismo». Con ello probaba y testificaba que el arca de Noé, que era una sola, fue figura de la única Iglesia. Si pudo entonces, en aquel bautismo de un mundo ya purificado con la expiación de los pecados, salvarse por el agua alguien que no estuviese dentro del arca de Noé, también ahora podrá ser vivificado por el bautismo quien no esté dentro de la Iglesia, única a la que se ha concedido el bautismo [...]. Pues si la Iglesia amada por Cristo es única y solo ella es purificada por su baño, ¿cómo puede ser amado por Cristo o lavado y purificado por su baño el que no está en la Iglesia? (Cipriano, 1998: 338-339).

La idea expresada de que fuera de la Iglesia no hay salvación posible, como tampoco la hubo para los que no ingresaron en el arca, aparece nuevamente en su *De unitate Ecclesiae*: «*Si potuit evadere quisquam qui extra arcam Noe fuit, et qui extra Ecclesiam foris fuerit evadit*»[2] (Cypr., unit. eccl. 6; PL IV, 519). Este planteamiento permitiría leer en paralelo dos imágenes procedentes de dos manuscritos de finales del Medievo [FIG. 1]. La de la izquierda muestra la muerte y desolación reinante en todos aquellos que estuvieron fuera de la nave del Diluvio. En la contigua, aparece Jesús como juez al final de los tiempos. A su diestra han sido colocados los que subieron a su barca —la Iglesia— y se salvaron, por lo que reciben la corona de gloria que les permite entrar en la Jerusalén del cielo. Esta viene representada por un edificio por cuyas ventanas asoman los moradores, igual que por las aberturas del navío del Génesis puede verse a los animales y a los familiares de Noé. Frente al mundo apacible y placentero de este flanco, en el simétrico impera el tormento y el dolor, pues de la misma forma que los que no entraron en el arca perecieron, los que no han accedido a la *Ecclesia* de Cristo sucumben al fuego del infierno.

La escena simbólica que encabeza el libro I de la *Chronique* de

[1] En el diluvio se operó el misterio de la salvación de los hombres. El justo Noé, con los demás que no perecieron en el diluvio —a saber, su mujer, sus tres hijos y las mujeres de sus hijos—. En total eran ocho y constituían el símbolo del octavo día, en el cual Cristo apareció resucitado de entre los muertos y que implícitamente se encuentra siempre el primero. Ahora bien, Cristo, primogénito de toda creación, ha venido a ser en un nuevo sentido cabeza de otra raza: la que él regeneró por el agua y el madero que contenía el misterio de la cruz, igual que Noé se salvó con los suyos mediante el madero del arca que flotaba sobre las aguas.

[2] Si alguien pudo salvarse fuera del Arca de Noé, se salvará fuera de la Iglesia.

FIG. 1. Izquierda: Maestro del Échevinage, Arca de Noé, *De Civitate Dei*, Français 28, *c.* 1450-1475, BNF, París, fol. 66v. Derecha: Noir, Jean y colaboradores, Juicio Final, *Breviario de Carlos V*, Latin 1052, *c.* 1360-1370, BNF, París, fol. 261.

Jean de Courcy, conocido como la *Bouquechardière*, muestra la construcción de la ciudad de Argos, según indican las letras doradas en el centro de la composición «*La cite darges*». En primer plano los notables de la villa dialogan entre sí, mientras que en la mitad derecha los obreros erigen un edificio. En el cielo se manifiesta la Trinidad; debajo de ella, el arca de Noé que acaba de atracar en el puerto, según especifica el rótulo parcialmente borrado «*Larc noe*». Si por las seis ventanas de babor se vislumbran los animales hacinados en ella, las ocho personas se asoman por la puerta de proa. Sobre la pasarela que conecta la nave con tierra firme camina en dirección a la ciudad una figura femenina vestida de azul, que parece bendecir con su mano derecha. Aunque ninguna inscripción la acompaña, ni porta elemento iconográfico alguno que permita identificarla con claridad, me inclino a pensar que se trata de una personificación de la Iglesia, dada la proximidad del navío bíblico y de las tres personas divinas. Ello enlazaría con la hermenéutica cristiana de los primeros siglos. Si para Justino († c. 165) el arca era una alegoría de la cruz, para Cipriano de Cártago a mediados de la centuria siguiente, o para el Crisóstomo a finales del trescientos, lo será de la Iglesia. Esto viene a indicar que con el transcurso de los años se pasó de un simbolismo cristológico a otro eclesial. Ambos estarían presentes en la imagen conceptual del folio 90v de un manuscrito del último cuarto del siglo XIV sobre *La Ciudad de Dios* de san Agustín, traducida al francés por Raoul de Presles [FIG. 2]. Este folio viene a ser una especie de prólogo del libro XV, como ha indicado el amanuense: «*Ce premir chapitre du quinzieme livre nest [...] come chapitre car il ne porte nule rebriche, et pour ce semble il quil est en maniere de prologue*».[3] Dos capítulos de este libro, el XVIII y el XXVI, permitirían explicar la escena en cuestión. En el primero de ellos, que lleva por título: «*Quele chose sont signifiée en Abel, Seth et*

[3] Este primer capítulo del libro XV […] no es tal cosa pues no lleva ninguna rúbrica, por lo que sería una especie de prólogo.

Enoc qui appere appartenir a Ihesucrist et a son corps, c'est a dire l'eglise»[4], el autor explica:

> La muerte de Cristo y su vida de entre los muertos está figurada en aquellos dos hombres: Abel, que significa duelo, y su hermano Set, que significa resurrección. De esa fe nace aquí la ciudad de Dios, esto es, el hombre que puso su esperanza en invocar el nombre del Señor [...]. ¿No puso su esperanza Abel en invocar el nombre del Señor Dios suyo, cuando su sacrificio lo recuerda la Escritura tan agradable a Dios?; ¿no puso su esperanza en invocar el nombre del Señor Dios suyo Set, de quien se dijo: *Dios nos ha dado otro descendiente a cambio de Abel*? ¿Por qué entonces se le atribuye propiamente a éste lo que es común a todos los hombres piadosos, sino porque era preciso que quien se menciona como el primer nacido del padre de las generaciones destinadas a una parte mejor, a la ciudad soberana, simbolizara al hombre, a la sociedad de los hombres que no viven según el hombre para la realidad de la felicidad terrena, sino según Dios en la esperanza de la felicidad eterna? [...] ¿Qué quiere decir: *Puso su esperanza en invocar*, sino la profecía de que nacería un pueblo que, según la elección de la gracia, invocaría el nombre del Señor Dios suyo? Es decir, lo que se dijo por otro profeta lo aplicó el Apóstol a este pueblo que pertenecía a la gracia de Dios: *Todo el que invoca el nombre del Señor, se salvará*. Las mismas palabras: *Y le dio por nombre Enós*, que significa hombre, y las que se añaden luego: *Este puso su esperanza en invocar el nombre del Señor Dios suyo* (Agustín, 1978: 192-193).

FIG. 2. Alegoría de la redención, *De Civitate Dei*, Français 171, *c.* 1375-1400, BNF, París, fol. 90v.

Este texto da las claves para identificar a los tres personajes como Abel, Set y Enós, dado que en el capítulo anterior, el obispo de Hipona había dicho:

> Siendo Adán padre de dos linajes, es decir, el que pertenece a la ciudad terrena y el que pertenece a la ciudad celeste, tras la muerte de Abel [...], Caín y Set quedaron como padres de cada uno de los dos linajes; en sus hijos comenzaron a aparecer con más claridad entre la raza de los mortales los indicios de estas dos ciudades (Agustín, 1978: 189).

Con la muerte de Abel se desbarató esa estirpe áurea, que se recuperará en la persona de su hermano Set. Si como dice el fragmento anterior, en los hijos empezó a apreciarse de forma más nítida el indicio de esas ciudades, quizá los dos personajes tocados con un gorro cónico aludan a Abel y Set, mientras que el situado delante con la cabeza descubierta y más cerca de Jesús, figure a Enós. De esta estirpe «no murió en el diluvio ninguno de los que menciona la Escritura como descendientes del linaje de Set» (Agustín, 1978: 214).

En el capítulo XXVI, que en este manuscrito lleva el encabezamiento: «*Que larche laquele fue commande a faire a Noe signifie en tout et par tout Ihesucrist nostre seigneur et l'eglise*»[5], san Agustín ve en la nave «una figura de la ciudad de Dios peregrina en este siglo, esto

[4] Qué figuras encontramos en Abel, Set y Enós relativas a Cristo y su cuerpo, la Iglesia.

[5] Que el arca, cuya construcción fue encargada a Noé significa en todo a Nuestro Señor Jesucristo y a la Iglesia.

FIG. 3. Noé navegando. Moralización, *Biblia moralizada*, Français 9561, *c.* 1350, BNF, París, fol. 12v.

es, de la Iglesia que llega a la salvación por medio del madero en que estuvo pendiente el mediador entre Dios y los hombres, el hombre Cristo Jesús» (Agustín, 1978: 216). En la imagen aparece, por una parte, el Paraíso o Jerusalén celeste figurado en la embarcación; por otra, sus futuros moradores, personificados en los tres progenitores de esta estirpe áulica y, finalmente, el medio que permite al ser humano ser ciudadano celestial; es decir, la Iglesia nacida del costado herido del Mesías. De ahí que el Crucificado haya sido ubicado, justamente, en la entrada del templo, rememorando sus palabras: «Yo soy la puerta; si uno entra por mí, estará a salvo» (Jn 10,9).

Este doble simbolismo del arca, cristológico y eclesial, también puede ser observado en el folio 12v de una *Biblia moralizada* napolitana de mediados del siglo XIV [FIG. 3]. El registro superior muestra el navío del Génesis surcando las aguas, con el texto siguiente: «*ici ce sauva noe en l'arche per le comendement dieu lui et ses III fils et lor mesniee*».[6] En el inferior, Cristo oficia el sacrificio del altar. La inscripción situada a los pies explica el sentido de la imagen y el paralelismo entre ambas: «*ice que noe se sauva en l'arche o tote sa mesniee senefie jhesu crist qui sauva (exponctué: o sa mere et o tot) les suens en sante eglise*».[7] Esos «suyos» que refiere el texto es una alusión a los cristianos. La comparación que se establece a nivel icónico es clara: Noé figura a Cristo, su familia a los cristianos y el arca a la Iglesia.

Si desde antaño, el Diluvio fue una figura bautismal, el Mar Rojo cruzado por los hebreos lo será igualmente, porque en ambos casos sus aguas fueron usadas por Dios para castigar a unos y premiar a otros, como el bautismo que pone fin al pecado y da comienzo a la santidad de una nueva vida.

Imágenes bautismales en Moisés

El acontecimiento del pueblo israelita cruzando el Mar Rojo fue leído en clave bautismal desde los inicios del cristianismo. El mismo Pablo en su *Epístola a los corintios* señalaba:

> No quiero que ignoréis, hermanos, que nuestros padres estuvieron todos bajo la nube y todos atravesaron el mar; y todos fueron bautizados en Moisés, por la nube y el mar; y todos comieron el mismo alimento espiritual; y todos bebieron la misma bebida espiritual, pues bebían de la roca espiritual que les seguía; y la roca era Cristo (1 Co 10,1-4).

[6] Así se salvó Noé en el arca por orden de Dios; él, sus tres hijos y sus familias.
[7] Noé salvado en el arca con toda su familia significa Jesucristo que redimió a los suyos en la Santa Iglesia.

En la primera mitad del siglo III Orígenes apostillará este texto, identificando la travesía del piélago con el bautismo y la nube con el Paráclito: «*Quod Judaei transitum maris putant, Paulus baptismum vocat; quam illi exitimant nubem, Paulus Spiritum sanctum ponit*»[8] (Orígenes, *Hom*. 5, 1 *in Ex*.; PG XII, 326). Siguiendo esta línea, en la centuria siguiente san Zenón de Verona veía en el Mar Rojo un símbolo de la fuente bautismal y en los hebreos cruzándolo, al catecúmeno recorriéndola: «*Mare fontem sacrum debemus accipere: in quo quibus aquis Dei servi liberantur, iisdem, qui non fugiunt, sed portant peccata, delentur*»[9] (Zenón 2, 54; PL XI, 510). Este pasaje del Éxodo también era conmemorado en el hecho de que durante siglos este sacramento fuera conferido en la vigilia de Pascua, aniversario de la fiesta judía que rememoraba la salida de Egipto. Esta correspondencia entre hitos de las dos Leyes vendría puesta de manifiesto en el folio 58v de la *Biblia moralizada* aludida anteriormente [FIG. 4]. Si en la primera escena del registro superior los judíos celebran el abandono de su cautiverio sacrificando el cordero («*ici sacrifient l'aignel*»), en su correspondiente inferior se observa la inmolación del Cordero de Dios en la cruz («*ce sunt li felon juys qui metent Jhesu en la crois*»[10]), concretamente el instante en que su costado es traspasado por la lanza de Longinos, y que supuso el nacimiento de los sacramentos. El primero de ellos se administrará en la Iglesia antigua al final de ese triduo pascual. En la segunda escena superior los hebreos comen la víctima del sacrificio («*ici li giu mangent l'aignel lez pies chauchiez et bastons en lor mains*»[11]). En cambio, la escena inferior muestra el sacrificio del altar donde se rememora el martirio de Cristo.

FIG. 4. Sacrificio del cordero. Moralización, *Biblia moralizada*, Français 9561, *c*. 1350, BNF, París, fol. 58v.

El episodio en el que de la roca golpeada por Moisés brotó agua (Ex 17) fue interpretado por el de Tarso en clave eucarística, al ver en ello una prefiguración de Cristo en la cruz, de cuya llaga manó sangre y agua. Por el contrario, para Juan constituía una figura bautismal. Esta será la línea seguida por algunos Padres y escritores eclesiásticos, entre los que cabe citar a Tertuliano y Gregorio de Elvira. El primero escribiría: «*Haec est aqua, quae de comita petra populo defluebat. Si enim petra Christus, sine dubio aqua in Christo Baptismum videmus benedici*»[12] (Tert., bapt. 9; PL I, 1210). Gregorio de Elvira afirmará:

[8] Lo que los judíos llaman paso del mar, Pablo lo designa bautismo; lo que ellos creían nube, Pablo lo declara Espíritu Santo.
[9] Debemos ver en el mar la fuente sagrada, en la cual quienes no huyen, sino quienes llevan su pecado, son limpiados por las mismas aguas que purificaron a los siervos de Dios.
[10] Estos son los felones judíos que clavan a Jesús en la cruz.
[11] Aquí los judíos comen el cordero con los pies calzados y los bastones en sus manos.
[12] Esta es el agua que brotaba de la piedra que acompañaba al pueblo. Si en realidad la piedra era Cristo, vemos aquí, sin género de duda, que el bautismo es consagrado por el agua en Cristo.

> ¿Pues quién ignora que nuestro Señor, que es la fuente de agua viva que salta hasta la vida eterna, cuando fue colgado del leño de la cruz, no solo derramó de la herida de su costado sangre, sino también agua que manaba como río caudaloso, mostrando que la esposa, es decir, la Iglesia, a ejemplo de los primeros padres, procede de su costado, así como también Eva procedió de la costilla de Adán, y que ella tiene dos bautismos, el del agua y el de la sangre, por lo que en la Iglesia, los fieles se convierten también en mártires? (GR-I, Trat. XV, 13: 357).

Este doble bautismo está en consonancia con la correlación que desde siempre se ha establecido entre el sacramento y el misterio pascual y, más concretamente, entre el binomio agua y sangre con bautismo y eucaristía.

Las prefiguras bautismales que están siendo aludidas pueden encontrarse en la *Biblia Pauperum*, uno de los libros de imágenes más populares de la Baja Edad Media. En el folio 26 [FIG. 5] Moisés es exhibido como tipo de Cristo, pues al golpear con su cayado la peña de Horeb consiguió agua con la que dar de beber a su pueblo. De la misma forma, de la herida que la lanza abrió en el pecho del Mesías manó agua y sangre, y con ello nacieron los sacramentos. El primer acontecimiento fue la causa de la salvación física de los hebreos; el segundo, el de la redención eterna de los cristianos. El texto situado sobre la escena deja constancia de este paralelismo:

> Leemos en el capítulo XVII del Éxodo que cuando el pueblo caminando por el desierto estuvo sediento por la falta de agua, Moisés golpeó con su vara una roca de la que brotó agua en abundancia. Esta piedra representa a Cristo, cuyo costado atravesado en la cruz por la lanza del soldado, vertió las aguas curativas de los sacramentos.

Ese es también el objetivo de la sentencia colocada debajo de la imagen: «El agua de la roca golpeada por Moisés representa a Cristo».

Estas citas evidencian que en los albores del cristianismo, la salida de Egipto prefiguraba la redención que Cristo consiguió para la humanidad por medio de su muerte y resurrección. Esto acaeció en Pascua, cuando los judíos celebraban el aniversario de su liberación, siendo precisamente al final del triduo pascual cuando en la Iglesia antigua se administraba el bautismo. En estos tres acontecimientos (éxodo del pueblo hebreo, muerte y resurrección de Cristo, y bautismo cristiano) subyace la idea de la redención, aunque en grado diferente. El primer caso constituiría su figura; el segundo, la realidad y el tercero, el sacramento (Daniélou, 1964: 105). Desde esta perspectiva, en los primeros siglos, los israelitas abandonando el país de los egipcios eran considerados imagen de los catecúmenos durante la vigilia pascual, pues igual que aquellos fueron liberados del yugo del faraón cuando sus tropas quedaron destruidas en el agua, los catecúmenos son rescatados de la tiranía de Satán cuando este es aniquilado en las aguas bautismales.

En la *Biblia Pauperum*, el bautismo de Cristo queda vinculado al paso del Mar Rojo, escena que se ubica a la izquierda [FIG. 6]. En primer plano Moisés alza el bastón con el que ha abierto el paso a través de las aguas, mientras que al fondo se vislumbra el ejército faraónico hundiéndose en ellas. El texto que corona la imagen explica su sentido y evidencia, en la línea de los Padres, que de la misma manera que el agua del mar salvó a los hebreos del yugo de Egipto, la del bautismo redime a los cristianos de la esclavitud del pecado:

> Leemos en el capítulo XIV del Éxodo, que el faraón se adentró en el Mar Rojo con carros y caballos persiguiendo a los hijos de Israel, tras lo cual el Señor arrojó las aguas sobre ellos. De esta forma liberó a su pueblo de la mano del enemigo que lo hostigaba. También ahora, a través de las aguas bautismales consagradas por Cristo, ha librado al pueblo cristiano de las ataduras del pecado original.

FIG. 5 Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb y Crucifixión de Cristo, *Biblia moralizada,* Français 9561, *c.* 1350, BNF, París, fol. 58v.

FIG. 6. Paso del Mar Rojo y Bautismo de Cristo, *Biblia Pauperum*, núm. 1845,0809.10, *c.* 1460-1470, British Museum, Londres, fol. 9.

Con la vinculación de estos dos episodios bíblicos se está evidenciando que con el bautismo cada cristiano escapa a la persecución del ejército del mal y consigue llegar a la región celeste.

El bautismo cristiano se diferenciaba de los practicados en el mundo judío por la participación del Paráclito. Por ello, los escritores eclesiásticos buscaron su presencia en los acontecimientos de la Vieja Ley considerados sus tipos. Lo hicieron en el Diluvio a través de la paloma que llevó en su pico la rama de olivo, figura del Espíritu Santo que otorga la gracia al neófito, y también lo harán en este episodio del Éxodo por medio de la nube que acompañaba a los hebreos en su deambular, como ya apuntó el Apóstol: «No quiero que ignoréis, hermanos, que nuestros padres estuvieron todos bajo la nube y todos atravesaron el mar; y todos fueron bautizados en Moisés, por la nube

y el mar» (1 Co 10,1-2). En estos versículos se alude a los dos elementos del bautismo: el agua y el Espíritu, figurados aquí por medio del mar y de la nube, respectivamente. Esta interpretación puede observarse en Orígenes:

> Videtis quantum differat ab historica lectione Pauli traditio. Quod Judaei transitum maris putant, Paulus baptismum vocat; quam illi existimant nubem, Paulus Spiritum sanctum ponit: et huic simile intelligi vult illud, quod Dominus in Evangeliis praecepit dicens: 'Nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu sancto, non potest intrare in regnum Dei' [13] (Orígenes, *Hom*. 5, 1 *in Ex*.; PG XII, 326).

FIG. 7. Paso del Mar Rojo, *Salterio*, Grec 139, *c*. 950, BNF, París, fol. 419v.

La correlación icónica de este alegato está presente en la escena del folio 419v de un *Salterio* miniado en Constantinopla a mediados del siglo X [FIG. 7]. Si en el registro inferior el ejército faraónico está siendo anegado por el mar, en el superior, el pueblo elegido acaba de cruzarlo. Moisés, en el centro, toca con su bastón el agua, de forma que esta vuelve a su cauce y ahoga a los egipcios. Los israelitas van precedidos por la columna de luz y seguidos por la nube, personificada en una figura nimbada que sujeta entre sus manos una tela que parece cubrirlos.

San Pablo explica a los corintios que si el Mar Rojo constituye el origen del pueblo de Dios, el bautismo lo es de la comunidad cristiana, puesto que nadie puede formar parte de la *Ecclesia* si no ha sido bautizado en agua y en Espíritu (I Cor 10).

Las prefiguras bautismales vistas hasta el momento han presentado a Cristo como el nuevo Noé, que por las aguas bautismales salva al fiel del naufragio; o el nuevo Moisés, que lo introduce en la Tierra prometida. Podría aducirse un tercer episodio veterotestamentario en el que el agua y la madera aparecen en conexión y que la exégesis interpretó en clave bautismal: el del hacha del profeta Eliseo.

Eliseo y el hacha del Jordán como tipo bautismal

Varios pasajes de la vida de este enviado de Dios fueron explicados por los exégetas como presagios del sacramento de la iniciación cristiana. Entre ellos se encuentra el del hacha hundida en el río: «Llegando al Jordán se pusieron a cortar los árboles. Estaba uno derribando una viga cuando el hierro se cayó al agua y gritó diciendo: '¡Ay, mi señor, que era prestado!' El hombre de Dios dijo: '¿Dónde ha caído?' Y le mostró el sitio. Entonces cortó un trozo de madera y lo arrojó allí, y sacó el hierro a flote» (2 R 6,4-7).

[13] Ved cómo la tradición de Pablo difiere de la lectura histórica. Lo que para los judíos es paso del mar, san Pablo lo llama bautismo. Lo que para ellos es una nube, san Pablo afirma que es el Espíritu Santo. Y quiere que este pasaje se interprete en el mismo sentido que el precepto del Señor: 'quien no renace del agua y del Espíritu, no puede entrar en el reino de los cielos'.

En este texto aparecen una serie de elementos considerados prefiguraciones bautismales, como pondrá de manifiesto en el siglo IV Dídimo Alejandrino, quien consideró a Eliseo una figura de Cristo; y a Adán, el origen del hacha hundida porque su desobediencia arrojó al género humano del mundo de la luz, de donde provenía, al de la oscuridad. Por ello, el acero de la segur representa a los hombres condenados a causa del pecado; en cambio, el palo de madera, que arrojado lleva a la superficie el hierro, simboliza la cruz de Cristo, bautizado en las aguas del mismo río en el que flotará el hierro:

FIG. 8. Bautismo de Cristo, s. XVII, Museo Arqueológico, Skopje, Macedonia.

Etenim per Elisaeum quidem hominem Dei, et interrogantem, 'Ubi cecidit' securis? Significabatur Deus, […] quique olim dixit: 'Adam, ubi es? […]. Per ferrum autem, quod cecidit in obscuram profunditatem, vis humanae naturae denotabatur, quae excidit a luce [...]. Per lignum vero, quod acceptum est, et projectum in eum locum, ubi erat quod quarebatur, sancta hymnisque semper celebranda crux designabatur; per Jordanem vero, immortale baptisma; nam in Jordane is qui Jordanem fecerat, baptizari propter nos dignatus est. Ferri autem innatatio in aquis, ejusque accessus ad eum qui illud amiserat, significabat, nos per baptismum in coelestem sublimitatem extolli, et pristinam gratiam suscipere, et veterem patriam recipere[14] (Didym., «*Trin.* 2, 14»; PG XXXIX, 698-699).

El detalle icónico del hacha gozó de mayor predicamento en las manifestaciones plásticas del ámbito ortodoxo que en las de la Iglesia latina. Puede ser observado en escenas sobre el tipo iconográfico del Bautismo de Cristo, como en la tabla del Museo Arqueológico de Skopje [FIG. 8], donde cuelga de la rama del arbusto situado tras el Bautista. En el icono de Zarzma, realizado en plata dorada entre los siglos XI y XIII, la hoja descansa en el suelo y el palo está apoyado sobre la planta. En el folio 64v de una *Biblia* turca de principios del siglo XI, conservada en la Biblioteca Nacional de Francia, se encuentra clavada en el suelo ante el árbol ubicado a la espalda de Juan. Aunque su presencia en el arte occidental será más infrecuente, puede ser observada, no obstante, en el lienzo que sobre este tema pintara el Greco entre 1597

[14] En Eliseo, el hombre de Dios, que pregunta: ¿Dónde ha caído el hacha?, está representado Dios que [...] pregunta a Adán: ¿Dónde estás? [...] En el hierro hundido en el abismo oscuro vemos figurado el poder de la naturaleza humana, caída en la región de la luz [...]. En la madera cogida y arrojada en el lugar donde se hallaba el objeto buscado está simbolizada la cruz gloriosa. El Jordán es el bautismo inmortal, pues Aquél que creó el Jordán, en el Jordán se dignó ser bautizado por nosotros. Finalmente, el hierro que flota sobre las aguas y vuelve a quien lo había perdido significa que nosotros por el bautismo subimos a una altura celeste y recuperamos la gracia antigua y la verdadera patria.

y 1600 para el retablo mayor del Colegio seminario de la Encarnación. Pese a que algunos historiadores han visto en esta herramienta una referencia al sermón pronunciado por Juan tras bautizar a Cristo,[15] me inclino a considerarla una alusión al hacha de Eliseo, habitual en la Iglesia ortodoxa y que el Greco —por su origen cretense— debió contemplar en escenas sobre la Teofanía del Jordán.

Conclusiones

El arte medieval fue «el servidor dócil de la teología» (Perdrizet, 1908: 113) al convertirlo los escritores eclesiásticos en un instrumento para enseñar a los fieles las verdades de la fe. San Gregorio de Elvira señalará de la Vieja Ley que:

> no solo describe la historia de una nación, sino que, con figuras e imágenes, iba ya entonces mostrando lo que acerca de Cristo tenía que acontecer. Y, porque lo antiguo concuerda con lo nuevo, no en el tiempo, sino en su íntima relación, por eso, al comparar las cosas nuevas con las viejas y las viejas con las nuevas, mostramos que es una sola la causa y el motivo de los dos Testamentos, en virtud del único Espíritu de Dios (GR-I, Trat. XI, 3: 269).

En el establecimiento de esos paralelismos va a jugar un papel destacado la escuela episcopal de Chartres y, especialmente, Thierry que la dirigió hacia 1150 procedente de la escuela catedralicia de París. Este *magister* enseñaba a sus alumnos: «*Nous sommes des nains montés sur les épaules des géants que sont les Anciens*»[16] (Favier, 1988: 39), metáfora con la que consideraba que determinados acontecimientos o personas de la primera parte de la Biblia tenían significado en sí mismos a la vez que constituían prefiguras de lo que acontecerá en la segunda parte de las Escrituras.

En este artículo, siguiendo el método tipológico o figural, he referido tipos iconográficos de episodios del Antiguo Testamento donde el agua aparece unida a la madera y que la exégesis interpretó en clave bautismal, como son: el arca del Diluvio, Moisés usando su bastón para hacer brotar agua de la roca o para dividir la del Mar Rojo, y el hacha de Eliseo flotando en el Jordán.

[15] Pero viendo él venir muchos fariseos y saduceos al bautismo, les dijo: «Raza de víboras, ¿quién os ha enseñado a huir de la ira inminente? Dad, pues, fruto digno de conversión, y no creáis que basta con decir en vuestro interior: Tenemos por padre a Abraham; porque os digo que puede Dios de estas piedras dar hijos a Abraham. Ya está el hacha puesta a la raíz de los árboles; y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego» (Mt 3,7-10).

[16] Somos enanos a hombros de los gigantes, que son los Antiguos.

Un trono para su Divina Majestad. Emblemas y jeroglíficos de la custodia de la catedral de Sevilla en un grabado de Lucas Valdés

Manuel Gámez
Universidad de Sevilla

Dentro de las diferentes representaciones realizadas sobre la custodia de la catedral de Sevilla, destaca por su valor iconográfico el grabado abierto en 1703 por Benoît Farjat a partir de un dibujo del pintor Lucas Valdés (Gámez, 2015) [fig. 1].[1] La difusión de esta estampa, pensada como regalo a cardenales y obispos de otras diócesis, permitió mostrar la pieza de mayor importancia del ajuar catedralicio y sobre todo, su programa iconográfico.[2] El grabado lo preside la custodia propiamente dicha, que ocupa el centro de la composición. Está enmarcada por un cortinaje recogido por ángeles en las esquinas superiores, solución similar a la utilizada por Juan de Valdés Leal en el grabado abierto sobre el mismo tema en 1668.[3] En la parte inferior, la custodia es flanqueada por una pareja de ángeles. El situado a la izquierda traza la planta de la custodia en el suelo mediante un compás, mientras el contrario porta una regla en la que se lee «*scala de palmi*», siendo esta la unidad de medida utilizada para la representación. En los ángulos superiores, Lucas Valdés situó unos racimos de uvas y espigas, alusivos a la Eucaristía, mientras en los inferiores insertó unas cartelas con inscripciones latinas. La situada en la esquina inferior izquierda indica que se representa la custodia de la catedral de Sevilla en la que procesiona el Santísimo Sacramento, apuntando varios datos sobre su elaboración, así como el nombre de su autor, el platero Juan de Arfe y Villafañe.[4] La inscripción inserta

[1] Sobre los grabados realizados por Lucas Valdés, véase Laguna, 1997: 63-80; Herrera, 2000: 103-121 y Fernández, 2003: 60. Para conocer la producción del grabador francés Benoît Farjat, véase Pommer, 1996: 13-24.

[2] Sobre la custodia de la Catedral de Sevilla puede verse Sanz, 1979 y Palomero, 1984: 636-641.

[3] Dicho grabado se abrió para conmemorar la reforma de la custodia realizada por el platero Juan de Segura, quien incorporó una Inmaculada y una serie de ángeles en el primer cuerpo, trasladó la Fe al remate superior y elevó el conjunto sobre un basamento (Sanz, 1979: 107-108).

[4] La traducción al castellano del texto original en latín, situado en la esquina inferior derecha del grabado, es la siguiente: «Tienes aquí, benévolo espectador, una tabla calcográfica de la capilla de plata donde está la Venerable Eucaristía del templo mayor de la ciudad hispalense, prueba de su noble obra, increíble decoración, y un culto sin igual. Pesa fácilmente más de ciento cinco mil libras. En la parte más baja de lo alto se eleva la representación de la Fe. Alcanza hasta los nueve pies divinos de largo. La anchura de su obra es la proporcionada. La sólida mole de la máquina fue construida brillante y cuidadosamente por Juan de Arfe Villafañe».

FIG. 1. Lucas Valdés y Benoît Farjat, *Grabado de la custodia de la Catedral de Sevilla*. 1703.

en el ángulo contrario, alude a la creación del conjunto de emblemas que conforman el programa iconográfico de la custodia por el canónigo de la catedral hispalense Francisco Pacheco, así como el orden en el que están dispuestos en el grabado.[5] Una tercera inscripción aparece en la zona central, inserta en el pedestal sobre el que se eleva la arquitectura de plata. En ella se apunta la importancia que para el cabildo sevillano tenía el culto a la Eucaristía, así como el nombramiento del canónigo cordobés y penitenciario de la catedral sevillana don José Moreno y Córdoba, representante del cabildo en Roma y promotor de la realización del grabado.[6] Sobre la plataforma en la

[5] La traducción al castellano de dicha inscripción es: «Francisco Pacheco canónigo de la misma Iglesia, ofreció su excepcional piedad y erudición, añadió historias sagradas y distribuyó en relieves los emblemas y jeroglíficos del cielo en cada uno de los pedestales de las columnas. La mayoría de los escudos emblemáticos están dispuestos al borde de la tabla. Aunque no evitó que se comprimiera su disposición a pequeñas vistas en relieve, para la imagen de frente no solo sacó lo que se ofrece a la vista, sino mucho más». El programa iconográfico fue encomendando al canónigo de la Catedral de Sevilla don Francisco Pacheco, el cual era un afamado conocedor de las Sagradas Escrituras. El desarrollo del mismo fue dado a Juan de Arfe tras la firma del contrato, aunque no se alude a ello en el protocolo firmado (Sanz, 1979: 80-81).

[6] La traducción al castellano del texto latino situado en el pedestal de la custodia es: «Clemente IX P.O.M. Mole de plata, de magnífico arte, muchos años aquí del venerable y divino aniversario del triunfo de la Eucaristía dedicado en la Metropolitana y Santa Iglesia de Sevilla. Es testimonio del grandioso afecto público de aquí hacia el culto al monumento del Santísimo Sacramento. Recientemente dibujado y grabado en cobre. El cordobés José Moreno y Córdoba, que es penitenciario en la Iglesia sevillana, y comisario para su capítulo en la ciudad, humildemente bajo sus santos pies. D.O.S.».

que asienta la custodia, aparece la firma tanto del pintor Lucas Valdés, como el nombre del grabador italianizado, Benedicto Fariat, así como la fecha de 1703.[7]

FIG. 2. Lucas Valdés y Benôit Farjat, *Grabado de la custodia*. (detalle «la creación de Eva»). 1703 y Cristofano Robetta, *Creación de Eva*. 1530.

Sin embargo, el elemento más significativo por su valor iconográfico es la orla circundante que ocupa los flancos y la parte superior. En ella, Valdés situó las escenas bíblicas correspondientes a los relieves situados en los pedestales en los que apoyan las columnas exteriores de los tres primeros cuerpos, acompañadas de las inscripciones que facilitan su comprensión. Son un total de cuarenta y ocho, no reproduciéndose otros emblemas situados en otros puntos de la custodia.[8] Valdés se limitó a copiar esas escenas, que guardan cierta relación con estampas italianas, alemanas y flamencas, principal fuente de inspiración para Arfe. El criterio establecido para la distribución de las escenas en la orla resulta complejo, pues no parece seguir un orden histórico lógico. De hecho, el que se ha seguido no coincide con lo escrito por Juan de Arfe en su *Descripción de la traça y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla*, publicado en 1587, texto básico para el estudio del programa iconográfico de la custodia y que ofrece un orden diacrónico de las escenas.

Las treinta y seis correspondientes al primer cuerpo de la custodia se sitúan en todo el perímetro lateral y en cinco cartelas superiores, con un formato cuadrangular y vertical. Se intercalan temas del Antiguo y del Nuevo Testamento, con otros de carácter alegórico. Así, el primero de los planteados por Arfe, situado en el tercer registro del ángulo inferior derecho de la orla, representa el momento en que Dios creó a Eva a partir de la costilla de Adán, acompañado de la inscripción «*humani generis auspicia,* 'primicias del género humano'» (Gn 2,22).[9] Eva, arrodillada ante Dios, recibe su bendición tras surgir de la costilla de Adán, que duerme plácidamente. Para dicha composición, es posible que Arfe se inspirase en la estampa realizada por Cristofano Robetta en 1530 (Bartsch, 1978, 25: 275) [FIG. 2]. Este suceso guarda una importante relación teológica con el emblema situado bajo él en la orla, en el que Cristo vierte de su costado siete rayos de sangre, en señal de cada uno de los Sacramentos (Arfe, 1597: 12), anotándose en la parte inferior «*felicio propagatio,* 'excelente propagación'». Ambas escenas desarrollan la idea de que igual que Dios a partir de Adán, tomado como el primer Cristo, creó a Eva, personificación de la Iglesia, del segundo Cristo, del que brotan siete

[7] Se recoge tanto la firma del pintor Lucas Valdés: «*Lucas Valdés Hispalensis delineavit*»; como la del grabador francés Benôit Farjat: «*Bened. Fariat sculp*». Fechado en Roma, en 1703. «*Rome superior perm. 1703*».

[8] Estos los estudió, Andrés, 2015: 113-132.

[9] Las Sagradas Escrituras utilizadas por Francisco Pacheco corresponderían a la *Vulgata Pio Clementina*, redactada en latín tras la celebración del Concilio de Trento. Agradezco a Don Álvaro Pereira Delgado su ayuda en este asunto.

rayos de sangre, ha nacido la nueva Iglesia a través de sus siete Sacramentos. El uso de esta prefiguración, desarrollada con frecuencia en los textos postrentinos, denota un buen conocimiento por parte de Pacheco de los temas eucarísticos.[10]

La tercera escena, situada en el arranque del flanco derecho, representa el momento en que Adán y Eva comen la fruta prohibida, rotulándose con la frase «*perituraе gaudia vitae*, 'placeres de la vida perecedera'» (Gn 3,6). Eva arranca la manzana para entregársela a Adán, situado al lado contrario del árbol. La composición recuerda a un grabado anónimo análogo realizado en Italia en torno a 1520 [FIG. 3].[11] Es posible que Arfe tomase del mismo tanto la postura de los personajes, como la relación establecida entre ellos, en la que Adán avanza su mano para recibir la fruta prohibida. La escena se vincula con la alegoría dispuesta debajo, compuesta por una cruz adornada de racimos y espigas, coronada por un cáliz con la hostia, situándose a su alrededor figuras humilladas que comen de este sagrado fruto, con el epígrafe «*vitae melioris origo,* 'origen de una vida mejor'» (Arfe, 1597: 12).[12] Si Adán y Eva comieron la fruta prohibida y murieron, del nuevo árbol, que es la Cruz, comen la nueva fruta, la Eucaristía. De uno nace el pecado y del otro la virtud, argumentando la adoración del Cuerpo de Cristo protegido en la custodia. La adoración de la Cruz como árbol divino se popularizó durante el siglo XVI en los contextos católicos debido al comercio de estampas. Ejemplo de ello es la lámina realizada por Nicolás Beatrizet en torno a 1550, en la que se muestra a la Virgen junto a un grupo de santos, adorando la Cruz entendida como árbol de vida (Bartsch, 1978, 29: 280).

Siguiendo al platero, debe pasarse al lado izquierdo de la orla, con la escena relativa a la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, quienes huyen de la espada de fuego portada por un ángel (Gn 3,20-24). La disposición de los personajes, sus actitudes y estudios anatómicos recuerdan en parte el grabado que sobre el mismo tema realizó Cristófano Robetta (Bartsch, 1978, 25: 176). Se acompaña por la frase «*procul o procul este prophani,* 'alejaos de aquí impíos'», perteneciente al libro VI de la *Eneida*, escrita por Virgilio, lo que denota la rica formación humanista de Pacheco al adaptar un texto de raíz profana a escenas de carácter religioso (Virgilio, 2006: 257). El tema insiste en la necesidad de purificación, por lo que si no estás limpio de pecado, no es lícito que tomes el cuerpo de Cristo. La continuidad neotestamentaria de dicha escena está en la situada sobre ella, a la cual acompaña la leyenda utilizada en otros textos teológicos «*non licet sanctum dare canibus,* 'no deis a los perros las cosas de los santos'» (Mt 7,6),

[10] En el siglo III, escribió Tertuliano: «Si Adán era figura de Cristo, el sueño de Adán era figura de la muerte de Cristo. Que se durmió en la muerte a fin de que por Eva, surgida de la herida de su costado, fuera surgida la Iglesia, verdadera madre de todos los vivientes […]». Tertuliano, 210: 43.[8] Estos los estudió Andrés, 2015: 113-132.

[11] La autoría del grabado, cuyas medidas son 238x185 mm, ha sido muy discutida. La primera atribución lo relacionó con Giovanni Antonio da Brescia (Passavant, 1860, 5: 106). Más adelante fue relacionado con la escuela romana por Hind, 1963: 57-62. En los últimos estudios se ha insertado dentro de los contextos lombardos, atribuyéndose a artistas como Altobello Meloni o Girolamo Romanino. (Bartsch, 1978, 24: 258).

[12] El tema alegórico representado está en consonancia con los salmos del Rey David (Sal 34-35).

haciendo referencia a la parábola del convite real. En dicha celebración, el pan de los ángeles se convirtió en alimento para los peregrinos, el cual no debe arrojarse a los perros. Le sigue el momento en que Moisés hace brotar de la peña el agua que beberá el pueblo sediento, junto a la inscripción «*biberant de spiritali petra,* 'bebían de una roca espiritual'» (Núm 20,11). Así, al intentar establecer una comparativa con los nuevos textos, se alude al momento en que del costado de Cristo surgió un arroyo de sangre del que beben algunas ovejas, los cristianos, bajo el lema «*petra autem erat christus,* 'la roca era Cristo'». Con esta frase de san Pablo, se comparó el hecho de que Moisés diese de beber de una roca al pueblo, con la figura de Cristo como fuente de vida, siendo roca espiritual para los cristianos y los santos.

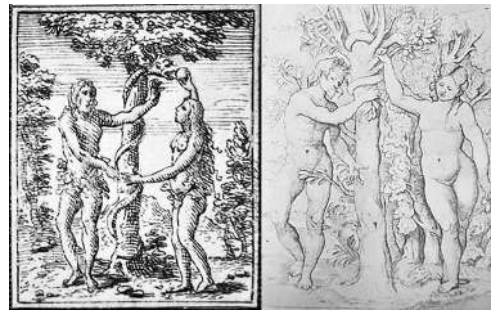


FIG. 3. Lucas Valdés y Benôit Farjat, *Grabado de la custodia.* (detalle «la fruta prohibida»), 1703. Y Anónimo. *Adán y Eva comen la fruta prohibida. c.* 1520.

La insistencia en tomar la Eucaristía como medio de salvación es la idea primordial. Para ello, se alude a diversos pasajes bíblicos en los que tomar el Pan es muestra de la llamada divina. Ejemplo de ello fue la historia del maná que alimentó al pueblo de Israel en el desierto, que se acompaña de la inscripción «*manducareunt et mortui sunt*, 'comieron y murieron'» (Ex 16). A esta escena sigue la del milagro de los panes y los peces, junto a la frase «*qui manducat vivet in aeternum,* 'el que coma vivirá eternamente'» (Jn 6,49). Pacheco quiso manifestar que el pan de vida dado por Dios, a diferencia del maná que era un alimento mortal, es vivificante e inmortal. El pan de vida es Cristo, por lo que solo pertenece a quien conoce a Dios, estando ligado a la Iglesia triunfante representada en la custodia (San Agustín, 57-7). Esta idea se reitera en el momento en que dos cuervos traen pan y carne a Elías, bajo la frase «*non turpat dona minister,* 'no estropee las ofrendas del ministro'» (1 Re 17,2-6). Otra escena representa el instante en que un ángel lleva un cáliz con su hostia a san Antón y san Pablo Ermitaño, con la frase «*sacerdos ángelus domini est,* 'el sacerdote es el ángel del Señor'» (Vorágine, 2005: 87). Esta última tiene una evidente relación compositiva y formal con la pintura realizada sobre el mismo tema por Pedro de Campaña en 1545 (Valdivieso, 2008: 77-79). Como ya señaló Serrera, la composición deriva de un grabado de Durero, que posiblemente también sería utilizado por Arfe para componer la escena (Serrera, 1999: 22-23) [FIG. 4].

Tras aseverar la identidad del cuerpo de Cristo como pan de vida, Pacheco recogió en el programa iconográfico de la custodia la misma

FIG. 4. Lucas Valdés y Benôit Farjat, *Grabado de la custodia*. (detalle «san Antón y san Pablo ermitaño»), 1703. Y Alberto Durero, *san Antón y san Pablo ermitaño*. 1504.

equivalencia para la Sangre. Para ello, aludió al pasaje del Antiguo Testamento en el que Eliseo echa la harina en la olla para hacer desaparecer el mal sabor de la hierba podrida, siendo colocado junto a la inscripción «*vitae solamen acerbae,* 'consuelo de la amarga vida'» (2 Re 4,38-41). Este momento es tomado por los exégetas como prefiguración del episodio en el que Cristo convirtió el agua en vino en las bodas de Caná, mostrándose en la estampa junto a la inscripción «*vertit tristes in gaudia curas,* 'convirtió en gozos las tristes inquietudes'» (Jn 2,7-10). El mensaje teológico pretende mostrar circunstancias en las que el cuerpo de Cristo, por ser medio de vida eterna, ha servido para ahuyentar el mal. Así ocurre con la expulsión del demonio por Tobías con humo, provocado por la quema del hígado de un pez, a la cual se le une el lema «*fumum fugit atra caterva,* 'el maligno huye del humo'» (Tob 8,3). Este hecho se relaciona con la alegoría que le sigue, compuesta de un altar sobre el que se ha colocado un cáliz con la hostia, lo que genera la expulsión de dos demonios que escapan ante la presencia divina. Así lo explica la inscripción «*fugiunt phantasmata lucem,* 'los fantasmas huyen de la luz'». La relación de esos seres endemoniados con las corrientes heréticas propias del siglo XVI es clara, prefigurándose en Tobías a aquellos que iban en contra del catolicismo y su dogma eucarístico. La luz, señal de un apropiado conocimiento, libre y eterno, es Cristo tras la transustanciación de la hostia.[13]

La importancia del cuerpo y la sangre de Cristo como medio de salvación para el católico se reivindica en el instante en que Lot, embriagado, duerme junto a sus hijas (Gn 19,30-36). La embriaguez provoca lujuria e impureza, lo que de mantenerse, no permitirá la entrada en el Reino de los Cielos. Ello se entiende como pecado mortal, ya que el hombre se priva conscientemente del uso de su razón, como explica la frase «*de vinea sadomorum vinum eorum,* 'su vino es del vino de Sodoma'» (Dt 32,32). Por ello, la Sagrada Escritura rechaza continuamente la embriaguez, al ser propicia al desenfreno y a la falta de pureza.[14] Se tomaba el beber vino como fuente de pensamientos impíos, lejanos a los necesarios para la limpieza del espíritu necesaria para tomar la Eucaristía (Jerónimo, 22: 8). Este ejemplo del mal uso del vino, se contrarresta en la alegoría que le sigue, en la que un coro de mujeres vírgenes, postradas delante de un altar, adoran un cáliz, muestra inequívoca de la pureza espiritual instigada en la Iglesia postrentina y necesaria para tomar la eucarística (Mt

[13] Este concepto alcanzó una relevancia crucial tras la finalización del Concilio de Trento ante el rechazo de la creencia protestante. No obstante, fue ya desarrollado por santo Tomás de Aquino, 1274.

[14] Y no os embriaguéis de vino, que lleva al desenfreno, sino llenaos de Espíritu. (Ef 5,18).

25,1-13). Debajo, aparece la frase «*hoc vinum virginis geminat,* 'este vino engendra vírgenes'».

El programa iconográfico de la custodia pretende ejemplificar la limpieza espiritual necesaria para tomar la Eucaristía. Para ello muestra el momento en que Abraham hospeda a tres ángeles, leídos en la tradición como prefiguración de la Santísima Trinidad, les lava los pies, los purifica, y tras ello les invita a comer (Gn 18,1-15). El hecho narra a la perfección cual debe ser el recorrido para la purificación del alma, para posteriormente tomar la Eucaristía, apoyándose en la frase «*non licet illotos accederé,* 'no está permitido acercarse a los impuros'». Esta purificación antecedió al lavatorio de pies de los discípulos por parte de Cristo antes de la Santa Cena. Con ello, se insiste en la necesidad de purificar el alma antes de recibir la Eucaristía, igual que Abraham lo hizo con los ángeles. Se acompaña de la frase «*auferte malum cogitationum vestrarum,* 'arrancad el mal de vuestro pensamiento'» (Is 1,16), en una alabanza a la purificación y limpieza del espíritu. Una vez cumplido estos preceptos, el fiel puede recibir el Cuerpo de Cristo, situándose los dos emblemas que hacen alusión a su instauración en el centro superior de la orla. El primero de ellos, representa la cena del Cordero Pascual, como verdadero sacrificio del cuerpo que prefigura la inmolación del Salvador (Ex 12,1-28). Es acompañado por la frase «*antiqua nobis mysteria cedunt,* 'los antiguos misterios dejan paso a los nuevos'», derivada del himno eucarístico *Pange Lingua*, escrito por santo Tomás de Aquino para celebrar la festividad del Corpus Christi.[15] Este hecho es una prefiguración de la Santa Cena celebrada por Jesús junto a sus discípulos en la noche del Jueves Santo, en la cual se bendijo el pan, siendo desde ese momento cuerpo de Cristo (Lc 22,7). La escena se desarrolla en torno a una mesa circular presidida por Jesús y en torno a la cual se sitúan los apóstoles, enmarcándose en una arquitectura de raíz italianizante. Esta disposición, ya se aprecia en los contextos italianos del siglo XVI, sustituyéndose la mesa alargada por la circular y permitiendo una disposición de los personajes más realista. En este caso el grabado que pudo usar Arfe corresponde a Cornelis Cort que reproduce una pintura de Livio Agresti para el oratorio romano de Gonfalone. Se acompaña de la frase «*melioris fercula mensae,* 'manjares de una vida mejor'». Ambos emblemas son el eje articulador de todo el programa iconográfico, al escenificar la creación del Sacramento que se adora con la estampa que nos ocupa. Una vez instaurado el cuerpo de Cristo, es necesario justificar por qué se delega en el sacerdote dicha celebración, apoyándose para ello en una serie de argumentos

[15] En dicho himno, puede leerse: *«et antiquum documentum. Novo cedat ritui»* (y la antigua imagen ceda el lugar al nuevo rito).

bíblicos. Pacheco acudió al momento en que a Isaías se le presentó un serafín, el cual cogió una piedra ardiendo del altar y tocó su boca para purificarlo, como referencia al ministerio profético destinado al sacerdote. A ello se añade la frase «*purgabit filios Levi,* 'purificó a los hijos de Leví'» (Mal 3,3), siendo considerados estos como los sacerdotes, dentro de la tradición cristiana. De este modo, se legitimaba la purificación del sacerdocio, siendo aptos para la celebración eucarística. Esta circunstancia se refuerza en el siguiente emblema, en el que un sacerdote, revestido de sagrado, imparte la comunión al pueblo cristiano. No obstante, al firmarse con el lema «*probet autem seipsum homo,* 'júzguese el hombre a sí mismo'» (1 Cor 11,28), Pacheco recordó que corresponde a cada ministro del altar guardar su pureza y dignidad para ofrecer con sus propias manos el cuerpo de Cristo. Con ello se advierte que, aquel que participe del rito eucarístico indignamente, comete una execrable irreverencia contra el más importante de los sacramentos, no pudiendo alcanzar la salvación.[16]

Este valor que se le otorga al cuerpo de Cristo, se manifiesta en diversos momentos en los cuales la comunión permitió obtener la redención. A ello corresponde la escena en que Elías se recuesta a la sombra del enebro, cansado de caminar, hasta que un ángel le ofrece pan, prefiguración eucarística, lo que le permitió continuar su marcha (1 Rey 19,7-8). Se añade el texto «*in pace in idipsum,* 'en paz con sí mismo'», al cual le sigue el del emblema siguiente, «*dormiam et requiescam,* 'dormiré y descansaré'» (Sal 4,9-10). En este último, un sacerdote le está dando el viático a un enfermo, otorgándole al cuerpo de Cristo la condición de medio de salvación ante la muerte. De este modo, Pacheco insistió en que el sacerdote debe guardar la virtud y la justicia, a fin de que no se encuentre ningún argumento para hacer el mal y por tanto facilitar el camino a la salvación eterna.

Este amparo, que el cuerpo de Cristo ofrece al que conserve su pureza, se vuelve a ejemplificar en la siguiente escena, en la que Habacuc, transportado por ángeles, le da de comer a Daniel en el foso de los leones, bajo la inscripción «*adiutor in opportunitatibus,* 'socorriéndole oportunamente'» (Sal 9,10). Sobre esta idea insiste el siguiente emblema, en el que un ángel porta el cáliz y la hostia para salvar a las ánimas del purgatorio, referenciando la vida eterna lograda por la comunión ante los pecadores del pozo sin agua (1 Cor 3,13-14). Le sigue el emblema «*emisit vinctos de lacu,* 'dejó salir del hoyo a los vencidos'» (Zac 9,11), en referencia a los salvados del purgatorio. La continua referencia a los modelos de salvación y a las condiciones necesarias para la obtención de la misma, hizo que se insistiera en la

[16] La tradición católica ha utilizado esta idea como argumento de la verdadera presencia de Cristo en la Eucaristía, en contraposición a lo dispuesto por las corrientes luteranas (Sánchez, 1985: 293-334).

pureza ineludible para alcanzarla. Si ya anteriormente se había denunciado el mal uso del vino con el pasaje de Lot y sus hijas, en el emblema siguiente se muestra el momento en que los hijos de Noé cubren a este, desnudo a causa de su embriaguez (Gn 9,21-24). Se le agrega la frase «*humanae ebrietatis ludibria,* 'escarnios de la humana embriaguez'», como prueba del descontrol sufrido por el hombre ante el dominio del vino bebido sin precaución. El vino es la sangre de Cristo y por tanto debe usarse con control, dignidad y pureza. Esta aseveración se evidencia de forma rotunda en el próximo emblema alegórico, en el que Cristo, con un cáliz en la mano, sujeto a la cruz como árbol de la nueva vida, es rodeado por ángeles con racimos de uvas. Se insistía en la idea del vino como Cristo, no como símbolo de este, al ser en sí mismo su sangre, como se recoge en el lema «*calix eius inebrians quam praeclarus est,* 'su cáliz embriagador es el mejor'» (Sal 23,5). El discurso de esta alegoría tiene continuidad en los dos próximos emblemas, en los cuales se representa a la Iglesia como modelo de acercamiento al verdadero Cristo victorioso ante el pecado. En el primero de ellos, se muestra a una reina coronada con una culebra, portando en su mano un cáliz, mientras cabalga sobre un dragón de siete cabezas, algunas de ellas caídas como consecuencia de la embriaguez, siguiéndole el lema «*haereticae impietatis ebrietas,* 'la embriaguez de la impiedad herética'» (Ap 17). Se trata de la llamada ramera de Babilonia representada con las siete copas de vino, personaje bíblico asociado en la tradición con la lucha contra el pecado. La representación hecha por Arfe tiene resonancias iconográficas muy parejas a otras realizadas en Europa, pues puede estar basado en el grabado realizado por Durero en el que mostraba la condena de la gran ramera. Este modelo obtuvo un importante arraigo en la tradición artística sevillana como demuestra el paño de azulejos de la mesa de altar del convento de Madre de Dios, pintado con el mismo tema a fines del siglo xvi (Morales, 1980: 106). Su colocación en el primer cuerpo de la custodia se justifica al estar este dedicado a la Iglesia victoriosa contra el mal, personificado convencionalmente con dicha iconografía. Tras producirse la victoria de la Iglesia sobre el pecado, Esta se personifica en el segundo emblema en una dama con corona real, con un cáliz en la mano y sobre un carro tirado por las figuras de los cuatro evangelistas, iconografía procedente de la tradición cristiana y acompañada del lema «*ecclesiae catholicae veritas,* 'la verdad de la Iglesia católica'». Ya en los últimos años del siglo xv, se realizaron diversos grabados en los que se representaba a Dios sobre un carro tirado por el tetramorfo, rodeado de distintos santos, como representación de la

Iglesia triunfante, idea principal desarrollada en todo el primer cuerpo de la custodia y descrita en la orla del grabado tratado.

Ello es consecuencia del poder del cuerpo de Cristo instaurado en la Eucaristía, lo que justificaba la aparición de dos alegorías en las que el pan se mostraba como alimento sagrado. Del Antiguo Testamento procede la escena que representa la mesa de los panes de la proposición, colocada delante del tabernáculo y flanqueada por Moisés y Aarón (Ex 25,23-30). Todos los elementos que aparecen en dicha escena proceden del mandato divino y son prefiguración de la comunión servida por Cristo a sus apóstoles. La proposición hecha por Dios se ha entendido como el triunfo de la Iglesia por acción directa de los sacerdotes, encargados de instaurar el cuerpo de Cristo. Ellos son quienes han de inducir a los hombres a la salvación mediante «vuestras buenas obras y la gloria a vuestro Padre».[17] A ello le acompaña la frase «*umbram fugat veritas,* 'la verdad ahuyenta la tiniebla'», procedente del himno eucarístico escrito por santo Tomás de Aquino, *Lauda Sion Salvatorem.* Es por ello lógico, que el segundo de los emblemas muestre el cuerpo de Cristo en una custodia y sustentado por ángeles, en representación del alimento divino servido por los sacerdotes como medio para la salvación eterna. Este es el verdadero pan de los hijos, el que no debe tirarse a los perros. Se acompaña de la frase «*ecce panis angelorum,* 'este es el pan de los ángeles'», procedente del himno anteriormente citado.

Los dos últimos emblemas pertenecientes al primer cuerpo de la custodia, situados en la zona central derecha del grabado, reiteran la responsabilidad depositada en el sacerdocio como intermediarios entre Dios y el fiel. En la primera escena, David y sus soldados reciben el pan santo de mano del sumo sacerdote, en señal de pureza y en alusión a la comunión divina (1 Sam 21,2-10). Es refrendado por la frase «*absit mens consciaculpae,* 'no importa la conciencia de la culpa'», alusiva a la necesidad de pureza para la toma del pan santo. Finalmente, el último emblema del primer cuerpo representa un sacerdote dando el Sacramento a dos fieles junto a sendos ángeles, acompañado por el lema «*sancta sanctis,* 'lo santo para los santos'», insistiendo en la santidad y pureza del fiel para la toma del Cuerpo de Cristo. Esas palabras eran ya pronunciadas por san Crisóstomo en el siglo IV, como una fórmula repetida antes de la comunión, advirtiendo al creyente del peligro que conllevaba comulgar en pecado con Dios, completando así las alusiones al triunfo de la Iglesia por medio del Cuerpo de Cristo, idea principal del primer cuerpo de la custodia desarrollado en la orla del grabado (Chardon, 1799: 211).

[17] Cristo llama a sus discípulos *luz del mundo,* ya que así como la luz ilumina, ellos deben salvar a los hombres de la corrupción e inducirlos hacia la salvación mediante la doctrina. (Mt 5,13-16).

Las seis escenas correspondientes al segundo cuerpo de la custodia, se colocaron en tres parejas situadas en la parte superior del grabado, en un formato cuadrangular y horizontal. Estas simbolizan los sacrificios que prefiguraron el Sacramento de la Eucaristía, anticipándose a la inmolación de Cristo (Arfe, 1587: 19). Sirven de justificación para entender la comunión como medio de salvación, al estar legitimado por pasajes del Antiguo Testamento que preconizan la llegada del Salvador. Aparecen ordenadas según la narración bíblica, situándose los dos primeros temas propuestos por Arfe en su libro al centro de la parte superior del grabado. El primero es el sacrificio de Abel, con el lema «*respexit deus ad Abel et ad munera eius,* 'Dios tenía agrado a Abel y a su ofrenda'», como primera tipología del sacrificio de Cristo (Gregorio, 3,28). Arfe representó el momento en que los dos hermanos elevaron la ofrenda a Dios, antecedente al momento del asesinato. Para ello, pudo acudir a diversos modelos italianos, como el grabado realizado en 1544 en Roma dentro del círculo de Marcantonio Raimondi, cuya representación tiene bastantes paralelismos formales con lo observado en la custodia hispalense (Bartsch, 1978, 28: 12). La escena pareja representa el altar que Noé dedicó a Dios, junto al pasaje bíblico «*Noe obtulit holocausta super altare,* 'Noé ofreció un sacrificio en el altar» (Gn 8,20). La aparente complejidad que supondría la representación de todos los animales, fue resuelta por Arfe centrándose únicamente en la figura de Noé, el cual ocupa junto al altar el centro de la composición. Esta misma solución ya fue propuesta por Raimondi en su grabado sobre el mismo tema, situando el altar en primer plano, como protagonista del tema representado (Bartsch, 1978, 26: 13).

Los dos próximos emblemas, se sitúan en la parte interior de la segunda fila, flanqueando los del tercer cuerpo. El situado a la izquierda representa el momento en que Melquisedec iba a matar a su hijo, como se lee en la frase «*obtulit holocaustum pro filio,* 'ofreció a su hijo'» (Gn 14,18-20). Al otro lado, el intento de sacrificio de Abraham a su hijo, Isaac, junto al lema «*extendit manum ut immolaret filium,* 'alargó la mano para sacrificar a su hijo'» (Gn 22,1-14). Así, un ángel agarra la mano de Abraham para impedir el sacrificio de su hijo. Este momento se representó frecuentemente en los grabados italianos de mediados del siglo XVI, como el realizado sobre este tema por Benedetto Montagna, el cual guarda importantes semejanzas con el abierto por Arfe (Bartsch, 1978, 25: 198). Las dos últimas escenas se sitúan en los extremos de la parte superior del grabado. La colocada a la derecha, representa el sacrificio del cordero halla-

FIG. 5. Lucas Valdés y Benôit Farjat, *Grabado de la custodia*. (detalle «sacrificio de Isaac»), 1703. Y Benedetto Montagne. *El sacrificio de Isaac*. *c*. 1545.

do en la zarza y puesto sobre el altar, acompañado del enunciado «*ignis descendit de coelo et devoravit victimas,* 'el fuego descendió del cielo y consumió los sacrificios'» (2 Par 7,1). La ubicada en la izquierda muestra el sacrificio de Salomón en la dedicación del templo, con la oración «*panem et vinum obtulit,* 'se ofreció pan y vino'».[18]

Por último, los emblemas que forman parte del tercer cuerpo de la custodia se situaron en el centro superior de la orla en un formato ovalado. En ellos, se alude a la Iglesia triunfante, apareciendo escenas que justifican la idea del Cordero sagrado, colocado en el templete situado en este tercer cuerpo (Arfe, 1587: 24). Siguiendo el orden propuesto por Arfe, la primera escena representa a un grupo de santos que lavan sus estolas en la sangre que sale del cordero apocalíptico, junto al enunciado «*de albau erunt stolas suas in sanguine agni,* 'bellas y blancas estarán sus túnicas en la sangre del Cordero'» (Ap 22,14). Le sigue un pasaje bíblico en el que Dios Padre, con una hoz en la mano, acompañado por los ángeles, recoge la uva del lagar, en prefiguración al vino como sangre de Cristo. La escena es anunciada por el lema «*mittite falces quoniam maturavit,* 'que se ponga maduro para la poda'» (Jl 4,13). A continuación, una serie de santos se muestran orgullosos por portar un manojo de espigas, símbolo eucarístico, acompañados de la frase «*venient cum exultatione portantes manipulos suos,* 'ven con alegría, trayendo sus gavillas'» (Sal 125,5). Por otro lado, un grupo de vírgenes, coronadas con pámpanos y espigas, siguen al cordero, como tipología del cuerpo de Cristo, junto a la oración «s*eqquntur agnum quo cumque ierit,* 'siguen al cordero cuando se marcha'» (Ap 14,4). Tras ello, las cinco vírgenes prudentes, con lámparas encendidas, entran al convite del esposo, mostrando su respeto y pureza necesarios para la salvación. A la escena se le añaden las palabras «*quae paratae erant intro erunt cum eo ad nuptias,* 'quién va a estar dispuesto con él en las bodas'» (Mt, 25). Por último, el emblema alusivo al convite de los bienaventurados, junto a la firma «*ego dispongo bobis mensam meam in regno meo,* 'yo os asigno mi mesa en mi reino'» (Lc 22,29). Cada una de estas escenas desarrolladas a lo largo de la custodia y que son representadas en la orla circundante del grabado conforma un todo uniforme que pretende transmitir un mensaje preciso al espectador. Este no es otro que la victoria de Cristo, como el Santísimo Sacramento, contra el pecado y el mal, personificado en las nuevas herejías protestantes que dominaban el norte de Europa.

[18] Este lema se ajusta al contenido del verso 10 del himno *Lusa Sio Salvatorem*, escrito por santo Tomás de Aquino, en el que se dice «*Docti sacris institutis, panem vinum in salutis, consecramus hostiam*». Traducción: Instruidos por sus sagradas enseñanzas, consagramos el pan y el vino para la salvación.

Las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto: moralidad, entretenimiento y erudición[1]

José Julio García Arranz
Universidad de Extremadura

Nieves Pena Sueiro
Universidade da Coruña

La obra *Emblemas moralizadas*, escrita por Hernando de Soto, carece todavía de una edición crítica y de un estudio profundo, a pesar de su gran interés literario y bibliográfico. La escasez de datos acerca del autor y las circunstancias que rodearon la elaboración de la obra y su publicación, nos llevaron a iniciar una investigación sobre el tema, que poco a poco va dando frutos. Ofreceremos aquí un avance de los resultados.

Hernando de Soto nació en 1568; fue hijo de Hernando de Soto, contador[2] y veedor[3] de la despensa y raciones, y contino[4] de la casa de Castilla, y de su esposa, Ana de Lizarazu. Sin duda, el oficio de su padre resultó crucial para que el joven Hernando adquiriese una buena formación cortesana y entrase en contacto con los círculos de escritores de la Corte; a la muerte de su padre, en 1580,[5] heredó los cargos de contador y veedor, si bien no pudo ejercerlos hasta su mayoría de edad, en 1593.

[1] Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Biblioteca Digital Siglo de Oro IV* (BIDISO IV), FFI 2012-34362 (1/2/2013 a 31/12/2015) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España. Uno de los objetivos del proyecto de investigación sobre *Literatura Emblemática Hispánica*, puesto en marcha hace ya dos décadas por la profesora Sagrario López Poza, cuyos resultados pueden consultarse en la *Biblioteca Digital de Emblemática*, recientemente integrada en la *Biblioteca Digital Siglo de Oro*, es el estudio y la edición de los libros de emblemas españoles. Se han editado las obras de Saavedra Fajardo (López Poza, 1999), Gómez de la Reguera (Pena Sueiro, 2011), Sebastián de Covarrubias (Peñasco González 2015) y Juan de Rojas y Ausa (González Ruiz, 2015); está en preparación la edición de las obras de Juan de Horozco, Andrés Mendo y Hernando de Soto.

[2] Según *Auts*. un *contador* «Se llama comúnmente el que tiene por empleo llevar la cuenta y razón de la entrada y salida de algunos caudales, haciendo el cargo a las personas que lo perciben y recibiéndoles en data lo que pagan». El ocupante de este oficio solía compatibilizarlo con otros cargos de importancia en la administración de la Casa de Castilla y la Monarquía. Percibían un salario de 50000 maravedíes anuales y, además, unos derechos por los despachos de títulos y cédulas (Martínez Millán y Visceglia, 2008: 721).

[3] Un *veedor* «algunas veces es dignidad militar y otras oficio de ciudad. En casa de los señores llaman veedor el que asiste a lo que ha de comprar el despensero» (*Auts.*).

[4] El término «contino» hace referencia un oficio que incluía diversos menesteres político-administrativos y que fue muy eficaz para ayudar al cumplimiento efectivo de la soberanía regia; es sinónimo de continuo, denotando así la disponibilidad continua con que servían al monarca. Eran en torno a un centenar procedentes de familias hidalgas del reino y tenían un salario fijo.

[5] Aunque por ser menor de edad, sirvió por él Juan de Ondarza (sobrino del contador Andrés Martínez de Ondarza) hasta 1593, que trabajaba ya en la oficina de su padre desde 1564 (Martínez Millán y S. Fernández Conti, 2005; AGS. CSR. Leg. 124, núm. 66: AHN CS. Leg. 4408, núm. 92).

Hemos podido saber que Hernando de Soto se casó con doña Ana de Berrio y Angulo, (hermana del señor don Juan Luis de Berrio, caballero del hábito de Santiago y marqués de Castellón) y tuvieron seis hijos. El mayor, Fernando de Soto y Berrio, heredó el cargo de contador y veedor[6] cuando falleció su padre, y fue caballero de la orden de Santiago, gentilhombre de su Majestad, etc. De entre la documentación que hemos podido localizar sobre Hernando de Soto, cabe destacar una ejecutoria de hidalguía que le fue dada en 1629, tras más de quince años de litigio, y que atestiguaba su noble condición.

Ignoramos si Hernando de Soto llegó a alcanzar algún grado universitario, pero sí sabemos que fue, por lo menos, aficionado a las letras y participó con poemas en los preliminares de varias obras muy relevantes (el *Isidro de Sevilla* y *La Arcadia,* del propio Lope de Vega, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, los *Proverbios morales* de Alonso de Barros,[7] etc.). La lectura de estos textos desvela una relación de amistad entre estos autores que tiene que ver, sobre todo, con una afinidad ideológica,[8] patente en estos pasajes que se dedicaron mutuamente. Como autor, solo conocemos una obra, *Emblemas moralizadas*, que es la que permitió a Hernando de Soto pasar a la historia de la literatura emblemática española. No conocemos nada, si es que lo hubo, de su producción posterior.

Las *Emblemas moralizadas* salió a luz en tamaño octavo con licencia y privilegio en Madrid por los herederos de Íñiguez de Lequerica,[9] en casa de Várez de Castro,[10] en 1599. La obra presenta la típica estructura del libro antiguo español de finales del siglo xvi: portada arquitectónica grabada[11] [fig.1], aprobación, fe de erratas, licencia, privilegio, dedicatoria al duque de Lerma,[12] prólogo, tasa, retrato del autor, elogio de

[6] *Vid.* R. Méndez Silva, *Memorial de la calidad y servicio de D. Fernando de Soto y Berrio, caballero de la Orden Militar de Santiago…*, s.l., 1653, 13 folios.

[7] Al igual que Soto, Alonso de Barros se crio en la corte y heredó cargo de su padre, que fue aposentador real (y su hermano Sebastián, contador). Escribió la *Filosofía cortesana moralizada* (Madrid, Pedro Madrigal, 1587), con un tablero impreso inspirado en el juego de la oca, por entonces renovado en Italia, con el que se mostraban a modo de juego los entresijos y las claves para prosperar en la corte. En 1598 publicó en Madrid una colección de sentencias filosófico-morales en verso bajo el título de *Perla de proverbios morales,* que obtuvo de inmediato un resonante éxito, con traducción al italiano, al portugués y el francés.

[8] Varios autores han puesto de relieve esta relación de amistad entre un círculo de funcionarios y burócratas aficionados a las Letras, del que formarían parte Mateo Alemán, Alonso de Barros, Cristóbal Pérez de Herrera y Hernando de Soto, vinculándolos a un movimiento ideológico de reforma social y moral (Márquez Villanueva, 1990; López Poza, 1996); hay quien les considera la «segunda generación de tacitistas españoles» (Varo Zafra, 2015).

[9] Hay todavía poca información sobre la imprenta madrileña de los herederos de Íñiguez de Lequerica, hijos del impresor Juan Íñiguez de Lequerica y su esposa, María Rodríguez, viuda del impresor Pedro Madrigal. Según Gutiérrez del Caño trabajaron en Madrid en la imprenta del Licenciado Várez de Castro, su cuñado, de 1599 a 1601. De 1604 a 1605 imprimían en Valladolid.

[10] El licenciado Pedro Várez de Castro fue corrector de libros por su majestad de la Universidad de Alcalá; de hecho, como corrector, su nombre figura en obras como *La Galatea* de Cervantes (Pérez Pastor, 2000). Estuvo casado en primeras nupcias con la hija del impresor alcalaíno Juan Íñiguez de Lequerica. Posteriormente figura como editor e impresor en Madrid.

[11] Respecto al frontispicio arquitectónico de la obra, su interés icónico resulta prácticamente inexistente, al margen del blasón sobre cartela de cueros recortados, con corona ducal perteneciente a D. Francisco Gómez de Sandoval, I Duque de Lerma, que preside la portada arquitectónica sobrepuesto a su arquitrabe (Rodríguez de la Flor, 2008, 334-335). Se asocia a una filacteria, con la inscripción castellana: «Por ser tan gran señor acrecientan su valor». El blasón reúne las armas de los Sandoval —en campo de oro, una banda de sable— y los Rojas —en campo de oro cinco estrellas de ocho rayas de azur, puestas en aspa—. Este mismo blasón, más simplificado —reducido a dos cuarteles en lugar de cuatro—, pero en un tamaño mayor que supera la media plana, torna la portada de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (Madrid, Luis Sánchez, 1610), obra dedicada al mismo mentor.

Alonso de Barros,[13] poemas preliminares de poetas y amigos, y, por fin, los emblemas; por último, se añaden unos *Tercetos a la Virgen María*, que ocupan el penúltimo cuaderno, que termina con el siguiente colofón: «en Madrid, en casa del Licenciado Várez de Castro, año de MDXCIX»; el último cuaderno, que lleva signatura S, que solo se conserva (o solo se incluyó) en algunos ejemplares, contiene una tabla alfabética de las emblemas.

Gracias a esta edición, que se sumó a la moda de incluir retratos de los autores en los preliminares[14] (entre otras cosas, para indicar que la edición es la autorizada por el autor), conocemos la fisonomía de Hernando de Soto. Este retrato «emblematizado» [FIG. 2] merece un comentario detenido: el autor aparece en pie, situado ante una mesa, resultando solo visible de cintura para arriba, con aspecto de hombre joven (Soto tenía 31 años cuando se publicó la obra). Muestra cabello muy corto, bigote con las puntas vueltas y barba recortada con perilla, lo que le confiere cierto aire soldadesco. Su mirada, bajo unas cejas pobladas, resulta penetrante e intensa. Viste la típica indumentaria de color negro característica de los tiempos de Felipe II, con «ropilla» ceñida sobre los hombros, formando los característicos pliegues, y lechuguilla en el cuello y en las mangas. En la mano derecha sujeta un pequeño libro —¿tal vez la propia obra?— y sobre la mesa descansa un objeto rectangular que parece ser un pequeño cartapacio para documentos, posible alusión a la vertiente burocrática de su oficio de contador, de cuyo lateral sobresale la tirilla de cuero del cierre con botón.[15] En los ángulos superiores del retrato se presentan sendos escudos; en el de la izquierda, aparece representada un águila explayada, rodeada de una bordura con ocho candados abiertos, cuya parte superior se corona con yelmo orientado a la derecha, con cimera que reitera el motivo de la noble ave con las alas extendidas. Este blasón, de la familia Soto,[16] se acompaña del lema: «*Ad alta quid est*» que podría traducirse: «Has-

EMBLEMAS
MORALIZADAS
por Hernando de Soto, Con
tador y Veedor de la casa
de Castilla de su
Magestad.
Dirigidas a don Francisco Gomez, de
Sandoual, Duque de Lerma, Mar-
ques de Denia, &c.
CON PRIVILEGIO.
EN MADRID.
Por los herederos de Iuan Iñiguez
de Lequerica.
1599.

FIG. 1. *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599. Portada.

[12] Como puso de manifiesto S. López Poza (2006), no es casualidad que varios emblematistas dediquen su obra al duque de Lerma. Recuérdese que don Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma, llegó a ser el español más poderoso de su tiempo; valido y hombre de confianza del rey Felipe III, fue, en realidad, el verdadero gobernante del reino, situación que aprovechó para enriquecerse sin límites (*vid.* Alvar Ezquerra, 2010).

[13] No parece casualidad, sino maniobra orquestada, que dedique sendos elogios a las obras de sus amigos Mateo Alemán y Hernando de Soto, ambas impresas en Madrid, en 1599, en casa del licenciado Várez de Castro.

[14] La figura recuerda a la efigie de Lope de Vega en las dos primeras ediciones de *La Arcadia* (Madrid, Luis Sánchez, 1598 y 1599), y, sobre todo, al retrato de Mateo Alemán incluido en la *editio princeps* del *Guzmán de Alfarache* (Madrid, Várez de Castro, 1599), todos ellos estrictamente coetáneos del de Soto.

[15] Refuerza esta impresión el hecho de que en el mencionado retrato de Mateo Alemán, firmado por el grabador flamenco Pierre Perret, muy similar al de Soto en todos sus detalles, este autor dispone el librito de Cornelio Tácito, que sujeta con su mano izquierda, sobre un evidente cartapacio, cerrado y anudado con su cordón de cuero. Agradecemos a la profesora Sagrario López Poza esta observación.

[16] «En campo de azur, un águila de oro, coronada; bordura de oro, con ocho candados de sable abiertos». Estas mismas figuran con muy leves diferencias en la Ejecutoria de Nobleza de Hernando de Soto Lizarazu, vecino de Cogolludo (Guadalajara) y Contador de la Real Casa de Castilla, dada por la Chancillería de Valladolid, en pergamino y miniada, el 18 de diciembre de 1620 [FIG. 3].

FIG. 2. Retrato de Hernando de Soto.

ta la cima, ¿qué hay?» —esto es, ¿cuántos sufrimientos o alegrías aún restan hasta alcanzar la fama, o llegar al cielo?—, o bien, «en lo alto, ¿qué hay?», alusivas en ambos casos a la bien conocida propiedad literaria del águila relativa a su capacidad de ascender hasta las regiones aéreas más elevadas. Por su parte, en el extremo superior derecho, se dispone lo que parece ser una empresa particular del autor, cuya figura semicircular encierra una planta trepadora enroscada en torno al tronco de un árbol, rodeada por el lema «*Sic omnes semper in omni*» («Así siempre todos en todo»).[17] Según Gállego (94), la imagen de esta divisa se encuentra inspirada en el emblema de Alciato «*Amicitia etiam post mortem durans*» («La amistad que dura aun después de la muerte» —Emblema 160—), en el que una vid se abraza a un olmo seco, expresando así la justa gratitud de quienes devuelven los favores o servicios prestados.[18] Sin embargo, no encaja con esta identificación de Gállego la circunstancia de que el árbol del escudo del retrato de Soto aparece con su copa frondosa, sin síntomas de decrepitud. Más bien parece hacer referencia al tópico de la hiedra en torno al tronco de un árbol, apuntando a las personas aduladoras o embaucadoras que, como las plantas trepadoras, acaban destruyendo a su protector o sustento, en un conocido símbolo de la falsa amistad o de la ingratitud. Son varios los emblemas que recogen este tópico, con idéntico significado, y en ellos también el árbol-soporte aparece muerto y seco. Tal vez, sin embargo, la imagen se inspire en el emblema 82 de *Le Theatre des bons engins* de Guillaume de La Perrière (París, Denys Ianot, 1539), en cuya *pictura* el árbol aún conserva completa su fronda. Este símbolo, si tal fuese su sentido, podría encontrar su explicación en un pasaje del «Prólogo al Lector», en el que se afirma: «Qualquiera mal-

[17] Agradecemos encarecidamente al profesor Cirilo García Román las traducciones y comentarios que nos ha proporcionado de estos motes latinos, así como sus interesantes propuestas sobre la interpretación integral de los diversos elementos verbales y gráficos que componen el retrato de Hernando de Soto, y de los que nos hacemos eco a continuación.

[18] Sobre el alcance del tópico de la vid y el olmo, García Mahíques, 1988: 49-52 y Egido, 1990: 216-240.

diciente lengua, debe abstenerse, si es que no consuela con la censura que acostumbra a dar a los cuervos y palomas, que, de calumnias y juicios temerarios ¿quién se escapa?». Al pie del retrato encontramos una nueva sentencia que reza: «*Deus superbis resistit, humilibus autem dat gratiam*» («Dios resiste a los soberbios, y da su gracia a los humildes»[19]),versículo bíblico habitual a la hora de fundamentar el concepto de humildad.[20] De este modo, si reparamos en sendas composiciones emblemáticas de los ángulos superiores, y en la mencionada máxima del borde inferior de la página, podemos trazar una imaginaria composición significante, conceptual pero también visual, con un diseño triangular invertido, en la que el principio de humildad en el vértice inferior se vincula a la aspiración a la gloria (sea terrena o supraterrena), encarnada en el águila de su blasón familiar, y al desprecio hacia la acción aduladora de los falsos amigos o envidiosos de su condición —¿literaria? —, representada mediante la insidiosa acción destructiva de la hiedra.[21]

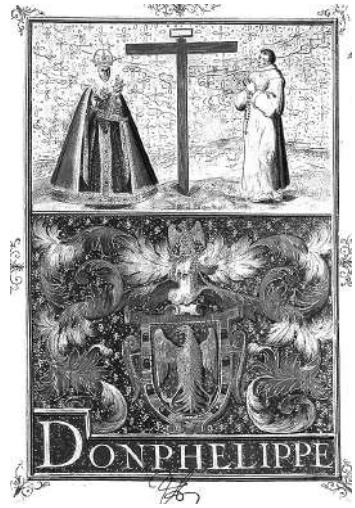
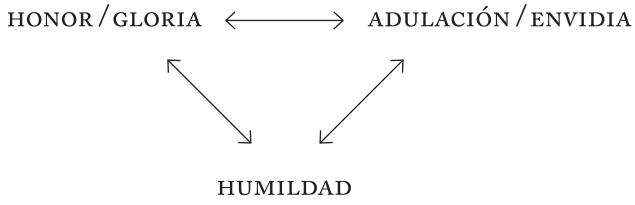


FIG. 3. Ejecutoria de hidalguía de Hernando de Soto.

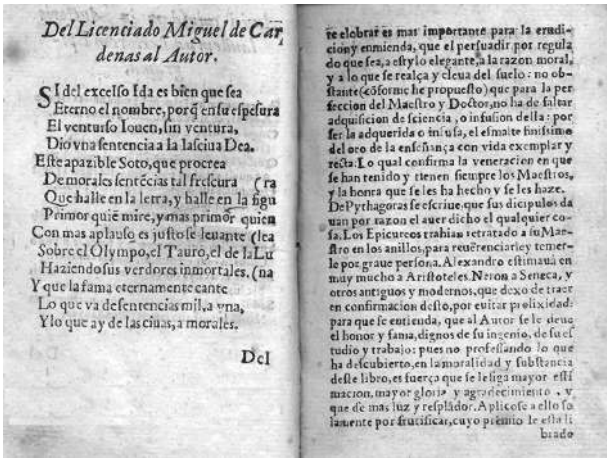


El retrato xilográfico de Soto muestra muchas similitudes con el retrato de su amigo Mateo Alemán, tanto en la puesta en escena como en los dispositivos heráldico-emblemáticos. Sin embargo, llama la atención que, a diferencia de este último, el retrato de Soto aparece cortado y no se ven completos los motivos simbólicos (blasón y divisa). Parece que la explicación a esto se debe a una decisión editorial, tomada por motivos económicos seguramente, pues las planchas calcográficas o tacos xilográficos que servían de base a los grabados solían abrirse para el ta-

[19] *Vulg. St* 4, 6; 1 P, 5, 5; trad. de la *Biblia de Jerusalén.*

[20] Resulta significativo que Soto añada al respecto, en su «Prólogo al Lector», «Mas en esto, como en todo lo demás, seré humilde caña, para que cuando el furioso viento del vulgo me quisiere vencer y derribar halle mí el sujeto que basta para librarme por no soberbio y arrogante, que bien considerado, el que lo fuere cuando sus escritos tengan por si aquella calificación que se pueda imaginar, no es digno de que lleven la recomendación que merecen los de todos los que publican en ellos […]».

[21] Tal vez, como nos ha sugerido el profesor García Román, la disposición invertida del triángulo, y por tanto en precario equilibrio sobre su vértice inferior, podría aludir de forma significativa a las dificultades para sustentar conceptos como la fama o la ingratitud sobre un comportamiento humilde.



Del Licenciado Miguel de Cardenas al Autor.

SI del excelso Ida es bien que sea
Eterno el nombre, porq̃ en su espesura
El venturso Iouen, sin ventura,
Dio vna sentencia a la lasciua Dea.
Este apazible Soto, que procrea
De morales sentẽcias tal frescura (ra
Que halle en la letra, y halle en la figu
Primor quiẽ mire, y mas primor quien
Con mas aplauso es justo se leuante (lea
Sobre el Olympo, el Tauro, el de la Lu
Haziendo sus verdores inmortales. (na
Y que la fama eternamente cante
Lo que va de sentencias mil, a vna,
Y lo que ay de las ciuas, a morales.

Del

te elobrar es mas importante para la erudicion y enmienda, que el persuadir por regulado que sea, a estylo elegante, a la razon moral, y a lo que se realça y cleua del suelo: no obstante (cõforme he propuesto) que para la perfeccion del Maestro y Doctor, no ha de faltar adquisicion de sciencia, o infusion della: por ser la adquerida o infusa, el esmalte finissimo del oro de la enseñança con vida exemplar y recta. Lo qual confirma la veneracion en que se han tenido y tienen siempre los Maestros, y la honra que se les ha hecho y se les haze. De Pythagoras se escriue, que sus dicipulos dauan por razon el auer dicho el qualquier cosa. Los Epicureos trahian retratado a su Maestro en los anillos, para reuerenciarle y temerle por graue persona. Alexandro estimauã en muy mucho a Aristoteles. Neron a Seneca, y otros antiguos y modernos, que dexo de traer en confirmacion desto, por euitar prolixidad: para que se entienda, que al Autor se le deue el honor y fama, dignos de su ingenio, de su estudio y trabajo: pues no professando lo que ha descubierto, en la moralidad y substancia deste libro, es fuerça que se le siga mayor estimacion, mayor gloria y agradecimiento, y que de mas luz y resplãdor. Aplicose a ello solamente por frutificar, cuyo premio le esta librado

FIG. 4. Problemas bibliográficos en la edición de las *Emblemas moralizadas*.

maño 4º, y así debió hacerse para el retrato de Soto, pero, por una razón que todavía desconocemos (quizás por su elevado coste), el libro salió a luz en un tamaño menor, de modo que, si quería incluirse el grabado, este debería ser recortado.

La obra de Hernando de Soto presenta ciertas particularidades que la hacen muy singular. Por una parte, el título, que se diferencia de los publicados hasta el momento en España en el género emblemático: frente a los *Emblemas morales* (de Borja y de Juan de Horozco), la obra de Soto lleva por título *Emblemas moralizadas*, utilizando el sustantivo en femenino complementado por un participio pasado del verbo moralizar. Recordemos que el *Diccionario de Autoridades* dice que moralizar es: «modificar las malas costumbres de una o muchas personas y extirpar sus vicios y dirigirles por el camino de la virtud»; por lo tanto, los emblemas pretenden enmendar vicios del lector, y el título deja patente la finalidad de la obra. Por otra parte, es la única recopilación de emblemas hispánicos del siglo XVI firmada por un autor laico. Además, las propias características del libro, tanto su pequeño tamaño, como sus motes traducidos, los grabados rústicos y la originalidad de algunas de sus *picturae*, lo convierten en una especie de «manual» destinado no solo al lector culto, sino a todos los públicos.

Pero, además del interés literario y emblemático, el librito presenta algunos problemas bibliográficos, resultado de ser obra realizada artesanalmente.[22] De hecho, de los seis ejemplares conservados en bibliotecas españolas que se han consultado, ninguno es exactamente igual al otro, de tal manera que nos encontramos con varios estados de la edición madrileña de 1599.[23] La edición facsimilar realizada en 1983 reproduce, precisamente, un ejemplar incompleto, al que falta un cuadernillo de preliminares; otros ejemplares presentan problemas de imposición del pliego [FIG. 4], otros albergan erratas resultado de diferentes procesos en la composición, etc. Para la edición crítica que preparamos, nos hemos basado en el ejemplar que se conserva en la Real Biblioteca de Madrid, que perteneció al Conde de Gondomar, por ser el único que presenta la obra completa, con todos los cuadernos, y sin problemas de imposición y con menos erratas que otros ejemplares.

[22] Hace tiempo que S. López Poza (2006) destacó estos problemas bibliográficos tan comunes en las ediciones de literatura emblemática, a los que todavía no se ha prestado la atención que merecen.

[23] Por problemas de espacio no podemos detenernos en analizar estos problemas bibliográficos, que detallaremos en el estudio introductorio de la edición que preparamos.

El libro de emblemas de Soto es un libro de mano que reúne 61 emblemas, no numerados, de tema variado, en el que el autor explica con verso octosílabo (redondillas) y glosa breve, las imágenes simbólicas que lo ilustran. Las *picturae* son muy sencillas realizadas por un grabador poco hábil que realiza dibujos toscos en tacos xilográficos.

Si bien queda claro desde el principio que el propósito de Soto al escribir su obra fue moralizar, como poeta de su tiempo su libro pretendía además, entretener y mostrar erudición. Así lo explica fray Pedro de Padilla en su aprobación:

> Por mandado de V. Alteza he visto este libro *Emblemas moralizadas* […] y no he hallado en él cosa que contradiga la nuestra santa Fe Católica, ni a las buenas costumbres, antes muchas cosas muy a propósito para la reformación dellas. Hay en las moralidades mucha erudición. Y en efecto, todo lo que en él hay de verso y prosa será de muy agradable entretenimiento para los buenos ingenios.

La triple vía (moralidad, entretenimiento y erudición) que utilizó Soto para llegar al público se pone de relieve en el privilegio y también en el elogio que hace Alonso de Barros:

> Cuan provechoso sea el argumento de las emblemas y cuan general se conoce bien. Lo uno, por la capacidad y grandeza de que se componen, y lo otro por su intento, que es de introducir debajo de estos ejemplos una disciplina moral y una urbanidad política, y bien ordenada.

La colección de emblemas que ofrece Hernando de Soto constituiría un agradable entretenimiento, tanto por la variedad de temas y motivos que toca como porque las imágenes proponían enigmas similares a los que formaban parte de los juegos y entretenimientos cortesanos.

Puede observase que hay en los emblemas de Soto dos niveles de lectura: uno más popular, deducido a través de las toscas imágenes y la explicación de las redondillas, y otro más erudito, que ofrece la glosa, engalanada de citas que sirven de ornato y exhibición de la erudición del autor. Soto utilizó un conjunto amplio de autoridades y obras citadas, fundamentalmente en las anotaciones marginales, donde se concentran las referencias para liberar a la declaración de una enojosa sobrecarga de información. Dejando aparte referencias dudosas, hemos contado alusiones a no menos de 112 autores, y unas 236 obras diferentes; entre los libros sagrados, destacan, por ejemplo, 20 libros del Antiguo Testamento, los cuatro Evangelios, Hechos de los Apóstoles, Apocalipsis y hasta 18 Epístolas distintas, paulinas y católicas; entre las obras profanas, sobresalen 24 tratados diferentes de Cicerón, 10 de Aristóteles, 8 de Plutarco, o 6 de Horacio y Ovidio respectivamente.

Respecto a los autores bien identificados (109 por el momento), dejando aparte las Sagradas Escrituras, un total de 69, algo más del 63%, corresponde a autores clásicos greco-latinos, 26 (casi un 24%) a escritores medievales cristianos, y el resto, 14 (cerca de un 13%), a autores modernos o contemporáneos de Soto. Entre las fuentes individuales más citadas, se encuentran, del corpus bíblico, los Salmos (21 citas), Génesis (15), Eclesiástico (10) y Proverbios (10). Entre los evangelistas, Mateo (20 citas) y Lucas (14) descuellan con diferencia, así como la epístola paulina a los Romanos (12); entre los autores clásicos, la Historia Natural de Plinio (con 26 citas, es la obra más referenciada), la Eneida de Virgilio (20 citas), y las Metamorfosis de Ovidio (17). De entre las fuentes medievales, las más frecuentemente glosadas son la *Ciudad de Dios* de Agustín de Hipona (18 referencias), y las *Instituciones Divinas* de Lactancio (13). Resulta significativo que cite la *Officina* de Ravisio Téxtor hasta en 9 ocasiones. Así, teniendo en cuenta el conjunto de citas, el autor más citado es Cicerón, (45 referencias), seguido de Ovidio (32 citas) y de Virgilio (29 citas).

Entre los autores modernos, además de Téxtor, y de tres alusiones a las *Actas* del Concilio de Trento, encontramos referencias a un relativamente amplio repertorio de escritores humanistas de los siglos xv y xvi como Pedro Crinito, Pedro Mejía, Lorenzo Valla, Marco Antonio Coccio (conocido y citado por Soto como *Sabélico*), Antonio de Nebrija, Baptista Mantuano, Erasmo de Rotterdam, Jacopo Sannazaro, Giovanni Pontano…, o historiadores como Julián del Castillo, Gonzalo de Illescas, o fray Alonso Venero.

Por lo que se refiere a las fuentes emblemáticas, Soto tan solo cita expresamente en dos ocasiones los *Emblemata* de Andrea Alciato,[24] pero podemos localizar posibles precedentes más o menos directos (teniendo en cuenta las dificultades para asignar con seguridad el carácter de fuente directa a tal o cual emblema). Entre los autores en los que hemos detectado precedentes, o al menos ideas inspiradoras, se encuentran, además del tratado de Alciato y de los hispanos Juan de Horozco y la primera parte de las *Empresas morales* de Juan de Borja, varios autores franceses (Barthélemy Aneau, Guilles Corrozet, Guillaume de La Perrière, Théodore de Beze, Jean Mercier, Denis Lebey de Batilly…) así como otros tratados básicos de la literatura emblemática del quinientos, como los de Achille Bocchi, Nicolas Reusner, Hadriano Junio o Joannes Sambuco.

Sin duda, como resulta habitual en este género de literatura ilustrada, uno de los mayores atractivos formales del libro de Soto radica en sus imágenes grabadas que, pese a las evidentes limitaciones téc-

[24] Fol. 31v (*Avaritia*, emblema 85; *Silentium*, emblema 11).

nicas de su autor o autores,[25] sobre las que más adelante volveremos, confieren un especial encanto al producto final. En este mismo sentido se han manifestado diversos estudiosos en sus aproximaciones al tratado, quienes, de manera prácticamente unánime, han elogiado, tal y como subrayó en su momento Giusepina Ledda, la armoniosa correspondencia visual entre imágenes, estrofas en verso y unos comentarios en prosa «breves y contenidos» que contribuyen a la *misurata proporzione* del volumen.[26] Sin embargo, investigadores posteriores matizarán —o incluso cuestionarán— desde posicionamientos más críticos este aparente equilibrio entre los componentes visuales y textuales del libro (Revilla, 1994: 114 o Rodríguez de la Flor, 1995: 63), quienes contraponen la «expresividad popular» de las estrofas, que comparten unos motivos icónicos de índole «folclórica» a la naturaleza más erudita de las declaraciones, estableciendo así una doble recepción en su potencial audiencia. Tal hiato no resulta tan evidente para Cordero de Ciria (1996: 5-6), pues, de acuerdo con la principal intención del autor confesada en los preliminares del libro, que no es otra que la de «entretener y enseñar», ilustraciones y versos cumplen conjuntamente «la función de captar la atención para conducirla hacia la explicitación de una enseñanza moral», consumando así el cardinal propósito didáctico del autor.

Si centramos ahora nuestra atención en el componente gráfico del tratado de Soto, ya Revilla consideró que ciertas apreciaciones vertidas sobre este particular, que hemos referido más arriba, resultan excesivamente amables y benévolas, y de ellas se ha derivado una cierta sobrevaloración de la obra. Nos encontramos, en su opinión, ante unos grabados «harto modestos», creación de un «artesano poco aventajado», útiles para introducirse en el conocimiento de la estampa popular de su tiempo, pero sorprendentes en una obra que pretendía obtener el marchamo de «culta». De modo afín, Cordero de Ciria entiende que la apariencia «vulgar» de las *picturae* ha de atribuirse, no tanto a una supuesta pretensión de hacerlos «populares» y accesibles a todo tipo de públicos como a las dificultades para encontrar grabadores de calidad disponibles en la España de estas décadas, si bien es verdad que tal grado de simplificación juega a favor de una más fácil comprensión del concepto. Ello lleva a concluir a S. López Poza (1999: 44) que, a pesar de la «ingenuidad y tosquedad de grabador principiante o aficionado», los grabados «cumplen bien la función de atraer la atención y a menudo son muy expresivos del significado que quieren transmitir».

La incorporación de tales estampas debió constituir, en efecto, un auténtico reto para el autor en aquellos momentos, con dificultades

[25] No puede olvidarse que la edición de un el libro de emblemas es fruto de la colaboración entre los distintos miembros de un «comité» (Russell, 1985): autor, editor, impresor, dibujante, grabador, etc.

[26] Tomo las palabras de G. Ledda (1970: 97). En términos similares se han manifestado Sánchez Pérez (1977: 112), o J. Gállego (1984: 94).

no solo de naturaleza crematística por el lógico encarecimiento de los costes de edición —indica al respecto el escribano de Cámara del Rey Francisco Martínez en la tasa del volumen: «[…] y tasaron a tres maravedís y medio cada pliego del dicho libro: por causa de las estampas que tiene»—, sino también de índole logística, ante las más que probables dificultades a la hora de encontrar quien abriese las planchas de madera para elaborar las ilustraciones impresas, como pondrá de manifiesto Sebastián de Covarrubias pocos años más tarde en un muy conocido pasaje de la dedicatoria al Duque de Lerma en sus *Emblemas morales*.[27]

El aparato visual del libro, dejando ahora a un lado la portada y el retrato del autor analizados más arriba, consiste en 61 viñetas rectangulares a media página (de unos 5x7 cm), realizadas mediante la entalladura o xilografía, técnica común aplicada al componente gráfico de la literatura emblemática hispana durante la transición del siglo xvi al xvii. Estos grabados rectangulares se disponen al inicio del emblema, en la mitad superior de la página, par o impar indistintamente dependiendo del lugar donde finaliza la declaración anterior, en el espacio entre el mote —original, y su traducción castellana debajo— y las estrofas del epigrama, conforme a una configuración estructural que resulta muy habitual en los libros de emblemas. Sobre los rasgos estilísticos de estas imágenes ya puso de manifiesto Sánchez Pérez su «extremada sencillez», en referencia al carácter lineal y sumaria resolución formal de figuras y motivos, con escasas concesiones al detalle, rasgo que pone de manifiesto, en ocasiones, «una inocente ingenuidad» (Sánchez Pérez, 1977; y Bravo Villasante en Soto, 1983: xiv). Los cerramientos de las viñetas son igualmente elementales: lejos de las aparatosas cartelas o dispositivos arquitectónicos de aliento manierista que contornean y dignifican las *picturae* y epigramas de los repertorios emblemáticos coetáneos, los marcos de las ilustraciones de Soto se ven reducidos a un simple recerco rectangular con doble línea de igual grosor, propiciando así que la atención se centre de forma exclusiva en las figuras, escenas o asuntos representados dentro de sus límites.

En sintonía con ese afán de claridad, la mayoría de las estampas responde a lo que podríamos llamar un sistema de representación marcadamente descriptivo, ya sea desde un planteamiento narrativo —se desarrolla una escena en la que interactúan dos o más personajes—, o mediante un modo *presentativo* similar al adoptado en las personificaciones o alegorías: un determinado personaje, dispuesto de frente, muestra al espectador los atributos que porta en sus manos,

[27] «[…] y pareciome serian a propósito unas emblemas morales, hallando entonces quien dibujase mis pensamientos, pero no quien supiese abrir en estampa sus figuras, hasta agora que unos oficiales extranjeros me las abrieron en madera».

o que se distribuyen en torno a él. Las figuras significantes adquieren un total protagonismo: se disponen en primer plano, en el interior de estancias desornamentadas, o, sobre todo, en medio de un paisaje rural abierto, convencional e inconcreto, «naturalizado» con diversos elementos tipificados que se reiteran de modo sistemático —formaciones montañosas en el horizonte, rocas, árboles, pequeños conjuntos de edificaciones—, que para nada entorpecen la visualidad de la *pictura*, ni distraen la atención del lector. Pero, yendo algo más allá, el didactismo de la *res picta* del libro de Soto distancia claramente a esta obra del tono más hermético y enigmático, ya sea de inspiración humanista, cortesana o académica, que animó a las primeras grandes producciones del género emblemático tras la fundacional de Alciato, respondiendo a un afán mucho más transparente y formativo, de modo que la claridad con que se expresa la imagen y el epigrama «no precisaba de una más amplia explanación»; ello convierte a la *declaratio* o *suscriptio* en excurso innecesario y superfluo, en concordancia con el género emblemático en España en general, «donde la exposición tanto en cuanto al dibujo como en cuanto al epigrama es autoaclaratoria» (Sánchez Pérez, 1977: 109; López Poza, 1999: 50).

Al margen del encanto que esa expresividad casi *naïf* podría despertar en sus lectores, las estampas del libro traslucen evidentes limitaciones e incorrecciones en sus abundantes desproporciones y dislocaciones espaciales. Probable obra de un entallador o entalladores locales más artesanos que profesionales, son estas viñetas ilustrativo síntoma de la decadencia de un grabado hispano incapaz de asumir la revolución técnica y estética que estaba suponiendo la progresiva inserción de las técnicas calcográficas durante las décadas anteriores.

La significación de las imágenes y figuras, apuntada en los versos, es ratificada y matizada en la glosa, de modo que no siempre se alcanza un único significado unitario: son diversas las ocasiones en que exalta las bondades de una cualidad o virtud, y recuerda, al mismo tiempo, las consecuencias de un comportamiento opuesto;[28] del mismo modo, a veces nos ofrece una doble interpretación, abordada tanto desde una ética laica como desde la moral cristiana, de un mismo concepto emblemático.[29] Por regla general, el comentario en prosa finaliza con una alusión más o menos sucinta a la *pictura* o a sus componentes, acompañada de una seriación marginal de las princi-

[28] Sin ir más lejos, en el primer emblema de la obra, la valerosa hazaña realizada por el héroe Perseo por encargo de Polidectes, consistente en apoderarse de la cabeza de Gorgona, nos recuerda que la más perpetua fama es aquella que se obtiene con gran dificultad o peligro; por el contrario, el trágico destino del tirano Polidectes, transformado en piedra por la mirada de la mencionada cabeza cuando trató de apoderarse por la fuerza de Dánae, es para Soto el justo castigo que en muchas ocasiones aguarda a quienes encomiendan temerariamente a otros empresas arduas y difíciles.

[29] Es el caso, entre otros, del emblema 26, en cuya *pictura* puede observarse a un mono cuyas manos quedan atrapadas en el tronco de un árbol cuando imitaba el trabajo de un leñador, resultando muerto: ello da pie al autor a disertar sobre la risible imprudencia y estulticia de aquellos que se inmiscuyen en asuntos u oficios ajenos sin contar con la suficiente experiencia o competencia, a la vez que sirve de aviso a todas las personas que traten de escudriñar o comprender aquellos misterios divinos o asuntos superiores que están más allá del alcance de su entendimiento y de la medida de la fe.

pales fuentes de la misma. En determinados ejemplos (así en los emblemas 16, 17, 19, 26, 33 y 44) no se alude a la *pictura* o a su asunto específico en el comentario en prosa, muy posiblemente al entender que el asunto es común y bien conocido por sus lectores, o bien que ya se clarificado suficientemente en las redondillas del epigrama.

Aunque Alonso de Barros, en su elogio del autor, indica que dos son los principales ámbitos de inspiración del autor a la hora de componer sus emblemas, esto es, la Naturaleza y la Historia —o, en palabras del propio Barros, la «natural philosophia» y las «hazañas del tiempo»—, tras el análisis detallado de las ilustraciones de las *Emblemas moralizadas* podemos establecer, sin embargo, temas y figuras muy diversos en la representación de las mismas. Ello responde al empleo de fuentes de inspiración considerablemente variadas, y que confirman algo que ya sospechábamos: la enorme erudición de Soto, al que nos figuramos como un impenitente lector de todos aquellos textos disponibles a su alcance. No cabe duda de que recurrió a los clásicos repertorios de lugares comunes —no faltan entre sus referencias alusiones a la *Officina* de Ravisio Téxtor o a la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, entre otros—, pero el amplio y diversificado aparato crítico de citas textuales o marginales insiste en la idea de una personalidad de amplísima cultura, que no disimula su permanente afán de didactismo y claridad.

De acuerdo con la clasificación que hemos establecido, los motivos utilizados en los 61 emblemas son los siguientes: mitología clásica e historia mítica[30] (13 emblemas), motivos de historia[31] (14 emblemas), bíblicos (1 emblema), personajes: poetas (2 emblemas), temas populares o fábulas (5 emblemas), motivos de historia natural[32] protagonizados por animales (7 emblemas), plantas (5 emblemas) o elementos inanimados (1 emblema), lugares geográficos (2 emblemas), objetos y utensilios (2 emblemas), edificios y construcciones (1 emblema), empresas personales (3 emblemas), imágenes jeroglíficas (1 emblema), y

[30] Por tal entendemos los episodios pseudohistóricos o épicos que forman parte de las grandes epopeyas de Homero y Virgilio, como los referidos a la Guerra de Troya, Ulises o la reina Dido. Ambos temas se distribuyen de una manera más o menos armónica a lo largo del tratado, y se observa ya a primera vista una preeminencia de dioses, héroes y reyes del imaginario clásico. Además de episodios referidos a la guerra troyana, o a lugares míticos como el monte Olimpo, mencionemos entre las deidades a Venus, Apolo, Juno, Minerva, Cupido o Mercurio, a criaturas híbridas como Argos o los faunos, a ninfas como Dafne o Io, y a conocidos personajes como Perseo, Eneas, Ulises, Paris, Hipólito, o los reyes Alcínoo, Midas, Dido…, cuya presencia se justifica, como resulta habitual en el arte y la literatura de nuestro Siglo de Oro, gracias al oportuno desplazamiento de estos temas a la moral cristiana que los transforma en imágenes edificantes y ejemplarizantes (Gállego, 1984: 94).

[31] En cuanto a la galería de personajes históricos, vemos desfilar a reyes y emperadores de la Antigüedad como el persa Darío, Lisímaco, Filipo de Macedonia, el emperador romano Calígula, reyes de las dinastías visigodas y asturianas hispanas como Wamba, Agila, Ramiro, Fabila, además de grandes poetas latinos como Virgilio o Juvenal, o personajes como el conjurado Catilina, entre otros menos conocidos.

[32] Ya indicamos que la naturaleza —o, al menos, la naturaleza literaria y fabulística— es otra de las grandes fuentes de inspiración del autor para la elaboración del aparato gráfico. Prácticamente todo repertorio de emblemas, ya desde los orígenes del género, cuenta con una abundante presencia de animales y plantas gracias a un potencial moralizador que puede situarse a la altura de los relatos míticos o históricos, y el tratado de Soto no es una excepción. Su particular bestiario/herbario se nutre mayoritariamente de especies bien conocidas para sus coetáneos, rehuyendo, salvo excepciones, lo exótico o fabuloso.

personificaciones alegóricas (3 emblemas). Tal enumeración nos permite comprobar que el autor aborda los distintos ámbitos icónicos habituales en el imaginario de la literatura de emblemas. No coincidimos con Revilla en cuanto a la estrecha dependencia que, en su opinión, los emblemas de Soto muestran con respecto a sus antecedentes emblemáticos, hasta el extremo de que «pocas, o acaso ninguna, de sus ideas gráficas fuesen originales». Es cierto, como veremos más adelante al enumerar sus posibles precedentes en el género emblemático, que son numerosos los ejemplos en los que retoma tópicos ya utilizados por autores previos, mantenga o no su misma significación o sentido. Pero puede afirmarse, al mismo tiempo, que muchas de sus propuestas carecen absolutamente de precedentes en la emblemática, denotando en estos casos un esfuerzo por obtener un determinado grado de originalidad o novedad al menos en parte de su tratado.

Esta evidente intención de diversidad se manifiesta en la alternancia de los asuntos. Como indicó la profesora López Poza (1991: 50), no parece existir en el libro de Soto un criterio estructural claro a la hora de organizar los temas de los emblemas, o los asuntos didácticos o edificantes a los que estos hacen referencia. Los emblemas se suceden sin conexión o hilo conductor, con aparente arbitrariedad, siguiendo el *ordo fortuitus* que caracterizó las primeras ediciones de los *Emblemata* de Alciato, tal vez tratando de buscar en esta distribución aleatoria de diferentes cuestiones un mayor entretenimiento y disfrute por parte del lector. Parece componer esta mezcla de figuras y conceptos un «recetario moral» tan al uso en la Emblemática a partir de estos momentos, y durante toda la centuria siguiente. El autor combina, además, emblemas de aprovechamiento más general —«por ser muy a propósito para las buenas costumbres, y enseñança universal» leemos en la aprobación real firmada por Luis de Salazar—, con otros que constituyen verdaderos homenajes personales, y que más propiamente deberían llamarse empresas particulares, como la composición con las columnas de Hércules, la filacteria con el «*Plus Ultra.*» y el capelo y mitra dedicada a Hernando de Vega (emblema 20), o la figura del sol con el extenso lema «*Vivificans, generans, splendescens altus utille*», dedicada al Marqués de Denia (emblema 61). Incluso podemos hablar de un auténtico jeroglífico funerario en el caso del emblema consagrado a la muerte del Marqués de Tarifa (emblema 10).

A lo largo de sus variados *exempla* emblemáticos podemos detectar la exaltación de valores como la racionalidad en el bien obrar, la sencillez, la paciencia y la constancia, la verdadera amistad o la capacidad de autoconocimiento, virtudes que pueden llegar a conferir

gloria y fama a quien las practica, frente a vicios y pecados como la crueldad, la gula, los celos, la adulación y la lisonja, o la maledicencia que cobra alas en manos de la Fama, dentro de una consideración general de la vida de los pecadores como una existencia estéril que no deja provecho ni memoria a la posteridad. Aunque con emblemas distanciados entre sí, se trazan permanentes contraposiciones temáticas: los perjuicios del matrimonio forzado frente a la dicha de la buena conformidad de los casados; determinados modelos femeninos de castidad frente al engaño falaz de adúlteras y prostitutas; la frustración de los avaros frente a los beneficios de una razonable liberalidad; el valor de los fuertes frente a las inútiles prevenciones de los timoratos; la sinceridad, la inocencia y la pureza frente a la hipocresía y las falsas apariencias; la sabiduría frente a las desventajas de la ignorancia…, todas ellas, como se ha señalado, preocupaciones propias del «intelectual laico» de nuestro Siglo de Oro —desengaño, cautela ante las trampas y falacias del mundo, finitud de la riqueza y la belleza, prevención ante el excesivo poder del dinero, recurso al ingenio y perseverancia para superar las dificultades—, relegando las inquietudes religiosas a lo mínimo imprescindible para no caer en lo inconveniente;[33] se muestra incluso en algún caso avanzado y «progresista» en sus apreciaciones, por ejemplo, contra las desventuras del matrimonio forzado, o en sus apologías del trabajo y del saber, frente a un Soto más conservador y apegado a una moral eclesiástica tradicional en su desconfianza, bastante ambigua, ante los malos consejos y opiniones del género femenino (Revilla, 114).

Por otra parte, tal y como ha puesto de manifiesto Varo Zafra (2015), varios de los tópicos abordados en la obra, armonizados o tamizados con otros principios estoicos, aristotélicos y cristianos presentes entre sus páginas, poseen una evidente conexión con el pensamiento tacitista en el contexto de unas inquietudes sociales y políticas en las que Soto se encuadra junto a otros escritores afines de su círculo intelectual. Así, en varios momentos del libro se valora muy positivamente el uso de la astucia y del ingenio como vías para la consecución de los propósitos, como se pone notoriamente de manifiesto en los emblemas 5 ó 40. Del mismo modo, la prudencia se asocia al silencio en otros dos *exempla* de la obra de Soto (emblemas 1 y 59), si bien, en otro lugar, el autor se explaya sobre las enormes ventajas que se desprenden de la elocuencia (emblema 24), o sobre la necesidad de preceptos útiles y provechosos en discursos y sermones (emblema 46).

En determinados puntos el discurso de Soto se aproxima al género de los espejos de príncipes al proponer consejos que momentáneamente

[33] *Vid*. en *Studiolum* <www.studiolum.com> (A. Bernat Vistarini, J. T. Cull y T. Sajó, eds.) la sección consagrada a la presentación de la edición digital de las *Emblemas moralizadas* de Soto (<http://www.emblematica.com/es/cd01-soto.htm>) [Última consulta: 11/01/2016]. En estos textos de presentación se alude a las concomitancias en el trasfondo moral del tratado de Soto con alguna otra obra coetánea, igualmente creación de un funcionario laico, como son los *Discursos del amparo de los legítimos pobres* de C. Pérez de Herrera (Madrid, Luis Sánchez, 1598).

se apartan de una enseñanza genérica, para dirigirse explícitamente a los gobernantes. De este modo, Soto insiste en la necesidad de la disponibilidad de buenos consejeros para el príncipe, que no se dejen llevar por la lisonja y la adulación, y defiende la racionalidad política, sobre todo a la hora de evitar la crueldad y la arbitrariedad que transforme su gobierno en una tiranía, reforzando de este modo sus conexiones tacitistas. Se manifiesta con cierta frecuencia en cuestiones relativas a la guerra: se dedican emblemas específicos a desaconsejar el enfrentamiento bélico innecesario, y a no confiar en la fortuna en la guerra, huyendo de falsos agüeros y presagios. Llega a justificar en algún caso la pertinencia de la disimulación en el príncipe (emblema 47), alude a la defensa ciceroniana del tiranicidio (emblema 45),[34] y aconseja sobre la falta de clemencia hacia los ciudadanos que conspiran o atentan contra la comunidad (emblema 50); a pesar de todo ello, se desprende en último extremo un espíritu providencialista al reconocer en diversos momentos que el buen gobierno y las justas decisiones de los príncipes dependen de la voluntad de Dios (especialmente el emblema 4).

Como resultado del estudio de la obra de Hernando de Soto podemos extraer, a manera de conclusión de este trabajo, los siguientes avances en el conocimiento sobre su figura y su obra:

Las *Emblemas moralizadas* constituyen un librito singular, tanto por el formato de su edición como por sus emblemas con sus motes traducidos, sus epigramas en versos octosílabos y sus grabados toscos y con motivos a veces originales, como por ser obra de un autor laico, culto, con un buen caudal de lecturas y con un propósito reformador. El tratado pretende reprobar vicios y enseñar virtudes para alcanzar la buena razón de estado. Forma parte de la exposición de una ideología tacitista en la que participan, al menos, Hernando de Soto, Alonso de Barros, Pérez de Herrera y Mateo Alemán (no es casual que se publiquen sus obras entre 1598 y 1599, que todas lleven preliminares similares en los que se intercambian elogios, y que el contenido sea emblemático y la finalidad moral).

Los ejemplares conservados de la edición de 1599 muestran algunos problemas bibliográficos, que nos permiten deducir que la obra de Soto debió de sufrir algún tipo de restricción, seguramente económica, que hizo que se imprimiese en 8º, lo que dio lugar a que también se cortase la estampa de su retrato. Se hace necesaria una edición crítica que ofrezca el texto completo y un estudio que explique el proceso de composición de la obra y sus circunstancias.[35]

[34] *Vid*. al respecto Lía Schwartz (1999: 14-15).

[35] En el momento de entregar este trabajo a la imprenta, los autores tenemos ya en prensa la edición crítica de las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto, en la colección «Medio Maravedí» (Palma, José de Olañeta Editor).

Entre la *compositio loci* y la emblemática. Huellas de Francisco de Borja en el Palacio de Gandía

Rafael García Mahíques
Universitat de València

El Palacio ducal de Gandía conserva abundantes vestigios de la figura de Francisco de Borja, máxime cuando el edificio es adquirido por los jesuitas en 1890, con cuya rehabilitación —llevada a cabo entre fines del siglo xix e inicios del siglo xx— ellos lo convierten en el «Palacio del Santo Duque», listo para servir no solo como casa de formación del noviciado, sino también como foco de influencia espiritual y religiosa sobre la ciudad de Gandía y su comarca. El antiguo palacio de los duques se orientará fundamentalmente a ensalzar la figura histórica de san Francisco de Borja, lo que redundará en beneficio de la recuperación de aquellos espacios del inmueble en los que la huella del santo será más explícita. En este sentido cabría destacar la recuperación del Salón de las Coronas, así como de su Oratorio privado, redenominado como Santa Capilla, sin contar con el diseño de nuevos programas visuales, de los que ya me ocupé en otra ocasión (García Mahíques, 2012).

En todo el conjunto de huellas relativas a san Francisco de Borja cabe poner de relieve aquellos vestigios en los que es perceptible la asimilación —por parte del santo— de la *compositio loci* como método de meditación y oración propios de san Ignacio, y la elevación de dicho método a pauta de carácter retórico orientada también a la formación, dando con ello unas muestras tempranas de la aplicación de este concepto en un sentido social y propedéutico. En cuanto a dicha cuestión, tres son los hitos que merecen ser puestos aquí de relieve: en primer lugar, el programa visual del Oratorio, en donde entenderíamos la aplicación de la *compositio loci* con objeto de ayudar a la oración; en segundo lugar, el sentido emblemático del Salón de las Coronas, lugar en el que se orienta ya dicho concepto con finalidad instructiva; y en tercer lugar, los emblemas evangélicos del patio, en

FIG. 1. Oratorio de san Francisco de Borja, conocido actualmente como «Santa Capilla».

los que el sentido se enfoca de un modo que podría entenderse ya como una emblemática plenamente formada.

El programa visual del Oratorio

En cuanto al programa visual del Oratorio, del que ya me ocupé anteriormente en un sentido general (García Mahíques, 2011), cabe recordar aquí su concepto, destacando también otras consideraciones como la noción sobre el espacio, así como la datación de las pinturas. Es el Oratorio o Santa Capilla, un pequeño recinto de pocos metros cuadrados, que conforma uno de los espacios más imponentes de todo el palacio de los duques de Gandía. Por sus reducidas dimensiones (5,92 m. de largo, 2,48 m. de ancho y 2,31 m. de alto) y por la sensación que produce de ser un lugar vedado (al visitante ocasional solo se le permite mirar desde fuera para la preservación del monumento), unido —todo ello— al recuerdo de la intimidad del Santo Duque, genera la percepción de que se está ante un lugar de misterio en el que están presentes tanto la intangibilidad sagrada, como la veneración relicaria y la leyenda. Se trata también —entre tantos espacios que sugieren el recuerdo de san Francisco de Borja— del único que conserva cierta autenticidad y que testimonia su residencia allí cuando fue duque de Gandía. Este es el lugar de sus penitencias; el espacio en el que —según la tradición— se imprimieron en las paredes las salpicaduras de sangre causadas por sus exigentes disciplinas. Aquí también fue donde fue tentado por el maligno, pudiéndose apreciar aún el estallido en la hoja de alabastro producido por el estrépito con que el demonio huyó tras haber fracasado con el santo, y asimismo fue el lugar en el que conversó con Cristo a través de la contemplación del crucifijo. Que este es el emplazamiento de sus meditaciones, lo atestiguan las pinturas en grisalla de sus paredes.

En la actualidad, este lugar ha llegado hasta nosotros muy transformado [FIG. 1]. Cervós y Solá (1904: 105 y ss.) detallan las tres etapas de su historia. Nos interesa ahora la primera, que corresponde específicamente al tiempo en que era oratorio privado del duque Francisco de Borja y que ha conservado los principales vestigios: su forma, con un característico techo de bóveda poligonal que sugiere una tapa de ataúd y, sobre todo, las pinturas en grisalla que recorren las cuatro paredes. También conserva esta capilla una excepcional pintura: la efigie del santo [FIG. 2] (una de las que más se aproximan a su retrato). Este

lienzo fue restaurado por V. Borrás a fines del siglo XIX y, lamentablemente, fue cortado para poder ser acoplado al nuevo perfil ovalado.

El conjunto pictórico parietal, a pesar del maltrato del tiempo —sufrió constantes pérdidas y sucesivas reposiciones— conserva inalterado su concepto. Por concepto entendemos aquí el conjunto del programa iconográfico, que, en este caso, permanece intacto, no así la materialidad física o estilística de los diferentes paneles. De entre ellos, los que están mejor conservados son los ubicados en la pared opuesta a la del altar, donde encontramos *La Anunciación del ángel a María* [FIG. 3] y *La Visitación de María a santa Isabel* (escenas que permanecen prácticamente igual a como fueron en el siglo XVI). Otros paneles, en cambio, no corrieron la misma suerte. Al perderse los originales, el hermano jesuita Martín Coronas se encargó de reinterpretarlos, correspondiendo estos a los de cada lado del altar: *Jesús con la cruz a cuestas* y *La Resurrección de Jesús*. Del resto, no cabe duda de que están muy repintados, así como también la balaustrada fingida que recorre todo el zócalo.

FIG. 2. *San Francisco de Borja*, s. XVII, acoplada a un marco oval en la última reforma del Oratorio. Probable retrato más antiguo actualmente conservado.

En cuanto a su autoría y a la época de su ejecución, Basilio Sebastián de Castellanos se hace eco de la atribución al mismo san Francisco de Borja, algo inverosímil y sin ninguna duda derivado de una creencia que forma parte de la leyenda como un elemento más.[1] Cervós y Solá no reparan, ni un momento, en esta cuestión; mas tienen muy en cuenta y dan por hecho, que estas pinturas no solo son contemporáneas del santo, sino que también fue él mismo quien debió ordenar su ejecución con el fin de servirse de ellas en sus oraciones. No obstante, estos historiadores jesuitas no se ocupan expresamente de verificar la datación. A propósito de que las salpicaduras de sangre

[1] Castellanos, B.S., *Memoria Histórico-Arqueológico-Descriptiva del Ducado de Gandía,* […], A.H.N., Nobleza, Osuna, Cartas, leg. 522, nº 8. También en Biblioteca Nacional, Manuscrito 20.078, nº 1. Transcrito y publicado con un estudio previo por Arciniega García, (2001: 190-191).

[2] Cervós y Solà (1904: 111-112), hacen suyas las palabras de Cienfuegos, según el cual «azotábase cruelmente todos los días […] delante de la imagen de un Cristo a la columna, regando copiosamente el pavimento del oratorio y de su aposento […]», lo que les lleva a afirmar que «esas memorias coloridas ó manchas de sangre, de que habla en su estilo el cardenal Cienfuegos, se han respetado religiosamente y se ven sobre todo en el zocalado del lado de la epístola».

se encontrarían en la pared opuesta a la escena de la flagelación —ya que el santo se autoflagelaría contemplando la imagen de Cristo en la columna—,[2] Cervós y Solá se limitan a observar, de una manera muy discreta —en una nota a pie de página— que ello abona la posibilidad de tratarse de pinturas contemporáneas a san Francisco de Borja y de las que este haría uso.

En realidad, como no ha aparecido documentación que lo sostenga, la datación exacta de estas pinturas es una cuestión muy compleja y que, de momento, solo puede resolverse mediante otras consideraciones. En este sentido, los esquemas compositivos, así como el hecho de que se trate de pinturas en grisalla, sugieren la mediación de estampas impresas, aunque, de ser así, estas aún no están localizadas. Cierta variedad en las fórmulas de composición hace pensar también en un posible origen diverso, incluso en cuanto a que pudieran estar copiadas de estampas sueltas de diferente diseño y autoría. Con todas estas reservas, y a la espera de que los modelos originales puedan ser identificados en un futuro, lo que arrojaría mucha luz a la cuestión de la datación, en mi opinión, sería que estas pinturas hubieran sido consideradas contemporáneas al santo, como defienden Cervós y Solá.

En absoluto resulta absurda, a su vez, la idea de que dichas pinturas puedan derivar de estampas. Sabemos incluso que Francisco de Borja, cuando era general de la Compañía en Roma, hizo imprimir grabados sobre los misterios del Rosario y que, al saberlo el P. Everardo Mercuriano desde Flandes, no tardaría en pedirle ejemplares. El P. Pedro de Nizza se encargó de esta petición y escribió a san Francisco de Borja con estas palabras:

> desea nuestro Padre [Everardo] que le envíe V. R. algunas estampas, mayormente las que representan los misterios del Rosario de la Virgen María; y díceme que este regalo lo agradecería en el alma, ya por venir de V. R., ya por la carestía que de ellas hay en estas tierras. No dudo que se las remitirá por el correo, pues no falta voluntad, ni faltan moldes o tipos de imprenta. No sabía dicho Padre que V. R. había procurado se grabasen tan devotas imágenes en nuestra casa de la Compañía, y apenas se lo dije, mandóme al instante le escribiese a V. R. pidiéndoselas como lo hago.[3]

Precisamente las pinturas del Oratorio corresponden también a los quince misterios del Rosario. Es evidente que no debería extrañar que ya en Gandía san Francisco de Borja dispusiese de alguna estampa. Otra alternativa podría ser que se partiera de algún libro de horas —bien en forma de códice manuscrito, bien en forma impresa—, género en el que sabemos que se incluían miniaturas o ilustraciones referidas a los tipos iconográficos aquí expuestos. Salvando una clara

[3] *Monumenta Historica Societati Iesu*, *Epistolae P. Nadal,* II, 619: «[…] *Postmodum etiam desiderat, illa eximia, quae est in Societatis alumnos charitate, imagines ad se impresas aliquot mitti, cum omnes, tum uel illas praecipue, quae dominae nostrae virginis Mariae rosarium repraesentant, dique tanto sibi gratius futurum affirmat, quanto et a Tua Reverentia mittentur, et maiori eiusmodi rerum in his partibus premimur inopia, cuius sanctissimae petitioni optimoque desiderio Tuam Rev. Paternitatem satisfacturam per primum tabellarium non dubito; neque enim tibi Pater Reverende, aut uoluntas deest aut excudendo typi. Nesciebat ille per Tuam Reverentiam effectum esse ut in domo Societatis tam religiosae imagines effingerentur; per me tamen certior factus, ut scriberem et sibi tantum beneficium tribui curarem imperavit.* [...]». La traducción castellana es de Cervós y Solá (1909: 110).

evolución estilística, la organización compositiva de una escena como *La Anunciación del ángel a María* [FIG. 3], donde se interpone una filacteria con el texto del saludo del ángel, responde a una fórmula típicamente medieval y del todo frecuente en los libros de horas. En cuanto a esto, nos puede servir de ejemplo [FIG. 4] una iluminación de un libro de mediados del siglo XV, compuesto en París.[4] Podemos rastrear muchísimos ejemplos como este. Es evidente que el modelo del que se sirvió el pintor del *Oratorio* sería un grabado muy teprano o bien un libro de horas más evolucionado estilísticamente.

FIG. 3. *La Anunciación,* S. XVI. Pinturas murales del Oratorio.

FIG. 4. *La Anunciación,* miniatura de *Horas al uso de Roma, París, ca.* 1450. La Haya, KB, 76 G 5 25r.

De una manera muy lúcida —aunque claramente impregnada de pietismo—, Cervós y Solá supieron apreciar que la clave del programa iconográfico se encontraba en los misterios del Santo Rosario, cosa que les sirvió para hacer un panegírico de la devoción de san Francisco de Borja a esta práctica piadosa y, en general, de la devoción que a Nuestra Señora han tenido por tradición los Borjas. De hecho, está históricamente constatado que el Rosario era una devoción predilecta del santo, como lo demuestra el hecho de que ya en los tiempos de Gandía, compusiera un método para el rezo (Dalmases, 1983: 65). El programa iconográfico de los misterios del Rosario, como puede observarse en el esquema adjunto [FIG. 5], se inicia en los pies de la capilla, es decir en la pared opuesta al altar, donde empiezan los Misterios Gozosos. *La Anunciación del ángel a María* [FIG. 3] y *La Visitación de María a santa Isabel* ocupan las dos terceras partes de la pared, habiendo desaparecido *La Natividad de Jesús en Belén*, el tercer misterio, por haberse abierto una puerta durante la reforma del siglo XIX con el fin de poder dar acceso desde la escalera. Continúan los Misterios Gozosos en el muro del Evangelio a partir de la otra puerta —en este caso la primitiva— que comunicaba con las estancias de san Borja, hoy transformadas en la capilla neogótica. Esta puerta en algún momento fue ampliada (probablemente en la época en que se hizo esta capilla neogótica) lo que afectó a parte del misterio de *La Purificación de la Virgen y Presentación de Jesús en el templo*. Seguidamente aparece el último misterio gozoso: *Jesús perdido y hallado en el templo*, y a continuación van sucediéndose los misterios Dolorosos: *La Oración en el huerto de Getsemaní*, *La Flagelación de Jesús, La Coronación de espinas* y *Jesús con la cruz a cuestas*. El quinto misterio doloroso, que corresponde

[4] *Horas al uso de Roma,* París, *ca.* 1450. La Haya, KB, 76 G 5 25r.

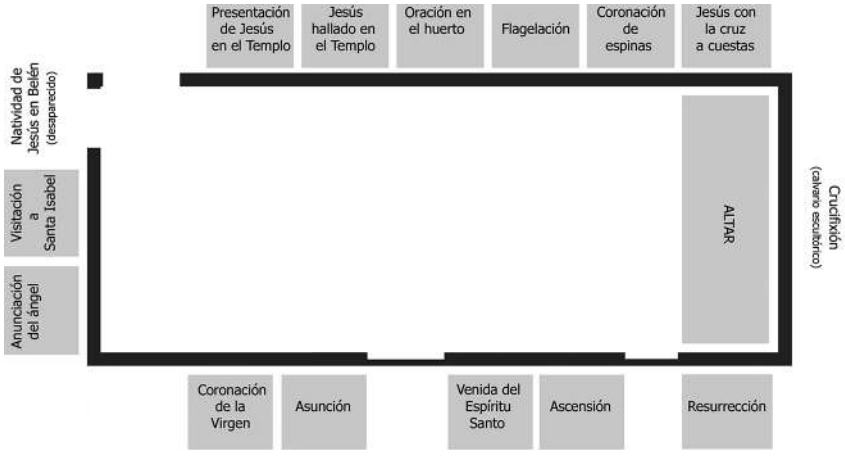


FIG. 5. Diagrama del programa visual del Oratorio.

a *La Crucifixión de Jesús en el Calvario* ocupó seguramente el muro del altar mayor, según aseguran Cervós y Solá. No obstante, es posible que este misterio nunca fuera pintado, el del mismo Calvario, suficientemente representado en el crucifijo del milagro, el cual constaba de un Calvario, ya que llevaba las imágenes de la Virgen y san Juan al pie de la cruz. En este sentido, no deja de resultar significativo el hecho de que esta reliquia consistiese, según reza el testamento de Fernando de Borja, en una caja guarnecida de terciopelo rojo con «El Santo Crucifijo con Nuestra Señora y San Juan».[5] Siguiendo todo este orden de lectura, continúan los Misterios Gloriosos a partir del altar: *La Resurrección, La Ascensión, La Venida del Espíritu Santo, La Asunción y La Coronación de María como reina y señora de todo lo creado.*

Todos los biógrafos de san Francisco de Borja coinciden en poner de relieve su extraordinaria dedicación a la oración y a la penitencia, virtudes estas exageradas en extremo por Nieremberg y Cienfuegos. Cuando era virrey de Cataluña, cuenta Nieremberg que, a causa de humillarse a tierra rezando, llegó a perder los dientes, añadiendo Cienfuegos que la gangrena le invadió la boca, afirmaciones todas estas criticadas posteriormente por el P. Suau.[6] Los PP. Cervós y Solá ponen mucho énfasis en destacar el Santo Rosario como una de las devociones más características de san Francisco de Borja:

> Niño, le vemos pasar las cuentas en el regazo de su madre Dª. Juana; marqués de Lombai y privado del emperador, lo va rezando en casa y en los campos de batalla; virrey, hace de él escala para la oración mental y la contemplación; y ahora, duque de Gandía, quiere sus quince misterios delante de los ojos, como los tenía en su corazón.

[5] Aún hoy la aproximación histórica más importante que se ha hecho sobre el crucifijo, reliquia conservada actualmente en la capilla neogótica, es la de A. de León (1926: 211 y ss.).

[6] *Vid*. especialmente el cap. IV, dedicado a la crítica de tópicos legendarios sobre su religiosidad (Suau, 1963: 115 y ss).

Y más adelante, en Roma, hará imprimir los grabados de estos misterios para favorecer dicha devoción entre los novicios, hasta el punto que el P. Everardo Mercuriano le pidió ejemplares desde Flandes, como se ha referido con anterioridad.

Es evidente pues, que el duque Francisco de Borja se valía de estas pinturas para hacer oración. En esta línea, para comprender justamente el auténtico significado que tiene el programa iconográfico del Oratorio del santo, cabe tener muy en cuenta la atmósfera intelectual y espiritual en la que necesariamente encajan estas pinturas. El duque Francisco de Borja es un fiel seguidor, una suerte de discípulo espiritual de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Esto nos conduce al elemento esencial de su método de meditación, aplicado en los *Ejercicios Espirituales*: la *compositio loci*. San Ignacio había intuido muy bien la eficacia que tenía la imagen mental como resorte para la oración y para la meditación.[7]

FIG. 6. Salón de las Coronas, s. XVI. Rehabilitado entre fines del s. XIX e inicios del s. XX.

El sentido emblemático del Salón de las Coronas

El llamado Salón de las Coronas es la pieza más noble del Palacio [FIG. 6]. Fue construido por el mismo duque Francisco de Borja aprovechando las estructuras góticas de su base y elevando el techo. En la etapa de los Osuna la estancia había sido muy maltratada y cuando los jesuitas se hacen cargo del edificio es también la primera parte que restauran (obras que se inician a finales de 1893). Para tales trabajos, se tuvieron que derribar diferentes dependencias interiores y, sobre todo, reforzar el muro de levante, que amenazaba ruina. Es

[7] Sobre la interpretación visual de la *compositio loci* ignaciana por san Francisco de Borja en su proyecto de ilustrar las *Meditaciones sobre los evangelios de las dominicas,* que finalmente desembocaran en la obra del P. J. Nadal *Evangelicae Historiae Imagines, vid.* mi citado estudio (García Mahíques, 2011). La *compositio loci* tiene abundante bibliografía, y en lo referido a estudios españoles, es conveniente reparar en los siguientes: Rodríguez de Ceballos, 1974; Rodríguez de la Flor, 1981 y 1983, y García Mahíques, 1998: 38-42.

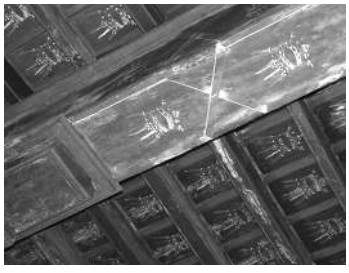


FIG. 7. Divisas del papa Alejandro VI, fines del s. XV. Roma, *Castel Sant'Angelo, cortile del pozzo.*

FIG. 8. Coronas de la techumbre del Salón del Palacio Ducal de Gandía.

comprensible que el salón se convirtiera también en el eje de la exaltación de la figura de san Francisco de Borja, para lo cual se emprendió un programa iconográfico en proporción a su persona.

De entrada, se limpió la techumbre, decorada con la doble corona de los Borja que, conjuntamente con los rayos llameantes, se difundieron en Roma como divisas o jeroglíficos personales del papa Alejandro VI [FIG. 7]. San Francisco de Borja recuperó, en la decoración del artesonado, la doble corona y este es el motivo que ha llevado a conocer a este salón —según una tradición que se remonta a la época misma de su creación—, como el de «las Coronas» [FIG. 8]. Actualmente, quedan también en el Palacio Ducal restos de cerámica con estas divisas. No tratándose de heráldica, la divisa o el jeroglífico es la modalidad emblemática que mejor se aproxima para poder cualificar dichos signos. Su significado no ha sido aún explicado como es debido por la historiografía y merece un estudio específico. Solo como hipótesis, y sugiriendo una posible línea de investigación, en mi opinión se podría tratar de un símbolo solar, asociado a la institución del papado por medio de alguna formulación de carácter astrológico o alquímico, algo nada extraño en la cultura italiana del *Quattrocento*.[8] Las coronas, no obstante, tenían aquí en Gandía una significación diferente ya que, como supieron también apreciar Cervós y Solá, el duque Francisco de Borja otorgó a estas un sentido cristiano, en relación con la funcionalidad del lugar, entendiendo que era en esta sala donde el duque administraba justicia. Tal noción se explica a partir del sentido que se desprende de la gran inscripción que recorre en friso la base del artesonado, y que los jesuitas rescatan del olvido. Puede ser entendida como *motto* de un duque como juez de las causas de sus vasallos, reveladora también de una inspiración profundamente cristiana en la manera de entender la vida. La inscripción reza lo siguiente: SIC . CVRRITE . VT COMPREHENDATIS . QVIA . NON . CORONABITVR . NISI . QVI . LEGITIME . CERTAVERIT (Corred de manera que podáis ganar el premio, ya que no será coronado sino aquel que se apresure según la ley). Se trata de una sentencia compuesta a partir de la combinación

[8] En general, estos jeroglíficos alternan con el toro heráldico de los Borja y otros signos en el Apartamento Borja del Vaticano. Un estudio iconográfico próximo sobre el Apartamento Borja corresponde a Pedraza, 1989.

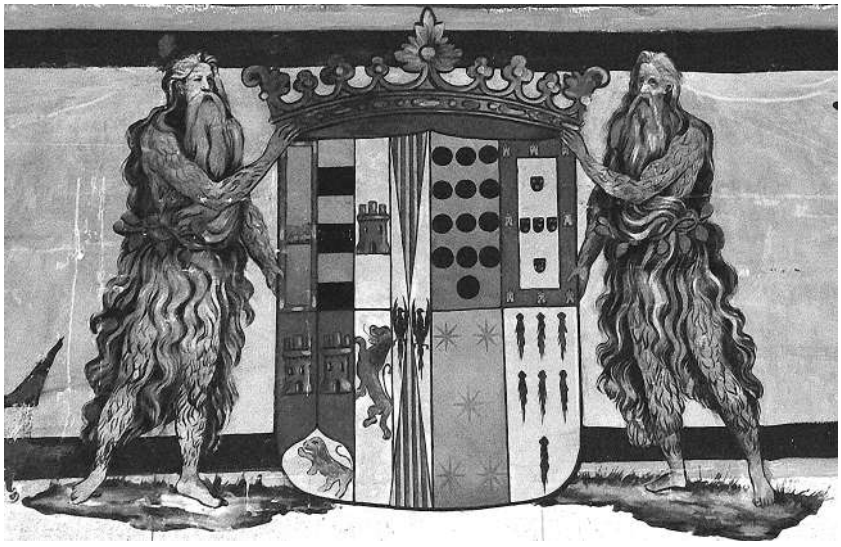


FIG. 9. Escudo Borja de Gandía, s. XVI, en el friso de del Salón de las Coronas.

de dos textos procedentes de las Epístolas de san Pablo.[9] Asimismo, esta inscripción iba interrumpida en los cuatro puntos centrales de cada lado por el escudo que sostienen dos salvajes, y que contiene los blasones incorporados al linaje Borja de Gandía por línea femenina: Enríquez, Castilla y León, Aragón-Sicilia, Castro de Portugal, Castre-Pinós, Portugal y Barreto [FIG. 9].

Los emblemas evangélicos del patio

Resulta necesario, a su vez, que nos detengamos a considerar dos relieves en estuco que, situados debajo de la bóveda de la escalera, constituyen un buen ejemplo de emblemática escultórica aplicada a una finalidad didáctica. Cervós y Solá (1904: 31 y ss.), los primeros en ocuparse de ellos, los consideran como una de las «memorias» del Santo Duque, y los refieren del siguiente modo: «los altos relieves de peregrinas figuras que se destacan uno enfrente de otro en las paredes en que estriba el arco postrero y más elevado». En realidad, no les falta razón al calificar estas figuras de «peregrinas» ya que, con independencia del concepto figurado, se trata de dos relieves con escasa calidad, tanto desde el punto de vista técnico como del retórico. Pero, de igual modo, despiertan mucho interés, ya que se trata de tempranas muestras del uso de la emblemática en las artes visuales con una evidente finalidad instructiva o didáctica.

Igualmente, su datación se revela problemática, ya que no están documentados. Solá y Cervós se empeñan en hacerlos contemporá-

[9] 1 Co 9, 24: *Nescitis quod ii qui in stadio currunt, omnes quidem currunt, sed unus accipit bravium:* Sic currite ut comprehendatis. 2 Tm 2, 5: *Nam et qui certat in agone,* non coronatur nisi legitime certaverit. (La redonda de énfasis es nuestra).

FIG. 10. Relieve alegórico del *Palacio Ducal,* hoy desaparecido.

neos de san Francisco de Borja; incluso los proponen como un instrumento moralizador, por estar ubicados en un lugar en el que «los vasallos del santo duque esperarían su turno para subir a tratar sus negocios, ora pidiendo justicia en sus agravios, ora demandando favor y socorro en sus trabajos». En mi opinión, es probable que estos emblemas sean de la época del duque Francisco de Borja, aunque de hecho esta manera de plantear visualmente conceptos morales aún tardará en generalizarse en la cultura. Deberíamos recordar que los *Emblemata* de Andrea Alciato se publican en Augsburgo en 1531, y que la utilización de este tipo de recursos retóricos en el conjunto de las artes —más allá de los libros impresos— aún tardará en generalizarse. Por otro lado, desde el punto de vista estilístico estos relieves distan mucho de ser barrocos. En todo caso, si no son relieves contemporáneos de san Francisco de Borja, al menos podrían serlo también de un relieve alegórico hoy desaparecido [FIG. 10] que estaba situado donde actualmente se asienta la capilla del sagrario (lugar en el que ahora está el retablo de Segrelles). Sea como fuere, ambos no más tardíos que la portada renacentista situada en la crujía del jardín de las cañas (debajo de la Galería Dorada). Esta portada presenta, a cada lado, los escudos de los Borja y de los Centelles sostenidos por *putti*, lo que sitúa su cronología en tiempo del V duque Carlos de Borja, hijo y sucesor de Francisco de Borja. Carlos casó con Magdalena de Centelles, en 1548, y se hizo cargo del ducado entre 1550 —momento en que Francisco de Borja marcha a Roma— y 1592 —cuando muere Carlos en Castelló del Duc (Castelló de Rugat)—. La unión de los Borjas y de los Centelles debió ser especialmente celebrada es estos tiempos, que comprenderían prácticamente toda la segunda mitad del siglo XVI, y alrededor de ello se debió construir este portal. Igualmente, resulta improbable que los gustos decorativos que presenta se conservaran más allá de 1592. Por lo tanto, podríamos mantener —con un razonable grado de probabilidad— que las alegorías que nos ocupan se realizarían a lo largo de un arco temporal que dataría entre los mandatos de Francisco de Borja y su hijo Carlos, por tanto, de mediados del siglo XVI.

Si realmente fueran algo ideado por el duque Francisco de Borja estaríamos ante una temprana confirmación acerca del uso de la retórica verbo-visual como recurso educativo y preludio, por tanto,

del concepto de las *Meditaciones sobre los evangelios de las dominicas,* obra de Francisco de Borja cuando será posteriormente jesuita y que prepararía para ser ilustradas como obra de meditación, proyecto en el que colaboró activamente el P. Jerónimo Nadal, mas no se llevaron a cabo en vida de Borja, conformando en todo caso el embrión de lo que más tarde sería la obra del mismo P. Jerónimo Nadal: *Evangelicae Historiae Imagines,* algo que traté de demostrar en el estudio al que ya me he referido (García Mahíques, 2011). Con todo no hay que descartar tampoco que estos emblemas escultóricos realizados en estuco fueran obra posterior a 1550, del tiempo del duque Carlos, en los que interviniese el asesoramiento de un mentor jesuita, habida cuenta que Francisco de Borja dejó fundado en Gandía el Colegio o Universidad jesuítica, y que los jesuitas intervinieron siempre en la formación de la familia ducal.

FIG. II. Emblema sobre la parábola evangélica de las dos casas, mediados del s. XVI.

El emblema situado en la parte izquierda [FIG. II] presenta el busto de un hombre vestido con indumentaria de este período en actitud devota y, a su lado, un edificio con cimientos firmes, sobre roca, que resiste el embate de un viento. A continuación, tenemos otro hombre con gesto asustado ante otro edificio que ha sido derruido por otro viento. En la parte inferior se despliega, en una cartela, una inscripción latina tomada del Evangelio según Mateo con la que se puede comprender lo figurado. La inscripción está dividida en dos partes, en correspondencia con cada sección. Se trata de la parábola de las dos casas: OMNIS · QVI · AVDIT · VERBA · MEA · HAEC · ET · FACIT · EA · ASSIMILABITVR · VIRO · SAPIENTI · QVI AEDIFICAVIT · DOMVM · SVAM · SVPRA · PETRAM / ET · OMNIS · QVI · AVDIT · VERBA · MEA · HAEC · ET · NON · FACIT · EA · SIMILIS · ERIT · VIRO · STVLTO · QVI · AEDIFICAVIT · DOMVM · SVAM · SVPER · ARENAM (Todo el que oiga estas palabras mías y las ponga en práctica, será como el hombre prudente que edificó su casa sobre roca / y todo el que oiga estas palabras mías y no las ponga en práctica, será como el hombre insensato que edificó su casa sobre arena).[10] Entre las dos secciones, más abajo, la letra se ha desvanecido, pero aún leemos: MAT, de donde deducimos que se trata de la cita evangélica correspondiente.

El emblema de la derecha [FIG. I2] también se basa en un fragmento evangélico, pero aquí la imagen resulta muy poco expresiva debido a la dificultad de traducir figurativamente el texto que ilustra. Este está dividido en dos secciones: la de la moldura de la ménsula, que continúa en el taco volado de la parte inferior, y la de la base

[10] Mt 7,24 para la primera parte y 26 para la segunda. La misma parábola la tenemos también en Lc 6,47-49.

FIG. 12. Emblema sobre la parábola evangélica de la paja en el ojo, mediados del s. XVI.

de esta, aunque ambas están insertas en el mismo ámbito contextual que ha servido de fuente. La primera dice así: SINE · EIICIAM · FESTVCAM · DE · OCVLO · TVO · MAT (Deja que te saque esa brizna del ojo).[11] Esta frase nos remite directamente a la acción figurada: un hombre alarga su mano sobre la cara de otro para quitarle la paja del ojo. La inscripción de la base, explica la moralidad: HYPOCRITA · EIICE · PRIMVM · TRABEM · DE · OCVLO · TVO · ET · TVNC · VIDEBIS · EIICERE · FESTVCAM · DE · OCVLO · FRATRIS · TVI (Hipócrita, saca primero la viga de tu ojo, y entonces podrás ver para sacar la brizna del ojo de tu hermano) (Mt 7,5). Se trata de un emblema en sentido estricto: la primera inscripción hace de *inscriptio* o lema que da el título al emblema, la imagen sería la *pictura* —escultura en este caso—, y la segunda inscripción hace de *subscriptio,* declaración o epigrama que sirve de pie y da la explicación del concepto.

Tanto en un emblema como en el otro, y sobre todo en este último, no podemos decir que la habilidad retórica sea plausible. La manera de montar visualmente las metáforas es obtusa y poco fina, algo que puede ser explicado por el hecho de ir por delante, seguramente, la intención sobre la destreza, y que habría hecho que Cervós y Solá las calificaran como «relieves de peregrinas figuras». No obstante, insistimos en el hecho de que se trata de creaciones estéticas muy innovadoras para el momento en el que fueron creadas.

[11] Mt 7,4. El versículo completo dice así: «¿O cómo vas a decir a tu hermano: 'Deja que te saque esa brizna del ojo', teniendo la viga en el tuyo?».

Santiago Matamoros. Culto e iconografía en la Sevilla de 1535 a 1635

Javier Gómez Darriba
Universidade de Santiago de Compostela

Introducción

Resulta sorprendente que nunca se haya hecho hincapié en la significativa e histórica vinculación de Santiago el Mayor para con la ciudad de Sevilla, pues esta siempre ha supuesto un centro cultural jacobeo de primer orden, de ahí que aún hoy atesore tantas y tan brillantes imágenes del apóstol. Muchas de estas florecieron entre 1535 y 1635 bajo su tipo iconográfico de Matamoros, y lo hicieron en tal cantidad y con tal notoriedad, que podemos afirmar sin temor a equivocarnos que ninguna otra urbe peninsular, europea o americana, asistió a una gestación comparable. ¿Por qué Sevilla exaltó pues a Santiago de forma tan manifiesta? Por un lado, se le tenía como evangelizador de estas tierras junto a su discípulo san Pío, a quien nombró primer obispo luego de fundar y delimitar la sede. Por otro, la ciudad constituía una plaza ganada a los moros en 1248, con Pelay Correa, maestre de la Orden de Santiago, al frente de las tropas de Fernando III el Santo, nutridas obviamente por caballeros de la propia Orden. Esta institución hubo de contribuir a que una de las primeras parroquias urbanas se pusiese bajo la advocación de Santiago; asimismo, ayudó al prelado a trazar los límites de su arzobispado; y finalmente en 1409 fundó su propio convento, el de Santiago de la Espada (Peinado, 1976-1977: 181, Ladero, 1989: 16-18, 197, Rodríguez Blanco, 1979: 309, Ídem, 2012: 288-292). Además, al apóstol se le consideraba desde el siglo ix el patrono de la monarquía hispana. Por tanto, suponía su santo valedor ante cualquier conflicto armado, a la vez que el más férreo defensor de la fe católica contra cualquier desvío herético. De ahí su constante invocación frente a moros, moriscos, turcos otomanos, piratas berberiscos,

reformados europeos, naturales de las Indias recién descubiertas, etc. Constituía asimismo un guardián de la navegación, y en este tiempo ninguna ciudad dependió tanto de ella como Sevilla, único puerto de Indias por el que entraban las riquezas que abastecían el entramado político-económico de la Corona (Domínguez Ortiz, 1984, Morales Padrón, 1989). Conocidas estas circunstancias, trataremos de dar respuesta a las motivaciones que llevaron a los más renombrados nobles y mercaderes sevillanos, así como al Cabildo Metropolitano y a la Orden de Santiago a contratar a los mejores artistas del momento para erigir tan insignes obras a mayor gloria del apóstol.

Santiago Matamoros. La razón de ser de una devoción

Aunque la historiografía no termina de ponerse de acuerdo, parece que la concepción de Santiago como soldado de Cristo se retrotrae hasta el siglo IX. Ya entonces la monarquía asturiana confiaba en que su taumaturgia favorecía la Reconquista cristiana de la Península. Los reyes castellanos heredaron esta imprecación apostólica (Herbers, 2006: 31-34; García Iglesias, 2011: 143), considerándolo desde el siglo XII como patrono del reino y defensor espiritual de Hispania. En dicha centuria se gestaron tres manuscritos que refrendaron su imagen caballeresca. El primero hacia 1115 en el monasterio leonés de San Juan y San Pelayo, cuya *Historia Silense* o *Seminense*, narra cómo acudió Fernando I a la catedral compostelana durante tres días de 1064 para rogarle auxilio en la consecución de la plaza de Coimbra, hecho que fructificó después de medio año de asedio. El día previo a la victoria, un peregrino griego que rezaba en la basílica se había sorprendido de que otros como él invocasen a Santiago bajo la condición de soldado, pues creía que jamás la había tenido. Esa misma noche se le apareció el Hijo del Zebedeo mostrándole un caballo blanco y las llaves que al día siguiente llenarían de gloria al monarca, quien enterado de lo acaecido, retornó a Compostela para dar gracias al apóstol. El *Liber Sancti Iacobi* retoma el milagro de la *Seminense* dos decenios después, aunque incluyendo cambios, pues el peregrino griego pasa a convertirse en el obispo Esteban, por cuya boca se asegura que «Santiago daba la victoria a todos los que en la milicia le invocaban». Así pues, ninguna de las dos fuentes lo hace partícipe directo en el combate, sino otorgante del triunfo (Moralejo Laso, 2004: 375-377; Sicart, 1982: 15-19). Llegado el tercer cuarto de siglo se elabora otro documento en dicha catedral que supondrá el empuje decisivo para su iconografía caballeresca, y a la vez, el ori-

gen de todas las futuras hagiografías, polémicas y pleitos suscitados en torno al Voto de Santiago. El canónigo Pedro Marcio redacta entonces el *Privilegio de los Votos* o *Diploma de Ramiro*, en el cual el monarca asturiano atiende a que no quede en el olvido la ofrenda que hizo al primogénito de los Zebedeo, explicando su razón de ser. Describe que antes de su reinado, sus predecesores permitían al califato de Córdoba el abominable Tributo de las Cien Doncellas, por el cual podían servirse anualmente de un centenar de cristianas para consumar con ellas todo tipo de atropellos. Con la intención de frenar este repulsivo compromiso, reunió en el año 844 a un selecto ejército y se encaminó hacia las riojanas tierras de Nájera y Albelda, donde los musulmanes le infligieron una aplastante derrota. Retirado al cerro de Clavijo, el apóstol se le apareció en sueños esa misma noche recordándole que Hispania seguía bajo su amparo —*«Beatus Iacobus hispanorum protector»*—, instándole a tomar las armas de nuevo. Así se lo comunicó a sus tropas y estas acudieron a la lid colmadas de entusiasmo, manifestándose Santiago en la refriega como había dictado: «me veréis constantemente sobre un caballo blanco con una figura blanquecina enorme y llevando su estandarte blanco muy grande». Su prodigioso advenimiento trajo la victoria a los defensores de la fe cristiana (Barrios Gutiérrez, 1989: 72-83; Sicart, 1982: 20-21, 23; Cabrillana, 1999: 13, 33, 55, 57, 73-74).[1] Existen concomitancias entre este relato y algún versículo bíblico, de ahí que la historiografía haya querido ligarlo con el apocalíptico jinete a caballo blanco (Ap 19,11-16); y también en menor medida con el de las huestes de Macabeo, a quienes favoreció Dios en pleno combate con la aparición celestial de unos caballeros que le brindaron el triunfo (2 Mac 10,28-30. Precedo, 2008: 523).

El milagro santiaguista de los Votos y/o la invocación apostólica contra el islam pronto se difundió sobremanera, y en los siglos XIII y XIV experimentó un definitivo impulso, referenciándose en el *Cantar de mio Cid*, *ca.*1200; en el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy, de 1236; en *De rebus Hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada solo siete años después; en la *Primera Crónica General* y en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X; y en romanceros y cantares de gesta tanto en prosa latina o vernácula, como la *Vida de San Millán* de Gonzalo de Berceo, además de en Juan Gil de Zamora, fray Diego de Valencia o Juan de Mena entre otros (Varela Jácome, 1965: 785-798. Castro, 1975: 350-352. Sicart, 1982: 24. Falque, 2002: 573-577). Llegadas las postrimerías del XV e inicios del XVI, el apóstol ya se había convertido en la devoción más sobresaliente de la monarquía castellana

[1] La ensoñación ramiriana parece retrotraer a la del emperador Constantino anterior a la Batalla del Puente Milvio contra Magencio (Réau, 1998: 170).

a excepción de la Virgen y su Hijo, contribuyendo a ello la reina Isabel o el Cardenal Cisneros. Los propios Reyes Católicos en 1493 incorporaban a la Corona el maestrazgo de la prestigiosa Orden de Santiago, hecho que sancionado en 1523 por el papa Alejandro VI, convertía al monarca en el maestre mayor de la misma. Santiago, bajo su advocación caballeresca, representaba desde tres siglos atrás el Marte cristiano de las huestes hispanas, el bélico y santo intercesor a quien se encomendaban, incluyendo en sus arengas los gritos de «¡Santiago!» o «¡Santiago, y cierra España!» antes de la embestida al enemigo. De hecho, su sobrenatural aparición montado en el albo corcel no se redujo solo a las batallas de Clavijo o Coimbra, sino que se repitió en las de Simancas o Navas de Tolosa entre otras, y todavía en la primera mitad del siglo XVI se adujo su presencia en las contiendas libradas en la América recién descubierta (Ribadeneira, 1624: 474-475, Contreras, 1971: 492, 494, Monterroso, 1997: 486, Cabrillana, 1999: 107-114, Cardaillac, 2001: 109-131, Gómez López, 2004: 89-90, Márquez Villanueva, 2004: 284).[2] En este siglo la Corona se erigió —con la aprobación papal— en el ariete católico evangelizador de medio mundo, de ahí que rogara a su paladín Santiago que la auxiliara ante todo cuanto enemigo impedía su Cruzada mesiánica, fuesen moriscos, musulmanes del Norte de África, turcos, protestantes, o naturales de las Indias, lo que llevó, dados los prósperos resultados, a enriquecer el predicamento del culto jacobeo (Steppe, 1985: 144. Saavedra, 1999: 131. Cardaillac, 2001: 129. Nieto Alcaide y García Morales, 2004: 34-35, 40-41. Monterroso, 2004: 58; Gómez López, 2004: 87-88). Bien lo reseñaba entonces el jesuita Pedro de Ribadeneira al indicar que «con el amparo y proteccion deste glorioso Apostol, los mismos Españoles han lleuado por todo el mundo el estandarte de la Cruz, y plantado en las Indias, y en otras Prouincias y Reynos la dotrina Euangelica, y descubierto a las gentes ciegas los resplandores de la diuina luz» (Ribadeneira, 1624: 471). Y es que la «presencia del apóstol luchando junto con las tropas reales era una cierta confirmación divina de los altos fines de la política real, la defensa de la fe y de la cristiandad; en definitiva, el mito suponía la existencia de un vínculo especial de los reyes hispanos con Dios, origen y fuente de todo poder» (López López, 2008: 49). Dicho mito se fraguó en buena medida «gracias al gusto artístico y la mentalidad de los círculos cortesanos», impulsores de la tradicional vinculación de Santiago para con la monarquía (Gómez López, 2004: 89). De ahí que la Corona obviase por una vez los recientes preceptos tridentinos, y lejos de expurgar todo lo fantástico y legendario que envolvía

[2] Respecto al grito de guerra «¡Santiago!», cabe indicar que la oración «dar un Santiago» —hoy caída en desuso—, significaba precisamente atacar al enemigo (Yzquierdo Perrín, 2005: 119).

a la figura de su santo patrón, abogase por la enraizada tradición del «*hispanorum protectorum*» (Monterroso, 1997: 500, Ídem, 2004: 58-59), ya difundida iconográfica y cultualmente por la Orden de Santiago desde tiempo atrás (Pita Andrade, 1971: 432, Cabrillana, 1999: 30, Portela Sandoval, 2004: 73-74). En el quinientos esta faceta guerrera también se acrecentó sobremanera gracias a la alta consideración que experimentaron los ideales caballerescos, revestidos ahora de cualidades morales humanistas (Gómez López, 2004: 88-89). Desde el último tercio de este siglo y durante los primeros decenios del XVII enardeció una fortísima polémica sobre el hecho jacobeo que provocó una enconada revisión historiográfica del mismo. Personajes como el cardenal César Baronio o el eclesiástico García Loaysa y Girón suscitaron dudas acerca de la venida del apóstol a Hispania; también en torno al quebradizo corpus documental que verificaba su mítica aparición en Clavijo; y consecuentemente hacia su afán intercesor por la patria y la fe católica. Tuvieron pronta contestación en la *Crónica General de España* de Ambrosio de Morales y en la *Historia General de España* del jesuita Juan de Mariana, y luego en cantidad de monografías apologéticas de Santiago entre las que descuellan la de Mauro Castellá Ferrer, editada en 1610, y la del dominico fray Hernando de Ojea, publicada dos años después. En estas grietas abiertas hacia la figura de Santiago hendió el Carmelo, exultante por hacer de la beatificada Teresa la patrona estatal (Rey Castelao, 1985: 31-146, Ídem, 2006: 77-86).

Conocidas las fuentes literarias que originaron la figuración ecuestre de Santiago y su evolución cultual, toca ahora analizar las gráficas. Básicamente su imagen marcial sustancia de manera fidedigna la descripción que de él se da en los textos citados. Por tanto, lo veremos ataviado como apóstol o como un verdadero caballero sobre un níveo corcel; blandiendo espada; algunas veces irguiendo el pendón; y en una sola portando escudo, elemento que no le atribuyen los escritos. Aparece con tal arma en un folio miniado de la ejecutoria de hidalguía de Fernando Barnuevo Anaya, de 1604 (Sánchez y Pineda, 1936: 62-63).[3] Resulta además muy llamativo porque adquiere el formato de una concha descomunal. Por lo demás, bajo la montura suelen hallarse los enemigos tendidos. En ocasiones se omiten sus cuerpos pero no sus armas desperdigadas por el campo de batalla. Este tipo iconográfico, que en última instancia es deudor de las figuras de la antigüedad romana en las que el emperador a caballo pisotea al vencido (Sicart, 1982: 29), siempre se ha considerado como una manifestación puramente hispana. Aquí nació, se desarrolló, y

[3] La escasa frecuencia con que el apóstol se acompaña del escudo también la advierte Cabrillana (1999: 177).

FIG. 1. Alejo Fernández, *Santiago Matamoros*. Sevilla, Reales Alcázares.

gozó de una significación intrínseca ajena a otros lares. El modelo surgió en la catedral compostelana, custodia de los dos primeros ejemplos conocidos hasta la fecha: uno en el llamado tímpano de Clavijo, de en torno a 1220; y otro en una miniatura del *Tumbo B*, de 1326. Este último, a diferencia del anterior, tiene la particularidad de figurar al enemigo tendido bajo el caballo, o lo que es lo mismo, supone el primer Matamoros del que se tiene constancia. De todas formas, no resulta Santiago el pionero de los santos caballeros, pues le anteceden otros de procedencia oriental como san Demetrio, san Jorge, san Mercurio, san Sergio o san Teodoro (Sicart, 1978: 39, Ídem, 1981: 151, Ídem, 1982: 28-30, Herbers, 2006: 38). El Matamoros se expandió paulatinamente por la Península desde el siglo XIII. Primeramente por Galicia y demás tierras castellanas, y luego por el sur. Apenas se ligó a la Reconquista mientras duró. Hubo que esperar a que concluyese para que su imagen se extrapolase a las luchas contra los turcos, los reformados europeos o los indios del Nuevo Mundo (Portela Sandoval, 2004: 74. Herbers, 2006: 97). En el resto de Europa tuvo escasa resonancia, nula si la comparamos con su tipología apostólica o peregrina (Nieto Alcaide y García Morales, 2004: 35). Mientras que en la Sevilla de los siglos XVI y XVII alcanzó la más sobresaliente producción vista nunca en cualquier punto de la Corona.

Los «Matamoros» del Renacimiento sevillano

Entre 1531 y 1536 Alejo Fernández pintó las tablas del retablo de la Virgen de los Navegantes para la capilla de la Casa de la Contratación, sito actualmente en los Reales Alcázares. En él se encuentra el Santiago Matamoros pictórico de mayor antigüedad que conserva Sevilla [FIG. 1]. El cuadro central figura a María en su advocación de la Misericordia amparando a personajes vinculados a la Carrera de Indias, entre los que se ha querido identificar, por citar algunos de los más señeros, a Carlos I o a Cristóbal Colón. Bajo ella se representa una parte de la Flota de Indias (Angulo, 1946: 24-25, Cabrillana, 1999: 154). La flanquean en el lateral izquierdo san Sebastián y Santiago, mientras que en el opuesto san Telmo —entonces todavía beato— y san Juan Evangelista. El escenario en que se ubica el apóstol resulta inusual por tratarse de un entorno urbano. Viste capa roja y armadura completa con la salvedad de que el casco se sustituye por

un sombrero aureolado. Enarbola en lo alto la espada y la bandera real de Ramiro I, evocadora de la Batalla de Clavijo. En el suelo yacen tres cabezas de moros decapitadas entre lanzas y un alfanje. ¿Por qué se habría de incluir a Santiago caballero en una obra como esta? Nicolás Cabrillana ha esgrimido con acierto una faceta del santo que la historiografía tiende a ignorar: su virtud como patrono de navegantes. Ya el *Liber Sancti Iacobi* de mediados del XII recoge tres milagros en los que intercede en la salvación de los marinos que lo invocan. Dos de estas intervenciones tienen su origen en las inclemencias del tiempo, mientras que la restante en un sarraceno deseoso de hacer cautivos a los peregrinos embarcados hasta Jerusalén. Por todo ello, y retomando parcialmente lo argumentado por dicho autor, creemos posible que los promotores de la obra lo incluyesen para que los protegiese de los múltiples peligros que el mar encierra. Sus vidas y negocios, y por ende la prosperidad del comercio sevillano, dependían directamente de la bonanza y de no tropezarse con piratas a la vuelta del Nuevo Mundo. El santo ecuestre podría asimismo identificarlos como garantes del comercio local (Moralejo Laso, 2004: 345-347, 349-350, Cabrillana, 1999: 155).[4] En este sentido, hemos de tener en cuenta la manera en que se hubieron de avenir con el artista germano a la hora de concebir a san Sebastián, que aparece vestido como un rico caballero de la época y sujetando una espada, arma que le atañe por su condición de soldado romano, lo que no impide que suponga una iconografía verdaderamente arcaica y desusada para las fechas en que nos movemos. Aparte de Santiago y de la propia Virgen, las referencias náuticas prosiguen en la tabla de san Juan en Patmos, en cuyo fondo paisajístico se vislumbran un par de naves; y cómo no, en la efigie de san Telmo, guardián de los marinos por antonomasia. Sevilla todavía atesora una magnífica cantidad de imágenes del santo fromisteño, como también de Santiago, de san Nicolás de Bari o de san Juan Nepomuceno, todos ellos patronos de navegantes. Fiel reflejo, sin duda, de la devoción que se les rindió en los siglos en que la ciudad vivía fundamentalmente del comercio marítimo-fluvial.

FIG. 2. Pedro de Campaña, *Santiago a caballo*. Sevilla, catedral, capilla del Mariscal.

Un ejemplo correlativo en el tiempo lo constituye el Santiago del retablo de la Purificación en la capilla catedralicia del Mariscal [FIG. 2]. En 1553 el Cabildo le había concedido este recinto al mercader Diego Caballero para entierro suyo y de sus familiares. En su arre-

[4] Sobre los milagros marítimos del apóstol citados en el *Liber Sancti Iacobi* consúltese a Díaz y Díaz (2004: 126-128).

glo invirtió toda una fortuna, parte de la cual se destinó al retablo, ejecutado entre 1555 y 1556. De su ensamblaje se encargó Pedro de Becerril; de su policromía, Antonio de Alfián; y de sus cuadros pictóricos, Pedro de Campaña. En 1560 mudó de emplazamiento a la pared frontal en que hoy se halla (Gestoso y Pérez, 1890: 365-367, Ídem, 1908: 90-91, 279-283, Falcón, 1980: 51-52, 163-166, Serrera, 1984: 388, Otte, 2003: 333-334). Diego Caballero había sido el comerciante transatlántico más poderoso durante el reinado de Carlos I. Dedicó casi cincuenta años de su vida a distintos negocios, aunque fundamentalmente se ocupó del de las perlas en la isla de Santo Domingo —La Española—, en una compañía que regentó junto a su hermano Alonso. En 1535 abandonó la isla y al año siguiente le fue concedido el título de Mariscal de la misma, de ahí su sobrenombre. Ya instalado en Sevilla ejerció como Veinticuatro (Gestoso, 1890: 370, Serrera, 1984: 355, 357, Otte, 2003: 315-333). ¿Qué razones le movieron para solicitar la pintura de Santiago en su retablo privado? Pues quizá alguna de las siguientes. Mientras residió en América hubo de saber de las campañas del ejército español que atacaba al enemigo al grito de «¡Santiago!», quien se aparecía en ocasiones para adjudicarle la victoria. Sus negocios dependían fundamentalmente del mar, salpicado por múltiples dificultades y peligros como las inclemencias meteorológicas o la piratería. De ahí la posible inclusión del apóstol como guardián de navegantes. También pudo haber hecho un guiño a su familia política, ya que su suegro y el de su hermano Alonso, el comendador Pedro Díaz de León Garabito, era caballero de la Orden de Santiago. Ambos hermanos se habían desposado con sus hijas Leonor y Mencía, figurando los cuatro en el banco del retablo (Gestoso, 1890: 370, Otte, 2003: 330). La última y quizá la más certera de las motivaciones pudo devenir de que Santiago conformaba su santo patrono, pues se llamaba Diego. De igual forma, el de su hermano era san Ildefonso, a quien precisamente se le pinta paralelo al apóstol, resultando sendos cuadros los de mayor tamaño y mejor situación dentro de las entrecalles del retablo (Angulo, 1951: 23, Valdivieso, 2008: 111, 196, nota 123). En este sentido nos constan varios ejemplos de canónigos o caballeros sevillanos que tenían por nombre Diego y que para sus capillas privadas exigieron la pintura de Santiago, llegando incluso algunos a efigiarse junto a él. El idealizado *miles Christi* que aquí se nos presenta, poco tiene que ver con el militar de la época concebido por Alejo Fernández. Respecto a este carece de elementos veristas, luciendo apenas una ligera túnica y una capa que ondea al viento; yendo por lo demás descalzo,

sin casco o sombrero alguno; y faltándole al caballo la silla, las bridas… Quizás exista una intencionalidad de expurgarle toda nota terrenal para dar idea de su celestial aparición, reforzada gracias al sobrecogedor celaje rojizo y anaranjado del que parece haber descendido el Hijo del Trueno, a quien el sol le sirve de nimbo no por casualidad. Ni siquiera sus adversarios se caracterizan como sarracenos, lo hacen más bien como guerreros a la romana y sin ningún afán cruento (Cabrillana, 1999: 25, 158-159). De ahí que coincidamos plenamente con Angulo cuando indica que no se encarna estrictamente al Matamoros, sino a un «caballero cristiano defensor de la fe» (1951: 23), que a tal fin, alza ostensiblemente la cruz y blande en lo alto la espada, objetos que a juicio de Cabrillana evocan la etapa americana de los hermanos Caballero como colonizadores, puesto que simbolizan la misión evangelizadora y la conquista. Tesis esta que tomamos con cierta cautela. Si reafirmamos una opinión suya acorde a la de Angulo, acerca de que el Santiago recuerda antes a un jinete extraído «de un friso griego o romano» que al «guerrero salido de Clavijo». Sin embargo, no nos sumamos a otra en la que señala como infrecuentes este tipo de representaciones tan idealizadas, pues existen innumerables ejemplos que demuestran lo contrario (1999: 25, 158-161). En fin, Diego Caballero hubo de exigirle a Pedro de Campaña la pintura del santo de su devoción para confiarle a este la intercesión por su alma y el logro del descanso eterno.

FIG. 3. Diego Dorta, *Santiago Matamoros*. Sevilla, Institución Colombina.

Pocos años después se efectuaba por iniciativa del Cabildo Catedral el libro de la *Fiesta de Santiago*, intitulado *In die Sancti Jacobi Apóstoli*, hoy parcialmente recogido en el libro de coro número 67. En su primer folio vuelto aparece la imagen ecuestre formando parte de la inicial miniada «A»[5] [fig. 3]. Nos consta que la pintó Diego Dorta entre 1561 y 1564, como también que el conjunto de la obra en cuanto a su escritura, iluminación, encuadernación y tafetán protector, ascendió a un total de 58.391 maravedíes (Álvarez Márquez, 1992: 305, Marchena, 1998: 226-227, 240-241). Iconográficamente no presenta diferencias reseñables respecto al de Pedro de Campaña, si acaso la inclusión de algún elemento caballeresco como la cota de malla, la greba, o la coraza en que se inscribe la cruz de la Orden. Por lo demás, se le vuelve a hacer portador de la cruz y la espada, si bien llama la atención cómo empuña esta para dar muerte al enemigo,

[5] Solamente lo hemos podido consultar a partir de su copia microfilmada (Institución Colombina, s.d.: fol. 1º v.).

detalle poco habitual puesto que lo común es que la enarbole sobre su cabeza. El motivo porque el cuerpo capitular hubo de precisar de este libro coral quizá radique en su interés por exaltar al santo que evangelizó, fundó, delimitó y reconquisto su archidiócesis, protegiéndola asimismo, como patrono de España que era, de los enemigos de la fe católica: tales como los piratas berberiscos, los moriscos o los reformados europeos, quienes copaban buena parte de los problemas de la política interior y exterior del reinado de Felipe II.[6] A la hora de lidiar contra todos ellos, nada mejor que encomendarse al paladín por antonomasia para con los intereses de la Corona: Santiago el Mayor. Dentro de la miniatura local, entre esta segunda mitad del siglo XVI y primeros decenios del XVII prodigaron más que nunca las ejecutorias de hidalguía, documentos emitidos por las chancillerías de Valladolid o Granada a petición de quien ambicionaba que se le reconociese su condición de hidalgo. Estas conformaban un soporte para la iluminación de distintos temas religiosos y, no por casualidad, el santo que cuantitativamente encabezaba esta lista era Santiago Matamoros. Sus demandantes exigían en ellas la inclusión de este tipo iconográfico para así probar que sus antepasados se habían enfrentado a los islamitas, y que por tanto, merecían ahora la condición de *hijosdalgo*. De hecho, en buena parte de las ocasiones, el apóstol comparte folio con el escudo de armas del solicitante como muestra de que supone el origen de su nobleza (Hidalgo Ogáyar, 1991: 343, Ruiz García, 2006: 251-256, 272, Marchena, 2011: 125, 132). Queda comprobado pues, una vez más, que nadie mejor que Santiago a la hora de ejemplificar la victoria de la fe católica frente a la herejía.

Un estandarte, tres retablos mayores, y decenas de impresos a mayor gloria del patrón de España

En la iglesia parroquial de Santiago el Viejo se conserva el primer gran cuadro de altar de la ciudad, una tipología típicamente italiana importada por el tardomanierista pullés Mateo Pérez de Alesio en el último quindenio del siglo XVI (Palomero, 1983: 295, Fernández López, 2002: 21, Valdivieso, 2003: 104, 107). Lo promueve Gonzalo Argote de Molina, un convencido santiaguista cuyo análisis biográfico nos esclarecerá por qué quiso exhibir al apóstol ecuestre de forma tan imponente [FIG. 4]. Este célebre y polifacético personaje fue poseedor de varios señoríos, y llegó a ocupar los cargos de Provincial de la Santa Hermandad y Veinticuatro. Aparte de su faceta militar, sobresalió como erudito historiador y genealogista. Investigó en dis-

[6] Alguna de estas razones también las esgrime Rosario Marchena (1998: 242-243, 307, Ídem, 2005: 114-115).

tintos archivos, escribió multitud de textos y acopió un riquísimo fondo bibliográfico. También coleccionó tal cantidad de obras de arte, armas, animales exóticos y demás rarezas, que su particular museo llegó a despertar la curiosidad de Felipe II, quien logró verlo de incógnito. Tenía unos treinta y siete años cuando en 1585 el arzobispo Rodrigo de Castro le concedió para su entierro la capilla mayor de dicha iglesia parroquial a cambio de 800 ducados. La primitiva había sido derribada en 1574, y de la nueva restaba el testero sin rematar. Gonzalo se comprometió a concluirlo manifestando hacerlo «por la mucha devoción que yo tengo al señor Santiago» y «por una insigne victoria que tuve contra los moros». Pretendía exornarlo con el mobiliario y ajuar correspondientes, y disponer en él las sepulturas de sus antepasados, que también habían gozado del derecho de entierro en la capilla mayor del pretérito templo. Entre los allí inhumados descollaba su bisabuelo Alonso de Argote, caballero de la Orden de Santiago caído frente a las armas agarenas. No era este el único predecesor de Gonzalo que heroicamente había combatido a los moros, mucho antes había sucumbido frente a ellos Martín Ruiz de Argote, luego de haber participado en la conquista de la ciudad de Córdoba en 1235. De todos modos, Gonzalo retrotraía sus vínculos santiaguistas hasta la mismísima Batalla de Clavijo, pues admitía que los Villalobos, ascendientes suyos, habían concurrido a ella. Al igual que sus antecesores, en su periplo vital dio buenas muestras de su afán beligerante contra el enemigo islamita. En 1564, contando apenas quince años, participó en la toma del Peñón de Vélez de la Gomera. Un lustro después lo hizo en la rebelión de las Alpujarras contra los moriscos, conflicto en el que consta la reiterada invocación al Hijo del Trueno y el grito de «¡Santiago!» como sinónimo de ataque. Fenecido este episodio, se alistó en el ejército de la Santa Liga para luchar contra los turcos. Luego combatió a los bandidos que poblaban la Serranía de Ronda, muchos de los cuales también eran moriscos. Ya en 1586 partió hasta Lanzarote, donde contrajo matrimonio con la hija del primer Marqués de Lanzarote nada menos que un 25 julio, festividad del martirio de Santiago. Su cónyuge, Constanza de Herrera y Rojas, fue secuestrada poco después por el corsario otomano Morato Arráez, pero Argote logró rescatarla. Del conjunto de estos acontecimientos se sentía verdaderamente orgulloso y pidió que constasen inscritos en el epitafio de su sepultura (López Martínez, 1921: 24,

FIG. 4. Mateo Pérez de Alesio, *Santiago Matamoros*. Sevilla, iglesia parroquial de Santiago.

38-50, Cotarelo, 1945: 225-228, Palma y Millares, 1973: 19-36, 39-45, 220-236, Cabrillana, 1999: 144-148, 150, Algarín, 2015: 146-147, 150-151, 159). Ante todo lo aducido queda claro que heredó de su familia una confesa devoción al apóstol, refrendada luego de asumirlo como santo protector en la cantidad de lides en que se vio envuelto. No extraña así que el adorno de su capilla sepulcral tuviese al Matamoros como monumental protagonista. En fin, Argote representaba el ideal de caballero humanista del Renacimiento, pues era un hombre de armas dispuesto a bregar en toda cuanta empresa bélica fuese menester, a la vez que un personaje instruido en artes y letras que demostró a lo largo de su vida altísimas inquietudes culturales de muy variado tipo.

En 1584 contrató a Mateo Pérez de Alesio como pintor de cámara y le dio alojo en su propia morada. Tres años después el artista partía rumbo a Lima dejando el lienzo terminado (Palma y Millares, 1973: 23, Bernales, 1973: 256). La idea primigenia radicaba en enmarcarlo en un retablo que inició Andrés de Ocampo en 1589, pero que hubo de paralizarse por la falta de liquidez y/o la muerte del promotor en 1596. Tres años después su hermana Francisca Mexía retomó la empresa y Vermondo Resta ideó una nueva traza que rubricó junto con Ocampo, quedando la obra terminada en 1600 (Palomero, 1983: 307-308). Aquí permaneció hasta que en el siglo xx se extrajo para disponer las imágenes titulares de las distintas hermandades que residieron en el templo. Hoy día se halla al fondo junto al coro. En todo este tiempo ha sufrido varias intervenciones pictóricas: la de 1631, llevada a cabo por Luis Caballos; la de 1726, por Juan Ruiz Soriano; otra cuando la reforma del retablo en 1789; y una última en 1985 por el profesor Francisco Arquillo (Gestoso, 1892: 462, Bernales, 1973: 256, Palomero, 1983: 308, Porres, 2015: 801, Algarín, 2015: 164-165). En esta se extrajo el metro de lienzo que el propio Ruiz Soriano había añadido a la parte baja. En opinión de Ignacio Algarín este repinte dieciochesco se habría hecho para restituir el tamaño original de la tela luego de que hubiera perdido la alta. Se optaría entonces por completar la escena del campo de batalla con una morisma caída —eliminada en 1985—, antes que reintegrar el posible rompimiento de Gloria que figuraría en el margen superior. Su tesis la consideramos válida y justifica la descontextualizada presencia de esos solitarios pies pintados en lo alto (Algarín, 2015: 165-167).

Sabiendo de la veneración que Argote profesaba al apóstol, así como del cumplimiento del voto de realizar este Matamoros tras una victoria frente a los musulmanes, toca ahora llamar la atención

sobre sus pretensiones en cuanto al modo de efigiar al santo y de componer la escena. En opinión de Cabrillana —aceptada por Algarín y sobre la que nosotros volvemos—, la figura de Santiago cabría interpretarla como una suerte de *alter ego* celestial del promotor, quien habría deseado para su capilla la imagen de su predilecta devoción luchando contra el enemigo que él mismo había enfrentado. Ello incluso ha llevado a suponer que la faz jacobea resulte un retrato criptográfico de Argote. Teoría que aunque en un principio pueda parecer descabellada, quizá no lo sea tanto, dado que la fisionomía del rostro apostólico no difiere en demasía de la de los retratos que del noble se conservan, salvo que, como es obvio, cabellos y barbas luzcan más poblados en el santo acorde a su codificada tipología facial. Uno de los citados retratos lo pintó Francisco Pacheco en 1599 con Argote ya difunto [FIG. 5]. De todos modos se conocieron en vida, y a la hora de ejecutarlo hubo de inspirarse en otro análogo. El restante se debía a Matías de Arteaga y lo poseía el Conde de Águila, pero de este únicamente resta un grabado y la descripción fisionómica que ante la obra original hizo Juan José López de Sedano en el siglo XVIII: «hombre de mediana estatura, no muy recio, aunque robusto de miembros, y el rostro abultado, la frente espaciosa, los ojos alegres y vivos, como ingenioso y esforzado; el aspecto agradable y majestuoso, el color blanco, la barba y cabello largo y bien puesto. Las virtudes de su ánimo correspondían a las que denotaba su aspecto, principalmente las del valor, la magnanimidad, la constancia y la piedad christiana» [FIG. 6]. Además del semblante, la obra alberga ciertas particularidades que parecen aludir a Argote. No nos extrañe, pues como promotor tenía derecho a exigir cuanto resultase de su agrado siempre que se atuviese al debido decoro, y dado el asunto a componer, pudo aconsejar a Pérez de Alesio con la narración de sus vivencias bélicas frente a los islamitas. El intercam-

FIG. 5. Francisco Pacheco, Retrato de Argote de Molina presente en el *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos…* del propio Pacheco.

FIG. 6. Retrato de Argote de Molina. Grabado anónimo sobre composición atribuida a Matías de Arteaga.

bio de pareceres entre mecenas y artista hubo de ser más fructífero de lo habitual dado que moraban bajo el mismo techo. Por poner un ejemplo, llama la atención la adarga del lado izquierdo, en la cual se escribe siete veces en grafía arábiga «no hay más vencedor que Alá», lema de los sultanes nazaríes visible en multitud de monumentos granadinos. A la hora de pintar con tanto verismo estas letras, Pérez de Alesio tuvo que tener delante, sino un arma semejante —recordemos que su mecenas las coleccionaban—, sí al menos un texto en esta lengua, y precisamente, Argote guardaba varios en su biblioteca. Sorprende más todavía que la historia desarrollada tenga lugar no en un monte como el de Clavijo, sino en un paisaje marítimo próximo a una serranía. Con este insólito cambio de escenario quizá se quiso aludir a las calas sitas entre Fuengirola y Gibraltar de las que Argote salió victorioso de alguna batalla, pudiendo incluso tratarse del lugar en que obtuvo esa «insigne victoria […] contra los moros» que le llevó a dotar la capilla (Palma y Millares, 1973: 52-53, 227, 234, Cabrillana, 1999: 25, 149-150, 152-153, Algarín, 2015: 143, 153-155, 157-158). Existe otra obra homónima en la que la línea de costa cercada por acantilados cobra también un palmario protagonismo. Se trata de una tabla pintada por Paolo de San Leocadio entre 1513 y 1518 para la iglesia de San Jaime en Villarreal, Castellón. A nuestro juicio, la playa y el mar que aquí sirven como escenario y telón de la contienda, puede que respondan a una nota localista en la que ambientar la intercesión apostólica, quizá con la pretensión de rogarle a este protector de navegantes la elusión del peligro turco en aguas levantinas.[7] De todas formas, en la tela sevillana sí existe una evidente mención a la Batalla de Clavijo, aunque paralela a otra hacia el promotor. Hemos señalado que Argote de Molina entroncaba con el abolengo de los Villalobos, a quienes creía partícipes de la mítica contienda. Pues bien, en la bandera verde que se alza tras la figura del monarca se inscriben los dos lobos pasantes propios del blasón de este linaje, también presentes en el escudo de armas de Argote. Aparte de esto, él mismo reiteró en distintas ocasiones que tenía por santos de su mayor devoción, además de a Santiago, a san Fernando y a san Miguel, beligerantes ambos contra los moros. El monarca, sin ir más lejos, les había arrebatado Sevilla entre otras muchas plazas, y su santidad se hallaba socialmente más que asumida pese a no estar aún canonizado. En cuanto al arcángel, Argote creía en su contribución a la toma de Úbeda, y así lo reseñó en su célebre *Nobleza del Andaluzia*, de 1588. Por ello Cabrillana ve posible que el rey Ramiro I del lienzo pueda evocar al monarca, algo que Algarín afirma. También que el

[7] Sobre esta pintura véase esencialmente (Rodríguez Culebras, 1999: 180; Fernández Fuertes, 1999: 186).

guerrero de la borgoñota empenachada se trate de san Miguel. Algarín lo ratifica trayendo a colación las innegables similitudes formales que existen entre este y el que Pérez de Alesio había pintado en la Capilla Sixtina (López Martínez, 1921: 38-39, Cabrillana, 1999: 151, Algarín, 2015: 150-153, 158-159). De ser esto cierto, el promotor querría a sus predilectas devociones efigiadas junto a su sepulcro. Así como habían enfrentado a los moros, habrían de interceder por su alma. Para concluir, hemos de entender el lienzo como un homenaje a Santiago, aunque aderezado con matices referenciales para con el patrono de la capilla que explican una parte cardinal de su biografía y de su ser. Finalmente no se cumplió su deseo de inhumarse en este recinto, pues falleció en Las Palmas en 1596 y allí fue enterrado (Palma y Millares, 1973: 27, 50, 220).

FIG. 7. Juan de Roelas, *Santiago Matamoros*. Sevilla, catedral, capilla de Santiago.

A lo largo del primer tercio del siglo XVII se levantó en España una inusitada polvareda en torno a la veracidad del hecho jacobeo a la que ya hemos hecho referencia. La Metropolitana Iglesia hispalense participó activamente en ella posicionándose a favor de la causa santiaguista, y lo ratificó mediante la publicación de impresos y la financiación de señeras obras artísticas que dieron ejemplo de su inamovible actitud. Bajo ningún concepto iba a permitir que se cuestionase al apóstol que había evangelizado, fundado, delimitado y reconquistado su archidiócesis; como tampoco a quien seguía protegiendo el comercio marítimo de la ciudad, a las tropas españolas en sus luchas internacionales y, en definitiva, a quien velaba por la prosperidad de España. Así, pasado un cuarto de siglo de la hechura del Matamoros de Pérez de Alesio, el Cabildo gestaba otro grandioso cuadro de altar de idéntico tema en la catedral.[8] Se hacía en 1609 para la capilla de Santiago luego de que los canónigos dispusieran ornarla junto a la de las Angustias con sendos retablos [FIG. 7]. En septiembre del mismo año debía tenerlo acabado el pintor y clérigo Juan de Roelas, quien hubo de recibir el finiquito en diciembre (Gestoso, 1890: 539, 550-551, Mayer, 2010: 152). ¿Qué fines pudieron mover al Cabildo para idear una obra de semejante magnitud con la imagen del apóstol en plena masacre sarracena? Compleja cuestión teniendo en cuenta que hasta la fecha carecemos de un corpus documental que arroje luz sobre el asunto. Pero buscando darle respuesta, llama la atención en el lienzo ese amplio estandarte en el que figura el escudo regio de Felipe III, sobre

[8] De 512 por 290 cm (Valdivieso, 1978: 87).

todo porque el cuadro lo costearon los capitulares. Su presencia aquí se justifica por ser Santiago el santo patrono de la Corona. Por ello, y a nuestro juicio, con esta obra se quiso por un lado invocar al apóstol, y por otro, homenajearlo ante dos efemérides decretadas en abril de ese mismo 1609: la expulsión de los moriscos y la firma de la Tregua de los Doce Años con las Provincias Unidas de los Países Bajos —conocida también como Paz de Amberes—. El propio capellán mayor y limosnero del rey Diego de Guzmán notificaba entonces que los reyes «hizieron sus votos y promesas [al apóstol Santiago], en razon de que este negocio tan importante de la expulsion y leua de los moriscos saliesse bien».[9] El cuerpo capitular no debió encontrar mejor manera de secundar las áulicas imploraciones que patrocinando un monumental lienzo ofrendado al supremo defensor de la fe católica frente a cualquier desvío herético.[10] De ser así, la imploración apostólica respondería una vez más a la llamada a las armas desde el Estado, tanto por el éxodo morisco como por constituir el símbolo celebrativo de la repentina paz lograda ante los holandeses tras decenios y decenios de continua lucha. Sea como fuere, reiteramos que la tela da buen ejemplo de la presencia jacobea al servicio de la propaganda política dentro de un conflicto bélico, toda una constante en época Moderna.[11] Cabrillana se ha preocupado por la problemática que entraña el asunto aduciendo a lo dicho un motivo que parcialmente guarda relación con los expuestos. Según él, el cuadro lo habría promovido el Cabildo en plena crisis religiosa y política para rememorar la tanta gloria que Santiago sempiternamente había concedido a España. De manera que nadie mejor que Juan de Roelas para sacarle el máximo partido a dicho mensaje, pues aparte de ser el pintor insignia de la ciudad por aquel entonces, se le presuponían dotes casi innatas para mejor llevarlo a cabo. Primeramente por el hecho de ser eclesiástico, y por tanto, reflejar el tema de la manera más decorosa para con la sermonaria del momento; y luego por el arraigado patriotismo que poseería al ser hijo de Pedro de las Roelas, un caballero sevillano que junto con Argote de Molina había impulsado «la olvidada cofradía de San Hermenegildo para promover la cría caballar y los ejercicios de equitación» (Cabrillana, 1999: 162-163). Quedó enmarcado en un retablo que el Cabildo acordó hacer en 1663 y que se atribuye a Bernardo Simón de Pineda (Ferrer, 1982: 47), guarnecido por entero de motivos militares, jacobeos y regios, en consonancia a lo expuesto en la tela. Así, los ángeles tenantes del cuerpo central exhiben los blasones castellanoleoneses y sujetan lanzas. Tras ellos aparecen haces de flechas, aljabas y yelmos. Los acom-

[9] Recogido textualmente de Julio Vázquez Castro (2014: 31). De hecho, quizá en acción de gracias, los reyes tenían la intención de peregrinar al santuario jacobeo de Compostela en el año jubilar de 1610. Finalmente no pudieron acudir por distintas razones, pero enviaron al mencionado Diego de Guzmán como delegado regio. Sobre este asunto consúltese la citada monografía de Vázquez Castro.

[10] Motivo ya argumentado respecto a los moriscos por Cabrillana (1999: 164-165). Su expulsión de Sevilla se verificó el 17 de enero de 1610 (Boeglin, 2011: 91-92).

[11] Por citar otro claro ejemplo entre muchos, véase el sermón predicado por fray Juan de Niela en Granada en el año 1703 dentro del contexto de la Guerra de Sucesión (López López, 2008: 54-55).

pañan sus homólogos del ático mostrando adargas con medias lunas pintadas. En el entablamento se encastra una venera y en la cúspide la cruz santiaguista. Bajo ella se encuentra un cuadro con el Martirio de san Lorenzo que se atribuye a Juan Valdés Leal, lienzo que, según se ha dicho, pudo disponerse allí obedeciendo al interés particular de alguno de los canónigos (Valdivieso, 1988: 134). Sea como fuere, su intrínseca temática liga decorosamente con el mensaje antiherético y promonárquico del conjunto de la obra, tanto porque el santo diácono prefirió la muerte antes que ofrecerse al paganismo, como porque se vinculaba devocionalmente a los Austrias desde tiempos de Felipe II, acordémonos sino de San Lorenzo de El Escorial.

Cabildo y arzobispo sevillanos volverían a manifestarse férreos defensores de Santiago pocos años después de haber encomendado el cuadro a Roelas. En 1617, el general de los carmelitas descalzos Luis de San Jerónimo, aprovechaba el filón de la reciente beatificación de Teresa de Cepeda y Ahumada para proponer a las Cortes de Castilla que la declarasen compatrona de España. Al año siguiente el rey Felipe III —y no el papa Paulo V como indica Américo Castro—, le concedía tan subido rango, por lo que Teresa y Santiago pasaban a convertirse en patronos estatales *ex aequo*. Ello desató una guerra intelectual sin precedentes entre partidarios de una y de otro. La facción projacobea asumió la designación regia como un golpe más a la ya dañada figura del apóstol, cuestionada desde tiempo atrás en cuanto a la veracidad de su *Praedicatio* hispana y su intercesión en la Reconquista (Castro, 1975: 391-397, Rey Castelao, 1985: 104, Ídem, 2007: 240-241, Ídem, 2015: 533-534, 546). Pero lejos de enmudecer, se armó de plumas y prensas desde las que enaltecer a Santiago y desmerecer a Teresa. Entre otros, el arzobispo de Sevilla Pedro de Castro acaudilló parte de dicha militancia. Para ello y de forma pionera, redactó un memorial y encargó otros textos en los que se criticaba el modo en que la abulense había sido llevada hasta el patronato, desacreditándola igualmente por considerar sus cualidades insuficientes para ocupar tan magna posición. La tenaz y beligerante postura de Pedro de Castro se justifica en que el menoscabo apostólico conllevaba el suyo propio. Desde los tiempos en que había ocupado la cátedra episcopal de Granada —de 1589 a 1610—, se había convertido en el adalid del hallazgo de las reliquias y libros plúmbeos del Sacromonte, polémico desde su origen pese a interpretarse como un designio divino. El poner en tela de juicio la autenticidad de este descubrimiento y la evangelización de Santiago en el sur hispánico equivalía a deslegitimar por completo a las sedes arzobispales de

Sevilla y Granada, pues se negaba su fundación apostólica (Santos y Reyes, 2004: 26, 29, 243-254, Santos, 2008: 322-329, 341-342, Rey Castelao, 2015: 534), y con ello, las sucesiones en la cátedra desde la antigüedad paleocristiana hasta el presente. En el caso hispalense desde el mártir san Pío, discípulo de Santiago; mientras que en el iliberitano desde san Cecilio, uno de los Varones Apostólicos que trajo sus restos hasta la Península.

En el otoño de 1618 los procuradores de las Cortes de Castilla se retractaban de haber rebasado sus competencias a la hora de otorgar ritos a la beatificada Teresa, por lo que el rey decidía suspender las incoaciones pertinentes ante el papado. Pero apenas una década después, ya flamantemente canonizada desde 1622, su heredero Felipe IV junto a su valido el conde-duque de Olivares le devolvían el patronato, y así lo aprobaba Urbano VIII sin perjuicio de que también lo ostentase Santiago (Castro, 1975: 391-397, Fernández Peón, 2008: 153-154, Rey Castelao, 2007: 243-244, Ídem, 2015: 534-537). Volver a igualarlos jerárquicamente no resultó plato de buen gusto para el bando projacobeo, que nuevamente desde púlpitos, manuscritos e imprentas, recrudeció de un modo más complejo y con mayor número de participantes la batalla intelectual, religiosa e histórico-política iniciada en 1618, la cual desde la fecha nunca había cesado por completo. El principal instigador en esta ocasión fue el Cabildo compostelano, quien viendo peligrar los beneficios que a todos los niveles le suponía el patronato único de Santiago, acudió directamente a Roma sin la venia con el objeto de que se revocase el decreto papal, al tiempo que agitó a las sedes estrechamente vinculadas al hecho jacobeo —caso de la hispalense— para que contribuyesen a la causa (Cruz Valdovinos, 1999: 125, 135, nota 11, Márquez Villanueva, 2004: 341, Fernández Peón, 2008: 154, Rey Castelao, 2015: 537-539). El clero sevillano tomó el testigo de forma corporativa y bien por encargo, bien *motu proprio*, no le tembló el pulso a la hora de verter tinta para hacer apología apostólica y menosprecio teresiano. Así, Martín de Anaya Maldonado, canónigo del convento de Santiago de la Espada, emitía a inicios de 1628 un texto projacobeo. El doctoral Francisco de Melgar, que ya en 1618 se había postulado abiertamente santiaguista, hacía lo propio entonces a petición de su Cabildo. Ese mismo 25 de julio, coincidiendo con la festividad del martirio de Santiago, el catedrático Hernando Cano de Montoro pronunciaba en la catedral unos discursos en presencia del arzobispo Diego de Guzmán y Haro. Estos se imprimieron días después y aún en 1638 veían la luz otros del mismo autor (Cano de Montoro, 1628, Melgar, 1628, Ma-

ravall, 1975: 274, Rey Castelao, 1985: 105-106, Ídem, 2015: 538, Santos y Reyes, 2004: 67, 83, 122, 134-135, 163-165, 431-432, Santos, 2008: 338). De la suma de los impresos citados merece destacarse la portada de la obra de Francisco de Melgar por el grabado que presenta de autoría desconocida [FIG. 8]. Lo preside la figura de Santiago ecuestre sobre las cabezas y demás miembros esparcidos de los moros, cuyas tropas enfilan su retirada haciendo visible un gonfalón con la media luna. Parece que el mensaje aquí manifestado no es otro que el triunfo de la fe católica frente a la herejía islamita. De ahí la gloriosa aparición del apóstol sustentando un pendón con la cruz junto a la Giralda, antiguo alminar cristianizado luego como torre campanario, coronada a su vez por el Giraldillo, símbolo del «Triunfo de la Yglesia» y de la «Fe Victoriosa» a decir del Cabildo contemporáneo a su realización en 1568 (Aguayo, 1999: 228).[12] El rótulo del grabado recalca su alto cometido como protector de España —«*Decus et singulare Hispaniae praesidium*»—, e igualmente existe una referencia a su papel como evangelizador, fundador, reconquistador y defensor de la archidiócesis, inherente a los elementos que conforman la estampa.

FIG. 8. Portada de *Proposicion, y Discurso sobre si deve ser admitida por Patrona…* de Francisco de Melgar.

Finalmente en 1629 se restauró el patronato único y la controversia quedó zanjada luego de que Urbano VIII promulgase el 21 de febrero de 1630 el breve que ratificaba al mayor de los Zebedeo en tan superlativa posición (González López, 1969: 346, Rey Castelao, 2015: 539). No tardó el Cabildo hispalense en celebrar esta sanción, y para ello, organizó unos festejos con que compartir públicamente su gozo. Así, hizo que la Giralda amaneciese el sábado 17 de mayo «entre vanderas, y gallardetes repartidos a trechos en medio dellos, un estandarte de damasco carmesí, de grandeza, conforme al sitio, donde por su altura se reparò, en que devia tenerla para ser bien visto, pintada en el una imagen del glorioso Apostol, en un cavallo blanco, con espada en la mano, qual se nos representa en las apariciones que le dibuxan las historias, traslado de aquellos originales, y asombro de los enemigos de la Iglesia». Junto al santo se hallaban las armas reales «que deven ponerle, para lograrlas en las ocasiones que se aventuran, al amparo del Apostol, su cierto, y mayor seguro». A las doce del mediodía repicaron las campanas de las iglesias de la ciudad y por la noche se encendieron luminarias en la torre. El domingo se ofició una solemne misa en la catedral a la que asistió lo más granado de la sociedad civil, religiosa

[12] Aguayo hace hincapié en la hibridación iconográfica de la célebre veleta. En su opinión entremezcla atributos característicos de la Fe, la Fortuna y la Victoria, para declarar el triunfo del catolicismo sobre la herejía, y aludir también al venturoso viento que conduce a los barcos rumbo a Indias con el propósito de evangelizar a sus naturales (1999: 234-235, Ídem, 2013: 98, 110-111).

y militar del momento, y se llevó a cabo una procesión por el interior del templo con estación en la capilla de Santiago, exornada para tan singular ocasión. Antes de la conclusión de la ceremonia sonó la música del órgano, de los ministriles, nuevamente las campanas y también las salvas desde los navíos atracados en el Guadalquivir.[13] Este enorme estandarte que exhibía a Santiago como único patrón de España junto al escudo real constituyó un formidable ejemplo de arte efímero. Su iconografía de Matamoros casó a la perfección con la Giralda, dando buen ejemplo, torre y santo, del triunfo de la fe verdadera sobre «los enemigos de la Iglesia» —como reza el texto—. Suspendido en sus cien metros y dada la orografía local, se puede decir que el apóstol, sin menoscabo del Giraldillo, presidió durante unos días el cielo y horizonte de Sevilla. Por desgracia no ha llegado hasta nosotros, pero sí se conservan otros cuya tipología e iconografía se asemejan a su descripción. Uno de excepcional valía lo custodia el Museo Naval de Madrid y precisamente se atribuye al pintor sevillano Francisco Meneses Osorio (Pita Andrade, 1971: 588), tenido por el mejor discípulo de Murillo (Serra, 1990). Se trata del repostero de la Casa Ducal de Fernán Núñez, en el que el Matamoros y la Inmaculada Concepción flanquean al Crucificado dispuesto sobre las armas reales [FIG. 9]. Sea o no obra de Meneses, cabe llamar la atención acerca de la oración del impreso que expresa que al apóstol se le figura «qual se nos representa en las apariciones que le dibuxan las historias, traslado de aquellos originales», para añadir que las similitudes compositivas entre esta imagen ecuestre y la conocida de Pedro de Campaña resultan evidentes. La disposición del corcel y del apóstol se antoja casi calcada. Se reitera también la cabeza destapada y los pies descalzos, no obstante a la indumentaria clásica se le incorpora una armadura con hombrera, peto y escarcela. Con la mano derecha hace gravitar la espada sobre su cabeza dispuesto a asestarla a la morisma entregada bajo las patas del equino, mientras que con la izquierda ase una cruz de la que pende el gonfalón. De haberlo ideado Meneses, podría haber tomado nota del de la capilla del Mariscal, y de responder a otro autor, cabría la posibilidad de que este y el bruselense partieran de un grabado común. Lleva el apóstol en definitiva, la vestimenta que la Regla de la Orden de Santiago establecía a sus caballeros: el coselete o armadura que protege tronco y brazos; la capa blanca con la cruz bordada que todo caballero vestía no solo en los combates sino también en ceremonias solemnes y capítulos; y la bandera con la cruz que únicamente portaba la alta jerarquía de la entidad, símbolo del triunfo de Cristo sobre los enemigos de la fe (Cabrillana, 1999: 28-29, 49-50).

[13] El impreso del que recogemos estos datos se custodia en la (Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, s.d.: s.p.). Existe otro acerca de estos festejos. Lo citan (Santos y Reyes, 2004: 127).

La genealogía de cuadros de altar dedicados al Matamoros siguió aumentando en la ciudad de Sevilla, y veinticinco años después del de Roelas, se realizaba otro para el retablo mayor del templo de Santiago de la Espada, hoy convento mercedario de la Asunción. Desgraciadamente se desconoce su paradero, pero los eruditos dieciochescos y decimonónicos que lo vieron, tales como Ortiz de Zúñiga, Arana de Varflora, Ponz, Ceán, o González de León, confirmaron que mostraba al apóstol en Clavijo, verificándolo Celestino López al hallar su contrato de ejecución. Fue concertado el 19 de abril de 1635 entre el prior Pedro González Gragera y el pintor Francisco Varela, luego de que su dibujo preparatorio recibiese el visto bueno del licenciado Martín de Anaya Maldonado, el mismo canónigo del convento que siete años atrás había redactado uno de los textos projacobeos a los que hicimos referencia. Este se habría ocupado de tal cometido porque sería de entre los suyos el mejor instruido en decoro e iconografía. Varela se comprometió a pintar al «señor sanctiago patron de españa dando ayuda a los christianos contra los moros» en tres meses y a cambio de 2.800 reales, plazo que nos lleva a pensar en el posible interés de la Orden por tenerlo a punto para la festividad del 25 de julio. No creo casual que en este preciso convento se contratase un lienzo con semejante temática justo un mes después de que Francia le hubiese declarado la guerra a España —que concluiría en 1659 con la Paz de los Pirineos—. A juicio personal, cabe la posibilidad de que el estallido del conflicto fuese el detonante o al menos una de las motivaciones para su pronta hechura. Sea como fuere, desde luego no existía iconografía más idónea con que rogarle al santo patrono y guardián de las Españas la consecución de la concordia. En 1810 los france-

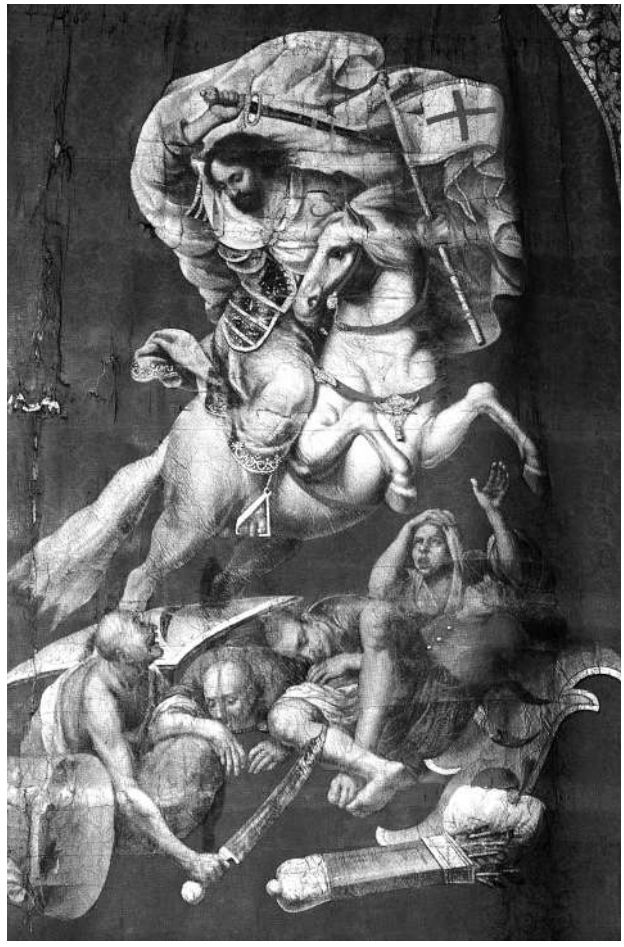


FIG. 9. Francisco Meneses Osorio (atrib.), *Santiago Matamoros*. Madrid, Museo Naval.

ses lo llevaron al Alcázar, en cuyo inventario constan dos cuadros del Matamoros debidos a Varela. Ha de identificarse con el registrado con el número 393, dado que sus dimensiones coinciden con las manuscritas en el contrato de obra. Rondaría pues los 600 por 300 cm, tamaño equiparable al pintando por Roelas en la catedral. Retornó al convento y José María Arango lo restauró antes de su exclaustración, tras la cual pasó a formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes local, pero en fecha incierta se le perdió la pista y nada se ha vuelto a saber de él (Gómez Imaz, 1917: 175-176, López Martínez, 1928: 205, Serrera y Valdivieso, 1985: 254-255, Fernández Rojas, 2005-2006: 322). Igual suerte corrió otro de idéntico tema que los citados cronistas describen como de menor formato y dispuesto en el arco toral de dicha capilla mayor, asignándolo a Francisco de Herrera el Viejo. Según Félix González de León debió desaparecer durante la invasión francesa, aunque autores posteriores como Mayer lo señalan en su ubicación original (Mayer, 2010: 198. Martínez Ripoll, 1978: 204-205. Fernández Rojas, 2005-2006: 322).

Conclusión

Hemos podido ver un riquísimo conjunto de lienzos, tablas, estandartes, folios iluminados e impresos, que dan buena muestra de la venturosa expansión plástica que experimentó la figura del Matamoros en la Sevilla de entre 1535 y 1635. Dichas obras reflejan que la ciudad entera se puso bajo su protección y amparo, invocándolo principalmente sus altas esferas —el arzobispo, el clero capitular y regular, la alta nobleza, la pudiente burguesía—, para que intercediese en la flamante cruzada contra los nuevos enemigos de la fe católica, y para que lo hiciese también por sus almas. En el arco temporal abarcado, ningún otro punto peninsular, americano, o europeo le tributó semejante veneración materializada en tantas y tan señeras obras artísticas. De ahí nuestra afirmación de que la Sevilla de los siglos xvi y xvii constituyó una capital mundial del culto y arte jacobeos.

Turcos en las crónicas de viajes, libros de indumentaria y retratos: cuando la imagen y la palabra dibujan una cultura

Cristina Igual Castelló
Universitat Jaume I

El Imperio Otomano se extendió por Europa y a lo largo de la Edad Moderna ostentó el control de las aguas del Mediterráneo. Los turcos se alzaron como una potencia fuerte y poderosa, especialmente bajo el mandato de Solimán el Magnífico (1520-1566), quien llevó a cabo múltiples conquistas en el continente europeo. Asimismo, Solimán se aprovechó de los conflictos entre monarcas cristianos para incrementar su poder. El sultán recibió el apoyo de Francisco I, ya que ambos tenían un rival común: Carlos V. A su vez, Solimán y el rey francés respaldaban los continuos ataques de los piratas berberiscos sobre las costas e islas de África, Italia y España. Todos ellos juntos constituían una sólida amenaza para los dominios del Emperador (aa. vv, 1993: 86-87).

Tras el gobierno de Solimán, durante la segunda mitad del siglo xvi, los curiosos ojos occidentales centraban aún más la mirada en el mundo oriental. Por ello, se comenzaron a publicar y difundir libros de viajes a Oriente excelentemente ilustrados. Los investigadores han justificado la cantidad de informaciones, imágenes y documentos que circulaban en referencia a los turcos con la necesidad de conocer minuciosamente al enemigo. El objetivo era comprender sus características, costumbres y estilo de vida para poder enfrentarse a él. Para el interés por el exotismo oriental afianzado tras el sultanato de Solimán el Magnífico, debemos añadir la victoria cristiana en la batalla de Lepanto (1571), que no hizo más que alargar en el tiempo la fijación hacia lo turco (Mínguez, 2011).

El inicio de dicha cultura es incierto y la historiografía occidental tradicionalmente los ha presentado como musulmanes localizados en Oriente desde la época de las Cruzadas, es decir, asiáticos que se habían islamizado. Se entiende que mostrar de manera tan simplificada el origen de los turcos responde al interés por focalizar los ataques en

FIG. 1. Nicolás de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, Lyon, 1568, Biblioteca Nacional de Francia.

un único adversario para el cristianismo (Bunes, 1992: 90-91). Debemos estar de acuerdo con dicha afirmación cuando los textos españoles del siglo XVI nos dicen que «los turcos son vasallos de la religión musulmana de los estados de la Casa de Osmán que conviven junto a personas de nación griega, hebrea y cristianos cautivos» (Fernández Rojas, 2005-2006). La principal diferencia entre los turcos y el resto de musulmanes es que los primeros dependen de un soberano. Los escritos de época moderna justifican su anexión al Islam con el hecho de que así era legítimo emplear las armas para defender la religión, y ello conjugaba excelentemente con la personalidad belicosa de los turcos. Además, cabe tener en cuenta que muchas de las obras redactadas en la época fueron hechas por religiosos católicos y, por tanto, los adjetivos calificativos que se asocian a los turcos van a ser antagónicos a los valores asignados a los cristianos (Fernández Rojas, 2005–2006).

Crónicas, libros de viajes y de indumentaria: La visión occidental del imperio turco

La imagen visual y conceptual que se ha difundido sobre el mundo turco desde el siglo XVI tiene una convincente explicación si valoramos las aportaciones de Nicolás de Nicolay, Cesare Vecellio, Antonio de Herrera y Tordesillas y Jerónimo Román. Las cuatro referencias son complementarias entre sí. Las ilustraciones adquieren gran protagonismo en las primeras, mientras que las segundas son más interesantes por las exhaustivas descripciones y explicaciones acerca de la estructura del Imperio. A grandes rasgos, todas ellas son escritos occidentales que proporcionan una visión común acerca de este enemigo del cristianismo. El enfoque —esencialmente negativo— manifiesta que los turcos son hombres con una exquisita formación militar, obedientes y respetuosos con sus superiores, pero violentos y despiadados y asiduos pecadores de avaricia, gula y lujuria. En efecto, las fuentes estudiadas manifiestan el carácter guerrero del imperio otomano, pero también su tendencia a practicar comportamientos censurables según la moral católica.

Nicolás de Nicolay (1517-1583) viajó a Estambul en 1549 acompañando al embajador francés Gabriel de Luetz d'Aramont (1508-1553). Allí realizó una serie de dibujos que se recogen en su obra *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, impresa en Lyon en el año 1567; obra que volvió a reimprimirse en varias oca-

siones en 1568 [FIG. 1]. A partir de 1572 aumentó el interés por poseer dicho libro, y nuevas tiradas editoriales fueron viendo la luz en los años sucesivos, traduciéndose al alemán, al flamenco, al italiano y al inglés (Benito, 1981: 290-291). Naturalmente el título o la dedicatoria del volumen estaban sujetos a leves variaciones según la edición. Por ello, los ejemplares franceses de 1568 se ofrecen al monarca Carlos IX, hijo y nieto de Enrique II y Francisco I respectivamente. En cambio, una de las ediciones flamencas —concretamente la de 1576— menciona a Juan de Austria, hijo ilegítimo de Carlos V, quien fue gobernador de los Países Bajos desde 1576 hasta 1578. En cualquier caso, tanto el contenido como las ilustraciones se mantienen en las diversas publicaciones. El relato se secciona en cuatro libros que albergan sesenta figuras tomadas del natural, tanto de hombres como de mujeres, teniendo en cuenta la variedad de nacionalidades, comportamientos, gestos, indumentaria, leyes, ritos, costumbres y modos de vivir en tiempo de paz y de guerra. La narración comienza con el inicio de la aventura de explorar tierras lejanas, habla de la llegada a Argelia, la visita a Malta y a Trípoli, incluyendo las imágenes de las mujeres autóctonas de cada lugar. El segundo libro continúa desarrollando la ruta planificada por Levante, dando a conocer las islas griegas de Quíos y Paros o la fundación de Constantinopla. En sintonía con la sección precedente, hallamos representaciones de la gran dama turca y de otras mujeres enfrascadas en situaciones cotidianas, como el pasear por la ciudad, dirigirse hacia el baño o velar por los hijos. En la tercera parte ya queda constatado el marcado carácter militar que define a los turcos. En este sentido, se le otorga una amplia consideración a la orden de los jenízaros, quienes forman parte del ejército del sultán, explicando su origen y matizando los diversos rangos que componen dicho grupo. Para poner de manifiesto más aspectos culturales identificativos de los turcos, el autor trata temas como los hábitos alimenticios o los oficios, entre otros. En el último libro, Nicolay vierte su conocimiento sobre otras zonas geográficas como Arabia, Armenia, Atenas o Macedonia. No obstante, Persia concentra la mayor parte de la atención, hablando del modo de vivir de sus gentes, la religión, las armas o las mujeres. La crónica concluye con nuevas referencias a las mujeres turcas procedentes de distintos estamentos sociales, ilustrando la apariencia de la mujer de clase media o la cortesana.

En sintonía con la aportación de Nicolás de Nicolay, contamos con la obra *Repúblicas del mundo* de Jerónimo Román —fraile y cronista de la orden de san Agustín, natural de la ciudad de Logroño—, datada en 1575 y dedicada al rey Felipe II. Resulta especialmente relevan-

te la tercera parte de dicho texto, pues en ella se aborda la república de los turcos, además de Túnez y Fez. El autor otorga connotaciones negativas a la información vertida sobre los turcos al denominarlos como «la secta de Mahoma» gobernada por «sucias y torpes leyes». Asimismo, al inicio del escrito queda bien patente que la finalidad de Jerónimo es enseñar las tradiciones de otros pueblos, y ello lo avala para definir a dicho imperio como república de los turcos.

> Quien mirare atentamente la multitud de reinos y provincias que viven bajo la secta de Mahoma, podrá ver qué gran república es, pues tantas naciones y gentes se gobiernan por sus sucias y torpes leyes. A los moros, ya no podemos llamarlos gente que se gobierna por república, porque ya están sujetos casi todos a la potencia del Gran Turco, y ya que haya diversos reyes y señores, son de tan flaca potencia que se han de llamar tetrarcas o régulos, que reyes: pero mirando a mi intento, que es mostrar las costumbres y manera de vivir de todas las gentes, no es impropio escribir la república de los turcos y moros, ni el escribir sus cosas sale del argumento que tengo entre manos (Román, 1575: 425).

A lo largo del escrito, Jerónimo Román ofrece su explicación en relación al origen del Imperio Turco, su religión, las supersticiones y cosas vanas que los distinguen, la majestad del sultán y cómo es servido, su manera de hacer la guerra, los trajes, las comidas y las mujeres, entre otros muchos aspectos. Al cotejar los textos del mencionado autor con las figuras de Nicolay, observamos una evidente correspondencia entre el contenido y la imagen. Se describen cuatro tipos de personajes religiosos, calificados como abominables y bellacos, que casan a la perfección con los dibujos de Nicolay.

> Los primeros son dichos *giomalieres*, estos comúnmente son gentiles hombres y bien dispuestos, son hijos de personas honradas, y tienen por principal instituto tratar de amores, y con sus movimientos y palabras despiertan a las mujeres y muchachos a todo género de lujuria, y son llamados de los turcos. […] Estos para usar de este ejercicio y atraer muchos a sí, como sean gentiles y de buen parecer, se visten ricamente, así de paños finos, como de sedas de diversos colores, traen ceñidores tejidos de riza de oro y seda y en los cabos cuelgan cascabeles de seda con los cuales hacen mucho son y estruendo, traen sobre las espaldas unas pieles de leopardo, o de tigre o de pantera, o de otro animal bravo y feroz, y los brazos del animal tienden por los hombros, hacen crecer sus cabellos y los traen compuestos con arte y los componen hasta afeitarlos como mujeres, por parecer bien los dedos traen llenos de anillos, y traen ciertos libros en lengua persiana, llenos de cantares amorosos, y lascivos, y así van comúnmente muchos juntos, y con el son de los cascabeles, y con la música y canciones van por las calles haciendo visajes y momos, y adonde ven mucha gente se allegan, porque les den algo, y si topan en las calles mujeres hermosas y honestas, o muchachos hermosos bailan delante de ellos y les dicen palabras amorosas y torpes, incitadoras de toda deshonestidad, y así son ellos dados a todo género de vicios de esta manera, la juzgan ellos por buena y santa, y esta acerca de ellos canonizada por muy grata a Dios y a su profeta Mahoma (Román, 1575: 430).

Cuando Nicolay retrata a este personaje [FIG. 2], lo presenta como un turco que peregrinaba por las regiones y provincias de Arabia, Egipto, Persia y por todas las tierras de Turquía. En consonancia con la descripción de Jerónimo Román, el varón lleva sobre sus espaldas la piel de una fiera que se fusiona con su propio cabello. Además, son visibles los cascabeles que penden de los ropajes y que sirven para llamar la atención. Igualmente observamos que el *giomalier* canta la letra que le revela el libro. En consecuencia, uno de los primeros religiosos que el autor compara con los monjes occidentales, se ha ligado directamente a las prácticas lascivas y lujuriosas; modos de proceder impensables en el mundo católico.

FIG. 2. Representación de un *giomalier* en Nicolás de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, Lyon, 1568, Biblioteca Nacional de Francia.

> Otra orden hay, que es la segunda y se llama de *calender*, los religiosos de este instituto hacen vida áspera y rigurosa, porque para ellos y lo que su secta tiene guardan una cosa grande y maravillosa, que es ser castos y comúnmente son vírgenes, viven en comunidad y juntos, y tienen sus mezquitas aparte, y en las porterías de sus monasterios están puestos unos letreros grandes que declaran la vida que han de hacer los que allí pretenden vivir, diciendo que el que quisiere ser compañero de aquella vida ha de guardar castidad, y hacer lo que los demás. Su hábito es áspero, como la vida, porque usan de unas mantas cuadradas, tejidas de lana y cerdas de caballo, andan todos rapados, y no se les permite criar cabello, y traen unos sombreros redondos con una falda mediana, y por pasamano, o franja una lista de ancho de una mano tejida de cerdas de bestias. Usan traer sortijas en las orejas, pero no son de plata, mas de hierro, y las mismas traen también en la garganta y en las muñecas. Para conservar su castidad, traen unas sortijas, o anillos de plata, que son muy delicados, que les atraviesan el miembro viril, porque así al tiempo que les venga la tentación con el dolor se rinde la carne. Andan leyendo públicamente sus constituciones y manera de vivir para mover a otros a que se siga aquella vida menos torpe. Hizo esta manera de vivir uno llamado Nercemi, y porque habló libremente contra los desatinos de Mahoma fue después desollado vivo en Agania, ciudad de Turquía, y de muchas cosas que él dejó escrito, ha parecido a hombres doctos y sabios que sintió bien de nuestra religión cristiana (Román, 1575: 430).

El siguiente tipo de religiosos turcos, y totalmente opuestos a los *giomalieres*, son los *calenders*. Estos hacen de la austeridad y de la castidad sus principales virtudes, por ello Nicolay presenta a un hombre de apariencia frugal e incluso con un aire tribal, que se acentúa por el hecho de lucir anillos metálicos en las orejas y muñecas además de en el falo, para garantizar la integridad sexual. Debemos recalcar que este grupo defensor de la castidad, más cercano a la moral cristiana, expresaba su descontento con el profeta musulmán y que, por ello, sus componentes fueron perseguidos y asesinados. Nuevamente, el autor a través de esta descripción asocia la defensa de la obscenidad al Islam.

> La tercera orden de monjes turcos es la de los *dirvisios*, estos tienen muchos monasterios en diversas partes. No es gente melancólica, antes siempre tratan de regocijo y alegría, su hábito es donoso, porque andan casi desnudos y el más principal es dos pellejos de carnero secos al sol como los antiparas, o zamarras de los segadores nuestros. Traen los brazos y piernas descubiertos y las cabezas muy rapadas, traen en las cabezas unos bonetes blancos agudos y muy hondos, y por esencia de religión traen unos báculos en las manos muy nudosos, tienen horadadas las orejas, y meten por ellas sortijas, de las cuales cuelgan preciosísimas piedras y perlas de inestimable valor, porque se precian de ello […] (Román, 1575: 430).

Efectivamente, la representación del *dirvisio* [FIG. 3] en la obra de Nicolay ofrece la imagen de un hombre ataviado con pieles de animal, sin vestir ni los brazos ni las piernas y con pendientes que engalanan sus orejas. No obstante, se le retrata con una actitud agresiva haciéndose el último de los numerosos cortes que marcan su propia piel. Jerónimo Román también explica el porqué de esta extraña práctica dándole un completo sentido a la imagen.

> Otro día se hace congregación solemne, y de esta manera echan en un campo ancho más de cien cargas de leña, y les pegan fuego, y en ellos asidos de las manos, como eslabones de cadena danzan y cantan el estilo de nuestras mozas y mozos que hacen una rueda y bailan al son de cantar. Allí ensalzan su religión, y a los hombres que han sido más famosos, después movidos de un furor loco comienzan a sacarse sangre de diversas partes del cuerpo, y pintan en los brazos y manos diversas cosas con puntas de cuchillos agudísimos, unos pintan flores, otros ramos de árboles, y otros corazones con saetas, y cada cual sin alguna vergüenza dice […] que aquello hace por contemplación de su enamorada. Después se llegan al fuego y tomando de la ceniza y de sus orinas hacen un lodo y untan las heridas y las queman, y dentro de muy poco tiempo queda la señal muy clara y la herida sana, y después muestran aquellas señales a sus amigas en señal de amor […] (Román, 1575: 430-431).

El penúltimo grupo de personajes religiosos siguen el sendero de los primeros; estos también son atraídos por las mujeres y realizan rituales para demostrarles su amor. A ellos se les acusa de mentirosos y fanfarrones por exagerar los relatos que cuentan sus hazañas.

> La cuarta orden de religiosos turcos es la de los *torlocos*, los cuales andan vestidos como los *dervisos*, de los cuales ahora cabe describir. […] Estos monjes son muy necios, porque no saben leer, andan pidiendo por amor de Dios. Y el pueblo les da con que se mantengan, pero su religiosa vida para en ser ladrones, porque lo que hallan a mal recaudo les parece que es suyo, y todo lo gastan después en bodegones y tabernas. Cuando caminan no van solos, mas muchos juntos, y esto hacen no por religión, mas porque sean mayores sus fuerzas para saltear a los caminantes, y son tan crueles que por robar no perdonan ningún género de gente, porque en esto el moro y el cristiano no es una misma cosa. Acostumbran por las aldeas y caserías engañar a las mujeres, porque les hacen creer que adivinan, y mirando las rayas de las manos les dicen la buena ventura, como nuestros gitanos, y por ello les dan de comer, creyendo que con ello pagan las palabras que les dan llenas de burla y escarnio […] (Román, 1575: 431).

FIG. 3. Representación de un *dirvisio* en Nicolás de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, Lyon, 1568, Biblioteca Nacional de Francia.

Como se ha podido apreciar, al conjunto de *torlocos* se los tilda de ladrones y embusteros, equiparándolos a los gitanos por hacer creer que son capaces de leer el futuro en la palma de la mano. Así pues, la imagen de Nicolay refleja a este personaje tomando la mano de una señora turca para descifrar su devenir. Las contribuciones de ambos autores son muy cercanas en el tiempo y conectan magistralmente las

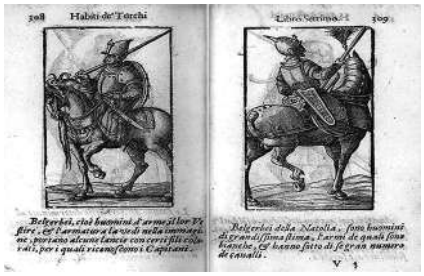


FIG. 4. Cesare Vecellio, *Habiti antichi*, Venecia, 1664.

FIG. 5. Imagen del *belgerbei* en Cesare Vecellio, *Habiti* antichi, Venecia, 1664.

reflexiones escritas con las imágenes ilustrativas; ello invita a pensar que el fraile agustino conocía la publicación de Nicolay. En definitiva, las valoraciones realizadas por escritores occidentales sobre las personalidades religiosas para los turcos están repletas de asociaciones peyorativas que tratan de justificar el rechazo al Islam.

Cesare Vecellio (1521/1531 – 1601) era un artista veneciano que dedicó gran parte de su vida a construir un repertorio de imágenes sobre la indumentaria empleada por hombres y mujeres procedentes de distintas clases sociales y países. Para su labor, Vecellio probablemente tuvo en cuenta la apariencia de los habitantes y visitantes de la cosmopolita Venecia, conoció pinturas y esculturas conservadas de la Antigüedad que le permitieron apreciar la moda clásica y quizás observó las pinturas de artistas contemporáneos que ilustraban tierras lejanas además de tratar con la obra de Nicolay (Rosenthal y Jones, 2008: 9-44). A partir del bagaje y conocimiento recopilados, el artista redactó la obra *Habiti antichi et moderni*, [FIG. 4] texto que inicialmente contó con dos impresiones, una primera realizada en 1590 con la moda de la antigua Roma y una segunda edición publicada ocho años después, en la que se incluyeron las imágenes de la cultura americana. En efecto, mediante un amplio repertorio de imágenes, Vecellio aborda las indumentarias italiana, francesa, española, alemana, griega, turca, árabe, persa o egipcia, entre otras. Las figuras reproducidas siempre aparecen acompañadas de una descripción sobre el tipo de tejidos y colores que se empleaban en el vestuario mostrado.

Curiosamente, los libros que contienen ilustraciones respetan, mantienen y reflejan la imagen que los escritos han proyectado sobre los turcos. Así pues, se percibe la rígida organización militar que caracteriza al Imperio, o la importancia que se otorgaba a los dirigentes espirituales. Uno de ellos es el *musti*, un personaje vestido con un extravagante turbante y una capa turca. Era una figura comparable a la de un patriarca católico y, por tanto, era un referente religioso para el Islam. Respecto a los militares, Fernández Lanza cita a Francisco Guerrero y su relato sobre el *Viaje a Jerusalén*, de 1688, para describir la imagen de un turco a caballo de la siguiente manera: «Él traía una

gran lanza, cimitarra, un arcabuz, arco y saetas, donde había ocho navajas, una gran porra y martillo. A mi parecer podría entretenerse con diez enemigos y aun matarlos: ver si es menester ir bien en orden los que fueren contra esta gente (Fernández, 2006: 83)». El análisis hecho por este autor coincide en gran medida con el diseño de Vecellio para el *belgerbei*, un hombre de armas que lleva una lanza con algunos hilos de colores para que le reconozcan; también considerado como el capitán de la Anatolia [FIG. 5].

El ejército del Gran Turco solía contar con la presencia de miles de jenízaros. La denominación empleada para este batallón procede de las palabras turcas *yeni* y *çeri*, que significan «tropa nueva» (Fernández, 2006: 86). En el libro de Nicolay se puede observar la jerarquización existente en el seno de los jenízaros. En lo alto de la pirámide encontramos al *boluch-bassi* que era el gran visir, el primer ministro del sultán de Turquía y el capitán de cientos de jenízaros. Su indumentaria se compone de dos piezas, una túnica y una sobre túnica largas que pueden ser lisas o adamascadas con ornamentos vegetales. La pieza superior se abotona desde el cuello hasta la cintura. También aparece como autoridad, pero solo en el libro de Nicolay. Es el capitán general de los jenízaros, llamado *aga* o *agah*, quien tenía a su servicio a doscientos o trescientos esclavos. Este viste exactamente igual que el *boluch-bassi*, a diferencia del tocado, un amplio turbante con plumas para este caso.

FIG. 6. Imagen de un *solaqui* en Nicolás de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, Lyon, 1568, Biblioteca Nacional de Francia.

De entre todos ellos, el Gran Turco escogía a los *solaquis* [FIG. 6]. Los textos especifican que el sultán seleccionaba a:

> Un número de doscientos de los más grandes de persona y diestros flecheros, y estos se llaman *solaches*. Son diputados para mozos de espuelas del Gran Turco. […] Traen ropetas más cortas que los otros jenízaros y en la cabeza un capillo de fieltro blanco a semejanza de un pan de azúcar y unos penachos pequeños (Díaz Tanco, 1947: fol. 55v).

Como observamos en las imágenes de Nicolay y Vecellio, los *solaqui* vestían con una librea de damasco o raso blanco, con una túnica larga, un amplio cinturón de seda rica y un sombrero alto de fieltro blanco, adornado con un penacho muy apreciado. Sus armas eran la cimitarra y un arco dorado, teniendo a mano las saetas. Desfilaban por parejas rodeando a la figura del sultán.

A grandes rasgos observamos diferencias entre la función y la finalidad de las obras elaboradas por Nicolay y Vecellio. En la primera

de ellas se encuentra una crónica de un viaje a Turquía y otros lugares orientales, por ello, las imágenes acompañan al relato y muestran la apariencia de los hombres y las mujeres que habitaban las tierras exploradas. En efecto, las ilustraciones también nos ofrecen información sobre el modo de vestir en un espacio geográfico y cronológico determinado. Sin embargo, la pieza de Vecellio es un catálogo de figuras donde se le otorga mayor importancia a la escala social y a la indumentaria, pues el vestir es reflejo de la categoría social del hombre o de la mujer. Sería necesario e interesante abordar en estudios venideros una reflexión profunda sobre la intención subyacente en ambos libros. Así pues, debemos plantearnos si la perspectiva defendida por Nicolay sobre los turcos estuvo condicionada por su nacionalidad francesa, por la alianza que dicho país estableció con Solimán el Magnífico y la animadversión hacia Carlos V. Se debe tener en cuenta que cuando Nicolay realizó el viaje a Turquía tan solo hacía dos años que Enrique II, hijo de Francisco I, era el nuevo rey. Posiblemente, existía el deseo de conocer el territorio que aún estaba bajo el poder de Solimán el Magnífico. En cambio, el margen cronológico en el que se produce la primera publicación del libro y su difusión coincide con el gobierno de Carlos IX, quien sigue la empresa iniciada por su padre, justo un año después del fallecimiento de Solimán en 1566. Como consecuencia, podemos relacionar la reciente muerte del poderoso sultán con el nacimiento de la obra de Nicolay, lo cual es sintomático de la curiosidad que despertaba el enemigo turco. Quizás las circunstancias que rodearon la publicación de la pieza de Vecellio no den pie a lecturas de tinte político, puesto que se aleja en el tiempo del ocaso de Solimán y además su obra es más bien un ambicioso repertorio de indumentaria, en definitiva, un documento de carácter etnográfico que exhibe la diversidad cultural.

No cabe duda que las crónicas de viajes o los libros de indumentaria daban a conocer la existencia de otras culturas. Al mismo tiempo, ejercían de fuente visual para los artistas occidentales que en este tipo de obras encontraban modelos para sus grabados o pinturas sobre el mundo turco. De hecho, se conocen casos en los que la relación entre los libros y la pintura o el grabado es indudable. Por ejemplo, el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia contiene una extravagante galería de retratos de tipos orientales realizada en el siglo XVII y que bebe directamente del volumen *Habiti antichi et moderni* de Vecellio. Las circunstancias que rodearon la elaboración de este encargo corroboran que en el pasado hubo una sólida atención hacia el mundo oriental, tras haber vencido a los otomanos en Lepanto.

Por este motivo, el patriarca San Juan de Ribera —firme defensor de la Contrarreforma católica— tuvo la necesidad de albergar en sus propiedades un conjunto de efigies que ilustrasen a personajes turcos, persas, egipcios o armenios [FIG. 7] (Igual y Rodríguez, en prensa). Si bien las fuentes analizadas contribuyeron a generalizar y tipificar la imagen del Imperio Otomano, también se codificó la imagen de poder de uno de sus principales sultanes: Solimán el Magnífico.

Solimán el Magnífico y algunas imágenes de poder

Solimán, hijo del sultán Selim y de su esposa Hafsa llegó al trono en 1520 tras el fallecimiento de su padre. Su gobierno fue dilatado, pues se extendió durante cuarenta y seis años y se consolidó como un periodo esplendoroso en el ámbito político y cultural. Así pues, el Gran Turco también era conocido como *kanuni* en su tierra natal, entendido como «legislador». No obstante, para los europeos era Solimán el Magnífico. La historia lo ha valorado como un excelente estratega militar y hombre de Estado pues, a su muerte, los dominios del Imperio se extendían aproximadamente por el oeste de Grecia, Albania, Bulgaria, Yugoslavia, Rumanía, Hungría, algunas zonas de Checoslovaquia, Egipto, Sudán, Somalia, Etiopía, Libia, Túnez y parte de Marruecos, del mismo modo que la marina turca controlaba gran parte de las aguas del Mediterráneo. Asimismo, el auge político venía acompañado del apogeo artístico, pues el sultán contrató a cientos de artistas con diferente experiencia profesional para que dieran forma a un arte en el Imperio que fuera el reflejo de tal efervescencia cultural (Atil, 1987).

FIG. 7. Anónimo, *retrato del musti*, siglos XVI-XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia.

El museo metropolitano de Nueva York dispone de un grabado con la escena referente a *Solimán el Magnífico y a su comitiva desfilando en Constantinopla*. Parece ser que se corresponde a la séptima viñeta del conjunto «costumbres y modas de los turcos» elaborada por Pieter Coecke van Aelst en 1553 y publicada por Mayken Verhulst (1518-1593/96). Generalmente los personajes que forman parte de la procesión se pueden identificar en los diseños de Nicolay y Vecellio, ya que no se encuentran demasiado alejados en el tiempo. Así pues, Solimán cabalga solemnemente a la altura de un obelisco egipcio y le precede un gran número de jinetes que visualmente concuerdan con el diseño planteado por Nicolay para el *cadilescher* [FIG. 8]. El sultán

FIG. 8. Representación del *cadilescher* en Nicolás de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, Lyon, 1568 Biblioteca Nacional de Francia.

está directamente escoltado por el excelente grupo de arqueros, los *solaqui*. E igualmente, cierran la comitiva unos cuantos guardianes más a caballo.

La misma institución conserva otra imagen grabada hacia finales del siglo XVI (*ca.* 1574) por el artista Melchor Lork, en la que aparece *Solimán el Magnífico y su mezquita en Constantinopla*. El grabado fue modificado en 1688 para adaptarse a la figura de Ibrahim I. Salvando las diferencias en cuanto a que un personaje está más estilizado que otro, no es descabellado relacionar esta imagen con la plasmada por Vecellio para el Gran Señor [fig. 9], pues son completamente coincidentes el diseño del turbante y los lujosos ropajes, así como la larga espada que les acompaña.

No podemos pasar por alto el grabado elaborado por Antonio Tempesta (Florencia, 1555-Roma, 1630), disponible en la Biblioteca Nacional de España, que describe con todo lujo de detalles el *Cortejo de Solimán el Magnífico.* Este artista fue grabador y pintor, discípulo de Jan van der Straet. Mostró su predilección por representar batallas, cacerías, ceremonias o procesiones. La maestría con la que emplea el aguafuerte le permite ser muy minucioso en todos los detalles, reproduciendo de este modo escrupulosamente la pompa y el fasto que dominaban los desfiles áulicos. En este sentido, será capaz de encarnar la magnificencia de una salida oficial del Gran Turco. La obra de Tempesta se divide en cinco partes y conjuntamente se han titulado como la *Ordine que tiene il Gran Turco quando cavalca*. Al observar con detalle cada uno de los miembros que forman parte de la comitiva, apreciamos que el artista ha bebido directamente del libro *Habiti antichi et moderni* de Vecellio. En el desfile distinguimos a los jenízaros, al capitán general de dicha orden (también conocido como *agah*, a *musti*) varios tamborileros en camellos que anuncian el paso del sultán, al *boluch-bassi*, a los *solachi*, al Gran Turco y tras él, a otro grupo de *solaquis* y pajes a caballo concluyendo el fastuoso desfile. Es necesario recalcar que Solimán fue el único contemporáneo de Carlos V y equiparable a él por el alcance de su poder. Así pues, los investigadores han visto en la cabalgata la intención de hacer visibles los propósitos imperiales otomanos hacia Europa, empleando el lenguaje discursivo del poder occidental (Vinatea, 2000: 294-296).

En efecto, la imagen de los turcos gozó de una gran difusión en la Edad Moderna, pues el eterno conflicto entre Oriente y Occidente

desató el deseo de investigar sobre las civilizaciones del otro lado del Mediterráneo, para conocer en profundidad al enemigo. Las crónicas de viajes, los libros de indumentaria, los grabados y las pinturas complementan los textos escritos sobre las particulares percepciones del mundo turco. Es, por tanto, en el transcurso de un conflicto cuando la imagen y la palabra se cohesionan y difunden una particular cultura.

FIG. 9. Imagen del Gran Señor en Cesare Vecellio, *Habiti antichi*, Venecia, 1664.

Emblemas para fumar. Una Historia de España en láminas ¿recortables?

Víctor Infantes
Universidad Complutense de Madrid

Alciato no fumaba (que sepamos). La Edad de Oro de la Emblemática, entendida como manifestación gráfico/literaria derivada de la obra germinal de Andrea Alciato —sin entrar en más consideraciones genéricas—, es, sin duda, el siglo xvi y buena parte del siguiente. Baste recordar que la bibliografía iniciática de Pedro F. Campa acotaba el territorio cronológico para el contexto español entre «1549», fecha de traducción de Bernardino Daza Pinciano de la obra del milanés —1531 si queremos retraernos a la *princeps* de su *Emblematum liber*—, y «1700», como inicio de un nuevo siglo ya alejado de la eclosión editorial que supuso su aparición.[1] Muchos años y muchas obras se recogieron en la cosecha emblemática de estos decenios, tanto en Europa como en Hispanoamérica, junto a otro extenso cúmulo de testimonios que se relacionaban, directa o indirectamente, con los presupuestos de su génesis; es decir, con el *juego* icónico y textual establecido en los orígenes del género, con o sin *commentarius* sobre la *dispositio* nuclear de la imagen y el mote. Desde el mismo siglo xvi y, desde luego, mucho más allá de ese decenio del siglo xviii, existen numerosos representantes que no son en sentido estricto libros de emblemas, pero que aprovecharon con generosidad los elementos nucleares de la retórica emblemática. Algunos casos que hemos estudiado los acogimos bajo el rótulo de *marginalia emblematica,*[2] queriendo con ello significar que son testimonios que se generan a partir de los presupuestos retóricos de la obra de Alciato, pero que expanden, literaria y gráficamente, la constitución iniciática de los emblemas originales.

Otro representante de esta transmisión de la técnica emblemática es el que traemos ahora a su consideración crítica y, aunque notablemente tardío del resplandor renacentista, sigue al pie de la letra la disposición estructural de los libros de emblemas, lo que viene a sugerir

[1] Véase Campa, 1990, donde en diferentes secciones y apéndices incluye muy adecuadamente otras *obras* relacionadas con el universo emblemático. Y Daly, 2014 para todos los datos recientes sobre el número de obras de emblemas publicadas y los debates sobre la teoría del emblema.

[2] Publicados a lo largo de los años en diferentes *actas* (2002, 2008, 2010), se encuentran ahora recogidos en Infantes, 2015, 195-216, 319-350 y 385-413, entre otros; Infantes, 2015a, que aunque no se titulan así, representan (igualmente) testimonios *marginales* de la emblemática normativa.

(y no tanto a demostrar) una supervivencia taxonómica sin necesidad de acudir (necesariamente) a una fuente explícita e identificable.

Se trata de una obra sin título concreto —aunque le hemos asignado el de *Historia de España* por la obviedad de su contenido—, anónima, sin fecha precisa de publicación y constituida por 24 láminas apaisadas que incluyen 6 grabados por plana, con un mote en la cartela de la ilustración y un comentario poético al pie; luego trataremos con más detalle esta constitución *emblemática*.

La serie completa se compone de 12 hojas con impresión calcográfica de 12 grabados y en su origen, probablemente, la plancha mediría unos 330 x 560 mm, pues los ejemplares que han llegado hasta nosotros, debidos a cortes, pérdidas, remarginaciones, etc. aparecen siempre guillotinados horizontalmente a la mitad; quedando así una hoja con 6 grabados en el recto y el verso en blanco, y estas miden entre 152/165 mm por 266/280 mm, con variaciones en el blanco de su margen izquierdo con el fin de guardar espacio para su posible encuadernación. Es decir, que los ejemplares conservados presentan 12 hojas dobles [= 24 hs.], con 6 grabados por plana; un total, entonces, de 144 ilustraciones, con todas las características individuales de un emblema canónico. Cada hoja incluye las 6 ilustraciones en una cartela rectangular, enmarcada con filete fino, de 62 mm, con una huella del dibujo de 49 mm y 13 mm para el texto y 37 mm de ancho; debajo va el texto poético, enmarcado igualmente con un filete fino de 62 x 37 mm y rematado con un bigote tipográfico. La presentación editorial apaisada es una estauroteca gráfico/textual, dispuesta para su lectura secuencial, organizada cronológicamente por el tema escogido [FIG. 1]. Llevan una numeración correlativa de «Lam.ª» del número 1 al número 12 en el ángulo superior izquierdo, excepto la séptima que figura como «Lam. 7ma.» y al pie de la hoja par —numerando para la cita desde la número 1 hasta la número 24—, es decir al pie de la plancha, la mención de «Se vende en Barcelona debajo los Arcos de los encantes en la fab[ri]ca de Estampas de Nicolás Roca y M.ª Teresa Sellent.»

La obra es de una rareza extraordinaria, a pesar de tratarse de una colección de láminas destinada a la difusión general y con un carácter evidentemente instructivo; es muy probable que muchas de ellas se desgajaran del conjunto y de ahí la dificultad de mantener unida una *colección* completa tal y como se planeó en su origen. Un problema bibliográfico añadido —y en nada menor— es que la *suite* carece de título, y consecuentemente de una (teórica) *portada*, pues empieza directamente con una primera viñeta a modo de dedicatoria, una personificación femenina de España que exhibe dos estandartes pa-

FIG. 1. Lámina nº 7, r.

trióticos, que declara al pie: «A LA ESPAÑOLA NACION / DESEANDO HONOR Y GLORIA / SE DEDICA ESTA SU HISTORIA». A continuación, la segunda entra ya directamente *en materia* y presenta a Tubal como fundador de España, manteniendo la teoría isidoriana que le sitúa como antecesor de los íberos y de Iberia: «A TUBAL LE DEBE ESPAÑA / EL NOMBRE Y SER NACION / SEGUN PUBLICA OPINION».

La obviedad de su contenido ha hecho que la titulación aceptada sea, con cierta lógica, la de *Historia de España*; aunque ello complica —¡y de qué manera!— la búsqueda bibliográfica; por descontado, en ningún lugar aparece mención del nombre de su posible autor, manteniendo la anonimia habitual de este tipo de publicaciones. Carece también de una fecha de impresión, pues la última cartela se detiene en la coronación de: «FELIPE CON SUS VICTORIAS / JUSTICIA Y BELLAS ACCIONES / GRANGEÓ AMOR Á LOS BORBONES»;[3] refiriéndose, claro está, a Felipe V, con lo que la fecha (teórica) *post quem* sería la del 16 de noviembre de 1700, aunque luego precisaremos algún detalle *histórico* referido al monarca que cierra la obra, pues algún dato es claramente posterior a esta fecha. (¡Ahí es nada, buscar como *anónimo* una *Historia de España* en repertorios y bibliotecas, por demás sin data de edición y sin impresor…!).

No es posible establecer una fecha de impresión segura en este tipo de obras, carentes, en la mayoría de las ocasiones, de una cronología expresa. Desde luego, posterior al 11 de septiembre de 1714 con la

[3] Todas las citas que hagamos del texto poético original se reproducen tal y como aparecen en la obra, sin corregir las mayúsculas iniciales de cada verso y de ciertos términos empleados, la puntuación, la acentuación, etc. y demás características fonéticas, léxicas y morfosintácticas del original, nada impide su entendimiento.

caída final de Barcelona mencionada en la penúltima cartela: «BARCELONA SEDUCIDA / POR INFIELES ESTRANGEROS, / VENCIDA, PIERDE SUS FUEROS». Tampoco ayuda la cronología de los estamperos Nicolás Roca y M.ª Teresa Sellent, sin fechas seguras de producción editorial, aunque, siempre en el primer cuarto del siglo XIX y sabemos que subsistía aún en 1849, al estar mencionada (todavía) entre las tiendas de grabadores de láminas de acero y cobre en Barcelona.[4] Se han sugerido las fechas de «1800-1802», «1820» y «fin s[iglo]. XVIII» sin datos documentales ni concluyentes.[5] Creemos, muy provisionalmente, en los años de 1820-1825 para la impresión de nuestra *Historia de España*, quizá por la posible fuente empleada para desarrollar el discurso histórico, que pensamos sigue la obra del Presbítero valenciano José Francisco Ortiz Sanz, su famoso *Compendio cronológico de la historia de España, desde los tiempos más antiguos hasta nuestros días* (Madrid, Imprenta Real/Imprenta Repullés, 1795-1803, 7 vols.; hay reediciones de 1841-1842 y 1846, en dos volúmenes más).

Nada ayudan, tampoco, las cronologías de la escasa (escasísima) producción conservada de estos estamperos, apenas media docena de estampas sueltas, sin fechas de grabación ni datas editoriales, generalmente de temas religiosos: *La partida* (240 x 290 mm, al buril), *El justo muriendo* (260 x 560 mm, al buril), *San Juan Bautista* (293 x 220 mm, al buril) o las dos del grabador Pau Alabern y Moles (1804-1860): *El pecador arrepentido* (260 x 560 mm) y *Santa Gertrudis la Magna* (287 x 220 mm), todas de cronologías entre 1800 y 1830.

Se conocen en la actualidad, o al menos hasta donde han llegado nuestras pesquisas bibliográficas (que no han sido pocas), cuatro ejemplares completos. El de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, 07 C-Es-XIX-Anónim.4723-.4746, cosido, sin cubiertas; el de la biblioteca de Jesús M.ª Martínez González e Isabel Leis en Huete (Cuenca), con las láminas sueltas;[6] el de una biblioteca privada sin permiso de difusión, con las hojas también sin encuadernar y, por último, un ejemplar ofrecido recientemente en una subasta, encuadernado en pergamino «antiguo» —que debemos entender de la época de la edición— y que el catálogo da como «fin s[iglo]. XVIII», en paradero desconocido.[7]

La constitución formal de la obra parece tener muy presente la *dispositio* emblemática original, aunque en estas fechas —valga recordar que estamos alejados tres siglos de su nacimiento— se trata ya de una técnica gráfico/textual consolidada por una tradición asentada en multitud de obras donde el elemento icónico ofrece una *lectura* visual del contenido temático. La concepción básica de la obra está constituida por una cartela que ofrece una imagen expresiva a modo

[4] Así lo menciona Duran-Sanpere, 1971, 110, sin más datos concretos.
[5] La primera la sugiere el catálogo de la Biblioteca Universitaria de Barcelona y la segunda el propietario de uno de los ejemplares; la tercera proviene de la entrada catalográfica de la subasta.
[6] Agradecemos vivamente a sus poseedores la información proporcionada de su ejemplar y las utilísimas precisiones sobre la constitución editorial de la obra.
[7] Véase *El Remate*, 2014, n. º 244, 28.

de *escena* gráfica de un motivo, que necesita una explicación textual, resumida en una *inscriptio* en tercerillos —también denominados tercetillo y tercerilla, octosílabos con rima consonante: —aa— y cuya significación se desarrolla en una *subscriptio* en décimas —octosílabos con rima consonante: abbaaccddc—; ambos elementos enmarcados como viñetas independientes, pero situados en la misma planimetría impresa (digamos que) como *páginas* sucesivas.

Si la emblemática clásica ofrecía una plana completa para la exposición de esta estructura, ofreciendo una *individualidad* visual que se encerraba dentro de la página, nuestra *Historia de España* ofrece una secuencialidad gráfica en la lámina, que exige una lectura concatenada en la serie completa allí recogida; digamos una lectura *horizontal* progresiva, frente a una primera lectura *vertical*, que aquí se establece a partir de la primera escena. Por otro lado, y a pesar de la existencia de libros de emblemas (digamos) temáticos —amorosos, políticos, históricos, religiosos, etc.—, cada emblema posee su propia identidad y rara vez se relaciona (necesariamente) con un argumento común que necesite el entendimiento del anterior o del siguiente; la autonomía semántica de cada emblema es la base de su constitución estructural. En esta *Historia de España* cada viñeta, a pesar de su exclusiva significación, exige una lectura concatenada con su compañera espacial —y de ellas con las que continúan en la lámina siguiente—, desarrollando la necesidad de un entendimiento *unitario* de toda la obra, dispuesta, por demás, siguiendo una ordenación cronológica exigida por el *tema*.

(Recuerda, sin más explicaciones, la técnica de las *auques* y *aleluyas* —a falta, claro está, de una *subscriptio* explicativa, que ya se encuentra en el mote—, como un diagrama editorial constreñido en el espacio de la lámina, pero que (re)presenta un programa gráfico/textual en su totalidad. No es ocioso recordar que los textos están en castellano, frente al *rodolí* en catalán de las primeras *auques*, lo que indica una ampliación del negocio editorial a toda la Península y a los países de habla hispana.)

Hasta aquí nada especialmente singular que diferencie nuestra obra de otras muchas similares. Nuestra *Historia de España* se sitúa en las periferias emblemáticas tardías, pero dentro del universo editorial de los «libros y series de estampas» que se desarrollaron a partir del siglo xviii, como han estudiado Clemente Barrena – Carrete –Medrano (2004), y en los parámetros del libro ilustrado catalán del siglo siguiente analizados por Meritxell Verneda (Verneda Ribera, 2012); el universo, también, de un lector acostumbrado a «leer láminas», como nos ha recordado, para la posterior novela por entregas, Jean-François Botrel

(Botrel, 2008). Tampoco vamos a diseccionar la relevancia *histórica* de su contenido, el de una obra especialmente dirigida a un público popular que asimilaba, entre el discurso gráfico y el comentario poético, una instrucción cultural sobre los acontecimientos más significativos del pasado español. Toca, para terminar, justificar el título y su paréntesis.

Un testimonio ocasional, y hasta el momento único, nos habla de una difusión exenta y (tal vez) cercana a otros intereses ajenos a los puramente didácticos. Efectivamente, se conserva una tira suelta de la viñeta número 3 de la última lámina, cortada verticalmente de su primitivo emplazamiento editorial —un conjunto, recordamos, de seis por plana— y coloreada a mano. Se trata de la toma de Gibraltar a comienzos del siglo XVIII, dice la *inscriptio*: «POR SORPRESA SE APODERA / DE GIBRALTAR EL YNGLÉS / EN MIL SIETECIENTOS TRES» y la *subscriptio*: «Felipe por su bondad, / Alago y Religion, / De la Española Nacion / amado era cual Deidad: / Cuando una cruel tempestad / Sobre su Trono amenaza, / Unida la Europa en masa / Le envidia el Cetro heredado / Y al Ynglés vió apoderado / De Gibraltar la gran Raza». María Cristina Hevilla (Hevilla, 2002) ha rescatado esta estampa y analizado con detalle su importancia documental como ilustración del episodio militar,[8] pero sin *entrar* en su origen ni en su pertenencia a la serie histórica que estamos tratando [FIG. 2]. ¿Por qué se desgajó de su emplazamiento original?, ¿un recuerdo *patriótico*, un marcapáginas, ¿una casualidad, algo intencionado? Quizá lo significativo de su tema, una *vista* de la Gibraltar en plena batalla naval, le procuró una vida independiente de sus compañeras editoriales, rompiendo la secuencialidad de su verdadera ubicación en el discurso histórico. Cambiamos de tercio para concluir.

La época de nuestra *Historia de España* es la del auge definitivo del tabaco en España. Numerosos estudios, especialmente los de José Manuel Rodríguez Gordillo (Rodríguez Gordillo, 2002), han puesto de relieve la industrialización y el uso medicinal del tabaco, amén de establecer los paradigmas económicos y sociales de su enorme aceptación popular a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. En la base de esta industria se sitúa, por necesidad técnica, la producción del papel de fumar, elemento esencial para su utilización práctica y consumo. De nuevo los trabajos de Miquel Gutiérrez i Poch sobre las fábricas de Capellades y Alcoy (Gutiérrez i Poch, 2011), así como lo que denomina un «dinamismo singular» en el desarrollo de esta industria papelera, han puesto de relieve la importancia de esta manufactura auxiliar, pero imprescindible en la fabricación del papel para liar el tabaco; lo que Denis Peaucelle (Peaucelle, 1994) analiza como el proceso de una

[8] Se encuentra en el Museo Marítimo de Barcelona, Grabados inéditos, n. º 17518.

transformación artesanal en un negocio de amplias perspectivas económicas. Igual sucede con la producción de las cajas de cerillas, cuyas etiquetas han estudiado Murillo – Sanromá (Murillo – Sanromá, 2015).

Los *librillos* de papel de fumar necesitan de unas tapas para protegerlos y es ahí donde se desarrolla una iconografía propia, a caballo entre lo estrictamente comercial y lo sugerentemente publicitario. Normalmente veremos una *tira* de papel de cierto gramaje, aunque puede ser menor si se pega sobre un cartón sin imprimir, con algún grabado xilográfico y, más corriente, calcográfico; los primeros se iluminan por estarcido, mientras que los segundos consiguen mayor definición cromática. Se recurre a cualquier tipo y modelo de ilustración, desde la *Historia de Napoleón* al *Quijote*, y se insertan, bien el nombre del fabricante, bien algún reclamo poético llamativo. Se conservan numerosos testimonios y es una de las muchas opciones (y manías) de los coleccionistas de efímeros (Rodríguez Parra, 2003: 29). ¿Se utilizaron, convenientemente cortadas, las viñetas de nuestra *Historia de España* como envoltorio atrayente de los librillos de papel de fumar? Así se ha sugerido informalmente, cosa que llamó poderosamente nuestra atención y nos hizo calibrar su posibilidad.

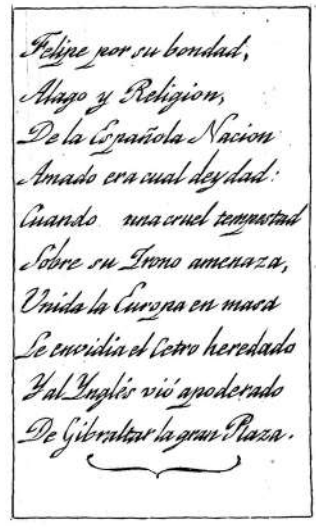


FIG. 2. Gibraltar, viñeta nº. 3, lámina nº 8, v.

Adelantamos la contestación: en su origen *editorial* pensamos que no. Hubieran necesitado de un hendido vertical en seco para facilitar el corte posterior, amén de una pestaña y otro pequeño hendido para su cierre y un troquelado en el centro para conseguir el *lomo*, y nada de ello parece existir, al menos en los ejemplares consultados, pero no es desdeñable pensar que, ocasionalmente, y con posterioridad a su impresión se pudieran haber usado para este fin. Una tira de cartón sobre el que se pegaba la viñeta, quedando en su cara externa el grabado con su mote y en la posterior la décima explicativa correspondiente. No debía ser esa la intención original de los estamperos de la *Historia de España*, más interesados en una labor instructiva y comercial evidente como una colección de láminas, pero nada impide suponer que así se hiciera, especialmente, por tratarse de una *suite* que atraería a los compradores y a sus posibles coleccionistas, amén de sugerir el entendimiento de la lectura poética de una imagen. Dijimos en una ocasión que la «sombra de la emblemática es alargada», pero nunca imaginamos que pudiera llegar a proteger los humildes librillos de papel que envolvían la recia picadura hispana.

La Filosofía Política de Francisco Garau en la *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza*

David Jiménez Castaño
Universidad de Salamanca

Introducción

Francisco Garau nació en Gerona en 1640. Miembro de la orden de san Ignacio, ejerció como catedrático de Prima en el Colegio de Belén que la Compañía tenía en Barcelona y posteriormente de calificador sinodal en algunas de las ciudades más importantes del reino como la propia Barcelona, Zaragoza y Palma de Mallorca (Bernat Vistarini, 2000b: 57-68).[1] En esta última es tristemente conocido por los Autos de Fe celebrados en Mallorca en 1691 y, sobre todo, por levantar acta de todo ello en su infame pero divulgada obra *La Fe Triunfante* (1984 —primera ed. 1691, segunda 1755—).

Aunque su producción intelectual es bastante extensa en el campo de la teología, desde un punto de vista puramente filosófico nos interesa el conjunto que forman sus tres partes de *El sabio instruido de la naturaleza*, que fueron publicadas por primera vez entre el 1675 y el 1700 (Bernat Vistarini, 2000a: 83-91).[2] La finalidad de las mismas es la de extraer ejemplos del libro de la naturaleza que puedan ser de utilidad a profesores y predicadores a la hora de apartar a los hombres del mal y del pecado (Bernat Vistarini, 2000a: 84-90). Más concretamente, la *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza* se consagra al estudio de la filosofía política ofreciéndonos, a través de «cuarenta y dos máximas políticas y morales, ilustradas con todo tipo de erudición sacra y humana», varios consejos para desmontar «las vanas ideas de la política de Maquiavelo» (1712).[3] Dicho de otro modo:

[1] Los datos biográficos sobre la vida del padre Garau de los que disponemos son escasos. Nos servimos de la exposición realizada por el profesor Bernat Vistarini en este artículo y que prácticamente sintetiza lo más fiable de las pocas fuentes de las que disponemos.

[2] Tanto en este artículo como en el anterior del profesor Bernat Vistarini que acabamos de citar se hace un estudio pormenorizado de la aventura editorial del proyecto intelectual del padre Garau que resumiremos más adelante. También deben consultarse, del mismo autor en colaboración con el profesor John T. Cull: Bernat y Cull, 2010 y 2017.

[3] El título completo de la obra de Francisco Garau es *Tercera Parte del Sabio Instruido de la Naturaleza, con Esfuerzos de la Verdad, en el Tribunal de la Razón; alegados en Cuarenta y Dos Máximas Políticas y Morales. Ilustradas con todo Tipo de Erudición Sacra y Humana contra las Vanas Ideas de la Política de Maquiavelo*.

> La *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza* va explícitamente escrita contra la razón de Estado maquiavélica, sustituyéndola por el modelo de organización política que Dios ha cifrado en su libro de la creación (Bernat Vistarini, 2000a: 88, n. 9).

Dicho esto, de lo que se trata a continuación es de organizar las tesis políticas de esta obra para intentar ofrecerle al lector un punto de referencia desde el que poder entender de forma más clara y ordenada su contenido. Esta no es una tarea sencilla ya que, tal y como me señaló en su momento el profesor Bernat Vistarini, Garau concibió la *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza* como una colección de consejos aislados pero que, a su vez, contienen en germen al resto de máximas que componen la obra. Y no le falta razón, ya que hay ideas nodales que conforman una especie de laberíntico palacio en el que cada una de las estancias comunica con el resto, multiplicando así hasta el infinito las puertas de entrada al texto, las formas de recorrerlo y las salidas posibles. Sin embargo, creemos que esas mismas ideas son las que pueden utilizarse para proponer una estructura que nos permita leer con un cierto orden el texto de Garau.

Así pues, para ello, y tras presentar brevemente la peripecia editorial y el objetivo de la *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza*, explicaremos en primer lugar por qué la historia, a los ojos del autor, es el resultado del concurso entre la providencia divina y el libre arbitrio de los hombres. Según esta teoría, el plan divino ensalza a aquellos que adecuan su libertad a los preceptos cristianos y condena con estrépito a los que actúan en su contra. De esta manera, si los buenos gobernantes deben acomodarse a la voluntad de Dios, se hace necesario que en el siguiente apartado expongamos el papel concreto que juega la religión en el terreno de la política para que después, en función de lo indicado, podamos hablar del origen y la legitimidad del poder político. Haciendo esto veremos también y de forma necesaria, cuáles son las características que tiene que poseer un buen gobernante. Y, por último, recogeremos a modo de conclusión las tesis más importantes de nuestro trabajo y señalaremos las posibles líneas de investigación que se pueden abrir a partir de él.

Peripecia editorial y objetivo de la *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza*

Siguiendo con el orden que acabamos de señalar, lo primero que debemos tratar es el proceso de edición de la *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza* y el objetivo de la misma. Ahora bien, para hacer esto

de la forma más adecuada es necesario que hablemos también brevemente del resto de obras que componen el conjunto conocido como *El sabio instruido de la naturaleza* ya que, a nuestro modo de ver, solo podrá comprenderse el objetivo concreto de la obra que nos ocupa si lo relacionamos con el objetivo del todo (Jiménez Castaño, 2015).[4]

El primer libro en aparecer será *El sabio instruido de la naturaleza en cuarenta máximas políticas y morales*, publicado por primera vez en Barcelona en 1675 (Ximenes Santos, 2013).[5] A esta primera edición le seguirán otras tantas en 1677, 1679, 1687, 1690, 1691, 1702, 1709 y 1711. La segunda parte de *El sabio instruido de la naturaleza* llevará por título *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza y segunda parte de las máximas políticas y morales, ilustradas con todo género de erudición sacra y humana*. Esta aparecerá publicada por primera vez en 1680 y será reimpresa sucesivamente en 1681, 1687, 1688 y 1691 y 1704. Hay que señalar que, pese al título, las máximas que componen ambos textos son fundamentalmente de corte moral, dejando todo lo relacionado con la política para la tercera de sus partes. Además, en ellas, al igual que hará en la tercera, nuestro autor acudirá al libro de la naturaleza y a la historia para ejemplificar sus máximas y consejos. Es verdad que también podemos encontrar alusiones a textos teológicos —sobre todo de los Padres de la Iglesia—, pero en estos casos Garau los citará por su contenido moral y político y no por su carácter sacro.

Años más tarde aparecería el volumen que nos ocupa: la *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza*, publicada por primera vez en Barcelona en 1700 y con reediciones en 1704, 1710 y 1712. Los cambios más notables los encontramos en el terreno de los grabados ya que, aunque la primera edición de 1700 muestra una versión completa de estos, el resto presenta variaciones importantes: la impresión de 1704 luce unos grabados mucho más toscos que aparecen sin lema, la de 1710 ha prescindido por completo del elemento pictórico y la última edición de la obra, la de 1712, aparece con los grabados más elaborados y con el lema completo (Bernat Vistarini, 2000a). Así las cosas, huelga decir que esta *editio optima* será la que utilizaremos como referencia al citar.

Ahora bien, ¿cuál es el contenido de esta obra y en qué se diferencia de las anteriores? Pues básicamente en que la *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza* es una crítica feroz al concepto de razón de estado y a la política reflejada en *El príncipe* de Maquiavelo o, dicho de una forma más inmediata, en que esta se consagra de forma directa a la filosofía política.

Pero la cosa no es tan sencilla como pudiera parecer ya que, desde el punto de vista de la historia de la filosofía política, este volu-

[4] Lo que presento en este apartado es un breve resumen y reformulación de algunos párrafos que componen este artículo.

[5] Dicha ponencia es una perfecta y extensa explicación sobre el origen y contenido de la primera parte de *El sabio instruido de la naturaleza.*

men es un ejemplo perfecto del denominado tacitismo, es decir, aquel complicado intento de conciliar los consejos realistas de Maquiavelo con la política idealista católica de los siglos xvi y xvii (Martín Ruiz, 1993: 317-327).[6] En este mismo barco encontramos en España a grandes y conocidos autores barrocos como Gracián, Quevedo o Saavedra Fajardo, mientras que el padre Garau sería simplemente un ejemplo postrero y de menor calado en el que, además, el componente realista quedaría prácticamente eliminado por la omnipresencia de un idealismo político más cercano al príncipe cristiano de Erasmo que a cualquiera de los ejemplos que acabamos de aludir.[7] Encontramos en la obra de Francisco Garau un claro ataque a algunos principios fundamentales del maquiavelismo y a la razón de estado: la recomendación de la simulación y la disimulación, la habilitación de los engaños o el uso instrumental de la religión por parte del príncipe son criticados duramente por nuestro autor. Pero a su vez podemos comprobar que unas pocas ideas del pensador italiano son aceptadas, aunque mediante el filtro del catolicismo propio de la España del siglo xvii.[8]

En cuanto a la estructura de la *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza*, podríamos decir que la obra se compone de cuarenta y dos máximas políticas que, pese a no guardar un orden evidente, sí que parecen estar guiadas por un único principio: la política es inseparable de la moral católica, por lo que todos los preceptos del politólogo florentino son totalmente reprobables y censurables. Además, tal y como dijimos en la introducción, creemos que no es descabellado agruparlas en tres grandes conjuntos según su temática principal.

El primero de ellos estaría compuesto por las tres primeras máximas junto a la sexta y la séptima y explicaría que la historia es el fruto de la concurrencia entre la libertad humana y la providencia divina. La idea, como veremos, es que los hombres pueden elegir libremente entre el bien y el mal, pero que es Dios, en última instancia, el que premia a los que actúan cristianamente y el que hace fracasar a los gobernantes impíos. El segundo conjunto, el más amplio con diferencia, agruparía todas aquellas máximas que tratan de las características que debe tener el buen gobernante: la cuarta, la quinta y las que van desde la octava hasta la vigesimoquinta. Estas se subdividen a su vez en dos subgrupos: las que tratan de los rasgos positivos del

[7] Este artículo, aunque antiguo, sintetiza a la perfección el problema que la autonomía de lo político preconizada por el florentino introduce en una España católica en la que la única política posible es la del idealismo basado en los mandatos de la Iglesia. Para una comparación más profunda del maquiavelismo y el tacitismo, aunque aplicado a la Italia de los siglos xvi y xvii, se puede consultar: Toffanin, 1972. Y para ampliar el asunto en la España del siglo xvii, que es la del padre Garau se puede ver también: Antón Martínez, 1992.

[8] No deja de ser curioso que un jesuita del siglo xvii utilice como fuente de referencia —aunque sin citarla en ningún momento de forma directa— *los Adagios* de Erasmo. De ellos extrae múltiples ejemplos históricos para avalar sus tesis políticas y de ellos toma también las traducciones latinas de muchos de los textos clásicos griegos que cita en su obra.

[8] Así, en la «Máxima xvii: Nunca llegó a morir con prosperidad el engaño» se desaconseja el uso de la mentira en la política porque todos los que hicieron uso de ella a lo largo de la historia tuvieron un final desgraciado. Sin embargo, en la misma máxima se diferencia entre mentir y no hacer pública una verdad que, de conocerse, podría perjudicar a toda la república.

príncipe como el honor, la veracidad o la religiosidad y las que señalan aquellos vicios que un buen monarca cristiano debe evitar. El tercer y último grupo, que no desarrollaremos aquí por carecer de importancia para nuestro trabajo, iría desde la vigesimosexta máxima hasta la cuadragésimo tercera y consistiría en una serie de consejos morales más propios de las dos primeras partes de *El sabio instruido de la naturaleza* que de esta tercera. Nos quedaría todavía por señalar la última máxima que, teniendo algo de cada uno de los conjuntos anteriores, actuaría como epílogo o resumen de la obra.

Obviamente la división de los capítulos que ofrecemos está sometida a discusión en tanto que muchas máximas podrían incluirse en varios grupos de forma simultánea o, directamente, se podrían presentar fórmulas alternativas. La nuestra no es una reconstrucción de una estructura dada o evidente sino más bien una propuesta para ser sometida a consideración por otros intérpretes de la obra del jesuita catalán. Sea como sea, comenzaremos pues sistematizando lo que dice Garau en aquellos capítulos dedicados a la providencia divina y a su papel como directora de la historia y la política.

La historia como combinación de libre albedrío y divina providencia

Tal y como acabamos de ver, Garau dedica los primeros capítulos de su obra a explicarnos que la historia y, más concretamente, la política, se resume en la confluencia del libre arbitrio humano con la voluntad divina:

> Dios es el que templa el cáliz de lo dulce y amargo, de los malos y buenos sucesos y, para hablar como quieres, de la buena y mala fortuna, repartiéndolo a sorbos como quiere y según el soberano destino de sus inescrutables juicios. Con él brinda a los justos para el regalo y el mérito; y a los pecadores, aun en la tierra, si no quieren hacer la razón, se la hace tragar sin que se exima alguno (Garau, 1712: 33).

Si esto es así, ningún lugar queda para la fortuna o el azar de los que nos hablaban los filósofos paganos y a los que sus compatriotas elevaban incluso al rango de deidades.

Nuestro autor desmonta el carácter divino de la Fortuna casi de forma silogística: la Fortuna, por definición, no puede ser una deidad ya que, o bien se ceba con algunos hombres de forma involuntaria —limitación que parece impropia de los dioses—, o bien hace el mal voluntariamente —cosa que la convertiría, no en una deidad impotente, sino en un ser maligno (Garau, 1712: 27).[9] De esta forma, queda suficientemente claro que la fortuna no tiene capacidad alguna

[9] Lo que está comentando Garau aquí es en realidad el capítulo 18 del libro cuarto de *La Ciudad de Dios de San Agustín.*

para influir en los asuntos humanos. Tanto es así que el propio autor cree que aquellos hombres que achacan su desdicha al ciego azar lo hacen intencionadamente para enmascarar errores y faltas propias (Garau, 1712: 29). Solo los cobardes y los pusilánimes apelan a la fortuna para encubrir su impotencia, su impericia o su maldad.

Ahora bien, si la fortuna o el ciego azar no juegan ningún papel en los asuntos humanos, está claro que todo depende de la voluntad de los hombres (Garau, 1712: 48).[10] En otras palabras: el prudente, el que conozca los corazones de los hombres y sepa cómo actuar en cada momento para obtener la máxima ventaja, jamás tendrá que apelar o confiar en elementos externos para determinar su éxito o su fracaso. El hombre prudente sabe que Dios hizo a los hombres únicos y que solo ellos, de entre todas las criaturas, son capaces de utilizar la razón para elegir y determinar su voluntad hacia lo bueno o hacia lo malo (Garau, 1712: 79). Así las cosas, quien sea capaz de leer todos los signos, de mirar en el corazón de sus iguales y de establecer las reglas según las cuales se comportan los hombres podrá manipularlos a su antojo y triunfar en el mundo de la política.

Sin embargo, esta idea tan propia de Maquiavelo se fundamenta sobre arenas movedizas por no tener en cuenta dos factores (Garau, 1712: 62-64).[11] El primero se basa en el limitado poder de la prudencia para manejar todos los factores que condicionan el comportamiento de los hombres. Un gobernante puede acumular experiencias propias y ajenas, puede ser un preciso observador de las cosas humanas como el politólogo florentino, pero siempre habrá factores y elementos que escapen a su comprensión y a su control. Además, suponiendo que pudiera hacerlo, sus acciones se verían limitadas por la impericia o la incapacidad de las causas segundas: puede ser, por ejemplo, un gran estratega, pero si sus generales o sus soldados no ejecutan sus órdenes correctamente o no tienen la fuerza y el valor necesarios para imponerse al enemigo, toda esa pericia será inútil.

Es en este momento cuando Garau hace entrar en juego a la providencia divina: es verdad que en el hombre hay libre albedrío y que este puede razonar e inclinar su voluntad hacia el bien o hacia el mal; es verdad también que, pese a todo, no puede prever o manejar todas las variantes que entran en juego a la hora de materializar aquello que ha decidido en el foro interno de su conciencia; es cierto que no todo depende de él y que el éxito o fracaso de sus acciones viene determinado en gran medida —aunque veremos a continuación que no solo en parte sino plenamente— por factores externos; pero eso a lo que los paganos, los cortos de miras o los débiles llaman fortuna es

[10] Cita aquí nuestro autor un fragmento de la carta noventa y ocho de Séneca a Lucilio —titulada *El alma, más poderosa que la fortuna, se hace la vida feliz o desdichada*— que bien podría atribuirse al mismo Maquiavelo. Obviamente el propio Garau se encargará de puntualizar su afirmación añadiendo que sin el favor de la providencia divina nada puede la prudencia humana, por más perfeccionada que esté dicha virtud.

[11] Me baso en estas pocas páginas para exponer la poca confianza que tiene el jesuita catalán en el poder de la mera prudencia política.

en realidad la voluntad del Creador o la divina providencia:

> Es pues menester confesar que el orden o cadena de las causas, pendiendo como los anillos una de otra, todos dependen de una suprema que no depende de nadie […] Dios es quien da los imperios a los buenos y a los malos, no acaso o sin razón, sino según el decretado orden de las cosas y los tiempos (Garau, 1712: 42).

Son las leyes que Dios estableció en la creación desde el principio de los tiempos las que premian o castigan a los hombres; es su propia voluntad la que decide el triunfo o la ruina de los asuntos políticos. Pero la providencia no es ciega y caprichosa como la fortuna sino que se rige por unos sencillos preceptos que los hombres pueden descubrir tanto por naturaleza como por gracia: los que se comportan cristianamente tienen éxito y los malvados sufren las más grandes de las desgracias (Garau, 1712: 57-58). El libre albedrío sigue operando, los hombres prudentes pueden seguir haciendo sus cálculos, pero los límites en los que nos movemos han mutado ya que ahora ganamos seguridad a cambio de reducir posibilidades. Queda claro que los ecos del estoicismo resuenan todavía con fuerza en la España de finales del siglo XVII.[12]

Pero llegados a este punto una última duda nos asalta: ¿no han triunfado a lo largo de la historia las personas más miserables y menos cristianas? ¿Quiere esto decir que un Calígula o un Nerón fueron protegidos de Dios y que los mártires de la fe que perecieron por obra de sus decretos se comportaron como malos cristianos? Obviamente no. Garau considera que la historia es maestra de la vida y que Dios la utiliza para dejarnos en el mundo natural, en el libro de la naturaleza, enseñanzas morales que rematen el mensaje de las Escrituras (Garau, 1712: 58-64).[13]

> Sin embargo, es menester confesar que no siempre navega la virtud con viento en popa. No quiere Dios siempre victoriosos a los píos porque peligra en tan continuas victorias su piedad […] Alterna, pues, Dios los sucesos terrenos con altísima providencia. Y alaga y obliga a los malos con los favores y deja que apure y acrisole la malicia, la paciencia y la magnanimidad más real de los justos […] Quiere pues Dios que se luzca la virtud más gloriosa en las penas […] Nunca el sol se ostenta más bello que, cuando después de una larga noche, resucita fénix de su luz o, despejándose de las nubes, triunfa. Siempre se aquilata la virtud, como oro en el horno de la tribulación, que o la purifica o la prueba (Garau, 1712: 58-59).

Si analizamos con detenimiento el curso de la historia comprobaremos que nunca aquellos que atentaron contra las enseñanzas de Cristo triunfaron en su empeño sino que todos murieron apuñalados, envenenados, en batalla, bajo tortura, etc. Estas sombras momentá-

[12] No es coincidencia, creemos, que Garau cite en múltiples ocasiones *Los seis libros de las políticas o doctrina civil* del humanista holandés Justo Lipsio, conocido renovador del estoicismo a inicios de la modernidad. Es interesante señalar también que el libro primero de Lipsio coincide bastante con lo que aquí venimos diciendo de Garau sobre la fortuna y la providencia divina.

[13] Proponemos estas pocas páginas como ejemplo de lo dicho ya que, tal y como se señaló más arriba, este es en realidad el *leitmotiv* de la obra de nuestro autor: que del libro de la naturaleza y de la historia se pueden extraer enseñanzas políticas que guíen a los monarcas y a los consejeros por el recto camino.

neas sirven, además, para que los buenos puedan lucir luego con más fuerza sobre el mal: Moisés sobre el faraón, David sobre Goliat o el mismo Cristo sobre la muerte son un perfecto ejemplo de ello.

Hemos visto entonces que el padre Garau desarticula dos de las tesis básicas del maquiavelismo: la de que la fortuna juega un papel importante en las cosas humanas y la de que el prudente puede controlarla e imponerle su voluntad, tanto si esta es buena como mala. La consecuencia más importante que se puede deducir de todo esto para el tema de la política es muy sencilla: si un gobernante quiere conservar su reino y su cargo, lo único que debe hacer es seguir los preceptos de Cristo e imitarle en todo aquello que sea posible para conseguir el concurso de la divina providencia. De este modo, lo siguiente que debemos ver es cómo debe comportarse un buen príncipe para conseguirlo.

Origen y legitimidad del poder político: las características del buen gobernante

Para comprender a fondo el tema de la legitimidad y los rasgos del buen príncipe en Garau es menester que comencemos por explicar el origen y la función del poder temporal. Según nuestro autor, la naturaleza humana, igual que la del resto de los seres, tiende a la conservación de cada uno, aun a costa de los demás (Garau, 1712: 183-184).[14] Sin embargo, la razón, componente también natural del hombre, reprime esos impulsos y hace que pleguemos nuestras pasiones a los mandatos que el Creador insertó en nuestra mente. Ese acatar la ley de la razón en que consiste la justicia es el que reprime los vicios en los hombres, por lo que se hizo necesario instituir un poder superior encargado de mantener al conjunto por el buen camino:

> Para gozar de sus felicidades [las de la justicia] se fundaron antiguamente los reinos y se eligieron los príncipes morigerados para tener en ellos quien, como substitutos visibles de tan grande reina, pesaran con iguales balanzas las cosas de los ínfimos y los sumos. Ese fue el único fin de la creación de los reyes, dice Hesíodo para declarar a los pueblos el derecho de cada uno y atajar las operaciones injustas (Garau, 1712: 198-199).

Los reyes son así elegidos por los hombres y se les inviste con el sumo poder para reprimir a los orgullosos y soberbios que creen poder violar las leyes de la razón con las que Dios quiso que se rigieran los asuntos humanos. En este sentido, reciben su poder por convención humana pero también —y sobre todo— por voluntad divina, pues

[14] Llama la atención que, al poner la autoconservación humana como punto de partida y problema que debe resolver la política, Garau no se aleja de otros tantos contemporáneos suyos a los que no menciona en su obra como Hobbes, Pufendorf, Spinoza, Locke, etc. Es más, si comparamos algunas tesis suyas que se mencionarán a continuación con las de estos autores, parece que el jesuita catalán tampoco estaría tan alejado de las teorías políticas de su tiempo.

Dios consideró que alguien debía actuar como causa segunda suya para que se cumpliera su divina voluntad (Garau, 1712: 66).[15] El rey es así una suerte de representante de Dios en la tierra y como una tibia reverberación de la majestad divina. Al igual que el sol, todo lo ilumina para que toda la creación se mueva al ritmo de sus designios y de su voluntad. Pero una responsabilidad tan importante reclama la gloria y el reconocimiento necesarios, por lo que se concede a los gobernantes una serie de privilegios de los que solo ellos pueden gozar: la corona, el cetro, el solio, la púrpura, la obediencia de los súbditos o su poder irresistible son solo algunas de las ventajas de las que debe gozar quien tiene que velar por el beneficio de todos en nombre de Dios (Garau, 1712: 167-168).

Ahora bien, si la función del príncipe es la de administrar justicia en nombre de Dios sin tener a nadie por encima de él, ¿cómo puede guiar rectamente sus acciones sin extraviarse del camino establecido por la divina providencia? Es verdad que el Creador lo instituyó para reprimir las pasiones de todos y para iluminarlos por el buen camino, pero su carácter absoluto hace que carezca de superior humano y que fácilmente pueda desviarse de la tarea para la que fue elegido si no guarda el celo necesario (Garau, 1712: 71). Así las cosas, ¿qué puede hacer el príncipe para no apartarse del camino de Cristo?

> Y en todo caso se debe admitir por máxima cierta, y constante, que ningún trono, por más que coronado de espadas y laureles, rico de tesoros y ennoblecido de glorias, puede elevarse tanto que no haya de mirar, sea con agrado o con ceño, el Solio de la razón sobre sí; ni traer a su antojo las leyes sino seguirlas. Esta es la ley eterna que, aunque calla, no perdona; ni se deja doblar del poder, ni faltó jamás al desvalido. Esta es la reina superior a los reyes y la emperatriz que tomará residencia a los imperios. Hermana de la justicia, cuyo poder no solo extiende su jurisdicción sobre lo común de los hombres, sino sobre lo más elevado de los príncipes y reyes (Garau, 1712: 193).

El príncipe posee poder absoluto pero, considerado desde una perspectiva diferente, Dios y la ley eterna limitan su capacidad de maniobra. Solo aquello que es lícito por ley divina es justo para el conjunto de la república y toda ley civil que escapa a esta máxima convierte al monarca en tirano (Garau, 1712: 172-174).[16] El precepto que debe tener en cuenta todo gobernante para saber si está cumpliendo bien con su función es, a los ojos de Garau, muy sencilla: si transforma en ley civil los mandatos de la ley eterna, si imparte inquebrantablemente justicia a todos por igual y si se revienta por conseguir el beneficio de sus súbditos a costa incluso de su propio bien y de su propia salud, no cabe duda de que este es un buen príncipe.

[15] Esta idea de que Dios concreta su voluntad a través de la historia y, sobre todo, a través de los grandes gobernantes o protagonistas de la misma, acerca al padre Garau a la filosofía de la historia de Hegel y de otros tantos idealistas alemanes del siglo XIX.

[16] Aunque no existe un lugar determinado en el que Garau distinga entre el príncipe y el tirano, todas las referencias que este hace al asunto no se alejan demasiado de lo dicho por los clásicos. Tal vez, y dados los antecedentes que se han mencionado más arriba, sería interesante comparar lo que dice nuestro autor con la comparación entre príncipes y tiranos que establece Erasmo en su *Educación del príncipe cristiano.*

Así las cosas, resulta bastante obvio que el cargo de rey es más bien una carga y que quien gobierna por el bien de los demás padece más de lo que goza (Garau, 1712: 167). Garau explica este ministerio de lo político aludiendo a la ya clásica metáfora del capitán de un navío (Garau, 1712: 162-163). Este es el responsable de la integridad del barco y, sobre todo, de la vida de sus tripulantes. Mientras los demás descansan, él debe permanecer despierto y con todos los sentidos alerta para impedir que la nave naufrague y para llevarlos a buen puerto. Cualquier descuido, cualquier negligencia o cualquier inconstancia en su tarea puede condenarles al peor de los finales. No cabe duda de que el prototipo de príncipe que cumple con el encargo divino es entonces el rey de reyes:

> Mas todo es menos que nada con el divino ejemplar del Rey de reyes Jesús cuando declaró el gran bien de preferir el bien común al particular en quien ha tomado como oficio el cargo de solicitarle a toda costa. Este fin soberano, después de la gloria del Padre, miró como premio condigno de sus divinas fatigas, y aún de su vida, aunque de infinito valor. Bien muere quien muere porque todos vivan. Divinamente fallece quien se deja perecer porque nadie de los suyos perezca. Conviene que uno muera porque no mueran todos (Garau, 1712: 180).

El soberano que sigue el ejemplo y la palabra de Cristo, por pesada que sea la carga, gozará del favor de la divina providencia y nada tendrá que temer. Ningún príncipe le arrebatará su reino, ningún súbdito tendrá éxito si intenta rebelarse contra él. Y de la misma manera que Jesús es el espejo en el que se debe mirar el monarca, este debe ser como Cristo para sus súbditos. Él es el pastor que cuida de ellos, pero también ha de ser el dechado de virtudes al que quieran imitar y en el que se quieran ver reflejados. El buen gobernante no solo es prudente, sino que también es bueno, piadoso, comprensivo y justo. Todas estas virtudes son las que conforman a un buen cristiano y las que nunca deben faltar en el que manda ni en los que obedecen.

Si esto sucede, si el príncipe y los súbditos de una república se comportan como buenos cristianos e impera en la república la justicia y la virtud, la recompensa que se recibirá por parte de la providencia divina es la paz y la prosperidad:

> Con ella [justicia] florecen las repúblicas, las artes se adelantan, se perfeccionan las ciencias, los campos se fertilizan en abundantes cosechas, el bien se transfunde y comunica para dar vigor a las venas del reino, y se gozan los frutos de la paz. Y como sin justicia todo fuera confusión y desorden, con ella se vuelve cielo la tierra […] Donde falta queda el mejor imperio no más que un inculto desierto, solo frecuentado de fieras y alimañas. Ella es el más bello lazo y más fuerte que une y coliga en el fin del bien común los pueblos y las ciudades. Ella

es el alma, nervio y vigor de la ley. Ella el fundamento de la celebridad más gloriosa […] pues sin ella ninguna heroicidad puede ser dignamente loable; y no habiendo justicia que corte vicios, tampoco la habrá para coronar virtudes (Garau, 1712: 201).

Francisco Garau. *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza*, Máxima V, «Antes de Dios que de nadie», Barcelona, Cormellas, 1700, p. 78.

Hemos visto ya cuál es el origen del Estado y cómo debe dirigir su libre arbitrio un príncipe para recibir el favor de la divina providencia. Nos quedaría entonces por ver qué es lo que sucedería si un gobernante no se comportara cristianamente y violase los preceptos de la ley eterna (Garau, 1712: 78-94).[17] Por lo que hemos visto más arriba, los hombres deben más respeto a Dios y a sus leyes que a los príncipes, por lo que, siempre que el segundo no se comporte según los preceptos de las Escrituras, los súbditos pueden corregirlo. Pero aquí surge un gran problema: ¿se puede resistir a un monarca absoluto? La respuesta, obviamente, es que no. Los reyes, como se ha dicho hace un momento, reciben su poder directamente de Dios, por lo que los súbditos únicamente podrán utilizar la violencia contra él cuando cometa un ataque manifiesto contra la fe o contra Dios. En el resto de casos, por injusto que sea el mandato del rey, se le debe obediencia y no se le puede resistir. El procedimiento a seguir aquí es el del buen consejo, la explicación, la justificación, etc. para hacerle entrar en razón y llevarlo de nuevo al buen camino, pero en ningún caso Garau aconsejará o legitimará el tiranicidio.

[17] Me baso en el contenido de la Máxima V, titulada «Antes de Dios que de nadie», para exponer todo lo tocante a la resistencia al poder del soberano.
[18] Ponemos como ejemplo de lo que vamos a exponer a continuación sobre la simulación de la virtud y del buen gobierno la Máxima VI: «La impiedad más feliz, más desdichada», si bien es verdad que se podría aludir a otras tantas para ilustrar esta idea omnipresente en el texto de Garau.

Sin embargo, también puede darse el caso de que este sea un maestro del engaño y del disimulo, es decir, un seguidor de los preceptos de Maquiavelo que se rige por la razón de estado y antepone su propio beneficio y la conservación del poder al bienestar común (Garau, 1712: 95-107).[18] Aquí no podremos persuadirle ni aconsejarle para que vuelva a los límites de la política de Cristo porque no nos apercibiremos de su error. Pero contra estos maestros de la mentira, contra estos políticos que creen que pueden usar la apariencia del bien y de la religión para sus propios intereses, es contra los que actúa la divina providencia. Por muy prudentes y hábiles que se crean, su éxito se debe únicamente a la voluntad de Dios y su ruina constituirá una enseñanza moral que Él nos transmitirá para la posteridad. Llegados a este punto el círculo se cierra y volvemos otra vez al inicio de nuestro trabajo.

Conclusión

Así pues, no resulta muy complicado comprender cómo desarticula Garau la política de la razón de estado y de los pupilos de Maquiavelo. El príncipe virtuoso del filósofo italiano se sitúa en el espectro opuesto al del gobernante cristiano que perfila nuestro autor. Sus malas artes y su confianza en la humana prudencia nada pueden contra la omnipotencia de Dios o contra la providencia divina y, aunque sean capaces de engañar a los hombres, no lo podrán hacer con Cristo que todo lo ve y todo lo sabe. Quien conoce la Verdad que se consigna en las Escrituras y en el libro de la naturaleza sabe que el fin de los impíos siempre llega y que la ira de Dios acaba cayendo con todas sus fuerzas sobre ellos. El príncipe es libre de elegir qué camino quiere seguir, pero el que se preocupa de leer los signos naturales y atiende a los preceptos del Señor tiene claro que solo uno de ellos es válido y conduce al éxito.

Agotado aquí el espacio del que disponemos, es menester señalar —aunque sea a modo de titular— algunas de las ideas que han quedado en el tintero para su futuro desarrollo. Estas se resumen básicamente en la comparación de las teorías del padre Garau con las de otros pensadores. Obviamente cotejar de forma más detallada las ideas del jesuita catalán con las de Maquiavelo es una vía que aún queda por recorrer, pero también la de estudiar más detenidamente su relación con los tacitistas ya señalados: Lipsio, Quevedo, Saavedra Fajardo, etc. Sin embargo, donde creemos que puede existir un filón es en la velada relación de Garau con la teoría política de Erasmo de Róterdam. Indagar a fondo la presencia de los *Adagios*, del *Enchiridion* y, sobre todo, de la *Educación del príncipe cristiano* es una tarea que dejaremos para una próxima ocasión.

Cervantes de Salazar: Humanismo y emblemática en América

Teresa Llácer Viel
Universitat Jaume I

Francisco Cervantes de Salazar

Francisco Cervantes de Salazar (Toledo, ¿1514? - Ciudad de México, 14 de noviembre de 1575) fue un humanista castellano del siglo xvi (Rodríguez-Sala, 1994: 124-141), canónigo de la Catedral de México y primer rector de la Real y Pontificia Universidad de México.

El nacimiento de Francisco Cervantes de Salazar [fig. 1] tuvo lugar en Toledo (Millares Carlo, 1946: 17-18) durante los primeros años del siglo xvi, con probabilidad de que tal acontecimiento se produjese alrededor de 1514 (Palau y Dulcet, 1950: 471; Hillerkuss, 1997: 265; Millares Carlo, 1958: 21). No existe un acuerdo consensuado respecto a la fecha exacta del nacimiento del humanista. Mientras que Joaquín García Icazbalceta, primer intelectual mexicano dedicado al estudio de su figura, consideró que nació en fecha anterior al año 1514, el historiador José Toribio Medina se inclinó más bien por el año 1518. Esta fecha se inscribe debido a un recinto fechado el 31 de mayo de 1573, acompañante de una carta escrita de doña Catalina de Sotomayor, viuda de García de Espinosa, pariente del propio Francisco Cervantes de Salazar. El recinto apunta que el humanista contaba cincuenta y cinco años de edad en aquel instante y, teniendo en cuenta que fue redactado de forma coetánea a la epístola de doña Catalina, el año de nacimiento de Cervantes de Salazar podría situarse en el año 1518.

Gracias a la información que hace constar en los dos testamentos que dictó, sus padres fueron Alonso de Villaseca de Salazar y María de Peralta, ambos ciudadanos de la capital toledana y enterrados en el templo de san Andrés de la misma urbe (Millares Carlo, 1946: 17-18). De su parentela y de él mismo se escribiría: «Es hidalgo notorio y christiano

FIG. 1. *Retrato de Francisco Cervantes de Salazar* (José de Bustos, segunda mitad del siglo XVIII, Colección Museo Soumaya, Fundación Carlos Slim, AC, México DF).

biejo» (Millares Carlo, 1946) y «De todas partes está tan bien rodeado, que aún la linia de sus mayores Cervantes y Salazares, familiar por cierto nobles i antiguos» (Cervantes de Salazar, 1772: 15; Nuttall, 1921: 59).

El que se convirtiera en el primer rector de la Universidad de México, realizó sus estudios en Salamanca: «Ya recibieron el primer grado, porque los habían estudiado en Salamanca, el presbítero Bernardo López, provisor del obispado de Oajaca […] el doctor Frías y el maestro Cervantes» (García Icazbalceta, 1825-1894: 43). E igualmente tomó como maestro a Alejo de Venegas, que impartía clases en Toledo. Durante estos mismos años, Cervantes de Salazar partió hacia Flandes, en la comitiva del «muy magnífico señor licenciado Girón, y tuvo oportunidad de adquirir muchos conocimientos, conversando con muchas personas eruditas con quienes allí se juntaba» (Nuttall, 1921: 59). Durante el viaje, sus lecturas y contactos personales le otorgaron la posibilidad de ampliar su bagaje y formación cultural e intelectual en lo que a materia humanística se refiere. En cuanto volvió a España, Cervantes de Salazar entró al servicio del cardenal García de Loaysa, arzobispo de Sevilla, Gran Inquisidor y presidente del Consejo de Indias, como Secretario de América. Se considera posible que mantuviera dicho cargo hasta pocos meses precedentes a la defunción del Cardenal, el 22 de abril de 1546.

Probablemente sería en el mismo 1546 cuando se produjo su encuentro con Hernán Cortés en la corte de Carlos V, conquistador a quien el escritor dedicaría *Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido* (Alcalá de Henares, 1546).

El humanista castellano impartió asimismo clases en la Universidad de Osuna, fundada en 1548 por Juan Téllez Girón, conde de Ureña:

> quise también, que además de la Sagrada Teología hubiese en dicha Universidad cátedras de cánones, leyes y medicina, porque muchas personas fuesen aprovechadas y alumbradas con las letras de los teólogos y los médicos, como remedios necesarios para cuerpos y para almas, y los legistas y canonistas, para defender los derechos y justicia que los hombres pueden y suelen pretender, y para que en esto dejen lumbre los tales letrados, hombres de consejo y sano parecer. (Ajo y Sáinz de Zúñiga, 1958: 101)

Juan Téllez-Girón consideró de capital importancia el hecho de que los miembros de la sociedad asimilaran los modelos y directrices que constituían los reglamentos de una «república cristiana». Todo ello, con el objetivo de que los humanistas fueran valorados en su justa medida: especialmente por sus aportaciones a los ciudadanos españoles. Fue Cervantes de Salazar uno de los pensadores encargados de inculcar a los estudiantes esta toma de conciencia a través de las obras de Juan Luis Vives y especialmente con su *Introducción a la Sabiduría de transmitir, de manera muy sucinta, las reglas importantes de la conducta social* (Bono, 1992: 2).

Han sido varias las razones barajadas que podrían haber llevado al humanista hacia Nueva España: la motivación bien podría haber surgido de un consejo del propio Hernán Cortés, o al contrario respondería a la petición del doctor Rafael de Cervantes, familiar del propio Francisco y tesorero de la iglesia metropolitana. A pesar de estas conjeturas, cabe remarcar las palabras del propio Cervantes de Salazar que alegaría, en el segundo de sus testamentos, en el que apela a Alonso de Villaseca, primo y hombre de negocios de fama y prestigio en México «por cuyo amor dexé mi tierra y buen asiento, por honrarme con un deudo tan poderoso y tan solo y tan pariente» (Millares Carlo, 1946: 20) y que bien podría esclarecer el verdadero motivo que lo llevó a cruzar el océano.

Cervantes de Salazar no había tomado aún los hábitos cuando se produjo su llegada a México alrededor del año 1550. Inicialmente, se dedicó a impartir gramática latina hasta que un tiempo después se instituyera la Real y Pontificia Universidad de México, en la que fue dotado con la Cátedra de Retórica, disciplina que impartiría entre el 12 de julio de 1553 —«En doze de julio de myll y quinientos y cin-

quenta y tres años, el licenciado Cervantes empezó a ler la retórica en las escuelas desta cibdad de México» (Millares Carlo, 1946: 144)— y el 14 de febrero de 1557 (Bono, 1992: 4) —«Parece haber leído esta cátedra nuestro primer catedrático hasta catorce de febrero de mil quinientos y cincuenta y siete, que desde entonces no leyó más» (Plaza y Jaén, 1931: 34)—. Aparentemente, por aquel entonces, Cervantes de Salazar ya era considerado un humanista. (Méndez Plancarte, 1946; Gaos, 1959: 39).

Cabe destacar de igual modo que la enseñanza del latín, dirigida a indios y criollos por igual, precedió a la fundación de la Universidad y a la llegada del intelectual. Uno de los maestros más relevantes de gramática latina fue Blas de Bustamente, a quien el propio Cervantes de Salazar se referiría en 1554 de la siguiente manera:

> El que ves paseando por aquella grande aula de abajo, tan llena de discípulos, es el maestro Bustamante, que de ocho a nueve de la mañana, y por la tarde de dos a tres, enseña con tanto empeño como inteligencia la gramática, de que es primer profesor. Explica con cuidado los autores, desata las dificultades y señala con bastante inteligencia las bellezas. No es poco versado en dialéctica y filosofía, en las cuales es maestro; y como hace veintiséis años que se emplea sin descanso en la enseñanza de la juventud mexicana, apenas hay en el día predicador o catedrático que no haya sido discípulo suyo. (Cuevas, 1992: 311)

El humanista inauguraría los estudios en la misma institución con una oración latina el 3 de junio de 1553 (García Icazbalceta, 1954: 53; Millares Carlo, 1958). El 4 de octubre del mismo año se graduó de licenciado y maestro en la Facultad de Artes, en las Casas de la Audiencia Real de México:

> Y luego, a las tres y media, entró Francisco de Ceruantes de Salazar y pidió el grado de licenciado en artes y se le dio en forma el maestrescuela; e luego suplicó le diesen el grado de maestro e propuso vna conclusión y la prouío y le arguyó el maestro fray Alonso de la Veracruz, y se le dio el grado de maestro en artes, en presencia de todos los sobredichos y a mí el notario.[1]

Ya en 1554 fue designado diputado por la Universidad de México el 22 de noviembre (Plaza y Jaén, 1931: 52-54) y el 23 de julio del mismo año le fue concedido el título en Derecho Canónico, tiempo en el que también dejó de ser seglar para recibir las órdenes sagradas e ingresar en el cuerpo eclesiástico (García Icazbalceta, 1954: 54; Nuttall, 1921: 62).

Cervantes de Salazar continuó estudiando teología bajo las instrucciones de fray Alonso de Veracruz —primer profesor de Teología— y solicitaría el examen que lo graduaría como «bachiller de

[1] Archivo General de la Nación, *Universidad*, libro 2, fol. 89 *r*.

Theulugia» el 20 de noviembre de 1556: «Ultimamente proveyeron a una petición del maestro Cervantes, que probaron cuatro años de haber oído, y haciendo las demás solemnidades, se pueda graduar de bachiller en teología» (Plaza y Jaén, 1931: 55).

Más tarde, «A otra petición que presentó el maestro Ceruantes, 12 de junio de 1563, en que pedía le hiziesen licenciado en theologíua, gratis y sin examen, con que él sustentaría vnas conclusiones generales y leería vn año Teología o Sagrada Escritura, dixeron que se consultaría en el primer Claustro y se determinaría» (De la Plaza y Jaén, 1931: 64-65) y finalmente:

> El 21 de enero de 1566 se aprobaron sus ejercicios para el grado de licenciado, con el aditamento de que no pudiera doctorarse hasta pasado año y medio, el año preciso y el medio voluntario, razón por la que el humanista protestó ante tal disposición, que fue rescindida y finalmente pudo «…presentarse e presente para doctor en sancta teología». (Millares Carlo, 1946: 27)

Sería el 10 de noviembre de 1567 cuando recibiría el nombramiento de rector:

> y porque de la persona del doctor Francisco Cervantes de Salazar, canónigo de la Santa Yglesia desta ciudad, estaban satisfechos que haría y exerçería el dicho officio y cargo…como convenía, por concurrir en él todas las calidades y requisitos necesarios, eran de pareçer que el dicho […] fuese rector.[2]

A este respecto, Plaza y Jaén en su *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México escrita en el siglo XVII* añade que la designación se produciría por unanimidad de votos:

> se trató en diez de Noviembre de mil quinientos y sesenta y siete, de elegir Rector; y en atención y por lo que convenía a la utilidad de la Universidad, que se diese el dicho cargo a persona de autoridad y utilidad, y porque de la del *Dr. Dn. Francisco Cervantes de Salazar, Canónigo de la Santa Iglesia Catedral,* concurrían las calidades que se requieren, todos los electores, unánimes y conformes, le eligieron por Rector de esta Real Universidad, sin prejuicio de los estudiantes de ella, y porque no hubo al presente estudiante tan bastante como se requiere para dicho cargo […] En seys días del mes de julio de mill y quinientos y sesenta y ocho años, el muy magnífico señor rector Francisco de Cervantes Salazar, canónigo desta santa Yglesia de México y rector de la Universidad, dixo que por quanto su merçed está enfermo y ocupado y no puede asistir a las escuelas a las cosas que son necesarias, nonbraua y nombró por vicerrector al muy reverendo señor bachiller fray Bartolomé de Ledesma. (De la Plaza y Jaén, 1931: 74-75)

De la apariencia física de Cervantes de Salazar se conoce la pequeña descripción realizada por el obispo de Michoacán de su puño y letra, que señalaba su más bien breve estatura, pues así lo hace constar en una

[1] Archivo General de la Nación, *Universidad*, libro 3, fols. 2*v*-3 *r*.

carta de 23 de septiembre de 1571 al inquisidor Moya de Contreras refiriéndose al humanista: «Quisiera que la primera vez que le vio fuera en la mula grande, porque no le perdiera de vista. No sé dónde diablos se juntó tanta ciencia en un codo de cuerpo» (Millares Carlo, 1958: 57-58).

El 23 de junio 1571, el intelectual castellano fue nombrado consultor de la Inquisición en México, el 20 de octubre de 1572 el Consejo de la Catedral de Puebla lo designó representante ante la Inquisición en México y el 11 de noviembre de 1572 fue reelegido rector de la Real y Pontificia Universidad de México (Bono, 1992: 7).

A pesar de su brillante carrera académica y humanística, su vertiente eclesiástica no mostró ser tan sobresaliente. A pesar de su nombramiento como canónigo de la catedral de México en marzo de 1563, no le fue posible medrar más allá de dicho cargo. Todo ello a pesar del interés e intervenciones que algunas de sus amistades más influyentes procuraron para facilitarle el camino hacia una carrera más elevada. Doña Catalina de Sotomayor, sin ir más lejos, intervino con mucho interés para lograr que fuera merecedor de un obispado. Sin embargo, es conocido el informe redactado por el arzobispo Moya de Contreras a S.M. en 1575 cuya valoración de Cervantes de Salazar no resultó en absoluto favorable para dicha promoción:

> El canónigo Francisco Cervantes de Salazar, natural de tierra de Toledo, de hedad de más de sesenta años, a veynte y cinco que está en esta tierra, a la qual vino lego, en opinión de gran latino, aunque con la hedad a perdido algo desto: leyó muchos años la cáthedra de rethórica en esta Universidad: graduose de todos tres grados en artes por uficiencia: ordenose avrá veynte años de todas las órdenes, y oyó theología quatro años, al fin de los cuales se graduó de bachiller, y después de licenciado y doctor, auiéndose graduado a los principios de bachiller en cánones por remisión de cursos. Es amigo de que le oigan y alaben, y agrádale la lisonja; es liviano y mudable, y no está bien acreditado de honesto y casto, y es ambicioso de honra, y persuádese a que ha de ser obispo, sobre lo cual le han hecho algunas burlas. Ha doce años que es canónigo; no es nada eclesiástico, ni hombre para encomendarle negocios. (García Icazbalceta, 1905: 17-52; Millares Carlo, 1986: 36)

A pesar de ello, cabe destacar la anotación que el biógrafo Joaquín García Icazbalceta realiza en relación a dicho informe pues, no consideró verosímil que un académico con Cátedra de Retórica, cronista de la imperial ciudad de México, canónigo de la catedral metropolitana, doblemente electo rector de la Real y Pontificia Universidad de México, ostentara —de forma tan manifiesta— los defectos que denunció el arzobispo Moya de Contreras (García Icazbalceta, 1905).

A este respecto, el 20 de mayo del mismo año, Francisco de Valmaseda le declaraba al propio Francisco Cervantes lo siguiente:

> Saue Dios la pena que yo tengo de que con Vm. No se aya hecho la demostración que era razón, a cauo de tantos años de trabajo y tan bien seruido; sólo me consuelo que estas cosas bienen de Dios, pues no es seruido que se haga más, y Vm. esté cierto que la falta de solicitud no lo caussa, pues esta no ha faltado ni faltará, aunque he sauido por muy cierto que el daño le a uenido a Vm. De esa ciudad; e de quién, no lo sé. (Millares Carlo, 1986: 36)

La salud del humanista se vio mermada cuando, ya el 8 de noviembre, delegó sus funciones en el Maestro Hernando Ortiz para cumplir sus tareas para con los estudiantes: «[…] se mandó que el maestro Hernando Ortiz examinase los estudiantes para que pasen a oír facultad mayor, por estar muy enfermo e impedido el doctor Cervantes de Salazar, a quien estaban encomendados dichos exámenes» (Millares Carlo, 1946: 37). Finalmente, fallecería el 14 de noviembre de ese mismo año.

El legado humanista de Francisco Cervantes de Salazar

Entre sus *Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido*, se encuentran la continuación del *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva, el *Labricio Portundo* (*Apólogo de la ociosidad y el trabajo*) de Luis Mexía y la *Introducción y camino para la sabiduría* de Juan Luis Vives. Con este texto de Vives, el autor pretendía dar a conocer el pensamiento vivista con objeto de establecer las bases de una moralidad ciudadana entre los jóvenes universitarios. El libro original perseguía excitar —a modo de manual— el razonamiento de la filosofía moral con el fin de que el proceso de aprendizaje condujera a los alumnos hacia la perfección ciudadana (Bono, 1992: 2).

Ya en Nueva España, la producción literaria de Francisco Cervantes se iniciaría en el año 1554 con la *Comentaria en Ludovici Vives Exercitationes Linguae Latinae*. En dicho libro, al margen de la traducción al castellano de los comentarios del humanista Luis Vives, recoge cuatro diálogos escritos por el propio Cervantes de Salazar mientras aún permanecía en España —*Saltus, Ludus* y *Pilae Palmriae Ludus*—, y tres diálogos redactados en México —*Academia mexicana, Civitas Mexicus Interior* y *Mexicus Exterior*—, cuyo contenido conserva las descripciones respecto a la disposición de las bases del estilo de vida universitario, y de los principios de las tradiciones de los habitantes mexicanos. El valor de estos diálogos no es exclusivamente de tipo antropológico sino histórico, pues se trata de un testimonio directo de los incipientes pasos de la institución universitaria en América. Además, también ofrecen una descripción topográfica de la ciudad de México y de sus alrededores. De hecho, esta compilación de diálogos fue capital —por ejemplo— para la introducción y

el estudio de las humanidades y la gramática latina en Nueva España. La misma obra gozó de fama y renombre en España, ya que se consideró una pieza clave *del* pensamiento y *para* el pensamiento humanista pues, no solo se trataba de una herramienta para la instrucción de la gramática, sino también de un manual de cánones morales para encaminar al estudiante hacia un modelo de vida ideal (Bono, 1992: 4). Cervantes de Salazar pretendía enfocar de forma especial la educación de los niños mestizos huérfanos, pues estos debían llegar a formar parte de la sociedad activa ya que «nada es tan ventajoso para la república como la educación de los niños de esta manera para que nunca se apartará de la senda de la virtud, una vez que están caminando a lo largo de ella» (García Icazbalceta, 1825-1894: 51).

Las aportaciones de Cervantes de Salazar expuestas en esta obra inciden en la mencionada formación del estudiante y en la del humanista a través de una serie de preceptos y directrices para regir el comportamiento de la juventud. Según el autor, es capital instituirse como un hombre parco de palabras pero bien premeditadas y, mientras la obra de Luis Vives adquiere un carácter universal, la de Salazar se concreta —específicamente— al caso español, haciendo referencia —por ejemplo— a topónimos de la geografía española.

Las grandes contribuciones de la filosofía vivista que el futuro rector de la Universidad de México asimiló para el bien de la sociedad novohispana fueron —concretamente— sus trabajos versados sobre la moral y la pedagogía cristiana. Aunque el humanismo pedagógico no se erigió como una suerte de revolución, sí que puso en valor la lengua vernácula e impulsó su estudio a pesar de no restar importancia a la gramática latina. Cervantes de Salazar, como ya procurara Antonio de Nebrija, hizo un esfuerzo para que el castellano ocupara su espacio en América, con el fin de que los estudiantes pudieran desarrollar sus lecciones y aprendieran a comunicarse en la lengua vernácula. De este modo, el humanista castellano supo poner en valor el pensamiento entre semejantes dentro de la universidad y de la propia sociedad novohispana (Bono, 1992: 21).

Cabe subrayar que Cervantes de Salazar recibió de igual modo la influencia de Antonio de Nebrija, muy especialmente en lo que concierne a la lengua latina y castellana. Este humanista español redactó la gramática latina *Introducciones latinae*, el diccionario bilingüe *Diccionario latino-español* y el *Vocabulario español-latino*. Con ello, pretendía equiparar el castellano al latín y lograr una valoración equivalente en ambas lenguas mostrando verdadera inquietud por impulsar la lengua española. Con la llegada a América, Antonio de

Nebrija supo que los conquistadores podían transportar el idioma vernáculo pues —dicho por él mismo— y en referencia al castellano: «siempre la lengua fue compañera del imperio» (Bono, 1992: 3).

Entre las obras que Cervantes de Salazar escribiera en el Nuevo Mundo, también cabe destacar la *Crónica de la Nueva España, su descripción, la calidad y temple de ella, la propiedad y naturaleza de los indios* (México, 1557-1564), un texto capital debido a la importancia del estudio antropológico que aporta gracias a la información que ofrece sobre las culturas indígenas autóctonas, azteca o mexica y su valor histórico. En él, además, detalla distintos aspectos en relación a la conquista de Hernán Cortés, para lo que recurrió a las *Cartas de relación* del mismo y en la *Primera y segunda parte de la Historia General de las Indias con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaecido dende que se ganaron hasta el año de 1551. Con la conquista de México de la Nueva España* de López de Gómara.

Francisco Cervantes de Salazar y la emblemática en Nueva España

Como ya señalara Santiago Sebastián, la cultura emblemática se abrió paso en América especialmente en el arte efímero, siendo los arcos triunfales el soporte en el que este lenguaje pudo desenvolverse con mayor libertad. Esto pudo ser así, gracias a su constante y frecuente presencia en las celebraciones políticas, siendo esta especialmente destacable durante las entradas de los virreyes: «Con la llegada del Renacimiento, la entrada se convirtió en un triunfo a la romana, y tanto los arcos como otros elementos, además de evocar el pasado romano, eran signos premonitorios del nuevo estado absolutista» (Sebastián, 1995: 83).

La venida de la literatura emblemática a América fue constante. El incipiente humanismo y el interés por parte de una sociedad atraída por estas corrientes de pensamiento, condicionaron la importación de gran cantidad de libros de esta índole. En cuanto a esto, cabe tener en cuenta que la *Ratio studiorum* aconsejaba el estudio de emblemas dentro de la disciplina de la retórica (Sebastián, 1995: 83). Sin ir más lejos, por ejemplo en el año 1600 puede constatarse la recepción de la obra de Andrea Alciato, Johannes Sambucus y Hadrianus Junius, Girolamo Ruscelli, Camillo Camilli, el Horapolo y Pierio Valeriano (Mínguez, 2002: 136-166).

A pesar de que el libro capital de emblemática del momento, *Emblematum Libellus* de Andrea Alciato, no fue editado en México hasta 1577, en latín, y por encargo de los jesuitas para ser difundido en sus

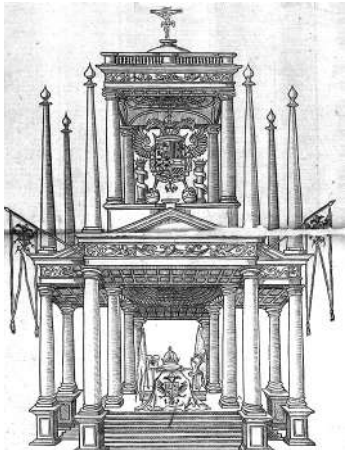


FIG. 2. *Alzado del túmulo imperial de Carlos V* (1560, México).

centros, fue la fuente de la que bebió el primer programa emblemático que hizo acto de presencia en la Nueva España: *Túmulo imperial de la gran ciudad de México* (1560, México) de Francisco Cervantes de Salazar. En él se refieren las ceremonias acaecidas en México dedicadas en memoria de Carlos V detallando procesiones, ceremonias y solemnidades que tuvieron lugar en la metrópolis mexicana durante el año 1559, con el fin de conmemorar la muerte del Emperador el 21 de septiembre de 1558. El diseño del monumento fue encargado por el virrey Luis de Velasco al maestro mayor de la ciudad Claudio de Arciniega [FIG. 2], y su programa de emblemática, al humanista castellano que fuere rector de la Universidad. La construcción fue alzada en la capilla de San José de los Naturales el año 1559, en el convento de San Francisco.

Cuando Cervantes de Salazar diseñó los dibujos que decorarían la arquitectura efímera, el libro de Alciato no había sido impreso todavía en Nueva España. La vía por la que el autor accedió a conocer y plasmar la influencia de *Emblematum Libellus* en el túmulo imperial bien pudo ser alguna de las ediciones latinas de Alciato, o la traducción castellana de 1549. Resulta plausible creer que alguno de los ejemplares de esta obra capital arribara a Nueva España de la mano del propio Cervantes de Salazar. El escritor nunca llegaría a conocer la edición hecha en México en 1577, puesto que —como se ha señalado— su fecha de fallecimiento fue el año 1575 (Sebastián, 1995: 148).

En *Túmulo imperial de la gran ciudad de México*, el autor denota mediante sus cuidadas descripciones de la arquitectura efímera y las fiestas cívicas, cómo tiene lugar la realización de la arquitectura renacentista en México y su papel como arte efímero a través de una celebración de luto en Nueva España (García Icazbalceta, 1825-1894: 176). Asimismo, cabe destacar la manera en que las descripciones poéticas de Cervantes en el programa diseñado por él mismo para los bajorrelieves que decorarían el túmulo, así como los epitafios, sonetos y otras formas de verso en latín y en español resultan la manifestación más clarividente de una sociedad impregnada por los valores humanistas e intelectuales (Bono, 1992: 5).

Como ya se ha señalado, el arte efímero fue el soporte adecuado en el que aplicar, desarrollar y difundir los programas emblemáticos entre la sociedad novohispana y el túmulo funerario de Carlos V dio la pauta para la introducción de la cultura emblemática en América. La estructura fue concebida en su planta [FIG. 3] como una combinación entre

el cuadrado y la cruz —formando una suerte de cubo— y revestidos por una cúpula semiesférica. Todo ello con objeto de expresar el diálogo entre Cielo y Tierra, haciendo del túmulo un espacio sagrado (Sebastián, 1995: 150).

> Acabada la architectura del Túmulo, para el ornato y magestad dél se pusieron muchas figuras, con sus letras, vnas en prosa, y otras en verso: las quales declarauan las heroicas virtudes de César y sus hazañas y memorables hechos, con las más señaladas cosas, que en sus felicíssimos días en este nueuo mũdo acaecieron. Y porque las letras eran muy breues y compendiosas para que todo lector goze dellas, poniéndolas por su orden las yré declarando, con la breuedad a mí possible. (Cervantes de Salazar, 1560: 5)

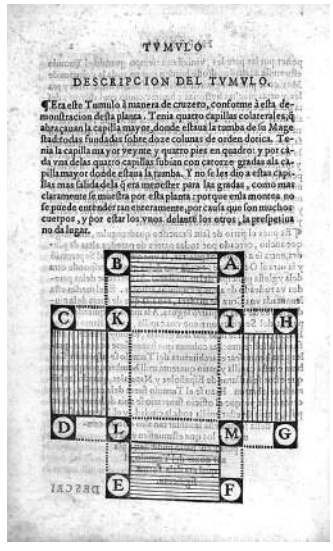


FIG. 3. *Planta del túmulo imperial de Carlos V* (1560, México).

El túmulo combinaba la tradición clásica —con la presencia de héroes como Ulises o Hércules—, la medieval —con personajes como los Nueve de la Fama— y la propia del territorio —con personalidades de la historia americana como pueden ser Moctezuma o más contemporáneos como Hernán Cortés—. Todo ello en un programa que ensalzaba a Carlos V como el emperador virtuoso, ideal del caballero cristiano.

A pesar de que el primer testimonio de la huella emblemática en América fue el citado programa de jeroglíficos diseñado por Cervantes de Salazar, cabe destacar que esta corriente intelectual no se ciñó de forma exclusiva a jeroglíficos o poesía gráfica. Tal y como apunta Víctor Mínguez a este respecto, la emblemática novohispana tuvo su espacio también en los sermones litúrgicos, las artes plásticas e incluso en el teatro, llegando a invadir —de tal forma— los ámbitos cotidianos y penetrando paulatinamente en la sociedad americana (Mínguez, 2002: 139-166).

De este modo, el humanista castellano Francisco Cervantes de Salazar, contribuyó a importar las principales corrientes humanistas europeas en la primera enseñanza universitaria novohispana, algo que repercutiría en las generaciones posteriores que se verían impregnadas en especial por la filosofía vivista. Pero, sobre todo, el primer rector de la Real y Pontificia Universidad de México plantó la semilla de la emblemática a través de su *Túmulo imperial de la gran ciudad de México*, que germinaría en la sociedad americana e iniciaría los estudios y el desarrollo de la ciencia en el Nuevo Mundo.

Emblemática aplicada en el distrito de Coimbra: la Iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede) y sus fuentes impresas

Carme López Calderón
Grupo de Investigación IACOBUS (GI-1907)[1]

Robert Smith, el gran descubridor y estudioso del arte barroco y rococó portugués, señalaba ya en los años setenta del siglo pasado (1972: 192-193) que, en Braga y sus proximidades, había resultado fundamental para el desarrollo de la arquitectura y la talla del tercer tercio del siglo xviii la influencia de la escuela de grabadores de Augsburgo; tanto del grupo de «retratistas, narradores, alegoristas y ornamentistas» —encabezado por los hermanos Klauber—, como de aquel centrado en el diseño de mobiliario eclesiástico y civil —y ejemplificado por Franz Xaver Habermann—.

En su opinión, las pruebas de esta influencia se encontrarían, además de en la propia talla y arquitectura, en las estampas conservadas en diversos centros benedictinos; en este sentido, en el momento en que él efectuó sus investigaciones todavía existía en la sacristía del monasterio de Santo Tirso una serie de dieciocho grabados de la vida de san Benito ejecutada por los Klauber.

Curiosamente, no obstante, Smith no hacía mención alguna al posible impacto ejercido por esta escuela a nivel figurativo y, de hecho, hasta la fecha no tengo constancia de trabajos que aborden esta cuestión, ni de forma sistemática ni mediante ejemplos aislados.

Por mi parte, al amparo del proyecto *Grabados y emblemática aplicada en la Macro-Región del Suroeste Europeo: explicación e internacionalización del patrimonio a partir de sus fuentes*, he podido localizar tres ciclos ubicados en las regiones norte y centro del país que se inspiran directamente en ilustraciones emblemáticas debidas a los hermanos Klauber.

Posiblemente el más sorprendente por sus dimensiones sea el conjunto de azulejos de la Iglesia de San Salvador en Coimbra, cuyo referente inmediato se encuentra en la serie de estampas que se incluyó en sendos libros de C. Leuthner: *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu*

[1] Este texto fue realizado dentro del Programa de ayudas a la etapa posdoctoral de la Xunta de Galicia (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria) y del Programa de Consolidación e Estruturación de Unidades de Investigación Competitivas (GRC2013-036).

FIG. 1. «*Sedes Sapientiae*». Comparación entre el grabado de F. X. Dornn, *Litaniae Lauretanae,* 1771, y el panel de azulejos de la Iglesia de Nossa Senhora de Tocha, 1763.

Christi (1733) y *Coelum Christianum* (1749).[2] Las cien imágenes que conforman esta serie constan de una escena narrativa tomada de la vida de Cristo y tres emblemas que reinciden en su contenido; de este vasto repertorio, hasta un total de dieciséis escenas y cuarenta y ocho emblemas se trasladaron miméticamente a los azulejos, variando eso sí notablemente sus dimensiones en función del espacio disponible según cada ocasión.

El segundo de los conjuntos se halla en la iglesia del antiguo monasterio benedictino de Santa María de Pombeiro, en Felgueiras (distrito de Oporto). En este caso las pinturas de las cubiertas de las naves laterales se inspiraron en los grabados que mayor impacto ejercieron en toda Iberoamérica, llegando incluso hasta Goa: aquellos que acompañaron la letanía lauretana debida a Francisco Xavier Dornn (1750), así como sus numerosas ediciones y traducciones.

Justamente, estas mismas ilustraciones son también el germen de ocho de los paneles de azulejos de la iglesia que constituye el tema de este artículo: la iglesia de Nossa Senhora de Tocha (originalmente, Atocha) en el ayuntamiento de Cantanhede (distrito de Coimbra).

En concreto, dentro del riquísimo programa azulejar que reviste por completo el interior del templo, los paneles basados en esta serie mariana se ubican en la rotonda que define el presbiterio.[3] Eso sí, frente a lo que sucede tanto en San Salvador de Coimbra como en Santa María de Pombeiro, en la mayoría de ellos se produce una notable simplificación respecto al referente; solo por citar un ejemplo, la intrincada composición inicial propuesta por los Klauber para el título «*Sedes Sapientiae*» (Dornn, 1750, no 30) se reduce en Tocha al trono con el libro y la serpiente enroscada [FIG. 1].[4] Si bien es cierto que estos cambios podrían suscitar ciertas dudas en torno a la influencia de los grabados de la obra de Dornn

[2] La diferencia entre ambas obras estriba en sus dimensiones, dado que, mientras la primera está íntegramente dedicada a la vida de Cristo, estructurándose en cien meditaciones que se ilustran mediante otros tantos grabados, la segunda incorpora treinta y tres *considerationes* en torno a la Virgen María, los apóstoles, los evangelistas y cinco santos «potentísimos patrones ante graves necesidades»: el Ángel Custodio, san Judas Tadeo, san Dimas, san Juan Nepomuceno y san Antonio de Padua. La parte dedicada a Cristo es idéntica en ambos libros.

[3] Estos paneles de azulejos apenas constituyen una cita marginal en las escasas publicaciones que la iglesia ha suscitado (cfr. Correia, 1936; Correia y Gonçalves, 1953: 39-40; Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1958; Dias, 2001; Simões, 2010: 193). Tan solo Gonçalves dos Santos (2013: 431-436) ofrece una descripción individualizada de cada lema y *pictura*, si bien omite los dos emblemas que actualmente están ocultos tras sendos confesionarios —uno de los cuales, «*Fons patens domui David*», aparece reproducido en el Boletim de la Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1958: s.p., fig. 36) y en el Inventário de Correia y Gonçalves (1953: s.p., est. LXII)— y no aborda la cuestión de sus fuentes impresas.

[4] Los grabados de la letanía de Dornn que acompañan este artículo están tomados de la tercera edición (Dornn, 1771), los cuales, pese a ser posteriores a los azulejos de Tocha, no introducen ningún cambio sustancial respecto a los de la primera edición más allá de la firma: «*Ios. Et Ioa. Klauber Cath. Sc. et ex. A.V.*» (1750) frente a «*Klauber Cath. Sc. et exc. A.V.*» (1771).

sobre estas pinturas, existen dos motivos fundamentales por los cuales es posible afirmar que aquellos tuvieron que estar necesariamente detrás de estas.

En primer lugar, porque algunas de las asociaciones que se establecen entre motes y *picturae* no son habituales o necesariamente obvias, de modo que sería mucha coincidencia que azulejos y estampas optasen por estas mismas combinaciones. Veámoslo a través de dos casos concretos. Para ilustrar el epíteto ya referido de «*Sedes Sapientiae*», sí resulta frecuente que, como sucede con los Klauber, el motivo escogido sea un trono y/o un libro; así lo encontramos también, entre otras, en las letanías lauretanas de Redelio (1732, nº 32) y Theophilo Mariophilo (1680, nº [26]).[5] Por el contrario, no es habitual relacionar el título «*Virgo Veneranda*» con la Santa Casa de Loreto; Theophilo (1680, nº 20) dispone un telar y Redelio (1732, nº 26) acude al tema de la Huida a Egipto. Es en la letanía de Dornn (1750, nº 24) donde se produce esta vinculación y, de hecho, el formato escogido en Tocha para la arquitectura guarda un notable parecido con el que presenta esta misma casa en el frontispicio de la obra, donde se compendian todas las invocaciones que después se van desarrollando individualmente. Precisamente aquí, además, el título «*Sedes Sapientiae*» se sintetiza en la silla, el libro y la serpiente.

FIG. 2. «*Stella Matutina*». Comparación entre el grabado de F. X. Dornn, *Litaniae Lauretanae*, 1771, y el panel de azulejos de la Iglesia de Nossa Senhora de Tocha, 1763.

Ahora bien, y en segundo lugar, no todos los paneles son tan minimalistas, sino que algunos respetan un mayor número de motivos y confirman, así, cuál es su fuente. Es lo que sucede con el título «*Stella Matutina*» (Dornn, 1750, nº 41), donde se mantienen la estrella, el sol naciente, el gallo sobre el árbol, el león escapando y la nave en el mar [FIG. 2]. El cambio principal estriba en la sustitución del busto de María por su anagrama, siendo esta omisión de las figuras divinas una constante en toda la serie; además de en el panel «*Mater Castissima*», se produce también en aquellas pinturas basadas en el *Pancarpium Marianum* de Jan David (1607), la segunda fuente iconográfica de la capilla.

Por lo tanto, resulta muy interesante comprobar cómo unos azulejos fechados en 1763 beben de dos series grabadas ejecutadas con casi un siglo y medio de diferencia: las *Litaniae* de Dornn se publican por primera vez en 1750, mientras que la primera edición del *Pancarpium*

[5] Dado que los grabados de las letanías de Dornn y Redelio cuentan con numeración propia e independiente del texto, indico este número al referir cada imagen. Asimismo, cabe señalar que el desfase numérico que se produce entre ambas series pese a ilustrar el mismo número de invocaciones viene dado porque en la de Redelio se numeran también las planchas correspondientes al título y al frontispicio. Por el contrario, la letanía de Theophilo carece tanto de paginación como de numeración en los emblemas; por ello, el número que recojo entre corchetes se corresponde con la posición que estos ocupan dentro de la obra, incluyendo también aquel que forma parte del frontispicio y que parece ser común a las cinco primeras deprecaciones.

FIG. 3. Vista general de los paneles de azulejos «*Virgo Veneranda*», «*Foederis Arca*», «*Mater Castissima*» y «*Fons signatus*» de la Iglesia de Nossa Senhora de Tocha, 1763.

de David es de 1607 —sin perder de vista que su segunda (y última) edición data de 1618—. La conclusión es obvia: en el siglo XVIII la Iglesia Católica seguía manteniendo el mismo discurso en torno a la Virgen María que en la centuria precedente, cuyo contenido no era otro que las prerrogativas que en su opinión la habrían de caracterizar.

El título «*Mater Castissima*», por ejemplo, proclama que María es madre y virgen a la vez. Se trata de la prerrogativa denominada *maternidad virginal* o *virginidad fecunda*. Para ilustrarla se acude al motivo del árbol que da a la vez frutos y flores, pues, como explica el comentario:

> Esta imagen muestra a María a través del símbolo de un árbol sin duda muy admirable, porque tiene flores y al mismo tiempo frutos. Ciertamente este árbol que al mismo tiempo florece y fructifica significa la sorprendente castidad de María, porque María siempre conservó su castidad y fue tres veces Virgen, es decir, antes del parto, en el parto y después del parto (Dornn, 1750: 16).

A mayores, la idea de castidad viene ratificada por los símbolos del Jardín cerrado y la Fuente sellada; pues bien, precisamente, junto a este panel se dispone el título «*Fons signatus*» tomado del *Pancarpium* (David, 1607, nº 12)[6] [FIG. 3]. El propio dístico de partida anuncia este contenido:

> Para no ser empozoñada, los sellos cierran la fuente sagrada:
> Nadie profano enturbiará las aguas cristalinas (David, 1607: 52).

Ahora bien, como el comentario desarrolla más adelante, la castidad no impide que la Virgen engendre y dé a luz al Salvador (David, 1607: 54). En este sentido, María también puede ser llamada «*Fons patens domui David*» (Fuente abierta de la casa de David), siendo este justamente el emblema que se halla tras uno de los confesionarios.[7]

La castidad de la Virgen también quedaría reflejada en el título «*Urbs fortitudinis*» (David, 1607, nº 24), pues la fortaleza de María se fundamentaría en su maternidad virginal, su paciencia o tolerancia y su perseverancia [FIG. 4].

Respecto a la primera, señala:

> La fortaleza de María y el decoro de su envoltura resplandecieron por su voto de castidad perpetua. Tendió su mano al más fuerte, cuando atrajo a Dios desde el cielo, de donde se puede decir: si fuiste fuerte contra Dios, ¿cuánto más eficaz serás contra los hombres? (David, 1607: 103).

[6] Al igual que las letanías de Redelio y Dornn, el *Pancarpium* de David presenta las cincuenta calcografías correspondientes a otros tantos títulos marianos numeradas de forma correlativa. A mayores cuenta con un grabado a modo de frontispicio, sin numerar y con la firma «*Theodor. Galle fecit et excudit*».

[7] *Vid*. nota 3.

FIG. 4. «*Urbs fortitudinis*». Comparación entre el grabado de J. David, *Pancarpium Marianum*, 1607, y el panel de azulejos de la Iglesia de Nossa Senhora de Tocha, 1763.

Al tiempo, como se intuye en esta interrogación retórica, tras este epíteto se escondería también la prerrogativa de la *mediación*, pues según este mismo autor:

> Benditísima Virgen María te muestras en todas los sentidos como una ciudad de fortaleza, como una fidelísima defensora de tus clientes contra todos los ataques hostiles y contra las mismas puertas del infierno. Esta es mujer fuerte, que ciñe de fuerza sus lomos (David, 1607: 103).

Por lo tanto, al exaltar a María como Ciudad de Fortaleza se estarían afirmando dos cosas: primero, María es fuerte para consigo misma, es decir, para no dejarse arrastrar por el vicio y permanecer virtuosa —casta, paciente, perseverante—; y, segundo, María también es fuerte para con el fiel, es decir, para auxiliarlo contra todos los enemigos que lo acechen.

Exactamente el mismo juego se desprende del epíteto «*Civitas refugii*» (David, 1607, nº 23) [FIG. 5]. En cuanto a sus virtudes:

> Observad también de qué modo esta ciudad, la Virgen María enriquecida por la pobreza, no teme las insidias de las riquezas humanas […] Pacificada al superar las tentaciones, no teme la incursión o desliz de ninguna bestia hostil […] Es libre por la inmunidad de los pecados, por la excelencia altísima de los privilegios y resulta invictísima por la protección de las virtudes (David, 1607: 97-98).

Por lo que respecta a su mediación, en este caso se insiste en la ayuda que brinda a los hombres ante Dios, es decir, en su faceta de intercesora:

> Bajo la tutela y patrocinio de la Bendita Madre de Dios y Virgen María se cumple este asilo. Digo con esto, y audazmente lo digo, como amigo de Dios y adorador de nuestra patrona, que resulta imposible que alguien que se convierta a ella, y sea respetado por ella, resulte condenado. ¿Por qué motivo? ¿A qué se debe un razonamiento tan confiado? Porque ella dio a luz a aquel por quien los muertos reviven y los hombres son salvados del pecado. Ella es la madre del que salva y de los que serán salvados. María, madre de Dios que solo condena, que solo salva, a quien sólo tememos, en quien sólo tenemos esperanza, es nuestra madre. El Juez verdadero es nuestro salvador y hermano nuestro. ¿Por qué entonces perderemos la esperanza, cuando nuestra salud o nuestra condena depende del arbitrio de nuestro buen hermano y piadosa madre? (David, 1607: 97).

El hecho de que María es la Madre del Salvador se hace explícito en la serie a través del panel homónimo, «*Mater Salvatoris*», en este caso nuevamente basado en Dornn (1750, nº 22). Pero también está implícito en el título «*Stella Matutina*» (vid. fig. 2), pues esta estrella anuncia la llegada del Sol de Justicia, Cristo:

> ¿Acaso antes de la natividad de Cristo todo el mundo no estaba oscurecido por las densísimas tinieblas de los vicios? ¿Acaso entonces no existía la terrible oscuridad de la idolatría? Si, la había. Cuando nació María como estrella matutina, entonces brilló la esperanza próxima, porque el sol de justicia y lo que seguía, el día de la salvación, en breve habría de nacer, y así las tinieblas se habrían de convertir en luz (Dornn, 1750: 41).

En realidad, ya la propia estrella empieza a provocar que «los animales nocturnos y aquellos que huyen de la luz se escondan en las grutas y lugares tenebrosos»; igualmente, María «aterroriza y pone en fuga al diablo, que como un león hostiga buscando a quien devorar, y no podrá dañar a ninguno de aquellos sobre los que la estrella matutina María proyecte el rayo único de su favor» (Dornn, 1750: 41).

Un mensaje semejante se desprende del emblema «*Illuminat et eliminat*» (Ilumina y elimina):

> En honor de san Ubaldo, canónigo regular de Letrán y obispo de Gubio, se ve una aurora pintada a cuyo nacimiento se disipan las tinieblas y las bestias huyen a sus madrigueras, con el lema: ILLUMINAT, ET ELIMINAT […] Tengan esta norma ante los ojos quienes por su misión deben corregir los defectos ajenos, puesto que la corrección prudente y amistosa ilumina la mente del prójimo y elimina todo vicio del ánimo descarriado. San Bernardo observa esta conducta ante todo en la Virgen María. Por lo que dirigiéndose a ella exclamó: «Llenaste el oficio de la aurora, el mismo sol de justicia que nacería de ti, te transmitió abundantemente los rayos de su luz, con los cuales ahuyentaste las potestades de las tinieblas que Eva había producido y así trajiste al mundo al sol deseado por todas las naciones» (Picinelli y Erath, 1687: 8-9; traducción tomada de Picinelli, 1999: 138-139).

El *Mundo Simbólico* es la tercera fuente principal de estos azulejos, aunque esta vez su uso se aparta del procedimiento que se podría considerar habitual —al menos, en la Península Ibérica—y que evidencian, por ejemplo, la Capilla de Nuestra Señora de la Esperanza en Abrunhosa o la Capilla de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo: dado que se trata de programas marianos, toman del *Mundo Simbólico* emblemas que esta enciclopedia pone en relación con la Virgen María.

FIG. 5. «*Civitas refugii*». Comparación entre el grabado de J. David, *Pancarpium Marianum*, 1607, y el panel de azulejos de la Iglesia de Nossa Senhora de Tocha, 1763.

En esta ocasión, por el contrario, los emblemas tienen en origen una aplicación distinta y se «marianizan» para encajar dentro de este ciclo. Al respecto, el que acabo de transcribir no aparece contemplado en el *Index Applicationum* dentro del apartado dedicado a María, pero sí es cierto que su descripción alude a la Virgen. En otros casos, ni siquiera sucede eso.

Así, el castillo con el lema «*Tuetur et arcet*» (Protege y rechaza) [FIG. 6] se aplica al príncipe:

> Cuando contra la Augustísima Casa Austríaca por todas partes conspiraron las alianzas hostiles […], el Serenísimo Infante y Cardenal de España, habiéndose dirigido hacia la República de Milán y los Países Bajos, con solo su autoridad sometió todas las facciones y defendió a los pueblos oprimidos. De ahí que Carlos Bossus figurase a esta Alteza real mediante el símbolo del castillo que, provisto de un copioso armamento, llevaba el epígrafe: TUETUR ET ARCET. Y en verdad el cuerpo de este emblema no era ajeno a aquel príncipe porque el reino de Castilla, en aquel tiempo sujeto a Fernando, presentaba un castillo en sus insignias. Y, asimismo, [este emblema] apreciaba todas las partes del buen príncipe ante aquella tempestad, puesto que le es propio detener a los enemigos y proteger a los súbditos. Sobre este asunto, Aristóteles dice elocuente: «Los reyes son nombrados para la custodia y la defensa: para que impidan a los ricos la injusticia y para que protejan a la multitud sin recursos contra las injusticias de los ricos» (Picinelli y Erath, 1687: 95).

En el contexto en que nos encontramos, está claro que la encargada de «detener a los enemigos y proteger a los súbditos» es María, y, de hecho, para confirmar que este castillo armado hace alusión a ella, se dispone la bandera con su anagrama.

Esta misma bandera se vuelve a colocar en la nave bajo la inscripción «*Innitar Fluxis*» (Que descanse en las olas), emblema que el *Mundo Simbólico* relaciona con el Mundano:

> Un hombre acostumbrado a fijar toda su confianza y corazón en las vanidades caducas de la tierra no parece diferente a la nave a la que el Abad Ferro acompañó con este lema: INNITAR FLUXIS. Oportunamente [dice] S. Gregorio Nacianceno:

FIG. 6. «*Tuetur et arcet*». Panel de azulejos de la Iglesia de Nossa Senhora de Tocha, 1763.

FIG. 7. «*Nulla salus extra*». Panel de azulejos de la Iglesia de Nossa Senhora de Tocha, 1763.

> Quien confía en las cosas que vienen y de nuevo se alejan, ciertamente confía en un río, que perennemente pasa deslizándose». Y desde atrás: «Todas las cosas son fatigosas para los mortales, todas las cosas humanas son objeto de temor, de irrisión, sombras, rocío, viento, vuelo, vapor, ensueño, oleaje, restos de nave, soplo, polvo, mundo que hace rodar todas las cosas como en una metamorfosis perpetua, ahora estable, ahora rodando, ahora frágil, etc. (Picinelli y Erath, 1687: 157).

Precisamente porque todas las cosas de este mundo son cambiantes y caducas, el hombre no puede confiar en ellas, sino que debe poner su empeño en buscar aquella nave estable que lo conduce a la vida eterna, es decir, María.

En este sentido, la Virgen es también como el Arca de Noé, fuera de la cual no hay salvación: «*Nulla salus extra*» [FIG. 7].

> Esta arca, como es opinión común de los Santos Padres, es un tipo de la Iglesia, fuera de la cual es inevitable que todos se pierdan en naufragio seguro y se hundan para siempre (Picinelli y Erath, 1687: 157).

Si repasamos los emblemas vistos hasta el momento, comprobamos que, salvo los primeros que referían la virginidad fecunda, el resto insistían en la mediación de María, eso sí, entendida en un sentido amplio: María media como madre de Dios, es decir, al aceptar ser el vehículo para la venida del Salvador («*Stella Matutina*», «*Mater Salvatoris*»); media como intercesora ante Dios y los hombres («*Civitas refugii*»); media como auxiliadora de los hombres, es decir, ayudándolos a combatir a sus enemigos visibles e invisibles para que alcancen la Salvación («*Urbs fortitudinis*», «*Stella Matutina*», «*Illuminat et eliminat*», «*Tuetur et arcet*», «*Innitar fluxis*», «*Nulla Salus Extra*»). Y María media también como distribuidora de gracias, papel que sintetiza el emblema «*Omnibus affluenter*» (A todos en abundancia), aplicado por el *Mundo Simbólico* al Dios benéfico:

> La beneficencia de Dios, que suele extenderse sin distinción sobre todos, puede reconocerse por medio de una fuente que, en medio de un huerto, dispensa por igual a todas las flores sus húmedos nutrientes, con el lema: FUNDIT IN OMNES. O bien: OMNIBUS AFFLUENTER […] Por ello dice Filón: «Puesto que Dios es benévolo dispensa con largueza sus bienes a todos, incluso a aquellos que no son perfectos, invitándolos a que emulen y participen de su virtud, mostrando sus inmensas riquezas porque son suficiente incluso para estos que no obtienen de ello gran utilidad (Picinelli y Erath, 1687: 157; traducción tomada de Picinelli, 1999: 330-331).

Este mismo emblema se representa también en la Capilla de Nuestra Señora de la Esperanza en Abrunhosa, siendo, de hecho, el único del ciclo que la obra de Picinelli no vincula explícitamente con la Madre de Dios. No obstante, cuando en su momento analicé esta pintura (López Calderón, 2013: 307-308) ya propuse interpretarla en clave

mariana —es decir, leerla como la benevolencia de María— porque, al margen de insertarse en un programa dedicado a la Virgen y coronar la fuente una imagen de ella con el Niño, la composición sigue uno de los temas de encuadre predilectos para figurar a María como «*Mater Divinae Gratiae*», tal y como demuestran los grabados de las letanías de Dornn (1750, nº 14) y Redelio (1732, nº 16). En relación con ello el panel azulejar de Tocha resulta especialmente interesante, dado que la *pictura* escogida no sigue este tema de encuadre, sino que directamente aplica la misma fuente de la ilustración de los Klauber, sustituyendo a María por el corazón, pero manteniendo el triángulo encima y los animales marinos en la base [FIG. 8].

El hecho de que la mayoría de los azulejos incidan en la labor mediadora de María tiene pleno sentido en un programa contrarreformista, pues los movimientos reformadores habían puesto en tela de juicio la mediación de los santos en general y de María en particular. Ahora bien, en este caso concreto, esta insistencia quizá también deba vincularse al origen de la iglesia: un voto hecho a la Virgen de Atocha por el gallego Juan García Bacelar a raíz de que su

FIG.8. Comparación entre el grabado «*Mater Divinae Gratiae*» de F. X. Dornn, *Litaniae Lauretanae*, 1771, y el panel de azulejos «*Omnibus affluenter*» de la Iglesia de Nossa Senhora de Tocha, 1763.

mediación lo salvase de morir tras despeñarse desde un monte con su mula y caer junto a un río (Agostinho de Santa Maria, 1712: 402-403). El resultado de ese voto fue una pequeña ermita construida en 1610 que en poco tiempo se quedó pequeña, decidiendo entonces los dueños del terreno —los canónigos del Monasterio de la Santa Cruz de Coimbra— sustituirla por la actual iglesia y encargarse de su gestión (Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1958: 15-17). Cabe pensar que uno de estos *crucios* fue el responsable del programa azulejar, cuya elaboración, como hemos visto, fue el resultado de combinar distintas fuentes emblemáticas destinadas a exaltar las prerrogativas de María. Y no me cabe duda de que, al menos en su opinión, *optimam partem elegit*.

La utilización del tema del *Dives indoctus* de Alciato en dos programas iconográficos gallegos, uno humanista y otro contrarreformista[1]

José Manuel B. López Vázquez
Universidad de Santiago de Compostela

El emblema *Dives indoctus* de Alciato aparece utilizado en dos programas iconográficos gallegos: uno, claramente humanista y fechado en 1555, se plasmó en la bóveda del presbiterio de la Iglesia parroquial de Santa Baia de Banga (O Carballiño, Ourense) [fig. 1]; otro, conceptualmente contrarreformista y contratado el 15 de enero de 1712 (Rosende Valdés, 1990: 89), orna la cajonería de la sacristía de la Catedral de Tui [fig. 2]. Ambos nos permiten ver no solo la persistencia del influjo de dicho emblema de Alciato en nuestro arte, sino también las variaciones semánticas de su tema para adecuarse a la historia o relato de los programas en los que se insertan e, incluso, para denunciar como perniciosas o inapropiadas costumbres en boga en el tiempo en que fueron plasmados.

fig. 1. Bóveda de la Capilla Mayor, 1555, Santa María de Banga (O Carballiño, Ourense).

El programa de Santa Baia de Banga

La iglesia Santa Baia de Banga es un caso singular en la Península Ibérica, ya que tiene la bóveda de su capilla mayor enriquecida con más de treinta emblemas inspirados en el libro de Alciato. Su conjunto fue dado a conocer por García Iglesias (1982 y 1985: 68-76) quien, además, hizo la primera interpretación de su programa iconográfico en clave neoplatónica y cosmológica, muy acorde con las lecturas vigentes en la historiografía española de los años setenta y principios de los ochenta para obras del siglo xvi. Unos pocos años después, Rosende Valdés (1990: 71-94) volvió a estudiarlo, identificando algunos emblemas mas que García Iglesias y aportando una nueva interpretación que, para la «reconstrucción de la prueba perdida» de su relato, se basaba exclusiva-

[1] Este texto fue realizado al amparo del «Plan galego de investigación, innovación e crecemento 2011-2015 (Plan I2C)» y en el marco de los proyectos de investigación: «Programa de Consolidación e Estruturación de Unidades de Investigación Competitivas» (GRC2013-036) y «Programa de Consolidación e Estruturación. REDES» (R2014/024).

FIG. 2. Domingo Rodríguez de Pazos, 1712, Cajonería de la Sacristía de la Catedral, Tui (Pontevedra).

mente en los propios *Emblemata* de Alciato. A mi entender, los grabados de Alciato reproducidos en Banga, si atendemos solo a los *Emblemata*, no cuentan ninguna historia que sea discursivamente coherente a no ser que caigamos en el error de confundir lo que son tan solo *temas* con el *programa* —discurso o relato— plasmado y lo justifiquemos, como hace Rosende, diciendo que es:

> Como si una potente ráfaga de viento hubiese deshojado una edición de Alciato y hubiese fijado al azar unas cuantas páginas en la bóveda. Por supuesto que en ella se encuentran los motivos que se quería que figurasen allí, pero su distribución produce ese efecto de un «*collage* emblemático». Y seguramente porque la selección se hizo sin determinar su estricto ordenamiento, lo que hasta cierto punto se justifica si pensamos que su finalidad no parece haber sido otra que la de tener a mano un repertorio de avisos y advertencias (Rosende Valdés, 1990: 85).

Pero tal justificación queda eliminada al aplicarse el criterio corrector de la «historia de los tipos», que debe ser utilizado metodológicamente en toda síntesis iconológica, que tiene en cuenta —en el caso de Gombrich— no solo los temas, sino también los programas.[2] Dicho criterio, observando el *decorum* demandado por el contexto, la bóveda de un presbiterio, descarta la interpretación propuesta por Rosende de un mero «repertorio de avisos y advertencias» dispuestos aleatoriamente y tomados de los emblemas de Alciato. El *género* emblemático y los *temas* extraídos de él pueden utilizarse en tal contexto únicamente cuando se les dota de un contenido moral cristianizado y se insertan coherentemente en un relato religioso. De hecho, la historia de los tipos corrobora que son numerosos los ejemplos de programas en los que temas tomados de emblemas o de jeroglíficos son utilizados en la literatura y en las artes sacras, ajustándolos a la nueva finalidad discursiva y al contexto religioso en el que se introducen. Lo destacable de Santa Baia de Banga es que se trata de uno de los primeros conjuntos pictóricos eclesiásticos en que tal hecho acontece.

Claves para la reconstrucción de la prueba perdida

Realmente, el propio conjunto plasmado en esta parroquia rural nos da la clave para la reconstrucción de la prueba perdida de su progra-

[2] «Con el análisis iconográfico [de Panofsky] comparte la iconología de Gombrich su objeto, constituido también por la temática convencional, cuyo significado hay que suponer intencional o, al menos, asumido por el artista. Pero, a diferencia del análisis iconográfico de Panofsky, la iconología de Gombrich es obra de síntesis, como lo es también la de Panofsky. Es decir: una perspectiva puramente analítica solo nos permitirá identificar temas o motivos aislados, incoherentes como conjunto y plurívocos en su significación. La iconología de Gombrich persigue, en cambio, establecer las asociaciones potenciales entre dicho temas y de todos ellos con un contexto, y a la vez que reconstruimos esta trama programada por el artista o su patrón, los significados posibles de cada tema individual se nos fijan y precisan como partes de un pensamiento unitario» (Moralejo Laso, 2004: 61).

ma, pues —aparte de los emblemas de Alciato— en él también se representa a los cuatro evangelistas —que portan una cartela identificativa con su nombre y el símbolo correspondiente del tetramorfos— y a cuatro profetas —Jeremías, Isaías, Nahum y Miqueas—, los cuales, amén de la filacteria identificativa, tienen otra en la que se recoge el inicio de un versículo de su profecía. Recordemos que la utilización de citas de autoridad de profetas para corroborar las ideas de un discurso es un recurso que sigue la literatura sacra en sus diversos géneros. Pero incluso la propia estructura que articula el conjunto de Santa Baia de Banga —con una cita tomada de la Biblia e ilustrada por medio de una *pictura*— aparece ya en la literatura emblemática de la época, como podemos ver en los *Icones Mortis* de Gilles Corrozet (1554) con grabados de Hans Holbein. [FIG. 3]

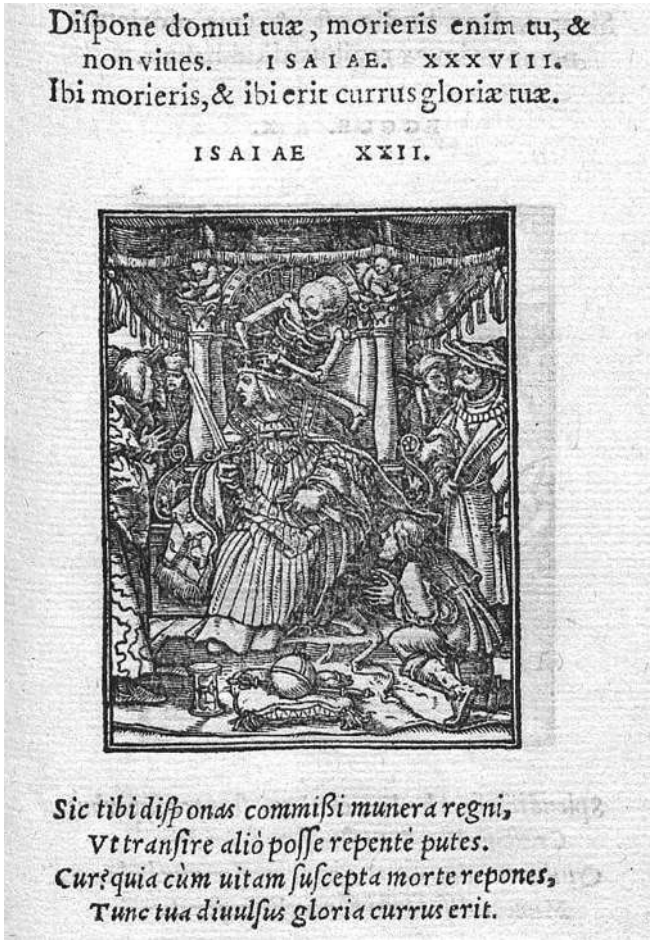


FIG. 3. Gilles Corrozet y Hans Holbein, *Icones Mortis*, 1554.

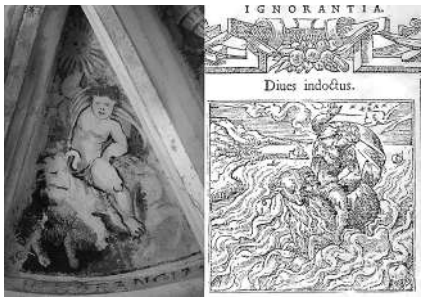


FIG. 4. El ignorante supersticioso, Bóveda de la Capilla Mayor, 1555, Santa María de Banga (O Carballiño, Ourense). «4b. *Dives Indoctus, Emblemata*», Lyon 1548.

El significado del tema del *Dives indoctus* en el programa de Banga

Precisamente la reutilización del emblema *Dives indoctus* está contiguo a la representación de Isaías, que porta la filacteria: *DESENDE DESNDE IN TERRA VIRGO*, que, corregida la ortografía y el ordenamiento del texto,[3] solo puede remitir al versículo de la Vulgata: *Descende, sede in pulvere virgo filia, sede in terra,*[4] perteneciente al capítulo 47, en el que el profeta predice a Babilonia su ruina por dejarse guiar por los oráculos supersticiosos de sus astrólogos y actuar con inhumanidad y orgullo, al tiempo que pronostica la liberación del pueblo de Israel y advierte de fatales consecuencias para los que, por su impiedad, decidan quedarse y no volver a Sion.

Además, debemos señalar que la representación en Banga del *Dives indoctus* forma conjunto con otros dos emblemas también tomados de Alciato, pues la representación, inspirada en él, de un niño montado sobre un carnero mientras toca o lleva el sol en su mano derecha [FIG. 4], está superpuesta a la representación de una figura femenina caminando que porta en su mano derecha y en su cabeza sendos cestos de fruta, y a un delfín enroscado a un ancla [FIG. 5a]. Como ya señaló García Iglesias, las figuras están tomadas, respectivamente, de los emblemas: *Dives indoctus* («El rico necio») (García Iglesias, 1982: 48-49) —aunque en este caso se transformó el cuerpo del emblema haciendo que el personaje sea un niño sonriente que mira confiadamente al frente y que toca o lleva el sol en su mano, en vez de ser un joven temeroso que mira hacia el mar embravecido—; *Albutii ad D. Alciatum, suadentis, ut de tumultibus Italicis se subducat, & in Gallia profiteatur* («Que los doctos lejos de su tierra son mas estimados. DE ALBUTIO») [FIG. 5b] (García Iglesias, 1982: 63) y *Princeps subditorum incolumitatem procurans* («Que el príncipe ha de procurar el provecho de sus súbditos») (García Iglesias, 1982: 65) [FIG. 5c], los cuales se insertan, como indicó Rosende Valdés (1990: 72 y 80-81), entre los emblemas dedicados por Alciato, respectivamente a *IGNORANTIA*, *HONOR* y *PRINCEPS*. De hecho, en la ligadura de debajo de la figura del joven con el sol podemos todavía leer: IGNORANCIA.

[3] Agradezco a José Manuel Díaz Bustamante su ayuda para descifrar el texto de la filacteria. El haber confundido una N por una E —aparte de otros errores— me induce a pensar que no solo el pintor no sabía latín, sino que tampoco el propio párroco era muy ducho, a no ser que este —por miopía o cualquier otro defecto visual— no alcanzara a leer el texto escrito en la bóveda. Por lo que, de no ser esto, también podríamos descartarlo a él como autor del programa iconográfico, el cual habría sido concebido por un erudito que no estuvo presente durante la plasmación del mismo.

[4] «Virgen hija de Babilonia, desciende, y siéntate en el polvo, siéntate en el suelo». (Is. 47,1).

La clave de Isaías para la reconstrucción de la prueba perdida nos conduce en este caso al Capítulo 47. En este se profetiza el castigo de Babilonia por su superstición y su soberbia, las cuales la llevaron a tratar ignominiosa e inmisericordemente a los pueblos sometidos y, concretamente, a los judíos. Así los versículos 12-14, dicen:

> Estate con tus encantadores, y con la muchedumbre de tus maleficios, en que te has fatigado desde tu juventud, para ver si acaso te aprovecha alguna cosa, o si puedes ser más fuerte.
> Te perdiste en la multitud de tus consejos: vengan y sálvente los agoreros del cielo, que contemplaban las estrellas, y contaban los meses para anunciarte por ellos las cosas venideras.
> Ve aquí que se han vuelto como paja, el fuego los quemó: no librarán su alma de la fuerza de la llama: no hay ascuas con que se calienten, ni hogar que se sienten en él.
> Así te se han vuelto todas las cosas, en que te habías fatigado: tus negociantes desde su juventud erraron, cada uno en su camino: no hay quien te salve.

FIG. 5a. El honor se puede alcanzar mejor en la adversidad, Bóveda de la Capilla Mayor, 1555, Santa María de Banga. ABAJO, Delfín enroscado a un ancla.

FIG. 5b. «*Albutii ad D. Alciatum, suadentis, ut de tumultibus Italicis se subducat, & in Gallia profiteatur*». *Emblemata*, Lyon 1548.

FIG. 5c. «*Princeps subditorum incolumitatem procurans*». *Emblemata*, Lyon 1548.

La figura del joven necio montado en el vellocino de oro de la figura del emblema de Alciato —que simboliza a los que se dejan gobernar por su mujer o por su siervo—[5] es un tema adecuado para aludir metafóricamente a los supersticiosos que, como Babilonia, se dejan guiar por adivinadores o astrólogos, los cuales les terminarán conduciendo a su total ruina. De ahí que para hacer la metáfora todavía más obvia, en Banga no solo se haya convertido al protagonista en un niño que sonríe —pues ambas cosas son denotativas de necedad—, sino que, además, se le haya añadido el sol. Por otra parte, esta representación también está subrayando una idea–fuerza de la catequesis cristiana, que estaba plenamente vigente en el siglo XVI, según la cual la superstición tiene su razón de ser en la necia ignorancia, cuando no en la malicia. Por lo tanto, son los ignorantes los que caen en prácticas supersticiosas al desconocer que la verdad —y, consecuentemente, la verdadera religión— solo emana de Dios.

Mientras que el versículo 47,6 de Isaías «Enojado estuve sobre mi pueblo, contaminé mi heredad, y lo puse en tu mano: mas no usaste con ellos de misericordia: sobre el anciano agravaste en extremo tu

[5] Su epigrama es: «*Tranat aquas residens precioso inmvellere Phrixus,/ Et flavam impavidus per mare scandit ovem./ Ecquid id est? vir sensu hebeti, sed divite gaza,/ Coniugis aut servi quem regit arbitrium*» (Alciato, 1550, 204), que Bernardino Daza traduce como « Nadando va sobre el vellon dorado/ Phrixo, y llevarse dexa de un carnero/ Qual haze el rico que como grosero/ A su muger ò siervo es subjetado» (Alciato, 1549: 117).

yugo» justifica los otros dos temas representados en el elemento subyacente. La mujer caminando con dos cestos —tomada, como hemos dicho, de la figura del emblema «Que los doctos lexos de su tierra son mas estimados. DE ALBUTIO»—[6] tiene como moraleja mostrar que del mismo modo que el cambio de país puede regenerar ciertos frutos venenosos como —según la creencia clásica recogida por Alciato— lo son los melocotones en Persia, igualmente sucede con los doctos, que no habiendo dado buenos frutos en su patria o sí habiéndolos dado, pero no habiendo sido reconocidos en ella por sus propios compatriotas, al ser probados con la adversidad del exilio, dan todavía mejores frutos y reciben —incluso de los extranjeros— los honores merecidos. De igual modo, el pueblo de Israel se regeneró en la desgracia de su destierro en Babilonia a donde había sido conducido, porque Dios se había enojado con él a causa de su impiedad. El ancla y el delfín hacen referencia precisamente a la virtud de la piedad. Babilonia, llevada por su soberbia y conducida por la ignorancia supersticiosa de sus astrólogos, tampoco la tuvo con Israel, siendo inmisericorde con él y, todavía de una forma mucho más evidente, «cuando sobre el anciano agravó en extremo su yugo», pues recordemos que la Piedad es una virtud que, además de con Dios, se manifiesta en el amor a la patria y al prójimo, cuanto más si es un anciano desvalido. La piedad era precisamente el tema subyacente en el emblema de Alciato: «Que el Príncipe ha de procurar el provecho de sus súbditos», cuya moraleja es que el rey religioso —esto es, piadoso— es un ancla perfecta para conducir en la adversidad a su pueblo.[7] Babilonia, falta de piedad, no podrá guiar adecuadamente a su pueblo cuando se levante la tempestad de la guerra decretada por el Señor para castigarla por su impiedad. Y es que solo la piedad puede convertir al fiel y conducirlo nuevamente a Dios.

Por consiguiente, la enseñanza que el fiel debe extraer de estos tres temas representados es que la mejor forma que tiene de salir de la adversidad del destierro en el que se encuentra alejado de Dios y, por consiguiente, del Cielo, no es con la ignorancia que solo le conducirá

[6] «*Quae dedit hos fructus arbor, coelo advena nostro,/ Venit ab Eoo Persidis axe prius: Translatu facta este melior: quae noxia quondam/ In patria: hic nobis dulcia poma gerit./ Fert folium linguae, fert poma simillima cordi,/ Alciate hinc vitam degere disce tuam./ Tu procul à patria in pretio es maiore futurus:/ Multum corde sapis, nec minus ore vales*» (Alciato, 1550: 204), traducido por Daza como: «De Persia vino el arbor que esta fruta/ Nos da, porque después que es desterrada/ Como antes su veneno no executa./ La lengua humana en su hoja está pintada,/ Y el fruto tiene la imagen absoluta/ Del coraçon. Tu sciencia transplantada/ (Alciato que en hablar y saber vales)/ Honrras alcançara más inmortales» (Alciato, 1549).

[7] «*Titanii quoties conturbant aequora fratres,/ Tum miseros nautas anchora iacta iuvat./ Hanc pius erga homines Delphin complectitur: imis/ Tutius ut possit figier illa vadis./ Quàm decet haec memores gestare insignia Reges?/ Anchora quod nautis, se populo esse suo?*» (Alciato, 1550: 204), que Bernardino Daza traduce como: «Todas las vezes que el viento furioso/ Al espantoso mar mueve gran guerra,/ Socorre al navegante piadoso/ Delfín, clavando el áncora en la tierra./ Quán bien parecería a el religioso/ Rey, en quien piedad pura se encierra,/ Será áncora a su pueblo de contino/ Trayendo esta devisa del delfino» (Alciato, 1549: 42)

a la superstición —es decir: a la falsa religión y al castigo eterno—, sino con la Piedad, que le llevará por el camino marcado por Dios permitiéndole reconciliarse con él.

El programa de la cajonería de la Catedral de Tui

En la cajonería de la sacristía de la Catedral de Tui, contratada por el escultor y entallador Domingo Rodríguez de Pazos el 15 de enero de 1712 (Rosende Valdés, 1980: 67) volvemos a encontrar el tema del *Dives indoctus*. En este caso, el programa va dirigido a un espectador muy concreto: el clérigo que se reviste en la sacristía. Y tiene también una finalidad precisa: instruirlo, poniendo ante sus ojos —siguiendo el principio de la *imitatio* utilizado paradigmáticamente por Cicerón en su *Orator*— el retrato del sacerdote perfecto al que imitar. Por ello, el programa subrayará, por una parte, la nobleza y excelencias del propio estado sacerdotal, tratando de realzar su identidad[8] y, por otra, le instará a su salvación individual, para que, entre los caminos de la virtud y del vicio, elija el primero (López Vázquez, 2015: 198-200).

Estructuración del programa en módulos

El programa se estructura alternando tres tipos distintos de módulos que se repiten simétricamente en las dos alas. Ahora me interesa centrarme solo en uno de ellos, ya que es en el que aparece una figura inspirada en el *Dives indoctus* de Alciato. Se trata del módulo [fig. 6] que está compuesto por una medalla en la que se figura a dos de los Padres de la Iglesia occidental —en este caso, san Gregorio y san Jerónimo— y a dos apóstoles —aquí san Pedro y san Pablo— dispuestos en las acroteras del arco que está detrás de las efigies de los Santos Padres. Flanquean la medalla sendos machones sobre los que se tallaron las representaciones de las virtudes de la Piedad y de la Magnanimidad y, sobre ellas, sus vicios respectivos: la Impiedad y la Necedad fruto de la flaqueza de ánimo. Pues ellas son —con la Abstinencia figurada en el módulo que hace *pendant* con él— las virtudes que el clérigo debe desarrollar a fin de lograr la perfección sacerdotal, siguiendo el ideal de *contemptus mundi* predicado por la Iglesia, aquí simbolizada, precisamente, por los Santos Padres y los apóstoles.

Así, la virtud de la Piedad [fig. 7] es ante todo, honrar y buscar a Dios, lo que lleva emparejado el desprecio del mundo, como ya señalaba san Juan Clímaco:

[8] Esta es una de las preocupaciones esenciales de la época que dio lugar al desarrollo del género de literatura de perfección sacerdotal, el cual alcanzó gran desarrollo tras el Concilio de Trento. Como señala Irigoyen, cuyas ideas resumo, su finalidad era la construcción de la identidad clerical, hasta entonces poco valorada, con la pretensión de justificar socialmente el rol dirigente del sacerdote. Tal construcción se cimentaba en la formulación de una identidad personal —que el clero tomara conciencia de su estatus— y de una identidad social —que la sociedad reconociera al clero un estatus privilegiado en ella—. Y se basaba en dos premisas: primera, la afirmación del clero por su genealogía —el linaje recibido tanto por el orden sacerdotal, como por el oficio de vicario de Cristo—; segunda, por su diferenciación de los laicos a través de los principios de renuncia y ejemplaridad (Irigoyen López, 2008: 707-734).

fig. 6. Domingo Rodríguez de Pazos. Módulo con la representación de san Gregorio y san Jerónimo, las virtudes de la Piedad y Magnanimidad y los vicios de la Impiedad y la Necedad fruto de la flaqueza de ánimo, 1712, Cajonería de la Sacristía de la Catedral, Tui (Pontevedra).

> Peregrinación es desamparar constantísimamente todas aquellas cosas, que nos impiden el propósito y exercicio de piedad, que es honrar, y buscar a Dios. Peregrinación es, un corazón vacío de toda vana confianza, sabiduría no conocida, prudencia secreta, huida del mundo, vida invisible, propósito secreto, amor del desprecio, apetito de angustias, deseo del Divino amor, abundancia de charidad, aborrecimiento de la opinión de sabio, o de santo, y un profundo silencio del ánima (Clímaco, 1568: 22v).

Consecuentemente, el que practica dicha virtud debe huir de todo tipo de ostentación y vanagloria. Lo que en la cajonería estaría simbolizado por llevarse la mano izquierda al corazón la figura que la personifica.

> La mano izquierda puesta al lado del corazón significa que el piadoso acostumbra a dar indicio de su caridad mediante acciones ardientes y nobilísimas, realizadas con la intención más sólida y perfecta y sin mediar ostentación o anhelo de vanagloria (Ripa, 1987b: 207).

Y, también, por no llevar joyas, pues su belleza, que es la de su virtud, no las precisa. Mientras que el figurarse descalza, también evidencia que con su humildad se opone a toda vanagloria y soberbia.

Por otra parte, la Piedad se basa —como hemos visto en los textos de Juan de Clímaco y de Cesare Ripa— en la caridad, la cual solo es verdadera si fructifica en obras, lo que en la figura tudense se evidencia por el huso que porta en la mano derecha, el cual constituye uno de los atributos dados por Salomón (Pr. 31,19) a la mujer fuerte, que merece ser alabada porque hablan por ella los hechos que realiza, a pesar de las enormes dificultades que pueden entrañar (Pr. 31,30-31). Siendo, además, esta la razón por la cual ella confía en pedir mercedes a Dios con la esperanza de alcanzarlas. Precisamente, en este sentido, Francisco Aguado (1641: «Dedicatoria» s.p.) aplica el texto de Salomón a doña Inés de Zúñiga:

> *Puso en la mano lo más difícil, y sus dedos asieron del huso.* En estas palabras da a entender Salomón el valor de la muger fuerte, que no es muelle, ni regalada, ni retira su mano de lo que es trabajoso, ni lo permite que otros lo hagan, sino que animosamente se ofrece a ser la primera, y a ir con el exemplo delante. Y en dezir que sus dedos asieron el huso, da a entender, lo que con agudeza declaró el B. S. Agustín, que la Señora Christiana no remite sus obras para después, porque como dixo un santo, y prudente varón: Por la calle de después se va a la casa de nunca; antes pone esfuerço en hazer juego sin más dilación su deber. Y esto declara el sagrado Dotor con la comparación de la rueca, y el huso. En la rueca (dize) está lo que la muger ha de hazer: y en el hilo lo que está ya hecho: y la varonil debe poner su cuidado en passar al huso lo que está en la rueca, y el deseo reduzille a obra, y el propósito executalle en la pratica. Andésele bien los dedos, y mueva con valor su braço, y assegure su acción, passándoola al huso, porque en eso estará su consuelo, y seguridad, y la confiança de pedir y alcançar mercedes de Dios.

En el mismo machón y sobre la representación de la virtud de la Piedad se representa un toro [FIG. 8], muy satisfecho, portando una cresta cuidadosamente peinada que evidencia su vanagloria, la cual también es denotada tanto por la cuerda que tiene artificiosamente enrollada en torno a su cornamenta, como por el modo de apoyar confiadamente sus pezuñas sobre unas hojas de acanto, a modo de estar mirando desde un balcón, no solo para ver, sino para satisfacer su vanidad de ser visto en lugar de tanta importancia. Precisamente, Picinelli (1687: 347) recoge dos emblemas que tienen como figura un toro con el lema: *Saginatur ad mortem* y *Ducor ad victimam*, para significar, según la anotación al margen, la *Felicitas infelix* y a los *Mundani*. Es decir, aquellos que viven descuidadamente olvidándose impíamente de Dios y que solo se nutren de delicias mundanas sin percibir que se ceban para morir, siendo conspicuas víctimas propiciatorias del infierno.

La virtud de la Magnanimidad [FIG. 8], representada en el otro machón, reforzaría a la de la Piedad, llevando al que la posee a darse a Dios y, comprendiendo lo que ello significa: darse por él a todos, emprendiendo, con grandeza de ánimo, obras virtuosas, merecedoras de gran encomio y honor por lo que tienen de excelencia y de dificultad; guardar en todo momento honestidad y decoro sin envanecerse al saberse reconocido; y mantener siempre el ánimo equilibrado tanto en la prosperidad como en la adversidad. Su personificación en la cajonería de Tui ha perdido el brazo y la mano derecha, pero conserva el izquierdo con el que sostiene un recipiente con monedas. De hecho, también Ripa le da este atributo a su personificación de la Magnanimidad, pues ella: «derrama las monedas sin guardar para sí, por consistir la Magnanimidad en el dar a los otros sin parar mientes en ningún tipo de recompensa» (Ripa, 1987b: 35). Este autor la representa, además, con corona y cetro «porque uno demuestra su nobleza de miras y lo otro su potestad para ponerlas en práctica» (Ripa, 1987b: 35), atributos que no porta la figura tudense que sí lleva coselete y diadema para mostrar su sabiduría y buen juicio. No nos extraña, entonces, que en el mismo machón se disponga —en representación del vicio contrapuesto a esta virtud— la figura de Frixo [FIG. 9] cabalgando sobre el vellocino de oro, pues este simboliza concretamente al rico necio[9] que carente de grandeza de ánimo y de nobleza de miras y, por el contrario, lleno de

FIG. 7. Domingo Rodríguez de Pazos. Piedad y el Mundano impío, 1712, Cajonería de la Sacristía de la Catedral, Tui (Pontevedra).

[9] «Quando Diógenes quiso significar un rico necio dixo que era carnero de vellón de oro, porque de los animales es el más tosco y de peor ingenio, lo qual se ve muchas vezes en los ricos, y fuera desto buscan mil ocasiones para no estudiar, ni saber. El uno dize que no tiene libros, otro que tiene pasada honrada, y que no le ha de faltar comida, y aún lo peor es que piensan que no serán ricos, si estudiaren, y para mi es al revés, porque quanto uno es más rico, y no sabe, lo tengo por más pobre, porque teniendo más aparejo que otro para saber, no quiso sino quedarse de necio, estos tales son carneros de vellón dorado» (Diego López, 1615: 436r y v).

FIG. 8. Domingo Rodríguez de Pazos. Magnanimidad y el Necio flaco de ánimo, 1712, Cajonería de la Sacristía de la Catedral, Tui (Pontevedra).

ignorancia y falto de sindéresis, no utiliza bien su riqueza pues ni la emplea en adquirir sabiduría, ni en realizar obras virtuosas y dignas de honor, sino que, lleno de inconsciencia, se somete al albur de fortuna ajena, dejándose gobernar por otros, como muestra Alciato en su emblema *Dives indoctus*, que Diego López glosa diciendo:

> (*Phryxus residensin vellere precioso*) Phryxo sentado en un carnero de mucho precio, porque tenía el vellón dorado (*tranat aquas*) pasa las aguas *(& impauidus*) y sin temor (*seandit ouen flauam per mare*) va por el mar en el carnero dorado *(& quid id est*) y que es esto (*vir sensu habeti*) un hombre de tosco, y boto entendimiento (*sed diuite gaza*) pero muy rico, y de grandes riquezas (*quem*) a quien (*arbitrium coniugis, aut serui regente*) rige, govierna, y manda la voluntad y el libre alvedrío de la muger, o el esclavo. No reprende Alciato que es malo pedir consejo a la muger, ni aún al esclavo, si es prudente, porque algunos lo han hecho. Lo que Alciato reprehende es que ay algunos ricos tan necios, que se dexan mandar de la muger, y aún de los esclavos. Contra estos huviera haber una ley, en la qual se proveyera que le quitaran la hacienda, y la dieran a otro hombre que no dexara mandar la muger, ni se gobernase por gusto de ella, ni del esclavo. (Diego López, 1670: 437r y v).

Quizá, al poner ante los ojos del sacerdote que se reviste en la cajonería de Tui la representación de Frixo, no solo se le estaba avisando de las funestas consecuencias de carecer de grandeza de ánimo para emprender obras magnánimas —como exigía la perfección y nobleza del orden que había recibido— sino que, además, se le reprochase el dejarse llevar —esto es: gobernar— por mujeres. Lo cual tiene sentido si tenemos en cuenta la misoginia de la época y el contexto en el que se inserta la representación de Frixo, que es el de la necesidad que el sacerdote tiene de «desangrarse» por Dios[10] y por el bien de su ejercicio pastoral y de la Iglesia, lo que debería de llevarlo al *contemptus mundi* y, consecuentemente, a alejarse completamente de su familia. Esto, precisamente, no era lo más común entre los clérigos de la época, sino todo lo contrario, pues muchos de ellos seguían apegados a su madre o a una hermana que les gobernaba no solo la casa —lo que, en principio, podría ser bien visto eclesiásticamente por cuestiones de decoro y de honestidad—, sino también la vida y el arbitrio, lo cual era absolutamente inapropiado pues los convertía en necios de vellón dorado, flacos de voluntad y carentes de magnanimidad.

[10] «Mandava la ley que hiriessen la paloma en el cuello, y derramasen sobre el altar toda su sangre: y es de considerar la golosina, que parece tenía el Señor de la sangre desta ave, pues no quería perder una gota. Y dásenos bien la codicia, que tiene el Señor que ofrezcamos los que hazemos el sacrificio de nosotros todo el afecto de carne, y de sangre. Muy desangrados nos quiere el señor, y de casta de Ángeles, sin cariño a Padre, ni a Madre, ni a pariente, ni a amigos, despegados y descosidos de todos» (Aguado, 1641: 20).

Conclusiones

El tema del rico necio del emblema *Dives indoctus* de Alciato es utilizado en dos programas religiosos gallegos. En uno, humanista y de mediados de siglo xvi, se muestra cómo el ignorante puede caer en la superstición y ser conducido a las penas eternas por confiar en astrólogos y agoreros. En el otro, contrarreformista ya de principios del siglo xviii, se pone de manifiesto cómo el necio flaco de ánimo, a pesar de su riqueza, es incapaz de magnanimidad, pues se deja gobernar por mujeres y criados. Ambas lecciones —más allá de la lógica interna de cada uno de los programas— eran muy apropiadas en cada uno de los dos momentos en que se realizaron los programas, pues constituían avisos contra sendas costumbres muy en boga en ellos, como eran la supersticiosa creencia en la astrología o el dejarse los clérigos gobernar por la familia.

Del videojuego a la emblemática: cultura visual y retroalimentación iconográfica en la obra de Muntean–Rosenblum

José Ignacio Mayorga Chamorro
Universidad de Málaga

Introducción

Markus Muntean (Austria, 1962) y Adi Rosenblum (Israel, 1962) constituyen una pareja artística consolidada, cuyo trabajo viene desarrollando una línea creativa adscrita de lleno a los planteamientos plásticos y conceptuales de la posmodernidad. Aun careciendo de excesiva celebridad mediática, su obra disfruta de buena reputación y cotización, encontrándose en prestigiosas colecciones privadas, galerías y museos de arte contemporáneo de todo el mundo (MUSAC, 2005: 10).

Hasta la fecha, el mercado y el comisariado del arte contemporáneo han sido los principales intérpretes y difusores de su obra. Un hecho que, a mi entender, ha marcado cierta focalización en los discursos hacia determinados elementos de su producción. Especialmente hacia aquellos que gozan de mejor reputación y más amplio desarrollo en la práctica artística contemporánea, como puedan ser los conceptos de revisión, apropiación, simulacro o máscara, entre muchos otros relacionados. Pero quizás se haya prestado menor atención de la merecida a otros elementos particulares de su obra como la revisión iconográfica o la retórica emblemática que podemos detectar en buena parte de su trabajo.

Objetivos

Por ello, el objetivo de este texto[1] es acercar la obra de Muntean–Rosemblum a un ámbito especializado en estos últimos aspectos, llamando la atención de los expertos acerca del interés y del potencial de su obra como campo de estudios futuros. En este sentido, podemos entender la presente aportación como una primera conexión

[1] Investigación financiada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Beca FPU 13/06597) y por la Universidad de Málaga - Campus de Excelencia Internacional Andalucía Tech.

entre dos ámbitos que, con toda certeza, han de seguir confluyendo y fructificando en nuevas aportaciones.

Bajo esta premisa, no nos vamos a detener en una lectura pormenorizada de las intenciones artísticas y comunicativas de sus creadores, sino que en este punto nos vamos a ceñir a nociones muy generales, remitiendo al lector interesado en su conocimiento a la lectura de cualquiera de las distintas citas bibliográficas aquí señaladas.

Lo que aportamos como novedad fundamental en el presente estudio son dos aproximaciones distintas. La primera se centra en la detección de referencias iconográficas concretas hasta ahora no abordadas por la bibliografía consultada. Mientras que la segunda, por su parte, aborda la confluencia entre imagen y texto que se produce en la obra de Muntean–Rosenblum, ahondando en sus vínculos con los mecanismos de la retórica emblemática.

Aproximación formal

En este punto, se hace necesario destacar las características formales de la obra a la que nos enfrentamos: una producción multidisciplinar en la que encontramos pinturas, dibujos, *collages*, videos, instalaciones, performances o *tableaux vivants*. Aunque todas tengan su interés, serán sin duda las pinturas —más numerosas y relevantes en el conjunto de la producción de estos artistas (Muntean–Rosenblum y Stokburger, 2012: 39)— las que focalizarán nuestra atención en la medida en que concentran un mayor acercamiento a las claves de nuestro estudio. Se trata de pinturas al óleo sobre lienzo, de mediano o gran formato, con representaciones figurativas en clave de mímesis pictórica. Es decir: una técnica, un soporte y un lenguaje completamente tradicionales, que se revisan y reformulan en un ejercicio de corte posmoderno.

Numerosas figuras tienden a poblar sus composiciones, dispuestas según modelos compositivos (perspectiva, distribución de las figuras, etc.) ampliamente asentados en la tradición plástica occidental. En torno a dicho cuerpo pictórico, aparece casi siempre un marco blanco y liso, que en su parte baja recoge una inscripción en inglés —aspecto clave en el que nos detendremos después—. Todo ello también pintado al óleo sobre la misma superficie del lienzo.

El aporte técnico más trasgresor reside en el modo de exhibición de las obras, habitualmente presentadas como parte de una instalación concebida específicamente para la ocasión (*site-specific*), así como las performances o *tableaux vivants* que eventualmente les acompañan (Muntean–Rosenblum y Stokburger, 2012: 39-40).

Motivación, punto de partida y metodología de la investigación

Entre diciembre de 2012 y enero de 2013, tuvo lugar en el CAC Málaga una exposición temporal monográfica denominada *Muntean–Rosenblum. The management of insignificance*. Dicha muestra, que responde a las características expositivas anteriormente descritas, fue el punto de partida de la presente investigación, en la que se pretende dar respuesta a una serie de interrogantes emanados de la observación directa de la obra.

A dicho acercamiento le siguió una búsqueda de información que, partiendo del catálogo de la citada exposición (Francés, 2012), recorre buena parte las publicaciones centradas en la obra de Muntean–Rosenblum, pasando de los catálogos de otras exhibiciones a las breves entradas alojadas en las páginas web de las galerías y museos que disponen de su obra. En concreto, nos detenemos en aquellas publicadas en español y en inglés, que son limitadas, queriendo dejar constancia del mayor número de publicaciones en alemán —debidas a la residencia austriaca de sus creadores— que de momento no han podido ser consideradas.

Un soporte bibliográfico no muy amplio y bastante repetitivo, firmado en su mayoría por galeristas, periodistas y comisarios de las exposiciones temporales, así como por los propios artistas. De su lectura como conjunto se puede destacar el énfasis con que abordan las explicaciones de orden filosófico, que ponen el valor el mensaje trascendental o moralizante de su obra. Y también, en segundo lugar, la avidez con que se analizan las influencias de la cultura visual contemporánea detectables en la obra de Muntean–Rosenblum, deteniéndose particularmente en el diálogo con el videojuego *Los Sims*. Pero de su lectura también se extraen conclusiones como la ausencia de un estudio detenido de las referencias iconográficas concretas y de la relación con la cultura emblemática que el presente artículo —como ya hemos referido— viene a evidenciar.

Retroalimentación iconográfica

Prácticamente las únicas referencias localizadas al diálogo explícito con obras determinadas de nuestra tradición artística se refieren a sus obras en vídeo, más que a las pinturas. Así, Barbara Steiner (Steiner, 2006) aborda la referencia a *La balsa de la Medusa* de Géricault (1818) planteada por Muntean–Rosemblum en su video *Disco* (2005) y en el cuadro que lo acompañó en su exhibición: *Untitled (Life is just*

a prison…) (2005) —este último, un ejemplo quizás poco evidente o representativo de su proceso creativo—. Por su parte, Günter Oberhollenzer (Oberhollenzer, 2008) relaciona las películas *Shroud* (2006) y *Run* (2008) con obras de Andrea Mantegna y de Gustave Doré y Caravaggio respectivamente. Y Beatrix Ruf (Ruf, 2000) evoca *El grito* de Munch (1893) al hablar de *Out of Sorts* (1999).

Este tipo de citas supone la excepción a una tendencia generalizada por parte de casi todos los autores, quienes frecuentemente defienden la ausencia de referencias directas señalables, contemplando un sistema de alusiones mucho más ambiguo, como explica Andrew Renton al afirmar que «M/R se esfuerzan por eliminar los puntos de referencia. Éstos pueden encontrarse, mezclados en la iconografía de la obra, pero la referencia directa está obstruida por muy familiar que parezca la escena» (Renton, 2006: 131).

No obstante, casi toda la bibliografía va a hacer referencia, en alguna medida u otra, al manierismo o barroquismo de sus composiciones. Un sello característico de Muntean–Rosenblum, especialmente durante los últimos años, en que su obra se ha ido complejizando plástica y conceptualmente, superando una etapa inicial algo más plana y vinculada al pop y a la cultura juvenil contemporánea (Pérez Rubio, 2006: 129). En algunos casos, la referencia es muy superficial y ocupa poco más de unas líneas (p. ej.: Huici, 2012 y Safran, 2008), mientras que para otros autores forma parte esencial de su discurso (p. ej.: Oberhollenzer, 2008 y Pérez Rubio, 2006). En su texto, Agustín Pérez Rubio analiza la obra de Muntean–Rosemblum como un ejercicio de construcción próximo a conceptos claves del barroco como el *memento mori* —que destaca entre los demás— y el de *mascarada* —unido a los de apariencia y artificiosidad. De manera que ambos nos terminan por trasladar al ámbito de la «sociedad del espectáculo» (aludimos a la obra de Guy Debord) y a la cultura actual, especialmente en el contexto de las redes sociales.

Compartiendo su planteamiento, podemos ahondar en esta relación con los tópicos de la cultura renacentista y barroca identificando diferentes ejemplos vinculados a su tradición iconográfica. La muerte es, sin duda alguna, una de las constantes con mayor protagonismo y fuerza en la obra de Muntean–Rosenblum. En algunos casos la alusión es directa, como las calaveras que infunden el carácter de *Vanitas* a obras como *Untitled (She was beginning…)* (2010) o *Untitled (Nothing fixes a thing…)* (2010). Por su parte, *Untitled (There´s just this…)* (2011) refiere, en uno de sus detalles, a un personaje de la cultura del momento también vinculado al drama y la muerte como

es la shakesperiana *Ofelia*; concretamente en su famosa representación pictórica por Millais (1852). Otros protagonistas de esta misma composición comparten esa forzada y ambigua postura de seres que, entendiéndolos vivos, aparentan la muerte. Un carácter de indefinición vital muy bien conectado con la intencionalidad crítica de la obra, y que será una constante en sus obras de los últimos años.

Cabiendo citar demasiados ejemplos en esta línea, señalamos únicamente lo que entendemos como referencia a uno de los cuerpos yacentes más icónicos de toda la historia del arte: la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Andrea Mantegna (h. 1480). La referencia se localiza en el impresionante escorzo de *Untitled (Perhaps that is the secret…)* (2010), pero se muestra completamente recontextualizada en un campo arado hacia el horizonte en profunda perspectiva. Un entorno que le es completamente extraño y que parece haberse extraído de otra obra icónica del arte occidental como es *El ángelus* de Millet (1857), de la que también se han realizado lecturas ligadas a la presencia oculta de la muerte. Con ella compartiría además esa presencia de las torres —en el primer caso industriales, y en el segundo un campanario— recortadas en el brumoso horizonte como punto de contraste con lo rural y símbolo de la civilización.

En un nuevo juego de reubicación, *Untitled (There are moments when…)* (2012) traslada a un anodino interior doméstico lo que podemos leer, por su gestualidad, como un fusilamiento —acción que habitualmente entendemos como exterior—. La atribución nos lleva a pensar directamente en *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya (1814), y a detenernos en el matiz de aquel poderoso foco de luz que en la obra de Muntean–Rosenblum ha sido reemplazada por el televisor. Pero, como en la mayoría de sus obras, la referencia es confusa y puede ser discutida, entrando en el juego de ambiguos matices en los que resalta el genio de sus creadores y se ponen a trabajar la imaginación y los prejuicios de los que nos enfrentamos a su obra.

En otros casos, la referencia es indiscutible cuando nos encontramos ante la traslación directa de un iconotipo concreto reubicado, en un ejercicio de «corta y pega» en un contexto completamente nuevo y ajeno, en el que pasa a emitir significados del todo distintos. Es decir, un ejercicio de retroalimentación iconográfica en el que puede llegar a desproveerse completamente de su significado original, perdiendo su identidad primigenia y pasando tan desapercibido que, hasta la fecha, parece no haber sido identificado o mencionado por los estudios previos consultados. Sería el caso del *San Andrés* de José Ribera (1631) en *Untitled (We´ve been led…)* (2004) y también del *Martirio*

de san Felipe del mismo Ribera (1639) trasladado al joven prendido de una rama en *Untitled (Most people spontaneously…)* (2006).

Con el martirio retomamos la presencia hasta ahora constante de la muerte, que se hace igualmente patente en cuadros como *Untitled (The mistery lies in…)* (2013) o *Untitled (Every so often…)* (2006). En ellos se remite a la iconografía de Caronte y *el paso de la laguna Estigia*, que indirectamente nos refieren a la obra homónima de Joaquim Patinir (1512), especialmente en el primero de los ejemplos citados.

Con este último ejemplo cerramos el repertorio de revisiones iconográficas referidas en modo directo al *Memento mori*. No obstante podemos señalar la cercanía a otros tópicos como el de *Tempus fugit*, planteado de manera indirecta en numerosas obras de Muntean–Rosenblum, entre las que podríamos señalar *Untitled (Unexpected intrusions of beauty…)* (2012) y su recuperación de la tradición iconográfica de los bañistas, que en su texto adjunto nos hace reflexionar sobre los fugaces instantes de belleza que dan sentido a nuestras vidas.

Untitled (What is the meaning…) (2011), por su parte, conecta con dicha tradición para remitirnos a la estatuaria clásica y académica, con referencias a las venus púdicas o al *Espinario*.

La escultura clásica reaparece en el personaje central de *Untitled (Imagine that human existence…)* (2011), que alza sus brazos al cielo como el *Orante* de Boetas (h. 200 a.C.), en un gesto tan codificado en nuestra cultura como el de arrepentimiento de sus compañeros de la derecha, quienes parecen trasladar a esta gasolinera desierta al Adán y la Eva de *La expulsión del Paraíso* de Masaccio (h. 1425).

En *Untitled (We said to ourselves…)* (2005) reencontramos la figura de Adán revisando *La Creación del hombre* de Miguel Ángel Buonarroti (1511). Un ejemplo del diálogo establecido por parte de Muntean–Rosenblum con grandes obras del arte occidental que, en este caso, se han liberado ya del drama y la muerte hasta ahora dominantes. En esta línea cabría destacar la misteriosa versión de *El almuerzo campestre de Manet* (1866) en *Untitled (The day doesn´t promise…)* (2003), o la alusión a *El columpio* de Fragonard (1767) en *Untitled (We are homesick…)* (2012). Más discutible es la conexión entre *Untitled (The sky was pale…)* (2006) y *La Virgen de las Rocas* de Leonardo da Vinci en su versión del Louvre (1486), vinculada a algunos de los personajes representados y al juego de manos que establecen, así como al escenario rocoso que enmarca la escena.

Y descendiendo de este modo a los detalles, descubrimos una nueva alusión, aparentemente poco explícita, en *Untitled (We didn´t make plans…)* (2005). La cita se encuentra en los dos personajes

masculinos ubicados en último plano, en la colina, arrodillado uno y recostado el otro, junto a un perro y un recipiente metálico en cuya superficie líquida observa uno su rostro. Su presencia, *a priori* poco relevante, estaría vinculando a mi juicio esta composición a *La bacanal de los andrios* de Tiziano (1526), donde encontramos que sus equivalentes juegan un papel fundamental en algunas de las interpretaciones simbólicas de esta importante obra.

Con estos ejemplos concluimos nuestro recorrido por el repertorio de estrategias de citación iconográfica desarrollados en la obra de Muntean–Rosenblum como herramienta creativa y soporte de su mensaje. Probablemente, el desarrollo de futuras investigaciones desvele otros casos no recogidos o que se puedan producir con posterioridad, teniendo en cuenta que el trabajo de sus autores es numeroso y sigue desarrollándose, hasta la fecha, en las mismas líneas creativas.

Códigos gestuales e intenciones comunicativas. Matices sobre el significado de la obra

Respecto al llamativo desarrollo de la teatral gestualidad de los personajes, podría establecerse un nuevo discurso de referencias a la cultura artística, en el que ir señalando paralelismos histórico-artísticos de unos gestos ampliamente asentados y bien codificados en la tradición occidental. No obstante, el esfuerzo parece innecesario, pudiendo acercarnos al fenómeno desde un enfoque mucho más generalizado. Así lo han hecho la mayoría de los autores que han trabajado en torno a la obra de Muntean–Rosenblum, ahondando especialmente en la idea de la expresión del *pathos* o dolor interior de los personajes y, al mismo tiempo, en la estandarización de las experiencias y de las emociones propia de la sociedad de consumo actual. De hecho, el asunto se convierte en clave para la lectura de la obra cuando lo abordan autores como Fernando Huici (Huici, 2012) o Dominic Molon (Molon, 2000) entre otros, a cuya lectura debemos remitirnos.

Bajo su mirada, la obra de Muntean–Rosenblum busca poner en evidencia, a modo de crítica, una serie de vicios y defectos de la sociedad actual, especialmente patentes entre la juventud. Hablamos de incomunicación en la era de la comunicación. De estandarización y perdida de autenticidad, pero también de la búsqueda de identidad, y de una verdad tan certera como la de muerte. De drama interior y de superficialidad. Del consumo de experiencias resuelto en apatía. Del sentirse muy solo estando en constante compañía.

Sus descaradas *mascaradas* vienen a dejar en evidencia esa máscara con que ocultamos —especialmente en las redes sociales— la cara amarga de nuestra sociedad del bienestar, con su esclavitud del consumo y su infinita espiral de insatisfacción. Un ejercicio parecido al que ya hiciera a mediados del siglo xx el pintor Edward Hopper, con cuya obra se encuentran, una vez más, evidentes vínculos en formas y en contenidos.

Llegados a este punto, cabría vincular también estos códigos de gestualidad característicos de los personajes pintados por Munetan–Rosenblum con la cultura visual contemporánea. Si la expresiva inexpresividad de sus rostros y gestos codificados, casi siempre jóvenes y bellos, nos recuerdan a modelos de fotografía y pasarela, lo artificioso y poético de los escenarios y la teatral distribución de los personajes en la composición pueden recordarnos al mundo del videoclip o a cualquier catálogo de ropa juvenil. La conexión con todo este ámbito se hace especialmente evidente en los primeros años de su producción artística, aunque, a mi juicio, constituye un campo sobre el que sigue faltando algún estudio de mayor profundidad.

Mucho más trabajada se encuentra la conexión con otro importante punto de nuestra cultura visual como es el videojuego, y en especial el de *Los Sims*, uno de los más vendidos y populares de la historia de esta industria. La relación se manifiesta abiertamente por parte de los autores, que titularon como *Nemesims* uno de sus proyectos creativos, mostrado en diferentes ferias, galerías y museos de arte contemporáneo. Su título establece un juego de palabras cargado de simbolismo, en el que se combina el nombre de estos personajes virtuales y el de la diosa griega Némesis, encargada de castigar la desmesura del humano alejado de la virtud. Del humano deshumanizado y convertido en *Sims*. Del humano condenado al vacío, al dolor y a la muerte; a una muerte en vida.

Fernando Huici analiza este episodio con acierto y profundidad (Huici, 2012), de manera que, remitiendo a su lectura, solo traigo a colación cómo el repertorio de gestos tan característico y codificado de los personajes de *Los Sims* viene a revisar y repetir buena parte del repertorio gestual ya señalado dentro del arte occidental. De manera que cultura artística y cultura visual vienen a confluir en perfecta armonía en una obra revisionista como la que analizamos, ubicada a medio camino entre la tradición y la modernidad.

En idéntica dualidad, podemos interpretar el propio soporte de

las pinturas y el escenario que representan, confrontados en poética y posmoderna anacronía. Por un lado, retratos de personajes y lugares comunes de la sociedad actual; eminentemente urbanos, aunque dé igual qué ciudad. Protagonistas y escenarios tienden a una misma estandarización y falta de identidad, pudiendo referirnos a cualquier individuo o a cualquier *no lugar* (en la línea de lo teorizado por Marc Augé) del mundo occidental. Por otro lado, su actualidad confronta con el soporte pictórico y el lenguaje elegido: unos grandes lienzos figurativos propios del drama barroco y de la trascendente monumentalidad neoclásica, a cuyas capacidades expresivas se quieren asociar.

En definitiva, quizás uno de los mayores aciertos de la obra de Muntean–Rosenblum resida, precisamente, en su asombrosa capacidad de mezclar con sutil agudeza lo que, en la vida y en el arte, hemos sido, somos y seremos.

Confluencias entre texto e imagen. Muntean–Rosenblum y la cultura emblemática

En su discurrir entre la alta cultura y la cultura de masas, Muntean–Rosenblum van a conectar con una tradición creativa de profunda raigambre; tan antigua como plenamente contemporánea: aquella en la que confluyen el texto y la imagen simbólica.

Todas las pinturas a las que nos estamos refiriendo presentan, como ya hemos anunciado, una frase escrita —y pintada— sobre el propio lienzo, en el margen inferior de la franja blanca que enmarca cada cuerpo pictórico. Hasta la fecha, esta estructura ha sido analizada por los distintos autores como marco de viñeta de cómic o de pantalla de televisor u ordenador. No obstante —y permaneciendo dentro de la cultura visual contemporánea— quizás sería más acertado hacer mención a las fotografías *polaroid*, en cuyo margen inferior habitualmente también se solían incluir este tipo de anotaciones autográficas.

Pero también podríamos encontrarnos ante un diálogo con la tradición artística de la Edad Moderna, a la que, como venimos observando, sus creadores recurren con frecuente asiduidad. De tal manera que dicha estructura podría conectar de forma directa con uno de los grandes momentos de la tradición artística en que convergen imagen y texto: la emblemática.

Más allá de la estructura, la conexión podría darse igualmente atendiendo a la intención moralizante del género emblemático y a las ya señaladas intenciones comunicativas de Muntean–Rosenblum. Si bien es cierto que, lejos de exponer modelos de virtud como buena

parte de los emblemas, sus lienzos exponen, precisamente, aquellos males sociales que debiéramos evitar.

Respecto al texto, Muntean–Rosenblum trabajan con citas literarias tomadas del corpus colectivo occidental de nuestra época, combinando las de corte intelectual con otras de arraigo popular. Un hecho que podemos señalar como nuevo paralelismo con el género emblemático.

Aunque nunca citan sus fuentes, se han localizado a autores presentes o históricos como Michel de Montaigne, Virginia Woolf, Dostoievski, Susan Sontag, etc. (Huici, 2012: 22), si bien muchas otras son anónimas o se presentan sin completa literalidad, introduciendo modificaciones libres. Y en cualquiera de los casos, la intención de los autores dista mucho de querer remitirnos a unos referentes concretos, de manera que si los localizamos es por mera casualidad, del mismo modo que ocurría en su reformulación de iconotipos.

Las frases que introducen en sus composiciones a menudo acusan un carácter afectado, abordando temas como la muerte, la incomunicación o la dificultad de la empatía. Es decir, incidiendo en los temas que ya vienen representando en el nivel de la imagen.

Esta carga trascendental podría resultarnos paradójica en asociación con los personajes representados, dado que difícilmente podríamos atribuir sus dosis de existencialismo y profundidad intelectual a los aparentemente acomodados y superficiales adolescentes —hijos de la sociedad del bienestar— que protagonizan sus escenas. Pero un repaso a las redes sociales podría desmostar por completo tales prejuicios, revelando cómo la cita de frases estereotipadas con ciertas dosis de cliché y drama suele ser un recurso frecuente entre los jóvenes en fase de búsqueda de la identidad y de la afirmación de la personalidad (Steiner, 2006: 135).

Por otra parte, este mismo carácter severo y trascendente vendría a enlazar, de alguna manera, con el de los motes o lemas de las empresas, con las que, como hemos señalado, comparten la misma estrategia de reutilización de citas preexistentes y el mismo fin moralizante. No obstante, difieren en su longitud, bastante más extensa en las obra de Muntean–Rosenblum, si bien estos últimos las suelen emplear abreviadas al citarlas como título —siguiendo entre paréntesis al siempre presente *Untitled*—.

Por último, podríamos detenernos en el funcionamiento de la propia relación entre imagen y texto, advirtiendo nuevamente un procedimiento común. Tanto los emblemas como los cuadros de Muntean–Rosenblum ponen en relación una imagen simbólica creada por el artista con un texto de distinta fuente, tomado de la tra-

dición o de la cultura de su momento. Reunidos, ambos elementos generan nuevos significados y matices de interpretación que de por sí solos no emitirían. No pudiendo decir, en ningún caso, que texto o imagen se estén describiendo o ilustrando mutuamente. De modo que podríamos establecer un paralelismo con el mote de los emblemas, pero nunca con sus epigramas.

Conclusiones

– La obra de Muntean–Rosenblum constituye un interesante testimonio de las capacidades expresivas para la práctica artística contemporánea emanadas de la conjunción entre imagen y texto, cultura artística y cultura visual, y tradición y modernidad.
– La revisión bibliográfica realizada como marco de la investigación revela una falta de estudios precisos respecto a las estrategias de retroalimentación iconográfica empleada por los artistas, que el presente texto pretende empezar a subsanar.
– Por ello, se apela a los expertos en iconología e iconografía a fijar la atención sobre la obra de estos autores y de otras propuestas presentadas por artistas contemporáneos en la misma dirección, a fin de completar con sus conocimientos los discursos que, por su parte, vienen haciendo los galeristas, comisarios y críticos de arte contemporáneo que se han ocupado mayoritariamente de su análisis hasta la fecha.
– Queda demostrada la trasposición directa de iconotipos específicos dentro de las pinturas de Muntean–Rosenblum, algo que ha sido descartado por alguno de los estudios anteriores. No obstante, se reconoce que es una estrategia creativa puntual, y que en la mayor parte de los casos dichas referencias no son directas o reconocibles, como hasta el momento se ha venido señalando.
– Por último, se reconocen y evidencian conexiones entre la obra de Muntean–Rosenblum y el género de la emblemática. Estas radican fundamentalmente en su estructura compositiva, su intención moralizante y la relación establecida entre texto e imagen, junto a otros paralelismos y, también, junto a algunas diferencias que les alejan. De modo que, si no podemos afirmar con total certeza una conexión intencionada entre ambas creaciones, sí que podemos afirmar que ambas forman parte de una tradición común continuada en la historia del arte en que se combinan texto e imagen simbólica.

Aproximaciones a una teoría del emblema: la imagen y el texto a la luz de los *Visual Studies*

Isabel Mellén
Universidad de Zaragoza

Introducción

En la Era Moderna aconteció lo que Fernando R. de la Flor ha denominado el «Antiguo Régimen Visual», es decir, un período en el que la imagen adquirió una preponderancia ineludible como método de conocimiento. Fue la era de los inicios de la imagen científica, de la invención de la perspectiva, de la Reforma y la Contrarreforma, del arte de la memoria…, elementos, todos ellos, que desarrollaron un «humanismo visual» paralelamente al «humanismo textual» más sobradamente conocido. Esta centralidad de la imagen como mediación con el mundo y generación de *episteme* dio lugar a una particular forma de relación con la realidad (Rodríguez de la Flor, 2009b).

La emblemática se erige entonces como el artefacto cultural paradigmático que subraya este polo de atracción de la imagen y esta particular cosmovisión que se generó en la Era Moderna y que requiere cada vez más de un marco teórico que explique su funcionamiento. Para ello, resultarán de gran utilidad las teorías que, en la actualidad, se preocupan por la imagen, por su relación con el lenguaje o por los efectos que generan sobre las personas que las contemplan: los denominados Estudios Visuales.[1]

El presente artículo intenta ser una aplicación de una de las teorías fundacionales de los *Visual Studies,* en concreto la de W.J.T. Mitchell, a la emblemática, ya que esta supone un objeto de estudio muy particular que se encuentra en una encrucijada perfecta entre la imagen y el lenguaje, de tal manera que se manifiestan en ella las particularidades de ambos y sus lógicas respectivas se imbrican de un modo simétrico. Analizando la cuestión de la emblemática a través de los *Visual Studies,* podremos acercarnos desde la óptica

[1] Para una introducción general a los Estudios Visuales véase: (García Varas, 2011b; García Varas, 2014; Brea, 2005).

de una teoría preocupada por comprender el funcionamiento de las imágenes en todos sus niveles a la cultura visual de la Edad Moderna, profundamente seducida por el poder de las imágenes.

¿Qué es una imagen?[2]

Hemos dicho hasta ahora que las imágenes componían la forma básica de relación con el mundo en la cultura moderna, pero ¿qué es una imagen? Precisamente esto mismo se interrogó Mitchell allá por el año 1984, dando origen a un célebre artículo aparecido por primera vez en la revista *New Literary History* con este mismo título.[3] Mitchell se acerca a este problema tratando de interrogar a las propias imágenes y proponiendo asimismo un modo de clasificar los distintos tipos de objetos a los que nos referimos con esta palabra polisémica. Y es que llamamos imágenes tanto a los sueños, como a una escultura, como a las apariciones espectrales, como a una fotografía, como a un recuerdo difuso en la memoria o incluso a todo aquello que percibimos por el sentido de la vista. Para unificar este borroso concepto, Mitchell propone hacer una genealogía del mismo tratando de dilucidar si existe un origen común que agrupe a la variedad de objetos que llamamos imagen, trazando el siguiente diagrama [fig.1] (Mitchell, 1986a: 9-10).

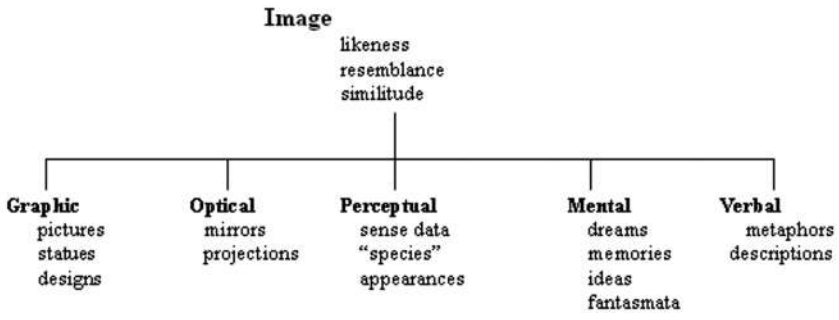


fig. 1. Diagrama sobre los tipos de imágenes. Extraído de W.J.T. Mitchell *Iconology. Image, text, ideology*, 1986.

De este modo, el tronco común de la denominación de imagen, que se distingue tradicionalmente por llevar aparejados los conceptos de parecido, semejanza y similitud, se disgrega en cinco campos de apli-

[2] Existe cierta dificultad en la traducción de los términos *image* y *picture* al castellano. Mientras que en inglés existe una diferencia semántica entre ambos, no ocurre así en español, puesto que los dos términos se engloban bajo la palabra imagen. Para sufragar esta carencia, en los casos donde era precisa esa matización, he traducido *picture* por imagen gráfica o imagen plástica, e *image* por imagen. En algunas ocasiones he especificado también el vocablo inglés para evitar confusiones.

[3] El artículo está recogido en (Mitchell, 1986a). Existe una traducción al castellano en (García Varas, 2011a).

cación de la palabra, que forman así una taxonomía de los objetos de estudio de distintas disciplinas. Las imágenes consideradas gráficas pertenecen al discurso central de la Historia del Arte; las ópticas entran dentro del campo de la Física; las perceptuales son un terreno compartido por fisiólogos, neurólogos, psicólogos, historiadores del arte y estudiosos de la óptica; las mentales son objeto de la Psicología y de la Epistemología; y las verbales, dominio de la Filología. Por ello Mitchell se pregunta si no será precisamente este artificial desmembramiento del primitivo concepto de imagen el que ha contribuido a la disgregación vaporosa de su primitiva univocidad; disgregación ocasionada por la tendencia cercenadora de crear disciplinas delimitadas casi quirúrgicamente, que hacen que un análisis del concepto global desde la bibliografía existente se convierta en una tarea casi imposible (Mitchell, 1986a: 9-12). La conclusión de Mitchell es que tanto las imágenes gráficas, como las perceptuales, como las mentales, están en un plano de igualdad en cuanto a su calidad de imagen; es decir, son lo mismo de pleno derecho, aunque se manifiesten de formas distintas (Mitchell, 1986a: 14-17).

En cuanto a las imágenes verbales, Mitchell establece una clara distinción entre el uso habitual de esta expresión para referirnos a las figuras del discurso, o a aquello a lo que se refería Wittgenstein al aducir que «una proposición presenta un estado de cosas» (Wittgenstein, 2003). En este segundo sentido es como lo toma Mitchell para mostrar cómo una imagen perceptual se convierte en una imagen gráfica y, mediante un nuevo eslabón en la cadena de la representación, esta se transforma en ideograma (o jeroglífico) y posteriormente, por el mismo proceso, en palabra. Es decir, todos los elementos del diagrama inferior [FIG.2] (Mitchell, 1986a: 27) pueden ser llamados imágenes y se relacionan entre ellos por ser cada uno imagen del siguiente (Mitchell, 1986a: 20-27).

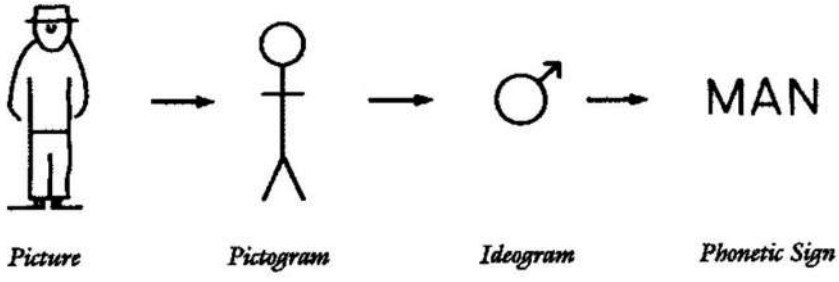


FIG. 2. Diagrama sobre la relación entre imagen y escritura. Extraído de W.J.T. Mitchell *Iconology. Image, text, ideology*, 1986.

Pero vamos a detenernos en el concepto de jeroglífico, que es el que más nos incumbe en relación con la emblemática. Su origen se basa en un desplazamiento de una imagen gráfica original (un pictograma), por una figura del discurso, que puede ser tanto una sinécdoque como una metonimia. Por ello Mitchell dice:

> Los emblemas, junto con los jeroglíficos, los pictogramas y los símbolos, son el tipo de imágenes que tradicionalmente se han considerado como las más contaminadas por el lenguaje; un emblema, de hecho, es técnicamente una forma verbovisual compuesta, una imagen alegórica acompañada de una glosa textual (Mitchell, 1995: 215).[4]

Es decir, los elementos intermedios entre la imagen gráfica y la imagen verbal, debido a su relación con las figuras del discurso, se suelen considerar como imágenes solo en su sentido más laxo, como imágenes impropias, más relacionadas con la esfera lingüística que con la visual. Sin embargo, la concepción de Mitchell viene a borrar esta separación artificial entre lenguaje e imagen, ya que para él los actos de escribir y de pintar tienen un único origen: son ambos «*speaking pictures*» (imágenes que hablan), aunque lo hagan de distinto modo (Mitchell, 1986a: 27-28).

Pero veamos cómo se comporta un emblema si lo sometemos a este esquema. La *pictura* es un ideograma, dada su condición de jeroglífico, que vemos que encaja perfectamente con la definición que Mitchell ha dado sobre él. Se trata de una imagen que habla, que tiene un significado lingüístico y conceptual generalmente dado por una figura del discurso que hace que adquiera su condición de elemento intermedio entre una imagen gráfica y una imagen verbal. Pero, en el caso de la emblemática, la *pictura* muestra una gran tendencia a presentarse como pictograma; es decir, los emblemistas mostraron gran preocupación por mantener un equilibrio entre su carácter gráfico (de pictograma) y verbal (lingüístico), evitando así una excesiva basculación hacia el lenguaje, generada habitualmente por el carácter esquemático de los jeroglíficos. Por ello, la *pictura* puede aparecer exquisitamente grabada, pintada con todo lujo de detalles o incluso bellamente esculpida sin menoscabar por ello su condición de ideograma.

Por otro lado, la aparición de la escritura como parte constituyente del emblema vincula el conjunto tripartito con las imágenes propiamente verbales, que se manifiestan tanto en la *pictura* (a través de su condición de ideograma), como de manera mucho más explícita en el lema y en el epigrama. Todo ello además queda lastrado por la imagen perceptual (representada por Mitchell en el esquema bajo

[4] «*Emblems, along with hieroglyphs, pictograms, and symbols, are the kinds of pictures that are traditionally regarded as being most contaminated by language; an emblem, in fact, is technically a composite visual–verbal form, an allegorical image accompanied by a textual gloss*». Traducción propia.

la denominación de *picture*) que cobra forma tanto en el espectador, que recibe la imagen del emblema a través de sus sentidos, como en el emblemista, que ha traducido en imagen gráfica y en texto el mensaje que ha percibido de la naturaleza. Además, la emblemática enlaza con las imágenes mentales a través de la transmisión de conceptos y sobre todo en su relación indisoluble con las imágenes de la memoria.[5]

De este modo, la univocidad primigenia de la imagen que defiende Mitchell y que se ramifica en diversas concepciones de la misma en función del medio en el que se manifiesta, es fácilmente rastreable en el caso de la emblemática. Esta se presenta como un artefacto cultural que se caracteriza precisamente por mostrar, en un solo gesto, todas las posibles formas de entender una imagen según el diagrama de Mitchell. Por una parte, la *pictura* se muestra tanto en su faceta de imagen gráfica como verbal (por su condición de jeroglífico), y las imágenes verbales se muestran en el lema y en el epigrama. Por otra, y debido a la necesidad de un observador que contemple los emblemas y de un autor que los cree, estos han debido pasar por el filtro de los sentidos y de las imágenes perceptuales y, finalmente, por la mente de ambos, vinculándose así con las imágenes mentales.

¿Qué es un medio?

Entonces, la imagen es aquello que permanece «flotando» en la nada hasta que toma forma material en un medio concreto (Belting, 2007: 265). El medio es, por lo tanto, el resultado de la conjunción entre una imagen y un objeto, una apariencia virtual y un soporte material. Pero no hay que pensar que el medio es simplemente el material en el que se integra la imagen, sino que también hace referencia al conjunto de prácticas sociales, tradiciones, habilidades y técnicas necesarias para su plasmación en un medio concreto. Es necesario todo un sistema de ideas, de relaciones y de convenciones que permita que una imagen cobre forma y materia en un objeto, es decir, es necesaria toda una cultura que haga posible ese medio para que la imagen se manifieste en él (Mitchell, 2005b: 198).

Sin embargo, el hecho de que una imagen necesite de un medio para su aparición no significa que esta preexista en un lugar previo hasta que es rescatada de ese limbo y se manifiesta en un formato concreto. Según Mitchell, una buena analogía para comprender las imágenes se encuentra en el término «especie», que sirve como nombre colectivo para agrupar un conjunto de seres con características en

[5] Para un análisis más exhaustivo sobre la vinculación de la emblemática con el arte de la memoria, véase (Rodríguez de la Flor, 1995).

común. De este modo, un medio es cualquier cosa que pueda acoger material y formalmente una imagen: como una fotografía, una escultura, un dispositivo virtual, el lenguaje o un jeroglífico. Así, la imagen va viajando a través de los medios y eso es lo que permite que se traslade a través de distintas épocas, bajo otras formas, que se mueva entre culturas y finalmente que reviva una y otra vez, como reminiscencia permanente de otros tiempos y lugares (Mitchell, 2005b: 85-86).

> ¿Qué es, entonces, una imagen? Permítasenos empezar de nuevo desde lo coloquial. Tú puedes colgar una imagen gráfica (*picture*), pero no puedes colgar una imagen (*image*). La imagen parece flotar sin ningún medio visible de soporte, como una apariencia fantasmática, virtual o espectral. Es lo que se puede despegar de la imagen gráfica (*picture*), transferir a otro medio, traducir en écfrasis verbal o proteger por leyes de *copyright*. La imagen (*image*) es la «propiedad intelectual» que escapa a la materialidad de la imagen gráfica (*picture*) cuando se copia. La imagen gráfica (*picture*) es la imagen (*image*) más el soporte; es la apariencia de la imagen inmaterial en un medio material. Por eso podemos hablar de imágenes arquitectónicas, escultóricas, cinemáticas, textuales e incluso mentales mientras comprendemos que la imagen (*image*) en o sobre la cosa no es todo lo que hay en ella (Mitchell, 2005b: 85).[6]

Dado que es la imagen la que circula por los diversos medios y simplemente adopta otras formas, otras normas y otras convenciones para mostrarse, la pregunta real debe ser cómo se producen esas traducciones entre medios, qué aspectos de la imagen se muestran con cada uno de ellos y cuáles se ocultan. Además, la facilidad para circular por diversos medios de la que hace gala la emblemática, precisamente porque se encuentra en una encrucijada donde confluyen muchos de ellos, no hace sino ratificar la idea de que más que de la relación entre imagen y lenguaje, que en este caso sería insuficiente para dar una explicación concluyente, se debería dar cabida también al análisis de los medios en los cuales se manifiesta un emblema y cómo se produce el cambio de uno a otro.

Por ello, a la hora de analizar la heterogeneidad formal de una representación cualquiera resulta superfluo fijarse en detalles como las normas estéticas de un período, que se pueden ajustar o no a las necesidades del artefacto en cuestión, sino en la propia representación del mismo, es decir, en la manera como se han conjugado los medios a través de los cuales se manifiesta y que quedan determinados por el propio metalenguaje institucional (Mitchell, 1995: 100). Hay que tener en cuenta también que todos los medios son mixtos y que no existe algo así como un medio puro, lo cual explica en gran medida la versatilidad de las imágenes para propagarse a través de diversos medios. Es decir, comprendiendo las propias normas y limitaciones

[6] «*What, then, is a picture? Let us start again from the vernacular. You can hang a picture, but you cannot hang an image. The image seems to float without any visible means of support, a phantasmatic, virtual, or spectral appearance. It is what can be lifted off the picture, transferred to another medium, translated into a verbal ekphrasis, or protected by copyright law. The image is the 'intelectual property' that escapes the materiality of the picture when it is copied. The picture is the image plus the support; it is the appearance of the inmaterial image in a material medium. That is why we can speak of architectural, sculptural, cinematic, textual, and even mental images while understanding that the image in or on the thing is not all there is to it*». Traducción propia.

del medio, el por qué y cómo se ha usado en ese caso concreto, y los convencionalismos políticos, artísticos, sociales e históricos de cada momento, podemos investigar el mensaje que quiere transmitir, su uso y lo que se espera de ese artefacto. La pregunta, entonces, no sería ¿qué significa esta representación?, sino ¿por qué está representado así y no de otro modo?

Pero, para conocer qué dice un emblema y poner en marcha todo el operativo de traslación de las imágenes a través de los diversos medios en los que cobra forma, se hace necesario un sujeto cognoscente que sepa qué decir o cómo representar lo que quiere decir. Sin este sujeto último que pone freno a la infinita cadena de significación que se desata ante una imagen, esta quedaría sin sentido, dejaría de significar. Generalmente el individuo que se enfrenta ante la imagen lo hace en base a una serie de pautas o normas dadas de antemano que especifican cómo debe ser interpretada. En ocasiones también, como ocurre en la emblemática, que juega precisamente con una dialéctica de mostración y ocultación del mensaje, este aparece a través de varios medios para poner fin a la indeterminación del significado. Mostrando el contenido conceptual del emblema a través de la imagen gráfica y de la escritura, ambos signos convencionales cuyas normas debe dominar de antemano el observador (o al menos las de uno de los dos códigos), se acota el mensaje. Por lo tanto, nuestras imágenes, signos o escritura, que median entre nosotros y el mundo, no son sino representaciones arbitrarias y convencionales que inspiran nuestra forma de sentir, de comportarnos, de conocer y de convivir. Todo el conocimiento, compuesto en última instancia por esta serie de convenciones que Mitchell engloba bajo el término imagen, y por lo tanto todas las decisiones epistemológicas, políticas o éticas que tomamos, se basan entonces en una cuestión de representación (Mitchell, 1986a: 27-30).

Esta cuestión de la convencionalidad de las imágenes es extensiva a todos los ámbitos que quedan mediados por las mismas y afecta incluso a nuestra propia concepción sobre ellas. Lo que se denomina realismo en Occidente, según la crítica de Mitchell a la teoría de Gombrich, no es sino un convencionalismo más que nos hace determinar que ciertas imágenes se corresponden de forma más fiel con una imagen perceptual dada que, de nuevo por efecto de una convención, se identifica con los objetos del mundo (Mitchell, 1986b). No existe tal cosa como una imagen natural, cierta, que se mantenga por sí misma sin necesidad de una convención que la sostenga, puesto que incluso la imagen más aparentemente denotativa está creada bajo los presupuestos de un sistema cultural y de creencias convencional

es generado por una sociedad concreta y por un momento histórico preciso. Y es por ello que la emblemática supone un caso de estudio único, ya que, por su particular constitución, no enmascara la necesidad de toda una serie de claves, discursos, creencias, ideas y contextos que son necesarios conocer para poder desentrañar los mensajes que transmite. Pero resulta que, además, su concepción de la naturaleza ya era profundamente convencional, dado que esta no era sino un libro abierto, un conjunto de jeroglíficos escritos por la mano de Dios en el momento de la Creación para que el ser humano leyera en ella una doctrina moral (García Arranz, 2002). Por lo tanto, la naturaleza que imitan los emblemistas y que posibilita la aparición de la emblemática, es una imagen convencional entre el ser humano y Dios.

¿Qué relación existe entre imagen y lenguaje?

Para Mitchell tanto el lenguaje como la imagen plástica son dos medios distintos a través de los cuales se manifiesta la imagen. Cada uno con sus normas, sus convenciones y sus lógicas contribuyen a formar el concepto de mundo que nos transmite una representación histórico-cultural puntual. Además, como bajo cada medio subyace el mismo sustrato representativo, es decir, el mismo contexto que ha hecho posible esa manifestación concreta, y ambos son vehículo para la imagen, se encuentran profundamente unidos. A pesar de ello, presentan en ocasiones problemas de conmensurabilidad, ya que no son exactamente intercambiables debido a las diferentes lógicas que los animan. Por ello, para Mitchell, la separación entre artes y entre medios es absolutamente artificial: «En resumen, todas las artes son artes "compuestas" (tanto texto como imagen); todos los medios son medios mixtos, combinando diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos» (Mitchell, 1995: 94-95).[7]

Pero, ¿cómo se manifiesta esta composición en artefactos concretos que tradicionalmente han sido considerados como «puros», como no «contaminados» por el lenguaje o por la imagen? En el caso de las imágenes «puras», el texto no se encuentra separado de ellas, dice Mitchell, y no hay que buscar sus fuentes en otros escritos o textos exteriores, sino que en la propia constitución de la imagen plástica ya entran en juego narraciones, conceptos e historias que han posibilitado la aparición de esa imagen concreta. Y viceversa, en el caso del texto «puro» la imagen está implícita en las palabras, que evocan imágenes mentales, visiones narrativas y representan objetos o lugares. Por ello, las aparentes contradicciones entre lenguaje e imagen

[7] «*In short, all arts are 'composite' arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes*». Traducción propia.

son solo precisamente eso: aparentes. Lenguaje e imagen son dos caras de la misma moneda que emplean lógicas distintas para manifestar un mismo mensaje (Mitchell, 1995: 98-99).

A causa precisamente de la postura contraria, de incidir en las lógicas divergentes, la relación entre imagen y lenguaje ha sido conflictiva a lo largo de la historia. Si bien ha habido momentos en los que caminaban hermanados, como permite la tradición clásica de *ut pictura poesis* o la obstinación por agrupar manifestaciones culturales distintas bajo el mismo nombre de un «estilo»; otras han sido las ocasiones en las que lenguaje e imagen han entrado en abierto conflicto, como sucedía en el contexto de los *paragone* o como se leía en el *Laocoonte* de Lessing, que fijaba taxativamente sus distintos ámbitos, estableciendo entre ambos una suerte de paz armada. Esta obsesión por las similitudes o las diferencias entre lenguaje e imagen ha obedecido a motivos ideológicos, culturales y políticos, más o menos velados, que los autores que defendían la unión o la separación de estos ámbitos portaban en su bagaje cultural. Pero lo que es indiscutible para Mitchell es que esta ideología afectaba en lo más íntimo a la propia constitución de la imagen y del lenguaje (Mitchell, 1986a: 42-43).

Entonces, ¿cómo acercarnos a esta cuestión de las relaciones entre imagen y lenguaje, tan consustanciales a la emblemática? Mitchell propone no forzar a ambos ámbitos a chocar en un conflicto artificial, sino analizar precisamente los lugares donde lenguaje e imagen se manifiesten de forma natural, como es el caso de la emblemática. El estudio de estas relaciones casi siempre ha sido planteado en términos de confrontación u oposición, buscando las similitudes que los unan o las divergencias que los diferencien. Pero este método de actuación ha dejado de lado toda una serie de relaciones posibles entre texto e imagen que pueden ser aclaratorias, como la relación de metonimia, de yuxtaposición u otras formas distintas de comprender las relaciones de alteridad (Mitchell, 1995: 87-88) y que pueden ser estudiadas en la emblemática.

Por ello Mitchell propone a continuación una serie de expresiones que nos pueden ser útiles para dilucidar el modo como se presentan lenguaje e imagen en un medio concreto dado y que nos ayudan a establecer si estas relaciones son de conjunción, oposición o simplemente explicitan que existe una relación de otro tipo entre estos ámbitos. La expresión *image/text* es empleada en sus investigaciones cuando existe una ruptura en la representación, un hueco problemático generado por la relación entre la imagen y el lenguaje. Sin embargo, *imagetext* es empleado cuando sucede todo lo contrario,

cuando imagen y texto están unidos inextricablemente, cuando se trata de expresiones compuestas. Finalmente, *image-text* expresa las propias relaciones existentes entre imagen y lenguaje en una representación dada, y forman parte del variado universo de relaciones que puede darse entre ellos (Mitchell, 1995: 89).

En el caso de la emblemática, la relación existente entre imagen y texto es de *imagetext*; ambos se encuentran profundamente imbricados de un modo similar a como lo hace la propia escritura, que es, según Mitchell, la *imagetext* encarnada, puesto que tiene una parte puramente visual (las grafías o letras), y otra puramente figurativa (las imágenes verbales) (Mitchell, 1995: 95). Los emblemas, al tratarse de jeroglíficos, se encuentran cercanos a esta misma concepción ya que, como hemos argumentado anteriormente, se trata de una simbiosis equilibrada entre lenguaje e imagen gráfica. Además, su propio formato tripartito, en el que tanto la imagen como el texto son partes constituyentes, reafirma la idea de que ambos se encuentran en una relación de cooperación más que de oposición. Por ello, la écfrasis es un recurso superfluo, ya que no existe ningún vacío que salvar entre lenguaje e imagen, que en el fondo tratan de lo mismo.

> La moraleja aquí es que, desde el punto de vista semántico, desde la perspectiva de la referencia, las intenciones expresivas y los efectos producidos sobre un espectador/oyente, no hay diferencia esencial entre textos e imágenes, y por lo tanto ningún hueco entre los medios que tenga que ser salvado por algún tipo de estrategia ecfrástica especial (Mitchell, 1995: 160).[8]

Los actos del habla, entonces, no tienen un medio específico y propio, y se pueden manifestar a través de varios de ellos. En la emblemática se puede apreciar esta noción ya que, para transmitir conocimiento, llevar a una determinada acción o modificar la conducta moral del observador no es necesario un acto lingüístico como tal; la simple presentación de la imagen gráfica es suficiente para lograrlo. Ese es uno de los motivos por los que la emblemática está compuesta de una serie de subgéneros que no precisan de la combinación de lenguaje e imagen plástica para transmitir su mensaje.

En el deseo ecfrástico, para Mitchell, subyace un error fundamental: se confunde el medio (el lenguaje) con el mensaje (la imagen que se quiere describir). Se piensa que así el lenguaje se aproxima a las características que le atribuimos a la imagen, pero no hay que olvidar que esas características son plenamente convencionales, como demuestran los sistemas de escritura pictográficos y en especial la emblemática. Semánticamente, insiste Mitchell, no hay una diferencia esencial entre

[8] «*The moral here is that, from the semantic point of view, from the standpoint of referring, expressing intentions and producing effects in a viewer/listener, there is no essential difference between texts and images and thus no gap between the media to be overcome by any special ekphrastic strategies*». Traducción propia.

lenguaje e imagen. La diferencia reside en el tipo de signos, la forma, los materiales empleados para la representación o las tradiciones que los avalan. En este escenario entonces, la écfrasis no sirve para superar las diferencias entre texto e imagen (Mitchell, 1995: 161).

De este modo no existe écfrasis en la emblemática, ni en el epigrama, ni cuando aparece integrada en un discurso, sino que tanto el texto como la imagen son dos formas ambivalentes que tratan de reproducir, en ocasiones entretejidos, un mensaje representable de ambas maneras. Por ello, para Mitchell lo importante no es dilucidar cómo se comportan el lenguaje y la imagen en un caso concreto, sino que lo crucial es averiguar cómo son las relaciones existentes entre los diferentes medios. En sus propias palabras:

> Se puede y debe, sin embargo, evitar la trampa de la comparación. La lección más importante que se aprende de las obras compuestas […] es que la comparación por sí misma no es un procedimiento necesario en el estudio de las relaciones *image-text*. El tema de discusión necesario es, más bien, la totalidad del conjunto de las relaciones entre medios, y las relaciones pueden ser otras cosas más allá de la similitud, el parecido y la analogía. La diferencia es tan importante como la similitud, el antagonismo tan crucial como la colaboración, la disonancia y división de la labor tan interesante como la armonía y la mezcla de funciones (Mitchell, 1995: 89-90).[9]

Lo que Mitchell propone entonces es una iconología que no solo busque la explicación de una imagen en los textos, como si estos fueran la causa final de la misma, sino que interrogue las relaciones entre los diversos medios que aparecen en ella. En definitiva, lo que Mitchell propugna es una ciencia interdisciplinar que circule en las dos direcciones y que estudie el lenguaje y la imagen como un todo relacionado e indisoluble. Para enfrentarse teóricamente a las resistencias a tratar la imagen y el texto como una totalidad, Mitchell nos incita a indagar en los valores o las creencias que entran en juego cuando alguien se empeña en su separación taxativa, porque esta actitud generalmente oculta otros motivos que poco tienen que ver con esta cuestión y mucho con la circunstancia histórica y social concreta que ha generado esa postura (Mitchell, 1986a: 155-156).

> Si comprendiéramos la relación *image-text* como una relación social e histórica, caracterizada por todas las complejidades y conflictos que plagan las relaciones de los individuos, los grupos, las naciones, las clases, los géneros y las culturas, nuestro estudio podría estar libre de estas ansias de unidad, analogía, armonía y universalidad, y podría, en el proceso, estar en una posición mejor para ir en busca de algún tipo de coherencia (Mitchell, 1986a: 157).[10]

[9] *«One can and must, however, avoid the trap of comparison. The most important lesson one learns from composite works […] is that comparison itself is not a necessary procedure in the study of image-text relations. The necessary subject matter is, rather, the whole ensemble of relations between media, and relations can be many other things besides similarity, resemblance and analogy. Difference is just as important as similarity, antagonism as crucial as collaboration, dissonance and división of labor as interesting as harmony and blending of function».* Traducción propia.

[10] *«If we were to understand the text-image relation as a social and historical one, characterized by all the complexities and conflicts that plague the relations of individuals, groups, nations, clases, genders, and cultures, our study might be freed from this craving for unity, analogy, harmony, and universality, and might, in the process, be in a better position to move toward some sort of coherence».* Traducción propia.

Conclusión

La teoría de Mitchell y la nueva perspectiva explicativa que nos plantea en relación al tema de las imágenes, su lógica y su comportamiento, nos sitúa en una concurrencia de caminos que nos lleva a un replanteamiento de la cuestión de las imágenes y de las propias disciplinas que las estudian. Sin embargo, y sin necesidad de un giro copernicano que obligue a trastocar el mundo académico y la organización tradicional del saber, los *Visual Studies* nos pueden permitir estudiar casos concretos de especial interés en los que la imagen y el lenguaje se muestren de forma especialmente imbricada, como sucede en la emblemática.

Para comprender mejor este fenómeno que se convirtió en paradigmático y central de la Época Moderna, la teoría de Mitchell se erige en bastión teórico desde el cual tratar de discernir por qué tuvo lugar la emblemática, cuáles eran sus propósitos y por qué adquirió esa peculiar idiosincrasia que la hace inconfundible por encima de cualquier otra representación de esa época o de posteriores. La pregunta que debemos hacerle a la emblemática es entonces ¿cuál es su fundamento y su razón de ser? Solo comprendiendo esa cuestión podremos saber para qué se usaba, cómo funcionaba, por qué adquirió esa forma y cuál es el motivo de su éxito.

Entonces, si la propia representación de la emblemática nos enlaza con el modo de pensar de una época, estaremos obligados a atender no solo a su contenido, sino también a su forma como herramienta explicativa. Así, la inserción de la emblemática en una encrucijada de medios, donde lenguaje, imagen plástica, imagen perceptual, jeroglífico e imagen mental se entrecruzan de forma indisoluble, nos informa de la mentalidad conceptista de una época que trataba de aunar multitud de conceptos expresados con la mayor economía de medios posibles, logrando así una mixtura de medios que pocas veces ha logrado tanta cohesión a lo largo de la historia.

Además, no solo la multiplicidad de tipos de imágenes que se dan cita en la emblemática es producto del conceptismo imperante en la época, sino que también la facilidad con la que la emblemática puede cambiar de medio, desde su representación en arquitecturas efímeras, su encarnación en el teatro, su imbricación en los discursos parenéticos, su plasmación verbovisual a través de la imprenta o su presencia a modo de imagen mental en los espectadores que lo interpretan, nos enlaza con el pensamiento analógico tan profundamente enraizado en la mentalidad popular y que establece relaciones de semejanza, contigüidad o conti-

nuidad entre ideas y representaciones. Gracias a él es posible la sorprendente movilidad de la emblemática a través de los distintos medios, lo cual logra que el mensaje tenga tintes de universalidad y que el éxito de la emblemática como fenómeno multimedial quede garantizado por su propia forma y por la mentalidad que le da origen.

El hecho de adquirir la forma de jeroglífico, que de por sí ya supone un cruce entre los medios lingüístico y gráfico, también sitúa a la emblemática en otra confluencia que encuentra su razón de ser en el redescubrimiento de los *Hieroglyphica* de Horapolo y en su reinterpretación como un saber arcano que enlazaba con las ideas neoplatónicas. De este modo el neoplatonismo se mezcla con el cristianismo altomoderno y su particular concepción de la Creación como mensaje divino de carácter ético accesible a todos aquellos que busquen un conocimiento moral en la experiencia directa de la naturaleza. Es la propia forma del jeroglífico la que posibilita este encuentro de mentalidades que además hallaron en la emblemática hispana una corporeización en la doctrina estoica.

Ostentatio eucharistiae. La significación eucarística de las cruces de término en Valencia a finales de la Edad Media

Mª Elvira Mocholí Martínez
Grupo Apes – Universitat de València

Durante la Baja Edad Media, ante el limitado acceso de los fieles a la Eucaristía, se creía que la sola visión de la elevación de la hostia por parte del sacerdote equivalía a recibir la Comunión. Alfonso de Madrigal, en 1511, denunciaba que muchas personas «[…] como ven que quieren alçar en otra dexan la missa que estavan oyendo y van a ver cómo alçan» (Pereda, 2007: 122). De hecho, «se dice que los fieles iban corriendo de una iglesia a otra simplemente para poder asistir más de una vez a ese momento mágico que el clero tanto había magnificado, ante las dudas que mostraban ciertas herejías sobre la verdadera presencia del cuerpo y la sangre de Cristo en la misa» (García Marsilla, 2009: 302-307). Se comulgaba, por tanto, a través de la vista, llegando a generalizarse, en el siglo xv, la exposición del Santísimo (Alejos Morán, 1977: 125-126).

El sentido de la vista, como medio a través del que se recibe la Eucaristía, alcanzó su apogeo en una serie de nuevos ritos litúrgicos y fiestas, entre los que destaca la procesión del Corpus. Habiendo surgido las primeras manifestaciones del culto al Corpus Christi en la diócesis belga de Lieja en 1246; entre las ciudades hispánicas, Valencia fue la segunda en adoptar la procesión, que se celebró en el interior de las iglesias hasta 1355, cuando el obispo Hugo de Fenollet gestionó con los *jurats* la celebración de una gran procesión por las calles de la ciudad.

La Eucaristía, por tanto, se asimilaba, cada vez más, a imágenes sustitutivas de la misma. Su propia imagen, incluso, especialmente en el momento de su consagración, acabó siendo considerada equivalente al sacramento. El paralelo entre la elevación de la hostia y la elevación de Cristo en la cruz se hizo evidente enseguida. El carácter sacrificial de la Eucaristía se intensificó, así como su identificación con el cuerpo inmolado del Hijo de Dios, sobre todo a partir del siglo xiii. El al-

FIG. 1. Maestro de Borbotó, *Santa Cena*. Principios del s. XVI, Bocairent, Museo de la iglesia parroquial.

zamiento de la sagrada forma simbolizaba la erección de Cristo en la cruz y era un preludio de la visión directa de Dios tras la muerte (Snoek, 1995: 44-45, 55). Se han documentado rituales, desde la centuria anterior, en los que la hostia y la cruz son objeto de una *depositio* el Viernes Santo, por lo que la mesa del altar se convierte en tumba. También en el *Libre de obres* de 1432 (vol. 1506, fol. 24) de la catedral de Valencia, se describe al monumento como «*tomba que fiu obrar pera reservar lo cors preciós de Jhs lo dijous sanct*» (Sanchis Sivera, 1909: 470).

Partiendo del carácter conmemorativo de la Eucaristía («Este es mi cuerpo que es entregado por vosotros; haced esto en recuerdo mío», Lc 22,19), la teología interpretó la consagración como un memorial de la Pasión de Cristo, es decir, de la humanidad y el sacrificio del Hijo de Dios que culmina en la Crucifixión, por lo que no es de extrañar que a finales de la Edad Media el Calvario aparezca representado en la hostia (Pereda, 2007: 123) —si bien es más común la Verónica de Cristo (Timmermann, 1996: 225) o el Cordero de Dios (Corblet, 1885-1886: 231)—. Se aprecia la imagen del Calvario en la hostia elevada por san Martín en el retablo dedicado al santo hacia 1460, del Museo Catedralicio de Segorbe, y en la *Santa Cena* del Maestro de Borbotó, ya de principios del siglo XVI [FIG. 1]. En la tabla central del *Retablo de la Eucaristía y la Trinidad* de Vallbona de les Monges (*ca.* 1349-1350, Barcelona, MNAC) la Trinidad, en forma de Trono de Gracia, acompañada por santa María y san Juan Evangelista, corona un sagrario del que asoma una hostia. Se trata de la más clara conexión visual entre la Eucaristía y el sacrificio del Hijo de Dios.

Ostentatio vulnerum

Así pues, la Eucaristía puede estar representada por imágenes de diversos temas iconográficos, incluso marianos, aunque van a predominar aquellos directamente relacionados con la Pasión del Hijo de Dios. Existe, por ejemplo, un paralelo entre el sacrificio de Cristo, perpetuamente renovado durante la misa, y el Varón de Dolores, que tuvo un gran éxito en el ámbito valenciano durante el siglo XIV y el siguiente (Blaya Estrada, 2000: 38). La hostia es elevada por el sacerdote y mostrada solemnemente antes de la comunión (Snoek, 1995: 33) o exhibida en una custodia, del mismo modo que la *Imago Pietatis* muestra sus estigmas o centra la atención del espectador en la herida de su costado.

Este tipo iconográfico constituyó un referente para la oración funeraria por su ubicación en sepulcros, y de la Eucaristía por su colocación en altares (Belting, 2009: 474). En los retablos suele estar ubicado en el centro de la predela [FIG. 2], a la altura del sacerdote en el momento de la consagración y en el mismo lugar que ocupará el sagrario. Así, la *ostentatio eucharistiae* se relaciona recíprocamente con la *ostentatio vulnerum* (Timmermann, 1996: 228).

Así pues, el altar en el que san Martín celebra la Eucaristía, en el retablo de Segorbe, está presidido por un tríptico centrado por el Varón de Dolores, flanqueado por María y san Juan Evangelista. Por otro lado, las numerosas representaciones del milagro de la misa de san Gregorio, que se llevan a cabo a finales de la Edad Media, corroboran la identidad entre Eucaristía e *Imago Pietatis.* Ante la duda de uno de los presentes, fue la aparición de este último, durante la consagración, lo que confirmó a los asistentes la presencia real de Cristo sacramentado en la hostia [FIG. 3]. Con el paso del tiempo, sin embargo, este tipo iconográfico dio paso a una alusión más general a la Pasión y al Crucificado (Melero Moneo, 2002-2003: 26). En una tabla del *Retablo de la Eucaristía y la Trinidad* de Vallbona de les Monges, la alusión a este último ya no se hace a través del Varón de Dolores, sino de una pequeña imagen de Cristo en la cruz que aparece sobre la hostia consagrada.

Asimismo, las tablas o pequeños retablos inventariados en Valencia contienen casi siempre representaciones de Cristo en los momentos más dolorosos de su Pasión, pero también de la Virgen, subrayando su ternura maternal (García Marsilla, 2001: 170-172). Bien es cierto que, durante el siglo XV, aumentó considerablemente el interés en aspectos específicos de la humanidad de Cristo, especialmente su Encarnación y su linaje humano, siendo María el principal agente en ambos casos (Timmermann, 1996: 232). No obstante, la presencia de estos tipos iconográficos va más allá de su capacidad para conmover al espectador e inducirle a la introspección religiosa.

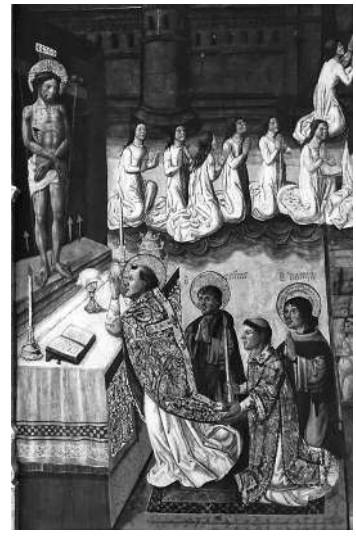


FIG 2. Gherardo Starnina, *Retablo de fray Bonifacio Ferrer*. Último cuarto del s. XIV-primer tercio del s. XV, Valencia, Museo de Bellas Artes.

FIG 3. Maestro de Artés, *Juicio Final con la Misa de San Gregorio* (detalle). Finales del s. XIV-principios del s. XV, Valencia, Museo de Bellas Artes.

María eucarística

En la tabla que muestra la misa de la Virgen del retablo de San Lucas (Maestro de San Lucas, entre 1454-1460, Museo Catedralicio de Se-

gorbe), un tríptico preside el altar, como en el de San Martín, pero aquí es la Virgen con el Niño la que ocupa la tabla central, entre dos santos. En lugar de pequeños iconos o retablos de gran formato, en Cataluña, como en Italia, se ubicaron monumentales imágenes de María en los altares. El *Frontal de altar de Rigatell* (segunda mitad del s. XIII, Barcelona, MNAC), por ejemplo, seguramente estuvo asociado a un altar, bien como frontal o bien como retablo, o tal vez haya pasado por ambas fases.

Pero no es la única imagen de la Virgen de la Leche que encontramos en el altar, lo que nos lleva a interpretar estas obras desde un punto de vista eucarístico. Durante la consagración, el fiel sería testigo de la elevación frente a una imagen de la Virgen dando el pecho al Niño. De modo que el tipo iconográfico en el altar no solo haría referencia a la Encarnación del *Logos*, sino que enfatizaría la relación física entre ambos, resaltando el nacimiento de Cristo de una mujer y su posterior lactancia, y con ello su naturaleza humana. María podría ser vista, de este modo, como fuente y origen del cuerpo eucarístico de Cristo y quedaría así asociada a la consagración de la Eucaristía.

Williamson va más allá al considerar una posible equiparación de la leche de María con la sangre eucarística de Cristo, que explicaría el pecho en forma de cáliz de la *Virgen de la Leche* de Paolo di Giovanni Fei (*ca*. 1370-1380, Nueva York, Metropolitan Museum) como símbolo del nexo corporal de María con Cristo y con la Eucaristía. No ha de pasar tampoco desapercibido el pasador de su manto con la Verónica de Cristo que, como ya sabemos, también aparecía en las hostias. La autora se fundamentaba en supuestos biológicos de la época, que establecían una equivalencia de la leche materna con la sangre filial. Se creía que el cuerpo de la madre, durante el embarazo, era algo más que un simple contenedor, pues el del niño se formaba de su sangre y, tras el parto, esta se convertía en leche para alimentarlo. Así la sangre de María habría sido una con la de Cristo en sentido literal pero también litúrgico, como fluido eucarístico, pues el cuerpo que formó se convirtió en pan de vida. De este modo, la Virgen se erige en proveedora de la salvación humana, no solo porque el nacimiento y lactancia de Cristo le permitió llevar a cabo su misión redentora, sino por compartir el sacrificio eucarístico con Él (Williamson, 1996: 195-232).

En las fuentes textuales[1] esta identificación no llega a producirse, aunque la Virgen había sido considerada madre de la Eucaristía antes incluso del Concilio de Éfeso. Por ejemplo, las cartas de

[1] «Ya en el siglo IV, san Efrén de Siria había asociado a la Virgen con la Eucaristía, pues consideraba que el cuerpo de Cristo sacramentado en el altar era idéntico al que había recibido de su madre. San Pedro Damián, en el siglo XI, coincidía con él y agradecía a María la salvación de la humanidad («*Illud siquidem corpus Christi, quod beatissima Virgo genuit, quod in gremio fovit, quod in fasciis cinxit, quod materna cura nutrivit: illud, inquam, absque ulla dubietate, non aliud, nunc de sacro altari percipimus, et ejus sanguinem in sacramentum nostrae redemptionis haurimus*», *Sermones Ordine Mensium Servato*, *September*, *Sermo XLV. II. In Nativitate Beatissimae Virginis Mariae*; PL 144, 743). Pero la Virgen no solo era percibida como contenedora del cuerpo de Cristo («*O quam miraculum est/ Quod in*

santa Catalina de Siena presentan la imagen de un niño mamando como equivalente del alma bebiendo la sangre de Cristo, aunque no la compara explícitamente con la leche de la Virgen (Bynum, 1987: 166). En opinión de Williamson, las imágenes de la *Virgo Lactans* podrían haber influido en la santa, que escribe a finales del siglo XIV.

En Valencia, san Vicente Ferrer favoreció el desarrollo de este tipo iconográfico al recurrir a los más realistas recursos, como la lactancia del Niño, para conmover a su auditorio (Mateo Gómez, 1990: 339; Trens, 1946: 476). Aunque no encontramos ninguna en las cruces de piedra, es frecuente hallarla en retablos e imágenes escultóricas, casi todas de culto. Debido probablemente a la predicación del santo valenciano sobre la leche de la Virgen como alimento de las almas —del mismo modo que la sangre de Cristo—, se originaría una variante del mismo: la Madre de Dios dando su leche a los devotos.

Una obra extraordinaria es la de Antoni Peris (finales del siglo XIV – primer cuarto del siglo XV, Museo de Bellas Artes de Valencia), procedente de la capilla de san Domingo de Valencia, donde predicaba san Vicente, no solo porque la Virgen aparece amamantando al Niño en todas las escenas del retablo (Anunciación, Adoración de los Magos, Huida a Egipto, milagro de la leche de san Bernardo…), sino porque, en la tabla central, su leche va a parar a un nutrido grupo de fieles arrodillados, que se afanan en recogerla en diversos recipientes.

En definitiva, la lectura eucarística de la Virgen de la Leche es plausible, sobre todo en las imágenes de altar. Y en las que también aparece Cristo crucificado o el Varón de Dolores, se manifiesta que el vínculo físico entre María y el Niño va más allá de la Encarnación e infancia de Jesús y se da también en la Crucifixión (Williamson, 1996: 254-256). De hecho, la fascinación por el cuerpo eucarístico de Cristo, la devoción mariana y la creciente popularidad de la *Virgo Lactans* en el siglo XIV habría estimulado la creación de imágenes en las que se establece un paralelo entre este tipo mariano y los cristológicos antes mencionados (Williamson, 1996: 258). En la obra de Ambrogio di Baldese [FIG. 4], la representación de la Crucifixión en la parte superior de la tabla refuerza la interpretación eucarística de la Virgen de la Leche. La yuxtaposición de ambas imágenes establece un claro paralelismo visual entre la sangre de Cristo y la leche de María.

Según Williamson, María Magdalena, que acerca su rostro a las heridas del Crucificado, replica al Niño, que se acerca al pecho de su

subditam femineam formam/ Rex introivit/ Hoc deus fecit/ Quia humilitas super omnia ascendit», Hildegarda de Bingen, *O quam magnum miraculum*), sino como tabernáculo, aceptada ya la presencia de Dios en la hostia consagrada, en el que estuvo reservado el sacramento, como lo estuvo el maná, el pan de los ángeles que dio vida al mundo («*Urna aurea beata est Maria* […]. *Haec urna manna reconditum habuit, quae panem angelorum, qui de coelo descendit et dat vitam mundo, sacrosancto gessit in útero*», san Amadeo de Lausana, *Homilia prima. De fructibus et floribus Sanctissimae Virginis Mariae*; PL 188, 1308; «*Ave palatium eius; ave tabernaculum eius; ave domus eius. Ave vestimentum eius; ave ancilla eius; ave mater eius*», san Francisco, *Salutatio Beatae Mariae Virginae*).

FIG. 4. Ambrogio di Baldese, *Virgen de la Leche*. Finales del s. XIV, Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea.

madre. Si el pájaro, en la mano de Aquel, simboliza la Pasión —como parece ser el caso del amuleto rojo en su cuello—, la relación entre las dos imágenes quedaría establecida (Williamson, 1996: 237). El ave, por otro lado, ha sido interpretada como símbolo del alma, que se nutre de la sangre de Cristo —le picotea en la mano—, en una imagen francesa de la Virgen con el Niño (*ca.* 1450) conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York. Jesús asume aquí su condición de Redentor, manifestada por la actitud del ave, que tiene presa en su mano, en clara referencia a la Eucaristía.

Otros tipos marianos, en los que María no se presenta como *Virgo Lactans,* se relacionan de forma semejante con imágenes del Calvario o del Varón de Dolores manteniendo el sentido eucarístico, pues el dogma de la transubstanciación, establecido en el Concilio de Letrán IV (1215), debió contribuir a asimilar la consagración eucarística, en la que el pan y el vino se convierten en carne y sangre de Cristo, con la Encarnación del *Logos* en el seno de María. Es un buen ejemplo de ello la Virgen sentada en majestad del taller de Paolo di Giovanni Fei (*ca.* 1400-1410) [FIG. 5], en la que también aparece la Anunciación.

En la imagen de Lorenzo di Bicci (*ca.* 1400, Samuel H. Kress Col, Peabody College, Vanderbilt University de Nashville), el tamaño de la Trinidad se ha reducido considerablemente, haciendo destacar a la indudable protagonista de la imagen que es la Virgen de la Humildad. Junto al Trono de Gracia, la figura de María se muestra otra vez en lo que parece una Anunciación, pues al otro lado un ángel la saluda con la mano. Así pues, la redención de la humanidad, que se hizo efectiva en la Crucifixión de Cristo y su posterior Resurrección, empezó con el sí de María y la Encarnación del Hijo de Dios, situando a la Virgen en una posición sobresaliente. De esta manera, se cierra un ciclo que tiene como protagonista a María, Madre de Dios.

Esta misma relación se mantendrá en el siglo XVI, sin la imagen de María, en una tabla del Museo del Patriarca de Valencia. La Encarnación como inicio de la historia de la salvación y el Varón de Dolores como culminación de la misma se distribuyen en dos registros. Destaca la figura de Cristo delante de la cruz, entre san Francisco y san Juan Bautista; mientras que en la parte superior, María se encuentra presente formando parte de la Anunciación, entre san Miguel y una santa mártir. La Virgen no solo ha perdido protagonis-

mo, sino que ha desaparecido como imagen conceptual.

En la *Virgen de las Gracias con los santos Sebastián y Domingo* (1507-1508) [fig. 5], como en el retablo de Antoni Peris, María es el canal por el que nos llegan las aguas de la Gracia (san Bernardo, *De aquaeducto*). Sobre las tablas centrales, la Anunciación muestra el acontecimiento que antecedió a la maternidad y lactancia de María. El busto de Cristo, con corona de espinas y túnica púrpura, centra la predela, justo debajo de la Virgen y entre cuatro santas. Así pues, si leemos el retablo de arriba abajo, la redención de la humanidad comienza con el sí de María y la Encarnación del *Logos*. Su maternidad, manifiesta en el acto de amamantar al Niño, no solo conducirá al sacrificio de Jesús, sino que supone su participación activa en el proceso de salvación. La leche de la Virgen, por tanto, puede ser comparada a la sangre de Cristo como fluido sacrificial y salvífico (almas del purgatorio), pero también como medio de intercesión en aquellas imágenes en las que María muestra sus pechos como argumento ante su Hijo.

FIG. 5. Stefano Sparano, *Virgen de las Gracias con los santos Sebastián y Domingo*. 1507-1508, Nápoles, Museo di Capodimonte.

Así pues, incluso cuando la Virgen no centra los retablos valencianos, la presencia de escenas como la Anunciación o Encarnación del Hijo de Dios y el Calvario —en los áticos— o la *Imago Pietatis* —en la predela— [FIG. 2] son prácticamente omnipresentes y se encuentran en sintonía con la tendencia europea (sobre todo italiana), a partir del segundo cuarto del siglo XIV, de combinar imágenes marianas con la Crucifixión de Cristo o el Varón de Dolores. A veces, aparecen las dos, como en la cruz de Cap de Vila de Cinctorres (s. XV) [FIG. 6], en la que el crucifijo se asienta sobre un espigón, donde la *Imago Pietatis* asoma del sepulcro y, con los brazos cruzados sobre el vientre, recibe la adoración de un personaje que ha sido identificado con Adán.

Las dos caras de la redención

Contrapuesto a la de María, encontramos la imagen del Varón de Dolores en otro tipo de obras, que tienen una presencia destacable en territorio valenciano desde la primera mitad del siglo XV al XVI: las tablas bifaces. Aunque el Crucificado es la imagen más común en el resto de Europa, casi todas las obras valencianas de este género presentan la *Imago Pietatis,* la Verónica de Cristo o el *Ecce Homo.* Se trata, en cualquier caso, de aspectos diferentes de la misma Pasión y

FIG. 6. *Cruz de Cap de Vila o de la Plaça Nova*. s. XV, Cinctorres, iglesia parroquial.

Muerte del Hijo de Dios, es decir, el momento sacrificial en el que se hizo efectiva la salvación de la Humanidad.

Las imágenes de María, con las que se combina el rostro de Cristo, la representan, en su mayoría, como Madre de Dios acompañada del Niño. Un buen ejemplo es la tabla bifaz de la catedral de Valencia (s. XV) [FIG. 7] con Cristo coronado de espinas, en el anverso, y la Virgen con el Niño, en el reverso. Se trataría de la vera *effigies* de Cristo que se utilizaba en las «procesiones lúgubres» o de rogativas (Blaya Estrada, 2000: 213; Company, 2007: 346, 530). En menor medida, sobre todo en obras de finales del siglo XV o del XVI, encontramos a la Dolorosa.

La devoción suscitada por la contemplación de las verdaderas efigies de María y Cristo explica su difusión en la Corona de Aragón (Blaya Estrada, 2000: 213; Company, 2007: 346, 530), donde adquiere una forma diferente a la del resto de Europa: la de relicarios pediculares, pues al tratarse de auténticos retratos de Cristo y su madre eran tratadas como reliquias e incluso como custodias. Habiendo sido realizadas para ser expuestas a la devoción pública o para salir en procesión (Belting, 2009: 485), las dos caras podían ser vistas —a veces se representaban por separado— y ambas imágenes

se correspondían a la perfección. La frecuencia con que se trasladaban a pequeños dípticos (Carr, 2004: 145), en los que aparecían juntas, subraya la estrecha relación entre ambos tipos iconográficos.

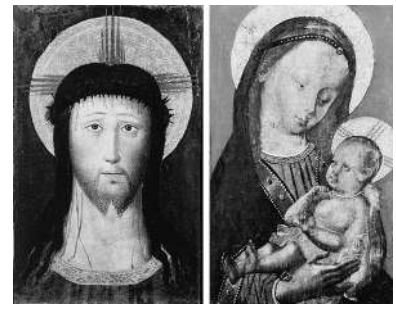


FIG. 7. *Cristo y Virgen con el Niño*. S. XV, Valencia, catedral.

Así, entre la segunda mitad del siglo XIV y principios del XVI, imágenes sobre tabla o pequeños retablos se extienden en el ámbito doméstico valenciano, debido a nuevas corrientes de espiritualidad privada procedentes de Italia o los Países Bajos (García Marsilla, 2001: 164-169). La creación de «imágenes visuales cargadas de impacto piadoso y perfectamente aptas para la meditación empática» coincide con la aparición en Valencia de una literatura cristocéntrica, como la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, los estudios de las *Meditaciones Vitae Christi* del Pseudo-Buenaventura, la *Vita Christi* o el *Speculum Animae* de sor Isabel de Villena para su convento de Valencia (Benito Doménech y Gómez Frechina, 2001: 76).

En el caso de las bifaces que tomaban parte en procesiones de carácter luctuoso, María anticipa el futuro que le espera a su Hijo. Si la pieza es un díptico, su mirada puede dirigirse hacia la tabla contigua, que le ofrece una visión de Cristo sufriente o muerto. De hecho, en algunos tipos iconográficos que representan a María como Madre de Dios, esta presiente la futura Pasión de su Hijo. Así, la expresión de María en las imágenes de la Virgen de Ternura suele ser triste e incluso preocupada, pocas veces mira al Niño y raramente participa en sus juegos, como si previera los dolores que le deparará el futuro. Ello es evidente en el tipo de la Virgen de la Pasión o del Perpetuo Socorro. Pero la confrontación de madre e Hijo con imágenes de Cristo en su Pasión no solo apela a la empatía del espectador y le induce a la contemplación teológica, como afirma Belting (Belting, 1990: 12-13), sino que pretende plasmar visualmente un concepto extendido en la Baja Edad Media, cuya significación hemos ido desgranando: la *compassio* y *co-redemptio* de María.

La yuxtaposición de la *passio* de Cristo y la *compassio* de María, especialmente de la Dolorosa, transmite la idea de que la Virgen también sufrió físicamente (Timmermann, 1996: 230). Pero no solo comparte con su Hijo los sufrimientos de su Pasión, sino el mérito de la redención, por ser el medio, como hemos avanzado, del que Cristo se sirve para encarnarse. Así pues, su confrontación con el Hijo eucarístico procura atraer la atención sobre su papel de *co-redemptrix.* De ahí que, en este contexto, sea más frecuente su representación como *Theotokos,* cuya condición eucarística es notable y muy relevante, que como *Mater Dolorosa.* Y como tal aparece en el reverso de las cruces

de piedra valencianas pues, a diferencia de otros conjuntos europeos, en muy raras ocasiones se presenta sin el Niño [FIGS. 7 Y 10], lo que indica como era vivida en territorio valenciano la devoción a la Virgen.

Sin embargo, la más clara representación icónica del concepto de la Madre de Dios como «contenedora» —que es lo que significa *Theotokos*— del cuerpo eucarístico de Cristo se dio, a partir del siglo XIII, en las vírgenes-sagrario. A finales de siglo, incluso, Guillermo Durando comparó el cuerpo de la Virgen con la píxide eucarística («[…] *quod capsa in qua hostiae consecratae feruantur, significat corpus virginis gloriosae*», *Rationale divinorum officiorum,* I, 3, 25). Si bien no se trataba de un tipo muy difundido, según Trens era característico, precisamente, del territorio hispánico y del sur de Francia.

Pero, aunque existen numerosos ejemplares de este tipo iconográfico en Mallorca (Juan y Llompart, 1961-1967: 177-192) —todas con el Niño—, no tenemos constancia de su presencia en tierras valencianas, donde el retablo eucarístico, consagrado por el valenciano Damián Forment en la Corona de Aragón (Alejos Morán, 1974: 15), sería el género artístico más cercano. En el de la Puridad de Valencia [FIG. 8], por ejemplo, la presencia de la Eucaristía en el óculo central habría hecho innecesaria cualquier representación equivalente, como la Crucifixión o el Varón de Dolores, que no falta prácticamente nunca en el centro de las predelas. Su lugar lo ocupa aquí una temprana Inmaculada, siendo el resto del retablo igualmente mariano. No cabe mejor manifestación visual de lo que venimos exponiendo, pese a la ausencia de vírgenes-sagrario.

Trens considera que la falta de fortuna del mismo se debe a que, en la Edad Media, «la Eucaristía era una realidad simplemente litúrgica, que aparecía solemnemente en el momento del Santo Sacrificio, o una medicina celosamente reservada para los casos de urgente necesidad» (Trens, 1946: 493). Esto, sin embargo, contribuyó a la búsqueda de sustitutos para el sacramento y a la proliferación de milagros eucarísticos, que tenían lugar, principalmente, fuera del recinto eclesiástico y que enlazaban más fácilmente con la piedad popular. En el *Dialogus miraculorum*, un caballero que se había ensuciado la ropa al arrodillarse ante el viático, se las encontró limpias al levantarse (Rubin, 1994: 126).

Milagros eucarísticos y cruces de piedra

La hostia consagrada es objeto de numerosos hechos prodigiosos, más allá del misterio de la transubstanciación. Solo uno pone en relación la Eucaristía con las cruces de término, el acontecido donde

FIG. 8. Nicolás Falcó; Pablo, Onofre y Damián Forment, *Retablo eucarístico del convento de la Puridad*. Fines del s. XV-principios del s. XVI, Valencia, Museo de Bellas Artes.

después se levantaría la Cruz cubierta de Valencia (1376) [fig. 9] para conmemorar el prodigio: un joven, que resultó ser un ángel, se arrodilló al paso del viático, pero al volver no mostró ninguna señal de respecto, poniendo en evidencia que el sacerdote ya no llevaba ninguna forma consagrada (Escolano, 2006: 526). La cruz que fue levantada supuestamente para conmemorar este acontecimiento ha sido restaurada reiteradamente, por lo que su iconografía no resulta fiable. En otras regiones, algunas cruces tenían incluso un altar para el reposo de la hostia. No es el caso de las valencianas, aunque la desaparición de gran parte de las cruces originales dificulta notablemente su estudio. No obstante, entre las que se han conservado o de las que hay documentación gráfica se da cierta uniformidad tipológica, pues se trata de un conjunto coherente iconográficamente, con una personalidad propia y definida.

La fascinación y la adoración suscitadas por la Eucaristía caló profundamente en la religiosidad popular. La hostia consagrada acabó ad-

FIG. 9. *Cruz cubierta* o *Cruz del milagro*. 1376, Valencia, calle de san Vicente Mártir.

quiriendo la misma consideración que las reliquias, dando lugar a ciertas creencias sobre supuestos poderes mágicos, que conllevó un mal uso de la misma. Se decía que quien había asistido a la *elevatio* eucarística estaba a salvo del fuego, la ceguera o las enfermedades infecciosas. Igualmente, se le atribuía a la hostia poder para exorcizar demonios, curar la epilepsia, aliviar los dolores del parto y proteger contra la muerte súbita durante el resto del día; mercedes por las que también se invocaba a san Cristóbal (Réau, 2000: 356; Timmermann, 1996: 252). Como ya sabemos, la Eucaristía era consumida, la mayoría de las veces, a través de la vista. Del mismo modo, la visión de san Cristóbal era equivalente a ver la elevación de la hostia o a encontrarse un sacerdote con el viático.

Igualmente, a la visión del cuerpo inmolado de Cristo, presente en las cruces de piedra, se le atribuía beneficios físicos, como si se tratara de reliquias o de la imagen de san Cristóbal (Snoek, 1995: 49, 59). Esta creencia podría explicar la ausencia de imágenes de este santo en las cruces de término valencianas, así como la proporcionalmente escasa presencia de otros como san Miguel, que sí aparecen en obras de devoción privada, entre otros santos (García Marsilla, 2001; Company, 2007: 383).

FIG. 10. *Cruz de les Canals*. *ca.* 1440, La Mata, ayuntamiento.

A la que sí encontramos con frecuencia es a santa Bárbara [fig. 10], abogada contra la mala muerte. Su presencia, o la de otros santos eucarísticos, en los caminos valencianos podría inducir a los viajeros a considerar la necesidad de una última comunión, aunque fuera visual. La misión otorgada a esta santa se aproxima a la función protectora, tanto médica como espiritual, de la Eucaristía (Alexandre-Bidon y Treffort, 1993: 84). Sin embargo, no es habitual encontrarla con la hostia y el cáliz, en tanto que una de las santas eucarísticas (Réau, 2000: 174; Timmermann, 1996: 252), pues en las cruces valencianas siempre aparece con sus atributos más comunes: la palma y la torre. Y ello podría deberse, quizás, a la presencia de Cristo-Eucaristía en la cruz, por un lado, y la *Theotokos,* por otro.

Conclusión

Y así como el sacerdote elevaba el cuerpo de Cristo, el Crucificado se alzaba en la cruz, en representación del sacrificio salvífico original, que se rememoraba en el altar. Del mismo modo, Cristo-Eucaristía se erigía en el anverso de las encrucijadas, expuesto a la mirada de todos. A la salida de la población, remitía al momento de la consagración y de la recepción por la vista de Cristo sacramentado, «*vianda dels caminants que segurs volen anar a la ciutat sobirana*» (sor Isabel de Villena, 1497: cxlviii), en el instante de abandonar la seguridad de la comunidad cristiana. Al pie de la cruz, la presencia de la Virgen «era el testimonio de su maternidad corredentora dentro de la mística eucarística» (Alejos Morán, 1977: 153). Tras la escena del Calvario, no faltaba nunca una imagen de María con el Niño que, interpretado aquel en términos eucarísticos, adquiriría una connotación similar.

Como en las tablas bifaces, aunque más integradas en la cultura visual del pueblo, las dos caras de las cruces de piedra hacen hincapié en la Encarnación del Hijo de Dios a través de la Virgen y su Pasión en el momento culminante de la Crucifixión. En el reverso, además, la Madre de Dios evitaba la muerte de sus devotos sin la debida preparación o intercedía por ellos en caso de que tuvieran que responder ante Dios por los pecados no perdonados. En ausencia de la práctica habitual de los sacramentos de la Penitencia y la Eucaristía, la posibilidad de obtener la gracia por medio de la intercesión de María adquiere una gran importancia.

Epílogo

Para finalizar, un milagro acaecido en 1555, en Monforte del Cid, pone de manifiesto hasta qué punto se consideraban equivalentes la imagen de María y la Eucaristía: la pequeña imagen de Nuestra Señora de Orito, de 45 cm., fue hallada por mosén Antonio Berniol dentro de los corporales que había extendido para celebrar la misa. Tallada en marfil, está sentada sobre un taburete o trono y, con ambas manos, sostiene un disco o corazón, que apoya en su regazo, del mismo modo que otras imágenes presentaban al Niño, como hemos comprobado en la primera parte de este trabajo.

El noble arte de la pintura: del discurso teórico a las representaciones visuales

Emilia Montaner López
Universidad de Salamanca

«Adornada de Dios por su gracia, cierto es que la pintura domina y supera por su virtud a todas las artes» (Pino, 1548: 109). De este modo en 1548 Paolo Pino publicaba en uno de sus fingidos diálogos, la preeminencia por derecho divino de la pintura sobre cualquier otra actividad creativa. En realidad y con no menos énfasis, la mayoría de los teóricos reivindicaban una y otra vez, por un lado, el acto de pintar como el resultado de un proceso mental fruto del intelecto y de la imaginación (Zuccaro, 1607: 110) y por otro, en razón de su nobleza natural e intrínseca, «el primer grado» entre las artes liberales, una de las cuestiones más debatidas en los círculos humanistas.

En consecuencia y para reforzar estos principios, avalados por fuentes antiguas de probada solvencia, alegaban que entre «griegos y romanos» figuraba la pintura junto a la filosofía, la oratoria, la historia o la «teología espiritual» (Alberti, 1585: 11, 21 y 46). Prohibida su enseñanza a los esclavos, llegaban a afirmar que formaba parte de la educación de los jóvenes de familias aristocráticas (Plinio, 1985: xxxv, 36, 77). En este sentido, apoyados por piadosas tradiciones atribuyeron autorías a los santos o a personas de vida virtuosa incluidos los ángeles del cielo. No puede extrañar pues, que se cuenten por decenas las efigies de Cristo pintadas por san Lucas por encargo de los apóstoles —alguna incluso bordada por las manos de su santa Madre— al mismo tiempo que se ponían de moda bajo diversas modalidades los cuadros de la Virgen posando en el taller del evangelista (Paleotti, 2002: 31v).

La capacidad didáctica y persuasiva de las imágenes visuales agregaría un factor más al conjunto de argumentos esgrimidos para ennoblecer el oficio. «*Magister vitae, non meno dell'historia ci incamina con singolari esempii all acquisto d'ogni virtù*», (Ridolfi, 1648: 4), facultades que los padres de la Contrarreforma utilizaron como el perfecto «instrumen-

to […] que une a la criatura racional con su creador» (Paleotti, 2002: 31-32). Dejando aparte los aspectos devocionales, la literatura artística interpretando con más o menos parcialidad los escritos de los clásicos y con objeto de elevar el estatus social del pintor al mismo nivel que el del poeta o el filósofo, no escatimó esfuerzo alguno en demostrar el favor que reyes o altos dignatarios otorgaron a los artistas. Muy difundido estuvo entre los intelectuales *El Herodoto o Aeción*, donde Luciano de Samosata describe un lienzo sobre las nupcias de Alejandro y Roxana y cómo el juez Proxénides entusiasmado por la maestría de su arte, premió al legendario pintor con la mano de su hija (Samosata, 1990: 442-443).

Plinio, cuya autoridad nadie osaba poner en duda, proporcionó a este respecto un ejemplo decisivo. Cuenta el ilustre naturalista y algunos historiadores más, que Alejandro Magno en una de sus habituales visitas al taller de Apeles en ocasión de retratar a su favorita Campaspe, viendo al maestro rendido de amor ante tanta belleza le hizo entrega de su concubina (Plinio, 1985: xxxv, 36, 86 y 87). Como era de esperar por su trascendencia significativa**,** el generoso gesto inspiró desde diferentes vertientes un buen número de obras (Georgel-Lecoq, 1987: 63-71 y 174).

El motivo, parte de un ciclo destinado a enaltecer a Francisco I a través de las hazañas del héroe, fue escogido en 1541-1545 por Francesco Primaticcio para decorar la cámara de Anne d'Heilly de Pisseleu duquesa de Étampes, en Fontenaibleau. Quiso el boloñés expresar a partir de la pasión de Apeles el amor del rey francés por la duquesa, como podría deducirse de Cupido niño junto a Apeles cuando este retrataba a la pareja desnuda en el lecho —Alejandro, por razones distintivas, se cubre con un casco militar—, elogiando la protección a la cultura del rey humanista mediante el amorcillo que en primer término de la composición vierte desde un ánfora monedas de oro (*Catálogo de Exposición* 2005: 226-231).

La escena que forma *pendant* con la doma del caballo Bucéfalo, fue divulgada por los grabados en varias ocasiones. Además de un dibujo oval en la colección del duque de Devonshire, se conserva, entre otras, una estampa firmada con las siglas de Leon Davent en París en la Biblioteca Nacional de Francia (Arasse, 1997: 95) y algunas más en el Metropolitan de Nueva York o en el British Museum [FIG. 1].

Al margen de cualquier homenaje amoroso o político, el sentido que adjudica Vasari a la narración de Plinio iba dirigido a destacar la estima del conspicuo macedonio por su «pintor de corte». Con esta intención pinta al monarca sentado en su trono admirando el retrato de busto de Campaspe que descubre un sumiso Apeles. El episodio terminado en

el verano de 1548 se inserta en un sofisticado programa iconográfico que celebra el Triunfo de la Virtud expuesto en la Sala principal de su casa en Arezzo (Milanese, 1981: 686). Confiesa Vasari que por *brevità* no pudo detenerse a comentar el contenido del programa.

Hacia 1630 Willem van Haecht ofrece una versión distinta a la de sus predecesores al acreditar el prestigio social del artista por medio de las visitas inesperadas de los poderosos a sus lugares de trabajo, anécdota que desde Plinio (Plinio, 1985: xxxv, 36, 85) sería glosada con frecuencia por los historiadores. Palomino, entre otros, buen lector de tratadistas italianos suministra un conocido elenco: el Augusto Carlos visitando a Tiziano, Felipe II penetrando por «un tránsito secreto» a los aposentos de Sánchez Coello, o Felipe IV accediendo al obrador que Velázquez «tenía en su palacio» (Palomino, 1947: t I, 238-239, t III, 803-804, 904 y 919).

FIG. 1. Maestro IOV, *Apeles pintando a Campaspe*, Londres, British Museum.

Fiel a la moda de Flandes, Willem sitúa el estudio de Apeles en la colección de Cornelis van der Geest de la que era conservador. El vencedor de Darío ataviado como un gran César seguido de un exótico séquito sorprende a su pintor ocupado en el retrato de Campaspe. Ausente cualquier matiz sensual, la hermosa concubina asistida por sus damas, adopta las maneras de una recatada damisela a quien las exigencias del guion han obligado a descubrir uno de sus pechos (Suchtelen–Beneden, 2010: 74-83).[1] [FIG. 2] La fabulosa his-

FIG. 2. Willen van Haecht, *Alejandro Magno en el taller de Apeles*, La Haya, Mauritshuis.

[1] El cuadro, expuesto en el Mauritshuis en la Haya, mide 104,9 x 148,7.

FIG. 3. Francesco Trevisani, *Apeles y Campaspe*, Pasadena, The Norton Simon Foundation.

FIG. 4. Louis Jean Lagrenée, *Apeles y Campaspe*, paradero desconocido.

toria lograría cierta popularidad entre los coleccionistas flamencos al aparecer a menudo en los llamados *cabinet d'amateurs* como se observa en la Colección de Sebastian Leerse o en el Gabinete del Coleccionista, ejemplares ambos de Frans Francken el joven.[2]

No puede decirse que con el auge de las Academias el tema de Plinio perdiera su vigor aunque hiciera muchos años que el arte de pintar había superado sus componentes artesanales y, por tanto, que los artistas habían conseguido el estatus ambicionado. En 1720 Francesco Trevisani transcribe el motivo siguiendo moldes muy en boga entre sus contemporáneos. Atrae su atención el hermoso cuerpo de la amante que aunque en esta ocasión pose como diosa Diana, serviría como modelo para su famosa Venus Anadiomena (Plinio, XXXV: 36, 87).[3] [FIG. 3]

Tal vez el pudor de Campaspe al cubrir su desnudez o su aflicción por abandonar los brazos del soberano sonara algo vetusto a Louis Jean Lagrenée cuando en 1772 sustituye el dramatismo de la entrega por la tierna belleza adolescente de los tres protagonistas.[4] [FIG. 4]

Tampoco se diría que Tiépolo, en la cima de su prestigio, pretendiera emitir un manifiesto en defensa del oficio. Si escoge el relato de Plinio, lo hace para agasajar a su esposa Cecilia Guardi, mientras que en un alarde algo presuntuoso se autorretrata sentado al caballete como el nuevo Apeles. En las variadas versiones del tema, todas en pequeño formato, tanto la del museo J. Paul Getty de los Ángeles [FIG. 5] como en las de Montreal, Londres o París, reitera esquemas compositivos con algunas variaciones en actitudes o detalles ambientales (Gemin–Padrocco, 1993: 264, 325 núms. 97 y 98).[5]

El arte de la pintura tiene carácter divino

«[…] porque el espíritu del pintor experimenta una transformación que le asemeja al Espíritu de Dios». Con estas bellas palabras defendía Leonardo da Vinci el origen sobrenatural de la creación artística (Chastel, 1991: 413). Los tratados del Renacimiento, al dar nueva vida a la antigua teoría del *Deus pictor* proclaman al Padre Eterno como

[2] El primero, dimensiones 0,77 x 114, pertenece al Museo de Bellas Artes de Amberes, y el segundo, 0,53 x 0,75 fechado en 1625, al de Viena.

[3] El óleo, 0,746 x 0,603, se conserva en Pasadena, The Norton Simon Foundation.

[4] Se trata de un cobre (42,9 x 35) en paradero desconocido.

[5] El lienzo de Los Ángeles ejecutado hacia 1740 mide 0,425 x 0,54. De análogas dimensiones son las versiones de Londres (col. particular) o las de los Museos de Montreal y Louvre.

el supremo hacedor formando el mundo como si de una gran pintura se tratara: «*Et in somma dicono che tutta la macchina del mondo dir si può che una nobile e gran pintura sia, per mano della natura e di Dio composta*» (Varchi, 1546: 38). De lo que se deduce que el artífice por la belleza de sus obras, participa del «esplendor que emana del rostro de Dios». Giovanni Paolo Lomazzo insiste en esta idea expresando que el artista por su trabajo el «más excelente y divino viene casi a manifestarse como otro Dios» y por su parte, Federico Zuccaro le define por su facultad de dar forma a la idea, como un «administrador de la gracia divina» (Panosfsky, 1989: 111 n 303).

FIG. 5. Giovanni Battista Tiepolo, *Alejandro Magno y Campaspe en el taller de Apeles*, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum.

No cabe duda que con estas sólidas bases la biografía artística aplique al talento de los grandes el epíteto de «divino». Vasari califica la destreza de Rafael como más propia de un milagro que de humano artificio y cataloga a Leonardo da Vinci entre aquellos «que no representan únicamente a la humanidad sino a la propia divinidad» (1998a: 309, 360). Expresiones semejantes dedica a la obra de Miguel Ángel, cuya perfección «nunca se ha visto nada […] que pueda alcanzar tal grado de divinidad» (1998a: 376). Con idéntico propósito, buriles y pinceles se unen para ilustrar la celebridad del genio tanto en la decoración de sus viviendas como en monumentos funerarios, actos académicos o frontispicios de libros. Una especie de consagración laica de Federico Zuccaro fechada en 1598 se conserva en unos de los techos de su casa romana. Formula el singular homenaje una composición alegórica cuyo centro ocupa un personaje barbado exhibiendo una pluma y un pincel alusivos a la doble actividad del fundador de la Academia de san Lucas. Teniendo como guía a la Virtud junto a las divinidades protectoras de las artes, la fecunda Minerva y el bello Apolo, se sienta sobre un pedestal donde el Padre Tiempo escribe su nombre en el libro de la eternidad, mientras dos famas situadas en los ángulos pregonan con la trompeta de la verdad la derrota de la envidia y de la calumnia (Garrard, 1989: 344; Georgel–Lecoq, 1987: 28; Culatti, 2007: 164).

El acceso de Miguel Ángel a la inmortalidad celebra Segismondo Coccapani en una de las pinturas del palacio florentino que su sobrino mandó construir entre 1546 y 1553. Como si fuera una glorificación religiosa, el insigne Buonarroti iluminado por la gracia celestial, cubierto con el manto de rico brocado propio de reyes y emperadores, es coronado con doble laurel como signo de victoria y perpetuidad por las alegorías del dibujo, la pintura, la escultura y la poesía, artes en las que sobresalió su estilo sublime que Vasari cita como un don del cielo «directamente inspirado por Dios» (1998b: 66) [FIG. 6].[6]

FIG. 6. Segismondo Coccapani, *Las artes coronando a Miguel Ángel*, Florencia, casa Buonarroti.

Como la pintura así es la poesía

Sin duda Horacio nunca hubiera sospechado que su locución latina *ut pictura poesis* llegara a convertirse durante siglos en el tópico por excelencia para determinar la relación entre la poesía y la pintura (Horacio, 1989: 361-365). Aunque se estima que la analogía podría provenir de la no menos conocida frase *muta poesis pictura loquens,* atribuida a Simónides de Ceos y transmitida por Plutarco, la frase horaciana, aunque forzando su sentido inicial, acabó erigiéndose en la fórmula perfecta para fijar la semejanza entre las imágenes visuales y las literarias.

De un modo u otro, los teóricos acostumbran a explicar el famoso parangón sirviéndose de terminologías familiares «*La pittura e la poesía sono due Sorelle cosí ben somiglianti tra esse che prestansi a vicenda l'ufficio e il nome*», escribía Charles Alphonse du Fresnoy (1713: 17). Benedetto Varchi (1546: 54) garantiza esta semejanza y Lodovico Dolce, uno de los principales tratadistas del humanismo, confirma dicha hermandad «*Per essere il poeta e'l pittore, come s'è detto insieme quasi fratelli*» (1735: 162).

Sin embargo, la tan divulgada fraternidad no parece interesar de la misma manera a los artistas quizás por no prestarse, dada la evidencia de su forma gráfica, a demasiadas ingeniosidades iconográficas. Francesco Furini en un lienzo de 1626, comisionado en 1624 por la Academia del Disegno de Florencia, tradujo la palabra escrita en un prototipo llamado a perpetuarse hasta el Siglo de las Luces. El florentino relega cualquier sutileza significativa para centrarse en la corrección del dibujo y del color, puesto que de la aceptación del cuadro posiblemente dependiera su ingreso en la institución. Las dos alegorías fundidas en un casi voluptuoso abrazo se identifican por algunos de los atributos de Ripa: la máscara aludiendo a la imitación, cabellos recogidos en alto e instrumentos de trabajo para la pintura y corona de olivo, pluma y tintero para la poesía, quien semicubierta con un esplendoroso manto de seda amarilla se sienta sobre un pergamino con la inscripción *Concordi lumini maior* paráfrasis del *motto* de Matías de Habsburgo, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, que algunos estudiosos interpretan como un deseo de elevar la pintura a los más altos niveles (Gregorio–Maffeis, 2007: 161-163) [FIG. 7].[7]

Como he señalado, las pautas para confirmar la similitud de funciones y finalidades no sufrieron alteraciones notables a lo largo de la centuria. Así se observa en un original perdido atribuido indistintamente a Guido Cagnacci o a Carlo Cignani, conocido por los grabados de

[6] La obra sería ejecutada para un recuadro del techo de una de las galerías a partir de 1612, periodo en que la casa fue ampliada y decorada.

[7] El lienzo de 180 x 143, se expone en la Galería Palatina del Palazzo Pitti.

Lorenzo Lorenzi fechados hacia mediados del siglo XVIII en la Biblioteca Cívica de Forlí. (Pasini, 1986: 296).

Un esquema equivalente, aunque con algunas matizaciones, compone en 1782 Angélica Kaufmann, en la actualidad en la Kenwood House de Londres. Está claro que Angélica tres veces académica —san Lucas de Roma, Disegno de Florencia y British Royal Academy of Art de Londres, instituciones tradicionalmente cerradas a las mujeres— no necesitaba consignar ninguna reivindicación laboral obsoleta para su época. Repitiendo ademanes, atuendos o peinados de otros autorretratos, se sirve su bello rostro para dar vida al *disegno* entendido como el «*concetto e giudizio che si forma nella mente*» (Zuccaro, 1607: 152). En actitud meditativa con una carpeta con sus dibujos y un lápiz en la mano, parecería que escucha los consejos de su sabia hermana a la que personifica bajo rasgos y ropajes clásicos [FIG. 8]. Se sientan ambas en un pórtico abierto, fondo insólito para sus retratos que con algunos retoques utilizaría cinco años más tarde en el de los Uffizi.

FIG. 7. Francesco Furini, *La pintura y la poesía*, Florencia, Galería Palatina, Palacio Pitti.

FIG. 8. Angélica Kaufmann, *Alegoría del «disegno» y de la poesía*, Londres, Kenwood House.

La pintura reina de las artes

«*La pittura rappresenta al senso con piú verità e certezza le opere di natura che no fanno le parole o le lettere*» (Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*: I, 3). Así justificaba el insigne milanés la superior eficacia de la imagen sobre la palabra al estimar más digno el sentido del ojo que el del oído.[8]

El principio reclamado por los tratados, debatido en academias y en círculos eruditos, inspiró desde experiencias creativas distintas una serie de producciones en las que el cambio de gusto iría introduciendo las lógicas modificaciones. Así pues, en 1636 Frans Francken el Joven reincide en dicha prioridad al mostrar a la poesía interrumpiendo su escritura para mirar con embeleso a la gran dama, ambas deleitándose con la música que ejecuta un elegante instrumentista. La acción tiene lugar en lo que sería el taller ideal del artista culto y refinado: la galería de un coleccionista repleta de pinturas, esculturas, libros o grabados [FIG. 9].[9]

Parecidos pensamientos guiarían los punzones de Domenico Ambrogi (Menghino del Brizio) en el aguafuerte del British Museum (posible frontispicio de libro) al presentar a la pintura que, auxiliada por la escultura, da color a un escudo cardenalicio rodeada de *putti* revoloteando en todas direcciones. En una posición inferior, la

[8] «*La pittura ti rappresenta in un subito la sua essenza nella virtù visiva […] e la poesía riferisce il medesimo, ma con mezzo meno degno dell'occhio*», I, 19.

[9] El cuadro de 236 x 198 pertenece a una colección privada.

FIG. 9. Frans Francken el Joven, P*intura y poesía en el taller del coleccionista*, Colección particular.

FIG. 10. Prospero, Marcantonio o Giovanbattista Muti, *Alegoría de la paz, la pintura, la poesía y la música*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palacio Barberini.

poesía que, como digna hija de Apolo se sienta sobre el corzo, suscribe la labor de sus compañeras (Spike, 1981: 176).

En mi opinión domina el repertorio por la agudeza de su contenido, un ejemplar fechado hacia 1630 del Palacio Barberini de Roma, en otra época atribuido a Simon Vouet y en la actualidad a Prospero, Marcantonio o Giovanbattista Muti [FIG. 10]. Cualquiera que fuese su autor, el lienzo está concebido como si fuera un emblema destinado a glorificar a las artes a partir de una amalgama de símbolos. La exhortación se propone ilustrar su trascendencia e inmortalidad al declarar que como frutos de la paz, únicamente progresan allí donde gobierne la serenidad y la concordia. En la escena que tiene lugar en un rincón del ameno parnaso a los pies de la escultura de su padre y protector Apolo, aparece la pintura escoltada por un pacífico Marte, «señoreando» no solo a la Poesía, quien ha tomado prestada su trompeta a la Innombrable, sino también a la Música, su hermana inferior, por depender «del oído, sentido segundón para el ojo» (Leonardo de Vinci, 1982: 57). Se une al trío, a la derecha, una hermosa figura de la Paz, ministra de las artes adornada con brocado de oro, corona de espigas, rama de olivo y una antorcha apagada sobre instrumentos militares para ostentar su victoria sobre la guerra (Ripa, 1603: 376- 377). Pone fin a la lección la imagen de la Eternidad que la pintura está trazando en su caballete a la que caracteriza como una mujer de largos cabellos rodeada por un semicírculo estrellado y dos bolas de oro en las manos. El modelo proviene de *I Documenti d'amore* manuscrito latino fechado hacia 1309-1313 de Francesco da Barberino, publicado en 1640, que Ripa confiesa haber visto «*scritto a penna*» en casa de Maffeo Barberini, futuro Urbano VIII (Ripa, 1603: 140-141).

Es de suponer que el controvertido dictamen leonardesco se fuera debilitando con el paso del tiempo ya que Pompeo Batoni hacia 1740 (Frankfurt Städel Museum) concede definitivamente la primacía a la pluma sobre el pincel. Con la corrección del dibujo producto de su formación académica y la impecable precisión de su factura, presenta con la serenidad de las diosas clásicas a las hijas de Mercurio. Aunque la Pintura que está terminando la efigie del dios del intelecto sobresalga sobre la Arquitectura y la Escultura, todas están atentas a las indicaciones o consejos de la Poesía seguida de la Fama reconocible por su doble trompeta. [FIG. 11]

En la segunda mitad del s. XVIII, período de esplendor de la Repú-

blica de Venecia, donde prestigiosos fresquistas prodigaron apoteosis y triunfos en los salones de sus palacios, el pintor y escenógrafo Gaspare Diziani en 1757 asigna de nuevo a la Poesía el papel principal en el universo de las artes. En la Sala dei Pastelli de la casa de la familia Rezzonico, enmarcada por estucos, arquitecturas fingidas o falsas ilusiones espaciales entre *putti* y brillantes celajes, la excelsa señora en compañía de la Música tutela a la Pintura que a su vez ampara a la Arquitectura y a la Escultura, quien oculta su rostro al espectador, tal vez por considerarse en opinión de Leonardo un «arte más mecánico y de menor fatiga mental» (1982: 66).

Pone el punto final a la teatral decoración, la aparatosa expulsión del Paraíso de la Ignorancia, la Calumnia y el Error, por no tener cabida en la morada de las letras y de las artes. [FIG. 12a Y 12b]

FIG. 11. Pompeo Batoni, *Alegoría de las artes*, Frankfurt, Städel Museum.

FIG. 12a. Gaspari Diziani, *Triunfo de la poesía*, Venecia, Palacio Rezzonico.

FIG. 12b. Gaspari Diziani, *Triunfo de la poesía* (detalle).

El tiempo en la visualidad de la Prudencia

María Montesinos Castañeda
Universitat de València

Desde la Antigüedad, la Prudencia ha sido considerada una de las virtudes más importantes para el ejercicio del bien. Con dicha finalidad, esta virtud ha de tener en cuenta ciertos parámetros del tiempo que la ayuden a concluir con la decisión acertada y, por lo tanto, prudente. Dicha relación con los diferentes estados del tiempo determina, según los pensadores, algunas de sus partes, como son la memoria y la providencia. Estas reflexiones acerca de la Prudencia se ven reflejadas en su representación visual, en la cual podemos encontrar referencias directas a la manifestación del tiempo en su propia imagen.

Séneca explica la Prudencia como el recuerdo de lo pasado, la ordenación del presente y la contemplación del futuro, por lo que comparte las ideas ciceronianas sobre las partes de dicha virtud. En *De quatuor virtutibus cardinalibus* Séneca expone con más detalle dicha relación de la Prudencia con los estados del tiempo: «Si tu ánimo es prudente, se regirá en tres etapas; pon en orden lo presente, prevé lo futuro, recuerda lo pasado, pues quien no piensa nada en lo pasado, pierde su vida; quien nada reflexiona previamente en lo futuro cae desprevenido en todo».[1] De estas facetas, Séneca destaca con mayor claridad la providencia ya que hace referencia a ella en varias ocasiones: «Más bien evita las cosas que infunden temor, prevé cuanto la Prudencia puede prever, observa y aleja de ti, muchos antes de que suceda, todo cuanto pueda perjudicarte»[2] (Sen. epist. 98 7) y «Ya que la Prudencia toma previsión a favor de quien la posee»[3] (Sen. epist. 113 19). También Ovidio (43 a. C.- 17 d. C.) en sus *Fastos* (*ca.* 8 d. C.) hace referencia a la providencia a partir de la imagen literaria de Jano, la cual pasará a ser uno de los rasgos identificativos más importantes de la Prudencia. Pues, ya desde época romana, la bifrontalidad define la imagen del dios Jano, virtualidad fisionómica que le permi-

[1] «*Si prudens est animus tuus tribus temporibus dispensetur; praesentia ordina, futura provide, praeterita recordare; nam qui nihil de praeteritis cogitat vitam perdit; qui nihil de futuro praemeditatur in omnia incautus incidit*». Citado por: Ripa, 1987, v.1: 224. (Trad. de Rosa Mª Mariño Sánchez-Elvira, 1987: 224).

[2] «*Tu vero metuenda declina; quidquid consilio prospici potest prospice; quodcumque laesurum est multo ante quam accidat speculare et averte*». (Trad. de Ismael Roca Meliá, 2000: v.2, 228).

[3] «*Prudentia enim ei cuius est prospicit, non sibi ; nam nec ambulare potest nec sedere*». (Trad. de Ismael Roca Meliá, 2000: v.2, 334).

te observar simultáneamente tanto el oriente y el poniente como el pasado y el futuro, cumpliendo así perfectamente con su cometido de portero celestial. Ovidio lo explica de la siguiente manera:

> Mas con todo, ¿qué dios diré que eres tú, Jano biforme? Pues Grecia no tiene numen ninguno parejo a ti. Y a la vez revela el motivo por el que eres el *único* entre los celestiales que ves lo que está a la espalda y lo que está delante. […] Entonces el sagrado Jano, admirable por su imagen bicéfala, puso de repente delante de mis ojos su doble faz. […] Y de la misma manera que vuestro portero, sentado junto al umbral de la entrada principal, ve las salidas y las entradas, así yo, portero de la corte celestial, alcanzo a ver a un tiempo la parte de Levante y la de Poniente. Ves las caras de Hécate, orientadas en tres direcciones para guardar las encrucijadas que dan a tres caminos; yo, para no perder el tiempo torciendo el cuello, tengo licencia para mirar a dos de ellos a la vez, sin mover el cuerpo[4] (Ov. *Fast.*1 89-144).

De este modo Ovidio expone la característica bifaz de Jano relacionándola con el físico trifaz de Hécate, aspectos ambos que heredará la imagen de la Prudencia posteriormente. Más tarde, en el siglo IV, Macrobio también trata la importancia de la Prudencia pues, al igual que los anteriores, destaca el don de la providencia relacionándolo, al igual que Ovidio, a la imagen del dios Jano que se presenta con la cabeza con dos rostros: «Algunos piensan que se le llama bifronte, porque no solo conoció el pasado, sino también el futuro»[5] (Macr. *Sat.* 1, 9 4). Sin embargo, las *Saturnales* (*ca.* 430) de Macrobio explican más al respecto, pues en ellas aparece la Prudencia explícitamente asociada a la bifrontalidad de Jano. Así en el capítulo VII del libro I de las *Saturnales*, Macrobio expone una interpretación moralizada de la explicación que Ovidio ofreciese a propósito de la biformidad de Jano; apariencia que, según Macrobio, debe ser interpretada por la Prudencia y la habilidad del rey (Jano) que conocía el pasado y preveía el porvenir:

> Después, el gobierno recayó solo en Jano, quien se cree que tuvo dos caras, de tal manera que contemplaba lo que había delante y lo que había detrás de su espalda; esto, sin duda, hizo referencia a la Prudencia y talento del rey, quien no solo había conocido lo pasado sino que había anticipado el futuro.[6] (Macr. *Sat.* 1, 8 20).

San Agustín, siguiendo a Macrobio y Ovidio, defiende al dios Jano en *De civitate Dei* (412-426) definiéndolo como el dios bifronte que mira hacia todas direcciones (Avg. civ. 7, 8).[7] Esta consecución de la imagen bifaz del dios romano, explica la conexión entre el mundo antiguo y el

[4] «*Quem tamen ese deum te dicam, Iane biformis?/ nam tibi par nullum Graecia numen habet./ ede simul causam, cur de caelestibus unus/ sitque quod a tergo, sitque quod ante, uides./ […] tunc sacer ancipiti mirandus imagine Ianus/ bina repens oculis obtulit ora meis./ utque sedens primi uester prope limina tecti/ ianitor egressus introitusque uidet,/ sic ego perspicio caelestis ianitor aulae/ Eoas partes Hesperiasque simul./ ora uides Hecates in tres uertenia partes,/ seruet ut in ternas compita secta uias:/ et mihi, ne flexu ceruicis tempora perdam,/ cernere non moto corpore bina licet'*». (Trad. de Bartolomé Segura Ramos, 1988: 34).

[5] «*quidam ideo eum dici bifrontem putant, quod et praeterita sciverit et futura providerit*». (Trad. de Juan Francisco Mesa Sanz, 2009: 119-120).

[6] «*post ad Ianum solum regnum redactum est, qui creditur geminam faciem praetulisse, ut quae ante quaeque post tergum essent intueretur: quod procul dubio ad prudentiam regis sollertiamque referendum est, que et praeterita nosset, et futura prospiceret*».

[7] «*Cum vero aum faciunt quadrifrontem et Janum geminum apellent, ad quatuor mundi partes hoc interpretantus, quasi aliquid spectet mundus foras, sicut per omnes facies Janus. Deinde, si Janus est mundus, falsum simulacrem Janus bifrontis*».

medieval, pues en este último tendrá lugar la representación visual de la Prudencia con dicho aspecto. El pensamiento medieval recoge las ideas precedentes manteniendo dicha relación de la Prudencia con el tiempo, como bien explica Brunetto Latini, quien realiza una tripartición de esta virtud con dicho fin: «Si tú eres hombre sabio, tú debes ordenar tu coraje según tres años de esta manera: tú ordenarás las cosas presentes, prevendrás las que vendrán, y te acordarás de las que son pasadas»[8] (Latini, 1948: 233). Así mismo, Petro Berchorius (1290-1362) en el *Repertorium morale* expone: «la prudencia consiste en la recordación del pasado, la ordenación del presente y la contemplación del futuro».[9] Santo Tomás también hace referencia a este aspecto en consideración a dicha virtud con lo que explica: «el conocer lo futuro en lo presente o pasado, que es lo propio de la prudencia»[10] (S.Th. [40925] IIª-IIae q. 47 a. 1 co.) y «el prudente considera lo lejano en tanto puede ayudarle o impedirle respecto de lo que debe hacer en el momento presente»[11] (S.Th. [40927] IIª-IIae q. 47 a. 1 ad 2.). Por lo tanto, la prudencia se adquiere con el paso del tiempo mediante la experiencia y la educación, como bien explica santo Tomás: «la prudencia adquirida es causada por la repetición de actos; de ahí que, "para su adquisición, es necesaria la experiencia y el tiempo", y no puede darse en los jóvenes ni actual ni habitualmente»[12] (S.Th. [41032] IIª-IIae q. 47 a. 14 ad 3.) y por ello, «la prudencia se da preferentemente en los ancianos, no solo por disposición natural, al estar más apaciguados sus movimientos pasionales, sino por su larga experiencia»[13] (S.Th. [41039] IIª-IIae q. 47 a. 15 ad 2.). De este modo, santo Tomás repite prácticamente las palabras de Aristóteles puesto que sigue al pie de la letra sus reflexiones.

La atribución de la imagen bifaz de Jano a la Prudencia en la Antigüedad pervive en la Baja Edad Media, cuando la encontramos en el siglo XIII en el *Roman de la rose* (1225-1240, Guillaume de Lorris, 1275-1280, Jean de Meung) de la siguiente manera: «De un arma de gran belleza/ Prudencia franco deseo arma./ No dice el hecho que la forma,/ pues tiene doble cara/ la cual está abierta y cerrada/ delante

[8] «*Se tu ies sages hom, tu dois ordener ton coraje selon 3 ans en ceste maniere: tu ordenaras les presentes choses, et porveras celes ki sont a avenir, et soviegne toi de cles ki sont alees*». *Citado por:* Poli, 1999: 50. (Trad. de María Montesinos).

[9] «*in praeteritorum recordatione, in praesentium ordinatione, in futurorum meditatione*». Según Panofsky, Berchorius se refiere al *Liber de moribus* de Séneca, pero la fórmula citada aparece en un tratado titulado *Formula vitae honestae* o *De quatuor virtutibus cardinalibus,* que también se atribuía a Séneca y se solía imprimir junto con el *Liber de moribus*, con todo ello se considera que el autor del primero fue el obispo Martín de Braga. Este libro del obispo bracarense es el tomado, a su vez, como referencia, por Cristina de Pizán para realizar su propia obra.

[10] «*Cognoscere autem future ex praesentibus vel praeteritis, quod pertinent ad prudentiam*». (Trad. de Fr. Francisco Barbado Viejo, 1955-1960: v.8, 19).

[11] «*prudens considerat ea quae sunt procul inquantum ordinatur ad adiuvandum vel impediendum ea quae sunt praesentialiter agenda*». (Trad. de Fr. Francisco Barbado Viejo, 1955-1960, v.8, p. 19).

[12] «*prudentia acquisita causatur ex exercitio actuum, unde indigent sui generationem experiment et tempore, ut dicitur in II Ethic. Unde non potest esse in iuvenibus nec secundum habitum nec secundum actum*». (Trad. de Fr. Francisco Barbado Viejo, 1955-1960: v.8, 49).

[13] «*Ad secundum dicendum quod prudential magis est in senibus non solum propter naturalem dispositionem, quietatis motibus passionum sensibilum: sed etiam propter experientiam longi temporis*». (Trad. de Fr. Francisco Barbado Viejo, 1955-1960 : v.8, 48).

una y la otra por detrás»[14] (Lorris y Meung, 1225-1240 y 1275-1280, v.827-832). No obstante esta referencia es francesa, los primeros ejemplos visuales de la bifrontalidad de la Prudencia pertenecen al ámbito italiano. Es en los comienzos del siglo xiv, con Giotto (1267-1337), cuando el arte italiano aporta nuevas fórmulas de representación, cuyo mejor ejemplo son los frescos de la Capilla Scrovegni (1305, Padua). En estos frescos aparece representada la Prudencia con nuevas características: bifaz, con un espejo y un libro. El libro aparece como signo de la sabiduría, mientras que el espejo, aunque no es un atributo relacionado con el tiempo es bastante común, cuya función es ayudar a la Prudencia a conocerse a sí misma para regular las propias acciones, partiendo del conocimiento de los propios defectos, así como hace referencia a la circunspección (Woodford, 1953: 524). Así pasó el aspecto del dios Jano y su fisionomía, ya moralizada, a ser la imagen de la Prudencia, tal y como muestra la obra citada así como el *campanille* de la Catedral de Florencia (1337-1348). Un poco más tarde y también en la literatura francesa encontramos una de las representaciones más antiguas del doble rostro. En *Le peregrinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville (*ca.*1330-1331) la Prudencia se presenta como un arma defensiva que protege al peregrino, caracterizándose por la Providencia y la Memoria representada por el doble rostro:

> Si los ojos llevas detrás,
> eso es signo de que atesoras
> de todos las ciencias cambiantes
> leer y leer tienes tu cometido,
> y del tiempo pasado hablas
> que sin la otra desempeñas;
> pero por delante pruebas lo que no ves
> y sin las cosas que no ves,
> que en el tiempo vendrán,
> pueden ser pasadas o futuras.[15] (Digulleville, *ca.* 1330: v.4905-4908)

La referencia al tiempo, además, es significativa en su representación en el ámbito civil, tendencia que surge en Italia en el siglo xiv. El ejemplo más destacado es la *Alegoría del Buen Gobierno* de Ambroggio Lorenzetti (1338-1339, Palacio Publico de Siena), donde la Prudencia se muestra sosteniendo un disco cuyos tres sectores llevan las inscripciones «*Tempus praeteritum*», «*Tempus praesens*» y «*Tempus futurum*» atribuidas a Séneca y expuestas anteriormente, o un brasero del que brotan tres llamas rotuladas de modo análogo. Dicha mención a los estados del tiempo también aparece, aunque de diferente modo en el Arca de San Agustín en Pavía (siglo xiv, San Pietro in Ciel d'Oro) y en la tumba de san Pedro Mártir

[14] «*D'ung armet de grande beaulté/ Prudence Franc Vouloir arma./ Ne say qui le fit ou forma,/ car il avoit double visiere/ dont l'une s'ouvrit et ferma/ devant et l'autre par derriere*». Citado por: Maupeu, 2012: 42. (Trad. de María Montesinos).

[15] «*Se les ieux porte derriere,/ C'est signe qu'ell' est tresoriere/ De toutes sciences mises/ En li et a li commises,/ Et du temps passé scet parler/ Mielx que nul autre et deviser;/ Mes par devant goute ne voit/ Et nulle chose n'aperçoit/ De ce qui au temps avenir/ Puet ester fait ou avenir*». Citado por: Maupeu, 2012: 44-45. (Trad. de María Montesinos).

(1339, Capilla Portinari, Basílica de San Eustorgio, Milán), obras en las que la Prudencia aparece portando tres libros, en los que se escribe la ciencia universal del tiempo donde: se narra el pasado, se describe el presente y se previene el futuro. Así mismo ambas obras se completan con tres caras, con el fin de que cada una de ellas pueda leer el libro correspondiente al tiempo que hace referencia. Además, en la obra milanesa, el rostro que mira hacia el norte corresponde a un religioso, más viejo y arrugado, frente a la faz orientada hacia el nordeste más joven, referente al presente, y contrastando ambas con la cara sureste, el futuro, más joven aún que las anteriores y con el cabello suelto (Didron, 1850: 54-55). No obstante aparecer tres libros, en muchas ocasiones se condensan en uno solo, siendo el caso del mayor número de obras posteriores. A parte de estos casos encontramos otras obras, contemporáneas a las anteriores, que presentan características semejantes: la Prudencia plasmada en el pavimento de la Catedral de Siena (siglo XIV) y la *Prudencia* de Bonino di Campione (*ca.*1357-1397, National Gallery of Art, Washington). Ambas representaciones de dicha virtud comparten la presencia del libro, así como de varios rostros.

Aunque los estados del tiempo suelen ser figurados con tres libros y, más comúnmente, por tres caras, Dante, siguiendo a su maestro Brunetto Latini identifica a la Prudencia con tres ojos (Poli, 1999: 49). De este modo la Prudencia dantesca presenta tres ojos en lugar de tres caras, aunque con el mismo significado: «A la izquierda otras cuatro hacían fiesta con túnica de púrpura: abre danza la que luce tres ojos en la testa»[16] (Alighieri, 1995, *Purgatorio* XXIX: 130-132). Estos tres ojos representan las tres partes de las que se compone la Prudencia, siendo situado, frecuentemente, el tercer ojo en la parte trasera de la cabeza, queriendo significar la Memoria (Poli, 1999: 50). Por lo tanto, la Prudencia trata de conocer, mediante sus diversos rostros y ojos, los tres estados del tiempo, tomando la experiencia del pasado para aplicarla al presente según lo que prevé en el futuro. No obstante, en las tres dimensiones encuentra un punto en común, la muerte. Por este motivo, una de las miniaturas de la *Ética de Aristóteles,* atribuida al llamado Maestro de la Coronación de Carlos VI, muestra la Prudencia como una figura con un triple rostro de calaveras, cada una mirando a una de las direcciones del tiempo. Aunque la imagen no permite ver con claridad los tres rostros, se aprecia su presencia por la protuberancia de la nariz de las caras laterales (Richter Sherman, 1995: 127). Esto significa que la Prudencia, al conocer las dimensiones del tiempo es consciente de que sus decisiones y acciones le pueden llevar a la muerte, puesto que es allí donde acabará en un futuro, pero la cual puede

[16] *«Dalla sinistra quattro facean festa,/ in porpore vestite, dietro al modo/ d'una di lor ch'avea tre occhi in testa».* (Trad. de Abilio Echevarría, 1995: 388).

precipitarse en el mismo presente si no actúa prudentemente.[17] Por semejantes motivos, Maquiavelo recuerda las anteriores reflexiones al respecto: «Los romanos en esta ocasión, hicieron lo que tiene que hacer todo príncipe prudente, que tan solo debe poner remedio a los males presentes, sino prevenir los futuros» (Maquiavelo, 1968: 123).

Ya en el siglo xv, vemos que las singularidades visuales de la imagen de la Prudencia se mantienen al igual que sus significados, ya que encontramos la presencia de personificaciones de la Prudencia portando tres libros, así como siendo portados por un clérigo con el mismo fin. Pero la imagen más significativa para la representación del tiempo en la Prudencia es el uso del doble rostro, tanto literal como visualmente. En *El dezir de las syete virtudes* (*c.* 1407) Francisco Imperial presenta la imagen literaria de la Prudencia de la siguiente manera: «De ver la sesta ove pavor ssobejo,/ porque la vy dos fazes delicadas,/ e en la mano mirava un espejo». Y, más adelante, Imperial explica más extensamente:

> Mira Prudençia commo faz loçanas
> sus anbas fazes mirando el espejo,
> e de una en una mira sus hermanas,
> e cura dellas quando non son ssanas;
> Providençia, Conprehender, Enseñamiento,
> Cautela, Soliçidat, Acatamiento;
> éstas sson fijas, en obras non son vanas. (Imperial, 1977: 107-112)

De este modo, Imperial describe la Prudencia bifaz acompañada de espejo y haciendo alusión a las partes de la Prudencia enumeradas por los filósofos, cuya representación visual se tratará más adelante. También Ripa explica este atributo, ya que lo asocia a la Prudencia en su *Iconología*: «Los dos rostros significan que la Prudencia consiste en una cierta y verdadera cognición, mediante la cual se ordena y se dirige cuanto se debe hacer, naciendo tanto de la atenta consideración de las cosas pasadas como de las futuras» (Ripa, 1987: 233). A partir de esta imagen, Ripa destaca la importancia del tiempo en el ejercicio de esta virtud:

> La excelencia de esta virtud es tan elevada e importante, porque con ella se recuerdan las cosas del pasado, se ordenan las presentes, y se prevén las futuras, a tal punto que el hombre que de ella carece no podrá recobrar lo que perdiere, conservar lo que posee ni alcanzar cuanto espera (Ripa, 1987: 233).

Alciato, en el emblema «Prudentes», muestra la cabeza de Jano flotando en un cielo nublado sobre una ciudad, recordando los orígenes antiguos de dicho atributo: «Jano bifronte, que conoces bien las cosas pasadas y por venir, y que contemplas lo de detrás y ves lo de delante, ¿por qué te pintan con tantos ojos y rostros? ¿Acaso no

[17] Para un detallado estudio de la Prudencia con la *vanitas* véase: Vives-Ferrándiz, 2010: 70-178. Y el libro de Aurora Egido sobre la imagen de la Prudencia en Baltasar Gracián (Egido, 2000).

es porque esta imagen simboliza al hombre precavido?»[18] (Alciato, 1993: 50). El recuerdo del dios Jano como imagen de Prudencia no solo está presente en el ámbito visual. Fray Bartolomé de las Casas (1484-1566) reproduce en la *Apologética Historia* la argumentación de Macrobio (Casas, 1953: 373), y de igual modo, Juan Pérez de Moya (1513-1597) en el capítulo de su *Philosophia secreta* (1585) que dedica al dios romano, insiste en la misma idea, utilizando también las *Saturnales* como punto de referencia (Pérez de Moya, 1928: 279-280). Dicha imagen bifaz de esta virtud también está presente en el ámbito funerario, como es el caso del sepulcro de Gonzalo Díez de Lerma (1524, Felipe Birgarny, Catedral de Burgos). Además, en un detalle de la estampa *El comandante Orange comparado con Josué* (1569, Mathis Zündt, Ámsterdam, Rijksmuseum) aparece un yelmo bifronte con la inscripción «*Prudentia*», siendo una variante que unifica dos atributos de la Prudencia, el aspecto bifaz y el yelmo. Otras obras que ejemplifican el amplio uso que tuvo las dos caras en la representación de la Prudencia son la *Alegoría de la Prudencia* de Girolamo Macchietti (segunda mitad del s. XVI, Collezione Luzzetti) y *Las virtudes cardinales* de Rafael Sanzio (1511, Roma, El Vaticano, Stanza della Segnatura, Palacios Pontificios).

Junto a la imagen bifronte de Jano es posible encontrar figuraciones de la Prudencia en las que esta se encuentra representada por tres caras, aludiendo de una manera más clara a las tres dimensiones que entran en juego en la práctica de esta virtud. La obra más representativa en este aspecto es la *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano (1565, Londres, National Gallery) por presentar la combinación de diferentes tradiciones en una misma imagen. La obra muestra tres rostros humanos: el perfil de un anciano, el retrato frontal de un hombre maduro y el perfil de un joven barbilampiño. Partiendo del lema de la obra, «*Ex praeterito /praesens prvdenter agit/ ni futurā actionā detvrpet*» («Por la experiencia del pasado, obra con Prudencia el presente para no malograr la acción futura»), los tres rostros humanos representan los tres estados de la existencia, significando las tres formas del tiempo. Al relacionar dichas modalidades temporales con la idea de Prudencia, Panofsky propone otra interpretación: «las tres facultades psicológicas en cuyo armónico ejercicio consiste esa virtud: la Memoria, que evoca el pasado y de él toma enseñanza; la Inteligencia, que juzga sobre el presente y obra en él, y la Previsión, que anticipa el futuro y prepara a favor o en contra del mismo» (Panofsky, 1979: 173). Tiziano, además, situó en la parte inferior del lienzo una tradición más culta e intelectual que representaba la Prudencia por medio de la figura mítica de Hécate, una combinación

[18] *«Iane bifrons, qui iam transacta futuraque calles, quique retro sannas, sicut et ante, vides: Te tot curo culis, cur fingunt vúltibus? An quod circumspectum hominem forma fuisse docet?».* (Trad. de Pilar Pedraza).

de cabezas de león, lobo y perro que tiene su origen en los antiguos jeroglíficos egipcios y en la iconografía del dios Serapis (Panofsky, 1979: 171-193). Aunque se desconoce el significado de esta combinación de animales tuvo en el antiguo Egipto, cuando pasó al mundo latino se le dotó de un dimensión temporal. Dicho significado fue recuperado siglos después por Petrarca, aunque su verdadero resurgir se produjo con la revitalización de los jeroglíficos egipcios que tuvo lugar en los siglos xv y xvi (Vives-Ferrándiz, 2010: 91-92). No obstante, las tres cabezas también hacen referencia al tiempo, por lo que Panofsky cita a Giordano Bruno para justificar dicha interpretación:

> Un lobo, un león y un perro aparecen
> al alba, al mediodía y al crepúsculo:
> lo que gasté, retengo y me procuro,
> lo que tuve, ahora tengo, o pueda tener.
> Por cuanto hice, hago y he de hacer,
> en el pasado, en el presente y en el futuro,
> me duelo, me arrepiento y me aseguro
> en el perder, el sufrir, el esperar.
> Con lo agrio, con lo amargo y con lo dulce,
> la experiencia, los frutos, la esperanza,
> me amenazan, me afligen, me alivian.
> La edad que he vivido, vivo y viviré
> me hace temblar, me sacude, me ata,
> en ausencia, presencia y lejanía.
> Asaz, demasiado, bastante
> el entonces, el ahora y el luego
> me tienen en temor, tormento y esperanza[19] (Bruno, 1908: 401-402).

El poema de Giordano Bruno, muestra la imagen literaria de la obra de Tiziano, en la que se establece la relación temporal expuesta. También Pierio Valeriano en sus *Hieropglyphica* (1556) muestra dicha vinculación de la Prudencia con los tres rostros animales en «*De bicipitio. Prudentia*» (Valeriano, 1556: 228v-229r). Del mismo modo, Vicenzo Cartari (1531-1569) en *Serapis* (*Imagines deorum*, 1556) representa la triple cabeza aludiendo a la Prudencia. Pues en la misma línea Cartari comenta que los egipcios colocaban en la cabeza de Serapis un modio, en la mano un báculo y al lado un monstruo de tres cabezas, que personifica los tres tiempos. [20]

[19] *«Un alan, un león, un can appare/ all'auror, al dì chiaro, al vespr' oscuro./ Quel che spesi, ritegno, e mi procuro,/ per quanto mi si diè, si dà, può dare./ Per quel che feci, faccio ed ho da fare,/ al passato, al presente ed al futuro/ mi pento, mi tormento, m'assicuro,/ nel perso, nel soffrir, nell'aspettare./ Con l'agro, con l'amaro, con il dolce speranza/ mi minacciò, m'affligono, mi molce./ L'età che vissi, che vivo, ch'avanza,/ mi fa tremante, mi scuote, mi folce,/ in absenza, presenza e lontananza./ Assai, troppo, a bastanza/ quel di già, quel di ora, quel d'appresso/ m'hanno in timor, martir e spene messo».* Citado por: Panofsky, 1979: 182.

[20] *«Ergo leonis capite monstratur praesens tempus; quia conditio eius inter praeteritum, futurumque actu praesenti ualida, feruensque est: sed praeteritum tempus lupi capite signatur, quod memoria rerum transactarum rapitur, et aufertur. Item canis blandientis effigies futuri temporis designat euentum, de quo nobis spes, licet incerta, blanditur».* Citado por: Senes, 2011: 767.

Cabe añadir que en una de las imágenes de la Prudencia que propone Ripa, este le adjudica un tercer ojo sobre el pecho, como ya había hecho Dante en la *Divina Comedia* y ya se ha expuesto. Además del tercer ojo, la imagen se acompaña de la presencia de una calavera. Como ya explicaban algunos de los pensadores presentados hasta el momento, la principal función de la Prudencia es la elección, para la cual ha de tener en cuenta su pasado, su presente y su futuro, pues cada hecho conlleva un fin. A partir de estas premisas, en los siglos xv y xvi surgen diferentes atributos alusivos a la elección y el fin, concretamente la muerte. Pues, según Vives-Ferrándiz: «Los ojos de la Prudencia miran hacia el presente y el pasado para descubrir que el ser humano es perecedero, mortal, en definitiva, es una calavera» (Vives-Ferrándiz, 2010: 71). La calavera, aunque se trata de un atributo poco frecuente en la virtud,[21] encontramos referencias literarias y visuales de su representación en relación a la imagen de la Prudencia. Ripa, en su segunda propuesta de imagen de Prudencia introduce este atributo, cuyo significado explica del siguiente modo:

> Mujer que coge con la siniestra una cabeza de muerto, mientras sujeta una serpiente con la diestra. La cabeza de muerto nos recuerda que para adquirir el uso de la Prudencia será también de la mayor importancia atender al fin y resultado de cada cosa,siendo dicha Prudencia, en su mayor parte, efecto directo de la Filosofía. Esta a su vez, según los mejores Filósofos, es una continua meditación sobre la muerte, siendo así que el pensar en nuestras miserias es el camino real y verdadero para alcanzar la mentada Filosofía (Ripa, 1987: 237).

Según León Coloma, el origen de la calavera debe ser seguramente italiano, ya que considera que fue introducido en la Península Ibérica, tímidamente por Vasco de la Zarza (fl. 1524), y sin disimulos por Domenico Fancelli (1469-1519). Zarza hizo uso de la calavera como atributo de la Prudencia en el sepulcro del obispo Alonso Tostado de Madrigal (Vasco de la Zarza, Catedral de Ávila) y en el del obispo Carrillo de Albornoz (*ca.*1515, Catedral de Toledo). No obstante, a Fancelli se debe la considerable difusión de dicho atributo en Castilla, a partir, sin duda, de la fascinación que el sepulcro del príncipe don Juan (Domenico Fancelli, 1512-1513, Iglesia de Sto. Tomás de Ávila) suscitó, siendo obra italiana e innovadora en muchos aspectos para la tradición escultórica funeraria vigente en territorio peninsular. Aquí, la Prudencia es representada semidesnuda, teniendo una serpiente enroscada en un brazo apoyando la otra mano sobre una calavera que sostiene sobre una pierna, como en los sepulcros de Zarza (León Coloma, 1989: 68). La calavera se explica como el *memento mori* por excelencia, que constituye, en manos de

[21] Ni Mâle, ni Marle, ni Tervarent, entre otros, recogen este atributo de la Prudencia.

la Prudencia, una advertencia sobre la caducidad de la vida, y un llamamiento al ejercicio de esta virtud, lo que justificaría el éxito de este atributo de la Prudencia cuando esta aparece en contextos funerarios.[22] Se trata, pues, de la conjunción de la idea de *vanitas*, por una parte, y de la iconografía de la muerte por otra (León Coloma, 1989: 70). Pues, esta virtud caracteriza al desengañado ante la muerte siendo consciente de los peligros de sus decisiones y los actos que pueden llevarle a ella, así como define el momento presente a modo de una calavera, teniendo en cuenta la muerte en todo momento (León Coloma, 1989: 89). Cabe destacar que para Miranda y Paz la calavera es el espejo que nos devuelve la imagen y condición de lo que somos: «avia (*sic*) de tener el hombre este espejo, que le representase quién es en lo natural, y moral, desmenuzando las calidades de su ser. […] Nada fuiste, nada eres, y en nada te resuelves, aunque las apariencias de que eres algo te engañan» (Miranda y Paz, 1663: 17, en León Coloma, 1989: 70).

Además de los atributos y características tratadas, cabe añadir la relación que se establece entre la representación del tiempo en la Prudencia y la visualidad de las partes de dicha virtud. Pues las diversas caras, además del tiempo hacen referencia a las partes que los pensadores designan a la Prudencia. Santo Tomás atribuye a la Prudencia las seis que le asigna Macrobio, más la «memoria» que aporta Cicerón, y la «sagacidad» que añade Aristóteles, explicándolo de la siguiente manera: «De estas ocho, cinco pertenecen a la prudencia como cognoscitiva: la memoria, habilidad en el raciocinio, inteligencia, docilidad y sagacidad; y tres a la prudencia como preceptiva, a saber: la previsión o providencia, la circunspección y la precaución»[23] (S.Th. [41055] IIª-IIae q. 48 co.). Estas partes, a veces, tienen su correspondencia visual mediante atributos de la Prudencia. Es el caso del aspecto bifaz que, además de hacer referencia al tiempo, representa la Memoria (en su cara posterior) como recuerdo del pasado) así como la Providencia (en su cara frontal) como previsión del pasado. Las partes citadas tienen personificaciones por sí mismas en las que comparten características o atributos con la imagen de la Prudencia, siendo el caso de la Providencia/Previsión y la Memoria.

El atributo más relevante de la Prudencia es la multiplicidad de rostros, siendo el más común entre las partes que se le asocian. Por este motivo, Ripa explica la Previsión como: «Mujer con dos cabezas que ha de ir vestida de amarillo, cogiendo un Schirato con la diestra y compás con la siniestra» (Ripa, 1987: 225). Además, Ripa relaciona directamente las dos cabezas con la Prudencia: «Las dos cabezas muestran que a fin de que preveamos las cosas por venir, será de gran

[22] También en el Sepulcro de los Marqueses de Poza (iglesia del convento de san Pablo) aparece la calavera en manos de dicha virtud.

[23] *«Quorum octo quinque pertinent ad prudentiam secundum id quod est cognoscitiva, scilicet "memoria, ration, intellectus, docilitas" et "solertia": tria vero alia pertinent ad eam secundum quod est praeceptiva, applicando cognitionem ad opus, scilicet "providentia, circumspectio" et "cautio"».* (Trad. de Fr. Francisco Barbado Viejo, 1955-1960: v.8, 58).

ayuda el mejor conocimiento de las cosas pasadas; pues es sabido que la experiencia viene a ser causa y razón de la Prudencia de los hombres, siéndole facilísimo ejercer la Previsión al que es prudente y siendo además el prever y el proveer efectos propios de la virtud de la Prudencia» (Ripa, 1987: 225). Por este motivo, Ripa no olvida mencionar la relación de dicha fisionomía con la del dios Jano, así como la posesión del gobernante de dicha virtud.[24] El aspecto bifaz también es atributo propio de la Memoria, por lo que Ripa explica:

> Es la memoria un don particular que por naturaleza se tiene, siendo de la mayor importancia y consideración, pues gracias a ella puede abarcarse y recordarse la totalidad de lo pasado; con lo cual, en virtud de dicho conocimiento, nos podemos regular con la Prudencia, previendo y calculando por lo ya sucedido las cosas por venir, por cuya causa además se le pintan dos caras. (Ripa, 1987: 67).

FIG. 1. Prudencia, Sabiduría y Valor, en *Iconologie oder Ideen aus dem Gebiethe der Leidenschaften und Allegorien, in Abbildungen mit erklärendem Texte und den nöthigen Erläuterungen, für Zeichner, Maler, Künstler, Dichter, Gelehrte, Erzieher, Freunde höherer Geschmacksbildung und Kunstliebhaber. Mit 225 Abbildungen. Gezeichnet von Sambach und in Kupfer gestochen von Joseph Stöber.* Wien, Im Verlag von Rud. Sammer, 1807.

Pues en la imagen de la Prudencia, la cara que mira hacia el pasado, generalmente con aspecto anciano, es el rostro de la Memoria, con el fin incorporar los recuerdos al presente (Vives-Ferrándiz, 2010: 114). Esto ocurre tanto con el aspecto bifaz como con el tricéfalo, pues en ambos casos una de las caras mira hacia el pasado. Mediante estas asociaciones, la Prudencia se entiende como el acto por el cual el sujeto se mueve por propia iniciativa ante una situación dada, enfrentándose a la adversidad ayudándose de la Memoria y la Providencia o Previsión

[24] «Entre las gentes plebeyas es creencia común que la Previsión o Providencia nos viene directamente de los Príncipes, siendo así que a los Príncipes les proviene de Dios, dador universal de todo bien». Ripa, 1987: v.2, 226-227.

(Maupeu, 2012: 45). Asimismo, la Memoria también es portadora de un libro y una pluma, por lo que Ripa explica: «en cuanto al libro y la pluma, muestran y significan, según suele decirse, que la memoria se perfecciona con el uso, consistiendo dicho uso especialmente en leer o escribir con la mayor frecuencia que se pueda» (Ripa, 1987: 67). Con esto, se explica la importancia de la experiencia en el uso de la Memoria, mediante la cual se crean los recuerdos. En el ejercicio de la Prudencia también es importante la experiencia, lo que ya en la Antigüedad explicaba Aristóteles. Además, tanto la Prudencia como la Memoria son portadoras de un libro. Por lo tanto, el tiempo en la Prudencia se visualiza mediante la representación de tres libros (en ocasiones uno), la bifrontalidad/trifrontalidad y la presencia de una calavera, siendo algunas de dichas características, atributos compartidos con la imagen de sus mismas partes.

Fiestas en Nápoles por el nacimiento del príncipe Felipe Antonio de Borbón y Sajonia (1747-1777)

José Miguel Morales Folguera
Universidad de Málaga

Datos biográficos

En Nápoles y Sicilia gobernaba como rey desde 1731 Carlos de Borbón con el título de Carlos VII (Colletta, 1858: 29-102). En el año 1738 contrajo matrimonio con María Amalia de Sajonia y, tras el embarazo de cinco niñas, en 1747 nace el primer varón, Felipe Antonio, que estaba designado a ser el heredero de las coronas de España y de las dos Sicilias. Sin embargo, el niño pronto empezó a manifestar su deficiencia mental, por lo que fue excluido de la sucesión, concediéndosele el título de duque de Calabria [fig. 1].

Felipe Antonio nació en el palacio de la Reggia di Portici, donde la familia real se hallaba en ese momento [fig. 2]. Este palacio fue una de las residencias construidas por el monarca en el entorno del Vesubio; residencias que son conocidas como villas vesubianas. En este lugar la familia real solía pasar los veranos y allí nacieron siete de sus doce hijos. A pesar de todos los augurios favorables realizados con motivo de su nacimiento, el niño tenía una enfermedad mental importante, por lo que fue recluido en la Reggia di Portici hasta su muerte, ocurrida treinta años más tarde. Sus restos fueron depositados en una capilla de la iglesia de Santa Clara de Nápoles.

fig. 1. Retrato del infante Felipe de Borbón, duque de Calabria.

La iglesia de Santa Clara junto con el Duomo y la iglesia de San Lorenzo fueron tradicionalmente los lugares escogidos por las autoridades napolitanas para la celebración de las exequias de los miembros de la familia real española. En el año

FIG. 2. Reggia Villa di Portici, 1745.

FIG. 3. Mausoleo del infante Felipe de Borbón, capilla de la iglesia de Santa Clara, Nápoles.

1742 fue elegida por Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia para sepultura de su hija María Giuseppa Antonia. Otros cinco de sus numerosos hijos fueron enterrados sucesivamente en la capilla y poco a poco se fue convirtiendo en cripta real de los Borbones napolitanos. En la capilla se hallan enterrados los reyes Borbones de las dos Sicilias desde Fernando I hasta Francesco II. En total han sido veintiuno los enterramientos realizados entre príncipes, princesas y reyes y reinas consortes.

Ocupa un lugar privilegiado en la capilla la sepultura del príncipe Felipe Antonio de Borbón. El monumento fúnebre, obra del escultor napolitano Giuseppe Sanmartino, se encuentra en la pared izquierda, donde se halla la urna empotrada en la pared, sobre la que dos *putti* apenados señalan respectivamente a la urna y a la cartela, donde se recoge la fecha de su muerte y se describe la dedicatoria del mausoleo de Carlos III en 1777, entonces ya rey de las Españas y de las Indias, a su hijo primogénito, el príncipe Felipe [FIG. 3].

Portada de la Relación

Como era costumbre en todo el Imperio Español, el nacimiento del heredero al trono fue celebrado en Nápoles con numerosas fiestas y se editó un lujoso libro con un extenso texto y numerosas ilustraciones, en el que se describen todos los actos organizados (*Narrazione*, 1749). Las estampas del libro fueron diseñadas por Vincenzo Re y grabadas por Giuseppe Vasi. El libro tiene una portada con grabado de Carlo Gregori, en el que una asamblea de figuras mitológicas da la bienvenida al primogénito con un texto latino inscrito en una cartela: «*Te nascente Puer, rerum spes altera, solvit vota haec, el plausus dat tua Parthenope. Nam regnat, et regnis pacem peperere Parentes, tu rata perpetuo, quae peperere, facis*».

En la base del grabado un breve texto explica la significación de la representación, que tiene como fondo una perspectiva de la ciudad de Nápoles, la bahía y el Vesubio, de cuya cúspide surge una fumarola. En el centro de la composición el príncipe recién naci-

do, envuelto en pañales, es presentado por la Fe a varios personajes que simbolizan a la ciudad de Nápoles, el río Sebeto y la sirena Parténope acompañada de sirenas cantando y tañendo la lira, y a una personificación de la Reggia di Portici, que lo acoge con los brazos abiertos junto con una doncella, que le ofrece todo tipo de frutas.

Encima del recién nacido se halla Palas con el escudo cristalino, en el que se aprecia la cabeza de la Medusa. La diosa de la inteligencia le ofrece una corona, instruyéndole para un gobierno en paz. A la derecha, la Fama alada toca la trompeta. Por encima de Palas las tres Gracias lo adornan con sus virtudes y favores. A la derecha, Astrea sujeta la balanza como símbolo de la Justicia, mientras que una ninfa muestra tras el hombro de la diosa un ramo, que puede relacionarse con uno de sus atributos, las espigas. Coronan la composición Marte recostado, cuyos atributos guerreros son portados por dos *putti*, y la Inmortalidad rodeada por el ouroboros, llevando un cetro en la mano derecha y un libro abierto en la izquierda [FIG. 4].

FIG. 4. Portada de la Relación festiva.

El nacimiento del príncipe Felipe fue celebrado en la corte napolitana con la realización de los tres principales actos, que se solían organizar en las numerosas fiestas de la Monarquía Hispánica: el baile en la Gran Sala del Palacio Real, la construcción de arquitecturas efímeras y lanzamiento de fuegos artificiales, y la serenata en el Teatro Real de San Carlos.

El baile en la Gran Sala del Palacio Real

Como en todas las grandes ocasiones, las fiestas por el nacimiento del príncipe se iniciaron la mañana del 4 de noviembre del año 1747, cuando los reyes acompañados de damas y caballeros de la corte llegaron a la Gran Sala del Palacio Real, llamada de la Guardia, que fue adornada para el acontecimiento por Vincenzo Re Parmigiano, célebre pintor teatral y ayudante de la Real Florería, que también llevaría a cabo las decoraciones del teatro, la máquina de fuegos artificiales en el Castel Nuovo y la gran cucaña erigida en la Plaza Real (*Narrazione*, 1749: 5-6).

La Gran Sala fue decorada con damascos de color dorado. Los capiteles de las pilastras se adornaron con vasos dorados, los espacios entre las pilastras con pendones, los remates de las paredes con figuras de bajo relieve y el cielo de la sala con damascos; campeando en el centro una gran figura de la Fama, como se puede observar en la lámina II. Toda la sala estaba rodeada por la parte superior con un balcón de hierro adornado con telas de color crema recamadas en oro y damascos dorados guarnecidos de plata. De la parte inferior del balcón surgía a manera de un anfiteatro una gran escalinata con tres órdenes de gradas cubiertas con tapices, donde se encontraban los caballeros y las damas. En el centro había un gran espacio despejado para el baile [FIG. 5].

Como se observa en la lámina III, en la parte frontal de la sala había un rico pabellón de terciopelo de color crema con franjas de oro, en el que se habían colocado cuatro órdenes de asientos para los músicos. El otro frente de la sala, que era el más cercano a los apartamentos reales —por donde se realizaba el ingreso— se hallaba adornado de igual manera, situando en el mismo tres ricos asientos para los reyes. Pendían del techo de la sala lámparas de cristal con numerosas velas, colgando de las paredes numerosos espejos con lámparas, que en conjunto daban a la sala una gran iluminación. El baile se inició con la llegada de los monarcas, que iban acompañados de ilustres caballeros del reino.

Cucaña en la Plaza Real

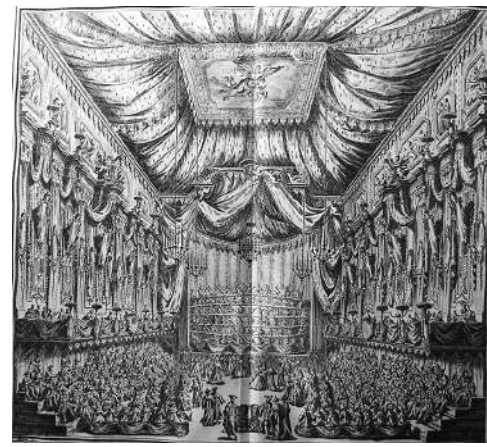
Delante del Palacio Real se erigió una gran máquina, denominada cucaña, que representaba una amena colina adornada alrededor con árboles y plantas, entre los cuales se observaban pastando bueyes, ovejas, cabras, puercos y otros animales domésticos junto a otros animales salvajes. Sobre la cima de la colina se veía una gruta, que estaba recubierta de alimentos, quesos y carnes, que imitaban el estilo rústico (*Narrazione*, 1749: 12). La gruta estaba organizada en tres órdenes superpuestos, que disminuían en altura y terminaban en una torre apuntada rematada por una escultura, que portaba en la mano una cornucopia, representando a la Abundancia.

Alrededor de cada una de las terrazas había una barandilla con balaustres y vasos, adornados con comestibles, arbustos plantados con frondosas ramas, de las cuales colgaban carnes y animales, en vez de frutas, brotando de algunos de los vasos agua en forma de chorros. De los lados de la gruta surgían dos arquerías con escalinatas

recubiertas de queso. Las arquerías curvadas terminaban en una terraza rematada con balaustres y vasos. Las arquerías estaban también adornadas con todo tipo de alimentos imitando la arquitectura rústica [FIG. 6]. En la zona central de la colina había dos fuentes de agua, que formaban dos lagos, donde había muchos pájaros acuáticos; surgiendo del fondo del agua dos grandes antenas con altas palmeras, de una de las cuales colgaba ropa de mujer y de la otra ropa de hombre.

En la zona inferior de la colina el suelo estaba guarnecido con un gran número de aves de corral dispuestas en praderas adornadas con arabescos de diferentes colores, que imitaban los jardines secretos del monarca. Estas praderas estaban rodeadas de caminos con setos, que tenían de tramo en tramo pilares con jarrones con árboles plantados. En el centro de cada uno de los jardines laterales había dos surtidores, que vertían el agua en sendas tazas rehundidas en el suelo. En medio del jardín se erigía una fuente monumental que, en vez de agua, vertía vino, tal y como se observa en la lámina XI.

La cucaña estaba custodiada por soldados y rodeada por el pueblo de Nápoles, que esperaba la orden del rey para poder acceder a los comestibles y subir a la cima de las antenas, para poder de este modo coger las vestimentas como premio a su destreza.



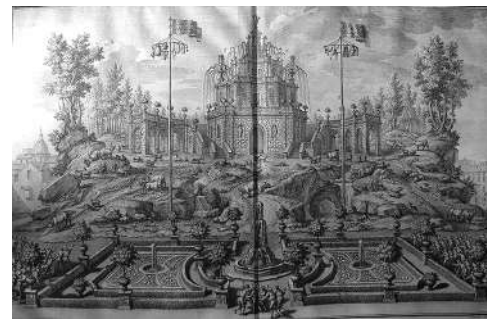


FIG. 5. Adorno de la Gran Sala del Palacio Real para el baile.

FIG. 6. Cucaña erigida en la plaza del Palacio Real.

Arquitecturas efímeras y fuegos artificiales en el Castel Nuovo

Por la tarde se mostró el Castel Nuovo maravillosamente iluminado y adornado con globos y vasos transparentes, al igual que la cerca que lo rodeaba (*Narrazione*, 1749: 13). Los bastiones estaban unidos por una balaustrada con los balaustres pintados como si fueran de mármol. De ellos surgían arcos transparentes adornados por la parte superior con globos y por la inferior con pendones, y también con vasos transparentes de vivos colores vagamente pintados. Entre los arcos había pilares rematados con globos, de manera que todo el conjunto tenía

el aspecto del pórtico de un delicioso jardín, como se puede observar en la lámina XII de la Relación. En el arco central de cada una de las fachadas aparecía un medallón con inscripciones.

La inscripción del lado de la Fuente de Venus era la siguiente:

PHILIPPO FILIO
PHILIPPI HISPANIARUM REGIS
NEPOTE
LUDOVICI DELPHINI PRONEPOTE
MAGNI LUDOVICI GALLIARUM REGIS
AB NEPOTE

En el centro de la Fuente del Espejo se colocó la siguiente inscripción:

QUI IDIBUS JUNII ANN.
MDCCXXXXVII
NATUS AUGUSTISSIMAE
GENTIS ORBIS TERRARUM
PARTI MAXIMAE DOMINANTIS
SPEM PROPAGAT

Sobre uno de los balaustres colocado frente al Jardín real se hallaba la siguiente inscripción:

CAROLUS UTRIUSQUE SICILIAE
REX
AMALIA POTENTISSIMI
SARMATARUM REGIS FILIA
PARENTES PUBLICI LAETENTUR

Y finalmente sobre la puerta del castillo se ubicó la inscripción:

AUGUSTAE GENTIS PLURIMARUM GENTIUM
PRIMA SPES NEAPOLI NATUS
GAUDETE NEAPOLITANI
MAXIMO
GENERIS HUMANI BONO

Las cuatro grandes torres del castillo estaban adornadas con fanales y globos transparentes, sobre los que se alzaban cuatro pirámides con los escudos reales de la Casa de Borbón en las bases de las cuatro caras, y sobre las puntas numerosos globos de diferentes colores que, dispuestos de forma ordenada e iluminados, formaban una bella composición (*Narrazione*, 1749, 14).

Para que los soberanos pudieran gozar de la perspectiva del castillo se construyó sobre la muralla del Jardín Real un bello casino con cinco espaciosos balcones de hierro. Las paredes estaban adornadas con paños festivos, espejos con luces de cera, y fanales en la cornisa. El balcón central estaba cubierto con un majestuoso pabellón y con un bello tapiz [FIG. 7].

Quedaba finalmente por admirar la monumental Máquina de Fuegos Artificiales, erigida en la plaza del castillo, que estaba construida de madera y tela pintada con arquitecturas fingidas que simulaban mármoles esculpidos. La altura de la máquina era de 260 palmos y simulaba un majestoso templo, situado en el centro de la plaza y erigido sobre un alto zócalo con doce palmos.

Se ascendía a lo alto del zócalo por dos amplias escalinatas, una de las cuales miraba a la plaza y la otra al castillo. Ambas tenían a su alrededor una balaustrada pintada en verde viejo, adornada con jarrones, que arrojaban llamas a manera de hachones. En los cuatro lados contiguos a dichas escalinatas había cuatro pedestales cuadrados, separados del cuerpo del templo, sobre los que había cuatro estatuas de figuras desnudas recostadas entre arbustos y jarrones, que representaban a los cuatro principales ríos de la tierra. En el centro de la terraza del zócalo, sobre cuatro grandes basamentos de 15 palmos de altura, se encontraban cuatro pórticos con forma de cruz y grandes arcos, que componían cuatro fachadas iguales. En el centro del templete, sobre un alto pedestal, se erigía una estatua que representaba la Pública Felicidad.

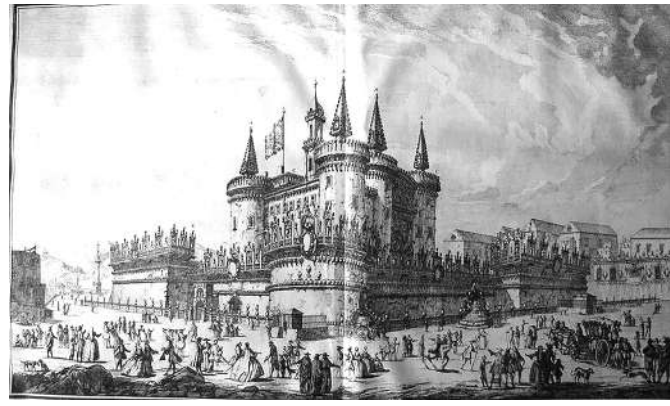


FIG. 7. El Castel Nuovo adornado para las fiestas del nacimiento.

Cada uno de los espacios ubicados entre los arcos estaban adornados con pórticos cuadrados formados por columnas estilizadas de orden corintio, al fondo de las cuales se situaba una puerta, que conducía al interior del templo. Las columnas estaban unidas por la parte inferior con balaustradas, existiendo otras similares sobre las cornisas, que se adornaban con grupos de esculturas y jarrones, de los que salían llamas.

Sobre los cuatro grandes arcos se veían medallones de forma oval rodeados con cartelas, sobre los que había en cada uno dos figuras aladas con una trompeta en las manos, representando a la Fama. Los medallones contenían las siguientes inscripciones:

El primero ubicado en la fachada principal:

MAGNI PUERI SPERATE
VIRTUTI

En el segundo a mano derecha:

FORTUNAE DOMUS AUGUSTAE

En el tercero de la izquierda:

FUTURO ITALORUM TUTORI

Finalmente, en el cuarto:

UTRIUSQUE SICILIAE
VOTUM IMPLETUM

Asimismo, sobre los arquitrabes de los pórticos había cuatro medallones con versos tomados de antiguos poetas latinos, ingeniosamente adjudicados al nacido Príncipe Real.

El primero de la derecha:

DIS AEQUA
PROPAGO

El segundo:

HIC INCLITUS ARMIS
PARTHENOPAEUS

El tercero:

ITALIAE MAJOR JAM
APPARET IMAGO

El cuarto:

INGENTEM SEQUITUR
VICTORIA PARTUM

La zona superior del templo estaba rodeada por una balaustrada con vasos transparentes, que arrojaban llamas. De ahí surgía una cúpula adornada en el centro con otra balaustrada rematada por múltiples vasos transparentes y otros adornos, así como empresas en varios escudos pintados. La cima de la cúpula tenía finalmente un gran pedestal, que servía de base a una gran escultura de Palas [FIG. 8].

FIG. 8. Máquina de fuegos artificiales construida en la plaza del Castel Nuovo.

En dos baluartes y sobre el torreón o *maschio* del Castel Nuovo se habían colocado tres bandas de trompeteros y timbaleros, compuestas cada una por cuarenta personas, que al comparecer Su Majestad dieron comienzo a una gran sinfonía. Mientras esto sucedía en los muros del castillo se encendieron numerosos cohetes, que estallaron por el aire en forma de estrellas, serpentinas y en otras figuras diversas, que servían de deleite a la vista de la multitud que había concurrido. Al mismo tiempo se dispararon al aire numerosas granadas y bombas de fuego resplandeciente de nueva invención (*Narrazione*, 1749, 16).

Finalizada la primera sinfonía comenzó el lanzamiento de tres baterías de fuegos artificiales, la primera de las cuales se hallaba sobre el baluarte del rey. Con posterioridad dio nuevamente comienzo la sinfonía de las trombas y de los tímpanos, mientras se veían volar por el aire cohetes, granadas y bombas. A continuación, ardió la segunda batería colocada sobre otro baluarte y después la tercera sinfonía, que coincidió con nuevos cohetes, granadas y bombas.

Seguidamente, de repente, se iluminó todo el castillo con un gran número de fuegos artificiales, encendiéndose en torno al foso veinticuatro grandes cartelas, donde se observaban diversas empresas colocadas bajo la corona real, las armas de la Real Casa de Borbón y los nombres del rey, la reina y el príncipe, realizadas con fuegos de diversos colores, que parecían verdaderamente pintados.

Mientras sonaba la sinfonía, una paloma partió de la Logia Real con una antorcha en el pico para posarse sobre la gran máquina construida en la plaza, que empezó a arder, a la vez que se encendía la otra máquina que se hallaba en lo más alto del castillo, dando lugar a la contemplación de un grandioso espectáculo, tanto por su tamaño como por la variedad de los fuegos de colores.

Finalizados los fuegos artificiales, Su Majestad se trasladó a los apartamentos reales y de allí a la Sala del Baile, donde se encontraba toda la nobleza del reino con vestidos de gala, para llevar a cabo los bailes acostumbrados, sirviéndose refrescos entre los participantes.

De este modo dio fin el espectáculo, afirmándose en la relación que del espectáculo habrá eterno recuerdo no solo en Nápoles sino también en todo el mundo, de manera que nunca se cansará la Fama de celebrar el glorioso nombre de nuestros Augustísimos Monarcas, su soberana magnificencia y aquel felicísimo día, en el que por la salud de sus reinos y de toda Italia nació el Príncipe Real de las dos Sicilias.

Serenata en el Teatro Real de San Carlos

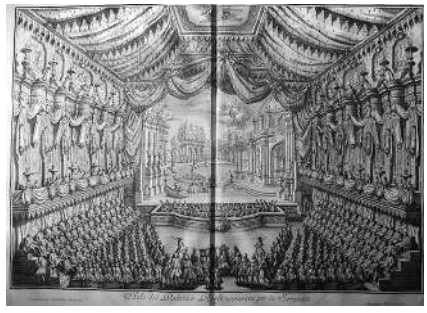
Uno de los actos más importantes de las festividades públicas organizadas por los virreyes napolitanos desde el siglo XVI era la celebración de representaciones teatrales. Se trataba de una afición de la sociedad napolitana, desarrollada gracias a una intensa vida musical en las iglesias y en las escuelas. Inicialmente estas actividades tenían lugar en la Gran Sala del Palacio Real. No obstante, a comienzos del siglo XVIII se vio la necesidad de construir un edificio reservado para que la aristocracia pudiera asistir a las representaciones teatrales y musicales.

Fue el nuevo rey de Nápoles, Carlos de Borbón (1734-1759), el que propició la construcción del nuevo teatro, que fue inaugurado por el propio monarca con el nombre de Teatro Real de San Carlos, puesto en su honor en el año 1737. El teatro se halla a la espalda del Palacio Real, lo que demuestra el importante papel que jugaba la corte en el desarrollo cultural de la ciudad (Guaita, 1994: 76-77). Cumplía la doble función de teatro público y de corte, y fue promovido por Carlos de Borbón paralelamente al que el arquitecto Luigi Vanvitelli había construido en el Palacio de Caserta (Guaita, 1994: 61).

La estampa correspondiente a la Serenata representa el Teatro Real de San Carlo magníficamente adornado para la actuación con numerosas colgaduras en el techo y en las paredes laterales, con espejos iluminados con velas de cera, reservando en el centro del patio un lugar privilegiado para los asientos de los reyes frente al espacio de los músicos y de la escena del teatro, que tenía una perspectiva que representaba los jardines de un palacio [FIG. 9].

En la imagen siguiente de la Relación se describe con más detalle el jardín con el siguiente título *Disegno della scena, che servi per la serenata nel Reale Teatro di S. Carlo, rappresentante una Deliciosa, che introduce ad'un magnifico Tempio Domestico nella Reggia di Macedonia*. Como sucedía frecuentemente con los diseños de escenas teatrales, sus creadores —en este caso Vincenzo Re— no tenían ningún rigor histórico a la hora de diseñar palacios, interiores, exteriores o jardines, que eran utilizados asiduamente en esos proyectos escénicos.

Por muy exótica o lejana que fuera la procedencia de la escena representada, sus autores se limitaban a utilizar los estilos de los jardines o de las arquitecturas entonces imperantes en Europa y en Italia, fantaseando con la colocación de adornos escultóricos y arquitectónicos o con el dibujo de jardines imposibles. Estos diseños se venían repitiendo durante años en las perspectivas escénicas de muchos teatros italianos, pudiendo encontrar semejanzas, por ejemplo, con algunas de las escenas realizadas en Roma con motivo de la boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo en el año 1689, cuando se representó la *Cadutta del regno delle Amazzoni* en una ciudad de Scitia, (situada en la frontera oriental del Imperio Griego). Se buscaba lo exótico y oriental, muy frecuente en las óperas y representaciones teatrales europeas (Totis, 1690).



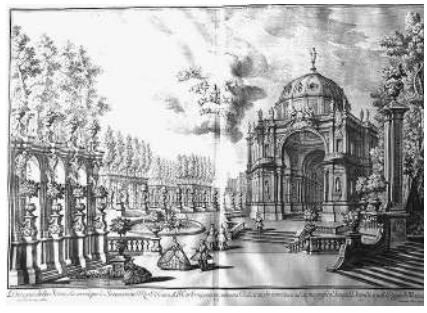


FIG. 9. Perspectiva general del interior del Teatro Real preparado para la Serenata.

FIG. 10. Perspectiva de la escena del Teatro Real, que representa un jardín en la Reggia di Macedonia.

El jardín diseñado para la perspectiva escénica tiene un templete en el centro con basamento y dos pisos adornados con hornacinas, esculturas y cartelas, cubriéndose con una cúpula sobre tambor, en la que se observan diversas escenas, y en la cima una escultura de la diosa Palas Atenea, similar a la que remata la Máquina de Fuegos Artificiales del Castel Nuovo. Representaría el Templo de la Sabiduría. En su interior el templo está formado por una hilera infinita de columnas corintias, sobre las que descansan los arcos que separan las bóvedas. El templo se sitúa sobre una amplia terraza rodeada por una balaustrada, que se abre en la fachada para poder ascender por medio de una escalera.

En torno al templete se organizan una serie de pabellones abiertos mediante arcos entre los que se disponen numerosas figuras de atlantes, que sostienen la cornisa adornada con jarrones de flores. Sobre la terraza de estos pabellones se distribuye un denso arbolado. En el centro del jardín se sitúa una fuente con numerosas figuras de tritoncillos soplando caracolas, que funcionan como surtidores de agua.

Delante de la fuente se mueven diversas figuras ataviadas con ricas vestimentas. En el centro se observa una pareja que charla amigablemente. Una de ellas lleva un sol en el pecho y una lira en la mano. No cabe duda de que se trata de Apolo. El otro personaje se cubre la cabeza con una corona y porta una palma en la mano izquierda. Debe representar al rey de Macedonia, que acompaña a Apolo [fig. 10].

La perspectiva escénica parece estar relacionada con la portada del

libro de la relación de las fiestas organizadas. Así, en el centro sobre una formación de nubes aparece una serie de personajes situados en torno a una figura, que representa a Palas, ya que se cubre con un casco y lleva el escudo cristalino con la cabeza de la Medusa. La diosa de la Sabiduría tuvo un gran protagonismo en la iconografía de las fiestas organizadas por el príncipe recién nacido, ya que se deseaba que lo protegiera y lo guiara. Sin embargo, la enfermedad mental del heredero acabó frustrando las esperanzas de la familia real y de todo el reino.

Un regalo del marqués de Campo (1814-1889) al general Jovellar (1819-1892) en 1875: buscando una interpretación iconográfica

Ana María Morant Gimeno
Universitat Jaume I

En 1883 tuvo lugar en Madrid la Exposición Nacional de Minería y Artes Metalúrgicas, Cerámica, Cristalería y Aguas Minerales. Se celebró en el llamado entonces Campo Grande, una zona del Retiro de Madrid que se había mantenido silvestre hasta el reinado de Isabel II. El ingeniero de minas Enrique de Nouvion se hizo cargo del proyecto para acondicionar la zona y trazó un recinto cerrado con dos accesos, cuyo punto de referencia era el Pabellón Central, que fue obra de Ricardo Velázquez Bosco. Velázquez se inspiró para su construcción en el Crystal Palace de Londres y hoy el edificio es conocido con el nombre de Palacio de Velázquez en honor a su creador.

Velázquez Bosco (1843-1923) trabajó con el ingeniero Alberto de Palacio, quien calculó toda la estructura, y con el constructor del hierro Bernardo Asins, que fue quien la montó.[1]

El exterior del palacio, muy bien conservado en la actualidad, muestra una gran nave central con bóveda de cañón y cuatro torreones en las esquinas unidos por galerías. Las fachadas de fábrica de ladrillo en dos colores están decoradas con figuras escultóricas y cerámica. La armadura, la cubierta y los marcos de los huecos son de hierro, cinc y cristal. La preciosa azulejería de cerámica es obra de Daniel Zuloaga. Entre todos estos grandes artistas y profesionales crearon uno de los edificios más singulares de Madrid.

La exposición se inauguró el día 27 de mayo de 1883 por el rey Alfonso XII y el rey de Portugal Luis I de Saboya, que fue a Madrid con su esposa y sus hijas para pasar unos días en la ciudad y alrededores.[2] [fig. 1]

[1] A raíz del éxito alcanzado por la Exposición Universal de Londres de 1851, la arquitectura de hierro y cristal comenzó a identificarse con los pabellones de muestras, donde se ensayarían las más avanzadas técnicas constructivas que después habrían de aplicarse en las demás edificaciones. Nacía así una nueva tipología de carácter en principio efímero, que reflejaba el triunfo del capitalismo y cuyos ejemplos se convertirían en hito del progreso, sin renunciar a expresar, mediante su composición arquitectónica, nuevas opciones estilísticas.

[2] La visita de la familia real de Portugal fue objeto de varias publicaciones en las que se daban los detalles de los festejos celebrados y se publicaban grabados, como por ejemplo en *La Ilustración Española y Americana* de 30 de mayo de 1883.

FIG. 1. Palacio Velázquez. *La ilustración Española y Americana*, 1883.

En esa exposición participó la platería Espuñes e hijos de Madrid, fundada hacia 1840 por Ramón Espuñes.[3] Ramón Espuñes aprendió el oficio de platero en la famosa platería Martínez. Por su técnica y su estilo ganó fama muy pronto y en 1850 formó sociedad con otro platero llamado Marquina hasta 1867, fecha en la que Ramón Espuñes se asoció con su hermano Francisco y se convirtieron en proveedores de la Real Casa. El pequeño taller que tenían en el callejón de la Yedra pasó a ser una fábrica situada en la Ronda de Atocha, de donde salieron incontables piezas de gran valor y de gran nivel técnico y artístico.

Espuñes fabricaba piezas religiosas, pero sobre todo piezas civiles representativas de la platería romántica madrileña, copas conmemorativas, vajillas, etc. que recordaban estilos pasados como el Barroco o el Rococó; espejos, volutas, rocallas, etc., pero buscaba a la vez nuevos diseños para una sociedad en constante cambio y evolución a causa de unos hechos históricos que la iban alterando profundamente.

En sus piezas se observa una influencia francesa que estaba muy de moda en ese momento. Fue uno de los primeros en introducir la decoración llamada de *guilloché*. Concurrió a la exposición de Zaragoza en 1868, donde ganó su primera medalla; también tuvo mucho éxito en la exposición internacional de Viena de 1873. Y en la nacional de Madrid de 1873 de nuevo volvió a obtener medalla de plata, igual que en la de 1883 que es la que nos ocupa.

En dicha exposición exhibió muchas piezas, pero una de ellas destacó sobremanera y fue comentada por la prensa de la época. En los diferentes artículos de prensa y revistas que informaban de la exposición se hizo referencia a esta pieza en particular, que es el objeto de este artículo: un centro de mesa de plata, repujado y cincelado, de unos 25 kg. de peso que según la prensa de la época «[…] representa hechos de armas acaecidos en la última guerra civil».[4]

En otra noticia, por ejemplo, se dice:

> Llaman la atención los primorosos objetos de plata que exponen los señores Espuñes e hijos, cuya casa ha ido incesantemente progresando en los cuarenta y tres años que cuenta de existencia. Demasiado conocidos son del público sus productos para que nos detengamos en elogiarlos. Entre los objetos expuestos se fija inmediatamente el observador en el que fue dedicado al general Jovellar en 1875 por las compañías de los ferro-carriles del Centro y Valencia, que representa una escarpada montaña, en cuyo vértice hay un carro triunfal, conduciendo al dios Marte, como alegoría de la guerra, y además varias otras figuras, que forman un bellísimo conjunto, realzado al propio tiempo que por el mérito artístico, por el bellísimo color blanco mate de la plata.[5]

[3] Con motivo del 150 aniversario se publicó un catálogo sobre la historia de la platería Espuñes; ver bibliografía. (1955-1960: v.8, 58).
[4] *La Ilustración Española y Americana*, 30 de mayo de 1883, p. 347.
[5] *El Globo,* 3 de junio de 1883.

Dicha pieza fue un regalo del marqués de Campo (1814-1889) en nombre de la dirección y el personal de los ferrocarriles de Almansa a Valencia y Tarragona al General Jovellar (1819-1892), por su participación en diversas batallas de la tercera guerra carlista que posibilitaron la liberación y pacificación de las provincias de Valencia, Castellón y Teruel y en las que utilizó el tren como medio de transporte de las tropas.

Antes de entrar en el estudio de la pieza vamos a ver un poco más detenidamente quienes eran el general Joaquín Jovellar y Soler y el director de la compañía de ferrocarriles, José Campo Pérez.

FIG. 2. General Joaquín Jovellar y Soler. *La ilustración Española y Americana*, 1892.

Joaquín Jovellar y Soler

Joaquín Jovellar y Soler nació en Palma (Mallorca) el día 28 de diciembre de 1819. A los dieciséis años entró en el ejército al poco de comenzar la guerra carlista. Ascendió paso a paso en el escalafón militar hasta que en 1873 fue nombrado capitán general y en 1874 general en jefe del Ejército del Centro. Junto con el general Martínez Campos y el brigadier Daban, proclamó en los campos de Sagunto la monarquía de Alfonso XII y la restauración de la dinastía legítima.[6] En 1875 fue nombrado Ministro de la Guerra, acompañó a Alfonso XII en la revista al ejército del norte y concurrió a los hechos de armas de levantamiento del bloqueo de Pamplona y la ocupación del río Arga. Fue administrador de Cuba y Capitán General de las Islas Filipinas, Presidente del Consejo Supremo de Guerra y Marina y Senador del Reino. Alfonso XII le ofreció un título nobiliario y él lo rechazó. Y fue presidente del Consejo de Ministros desde el 12 de septiembre de 1875 al 2 de diciembre del mismo año. [FIG. 2]

Obtuvo entre otras las siguientes condecoraciones: Gran Cruz de Isabel la Católica (20/11/1865), Gran Cruz de San Hermenegildo (13/01/1869), Gran Cruz del Mérito Militar (1878), Gran Cruz de San Fernando, Collar de la Torre y la Espada, Gran Cruz de San Benito de Avis, de Portugal, Gran Cruz de la Estrella Polar de Suecia y Noruega (Castro Girona: 1947).

José Campo Pérez

La línea de ferrocarril Almansa-Valencia-Tarragona había sido concedida para su construcción al empresario José Campo, un valenciano

[6] En el libro que escribió Alberto Castro Girona en 1947 sobre la biografía del general Jovellar, se describe con todo lujo de detalles sus hazañas en diferentes campos de batalla y sobre todo su actuación con el Ejército del Centro en el pronunciamiento de Sagunto.

nacido en 1814, dedicado al principio al comercio y más tarde a la política, que llegó a ser alcalde de Valencia y senador vitalicio en Madrid. Allí se trasladó en 1860, para convertirse en uno de los hombres de negocios más importante de la época (banca, tabacos, una naviera, ferrocarriles, etc.) y favorecer la subida al trono de Alfonso XII, quien le recompensó otorgándole el título de marqués de Campo. Además también fue un filántropo y ayudó a los niños desfavorecidos de Valencia con la construcción de dos asilos. Fue mecenas de artistas y durante su vida atesoró una gran colección de obras de arte, parte de las cuales exhibió en su pabellón de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 (Morant, 2012, 2014, 2015a, 2015b; Hernández, 1992, 1993, 2005; Almela, 1989). [FIG. 3]

FIG. 3. José Campo, *La ilustración Española y Americana*, 1888.

La pieza que vamos a estudiar tiene una placa en la parte delantera que dice:

> Al Excmo. Sr. D. Joaquín Jovellar, General en Jefe del Ejército Norte del Centro. Pacificador de las provincias de Valencia, Castellón y Teruel. Dedican este testimonio de reconocimiento, la Dirección y Personal de los ferrocarriles de Almansa a Valencia y Tarragona 1875.

La dedicatoria de agradecimiento es muy clara, le agradece la pacificación de las provincias de Valencia, Castellón y Teruel. Zonas donde resistía el ejército carlista. La declaración de la vuelta de la monarquía se hizo en Sagunto, y el presidente de la compañía del ferrocarril era un partidario muy interesado en el nombramiento de Alfonso XII.

Pero ese agradecimiento al general Jovellar no es solo por la pacificación que hizo posible la vuelta de los Borbones al trono, sino porque durante la guerra carlista, la línea de ferrocarril Almansa-Valencia-Tarragona sufrió muchos atentados. Los carlistas quemaron locomotoras, vagones, levantaron kilómetros de vías, aflojaron traviesas, destruyeron puentes, etc. por lo que José Campo, como presidente de la compañía, le agradece al General Jovellar su labor, ya que la pacificación de la zona supuso poder restablecer el tráfico de las vías y poder continuar con la explotación del negocio.

Durante el reinado de Isabel II, España experimentó una notable modernización con la inauguración de las primeras líneas ferroviarias. La aparición del ferrocarril vendría a revolucionar los sistemas

de transporte debido a su velocidad y a su capacidad de carga, y con ello se aceleró el desarrollo industrial y comercial. El tendido de la red ferroviaria sería el negocio más importante del siglo XIX en España. Supuso la creación de un mercado nacional integrado y una verdadera unificación y cohesión del territorio nacional. Este novedoso transporte, pieza clave de la revolución industrial, encontró en España en sus primeros años de existencia serias dificultades. El desconocimiento técnico, la difícil orografía peninsular, la falta de capital y el atraso económico en general fueron las primeras causas de problemas.

A José Campo se le adjudicó la construcción de la línea de ferrocarril Valencia-Tarragona en 1861. Resultó muy costosa y muy difícil su construcción por la necesidad de puentes y demás estructuras, y se inauguró en ocho etapas, la primera entre Valencia y Sagunto y la última, el puente sobre el río Ebro en Tortosa, el 21 de junio de 1868 (Estrela, 2003: 5).

Para su construcción tuvo que pedir créditos y necesitó inversores, que tenían que cobrar sus intereses, y la guerra y los atentados hicieron que no fuera continuo el funcionamiento de la línea. José Campo era el primer interesado en la pacificación de la zona y por ello le da las gracias al general con esta pieza exuberante y magnífica.

Una vez finalizada la guerra en esa zona, había que reconstruir la línea y reponer todas las locomotoras y vagones y demás material. El gobierno concedió ayudas para la rehabilitación de las vías, pero había que devolverlas en tres años y además los inversores debían cobrar sus intereses y el ferrocarril estuvo parado por problemas muchas veces, por lo que el negocio era ruinoso para la compañía y para el propio José Campo.[7]

La pieza lleva también detrás y en los extremos de la base tres cartelas rodeadas por tornapuntas molduradas que contienen inscripciones referidas a las batallas que libró y ganó el general a lo largo de su vida y que la convierten en un documento histórico.[8]

La placa de la izquierda dice:

> Llardecans. Bicenti. Siete-Aguas. Gandesa. Chiva. Linares. Arcos de la Cantera. Cati. Villar de Canes. Lucena. Alcora. Villar del Arzobispo. Morella. Madrid. Comargall. Monte-Esquinza. Pamplona. Monlleo. Cantavieja y Seo de Urgel.

La placa de la derecha dice:

> Campaña de África. Combates en los valles y alturas de los reductos al frente de Ceuta, 30 de Noviembre, nueve, doce, quince, diez y seis, veinte, veintidós, veinticinco, veintinueve y treinta de Diciembre de 1859. Valle y posiciones de los Castillejos. Alturas de la Condesa. Montenegro. Río Azmiz. Cabo Negro. Valle de Tetuán. Guad el Jelu. Tetuán. Sanisa. Wad-Ras.

[7] Peris, J., *Notas sobre los transportes militares por ferrocarril, en Castellón, en el entorno de la IIIª guerra carlista.* <http://myslide.es/documents/45-notas-sobre-los-transportes-militares-por-ferrocarril-en-castellon-en-el-entorno-de-la-iii-a-guerra-carlista.html>. Consultado en línea el 7 de septiembre de 2015.

[8] Para saber más sobre la vida militar del general Jovellar véase el libro de Castro Girona.

La placa del reverso de la figura dice:

> El General Jovellar, salió a campaña desde Sagunto el día 13 de Junio de 1875 y a los 20 días, el 3 de Julio, había huido a la otra parte del Ebro, el grueso del Ejército carlista. El día 6 del mismo mes, se le rindió la fortaleza carlista de Cantavieja y el 19 capituló la del Collado, quedando con ello libre de enemigos y completamente pacificadas las Provincias de Valencia, Castellón y Teruel.

Estudio iconográfico

La pieza tiene forma piramidal y simula una montaña escarpada sobre una base que representa un mar. La escultura, que mide 60 cm. de alto, está coronada por una biga de dos caballos alados rampantes conducidos por lo que parece un soldado romano, y en la base hay a ambos lados sendas figuras de mujeres sentadas con un escudo bajo el brazo y ataviadas con túnicas clásicas. Miden unos 15 cm. de alto cada una. En el frente de la pieza y en la parte de detrás hay dos figuras de ancianos recostados con un cántaro bajo el brazo y abundante vegetación. Miden unos 20 cm. de ancho cada uno.

Aparte de la placa delantera y las inscripciones, a las que ya hemos hecho referencia, en el centro de la parte delantera de la base hay una cartela de unos 7 cm. de anchura por 8 cm. de altura, con el escudo de armas del general Jovellar.

La pieza es de estilo neobarroco, y semeja un triunfo. En época barroca (ss. xvii-xviii) también se hacían triunfos de mesa, que en ocasiones eran de materiales no perecederos pero a veces podían ser comestibles. Es como una fuente pasada a plata y recuerda a la Fuente de los Cuatro Ríos de Bernini, donde el agua y la roca basta son la base de las personificaciones y alegorías.

Las figuras están perfectamente acabadas, y la plata pulida de las carnes contrasta fuertemente con la rugosidad del resto de la pieza. Esto pone de manifiesto la gran maestría del artífice y la creatividad de su diseñador. El conjunto resulta de una gran belleza plástica y el juego de volúmenes está muy bien equilibrado.

Las figuras de la base y del remate

1. *La personificación de Valencia*

Vemos una mujer sentada sobre unas rocas, con una corona mural en la cabeza, ataviada con vestiduras clásicas y sandalias y sosteniendo en su mano derecha una corona de laurel, símbolo del triunfo y reposando su

brazo derecho en el escudo de la ciudad de Valencia (Tervarent, 2002: 319). Las rocas son símbolo de constancia, y la montaña se asocia con el coraje y la fidelidad puesta a prueba (Tervarent, 2002: 447).

A finales del siglo XIX poco cambia la imagen de la ciudad, personificada, según era costumbre, en forma de matrona, generalmente sentada, vestida con túnica clásica o talar sujeta al talle con cinturón, y ceñida la cabeza con una corona de almenas o castilletes, símbolo de la ciudad (Tervarent, 2002: 137).

En el escudo, que no está de *cairó*, es decir, de forma romboidal, sino dispuesto en forma rectangular, vemos la corona que dio Pedro IV a la ciudad por el apoyo en la guerra de los dos Pedros entre Castilla y Aragón (1356-1365). Pedro IV también reconocerá en esa guerra la lealtad de la ciudad en dos ocasiones que sufrió asedio, y de ahí la «L» a cada lado del escudo.

Después de la guerra de Independencia de 1808, Fernando VII concedió el uso de las dos ramas de laurel en el escudo, simbolizando la defensa de la ciudad ante el general francés Moncey, que la tuvo cercada.

La presencia del murciélago crea controversia en los autores, pero parece ser que lo introdujo el rey Jaime I cuando conquistó Valencia porque, esperando de noche el asalto a la ciudad, se dio cuenta de que esos animales no duermen de noche y dijo: «…a quien bien vela todo se le revela». Y de hecho era también el lema que José Campo hizo grabar en la medalla conmemorativa de la expedición que costeó para visitar las obras del canal de Panamá (Morant, 2014).

Buscando el modelo en el que se basó el artista para la personificación de Valencia, sabemos que en 1872, tres años antes de la realización de la pieza de plata, se había inaugurado la decoración del Salón de Conferencias o de «los pasos perdidos» del Congreso de los Diputados en Madrid. Dicha sala cuenta con una bóveda decorada por Vicente Camarón con diversas alegorías: los Cuatro Continentes, la Ley, la Justicia, la Religión y la Abundancia; en el perímetro inferior aparecen veintiocho medallones con los políticos más célebres del siglo XIX y sobre ellos doce cuadros con alegorías de los reinos, provincias y ríos españoles realizadas, entre otros, por Francisco Aznar e Isidoro Lozano.

Y es en esta decoración donde encontramos la idea de la mujer sentada, vestida a lo clásico, con la cabeza con corona mural, y apoyada sobre el escudo, como se puede observar en los casos de Canarias y de Córdoba.

2. *La personificación de España*

Los artistas sacan los repertorios de la iconografía clásica, libresca o de modelos escultóricos y pictóricos, y cuanto más codificadas son, más eficaces y comprensibles resultan. A la patria se la ha representado en ocasiones como una matrona con gesto protector vestida con amplia túnica, pero en este caso España aparece personificada como Atenea, diosa griega de la sabiduría, la guerra y la estrategia.

Atenea ya se utilizaba para la personificación de España en época de Fernando VII, derivada de una herencia iconográfica antigua. La utilización de figuras humanas como personificación de ciudades y territorios cuenta ya con testimonios en la cultura egipcia del II milenio A.C. (Reyero, 2010: 2).

Las alegorías tratan en definitiva de hacer visible los fundamentos del poder, y en este caso proporcionan el conocimiento y el significado que tienen las nuevas ideas políticas de quienes han conseguido devolver el trono a los Borbones. Las imágenes alegóricas fueron concebidas con la idea de crear opinión y, por lo tanto, de respaldar una forma de pensar (Reyero, 2010: XVIII).

En este caso es una ocasión para conmemorar el fin de la contienda y es apropiado utilizar esta personificación de la diosa de la guerra y la estrategia, porque con el conflicto carlista se atacaba el poder legítimo que se reconocía en la continuación de la dinastía borbónica y que al final se impuso.

El hecho de que la personificación de España en época contemporánea sea dependiente de tradiciones anteriores puede relacionarse con la inexistencia de ruptura con el pasado monárquico con el que el discurso nacionalista español del siglo XIX se identificó casi siempre (Reyero, 2010: 10).

La mujer sentada sobre un león lleva el casco o yelmo que suele adornar la cabeza de Atenea, bien elevado sobre la frente para dejar ver su cara. Suele estar adornado con grifos, cabezas de corderos, caballos y esfinges. En este caso con un penacho de plumas. La égida, una coraza de piel de cabra que se decía le fue dada por Zeus, aquí es sustituida por una especie de cuerpo ajustado con escote cuadrado, que viste sobre una túnica clásica, que entronca con los valores clásicos, que permanecen.

El escudo redondo en cuyo centro aparece la cabeza de la gorgona Medusa aquí aparece sustituido por el escudo de España y lo sujeta con su mano derecha. También lleva la habitual lanza que simboliza la autoridad de la libertad. La expresión general de la figura es meditabunda y seria, su cara tiene forma ovalada, su cabello abundante

está peinado hacia atrás y cae por su espalda. La figura completa es majestuosa, en actitud quieta y reposada mostrándose como un valor o idea incontrovertible; está sentada sobre un león que representa al pueblo, símbolo utilizado también entre los reinados de Felipe V y Alfonso XIII. El león también se utilizó como atributo de la fortaleza, como imagen de la fuerza y del valor, y también es atributo de la justicia (Tervarent, 2002: 324-330). Se pretende dar el mensaje de una soberanía intrínseca, que permanece mas allá de los avatares de las circunstancias y de los cambios políticos que se producen.

El escudo de España de la figura es el de la época de Isabel II, cuartelado con los reinos de León y Castilla alternados, las armas del reino de Granada y en el centro las flores de lis de los Borbones. Encima, la corona real. Es el mismo de la moneda de un escudo de 1862, y del sello de Isabel II. Este escudo se utilizó hasta la revolución de 1868 y retornó con la restauración de 1875, perduró hasta la Segunda República y finalmente, sobrevivió desde 1938 hasta 1981. [FIG. 4]

FIG. 4. Centro de Mesa. Colección particular.

3. *Ríos Turia y Ebro*

Una figura de un aciano recostado sobre un cántaro del que mana el agua personifica, al modo de la Antigüedad, un río (Hall, 1987: 272 y 307), en este caso el río Turia, por ser el río que pasa por la cuidad de Valencia y por ser el lugar del que parte la vía de ferrocarril de Valencia a Tarragona. La zona que liberó el General Jovellar.

La otra figura de un aciano recostado sobre un cántaro y con un remo en la mano es el río Ebro, que es el paso más importante de la vía de ferrocarril hacia Tarragona. El puente sobre el Ebro en Tortosa fue la parte más difícil de construir y la última que se inauguró en 1868.

El modelo de un anciano recostado sobre un cántaro lo encontramos ya en figuras clásicas que representan ríos, pero podríamos considerar que el artista se inspiró otra vez en las personificaciones de los ríos, en este caso la del Ebro, que adornan la sala de conferencias del Congreso de los Diputados que se había inaugurado solo tres años

antes y que fue obra de Francisco Aznar en 1861. El remo también es atributo de algunos dioses fluviales (Tervarent, 2002: 446).

Los dos ríos desembocan en el mar Mediterráneo, que está representado en la base de la pieza con unas ondas que simulan olas, y amorcillos y pececillos nadan en él. En ellos y en las magníficas guirnaldas de flores diminutas perfectamente ejecutadas que rodean la base podemos observar la maestría y el buen hacer del artista, una excelente muestra del arte de la platería madrileña del siglo XIX.

4. *El remate de la escultura*

La escultura tiene como remate un carro triunfal tirado por dos caballos alados en posición rampante, conducido por un joven romano que lleva una espada desenvainada en su mano derecha. Una figura marcial con rasgos jóvenes que refleja confianza en el futuro.

Si bien es cierto que a primera vista se asocia esta figura con el carro triunfal de Marte, el dios de la guerra que lleva a la victoria, es también cierto que Marte no aparece en la iconografía con dos caballos alados, pero debemos tener en cuenta que en el siglo XIX las personificaciones, alegorías y la mitología se reinterpretan, y los artistas ya no se ciñen con rigor a los tratados de emblemas o de iconografía como el de Ripa, como en otras épocas, sino que se permiten licencias y cambios. La espada es uno de los atributos de Marte, y Marte aparece en un carro tirado por dos caballos (Tervarent, 2002: 240 y 127).

Llama la atención la calidad del cincelado de las alas, la textura de la piel del caballo, los detalles del dios Marte, las vestiduras, la capa, el carro, etc. todo con un perfecto acabado que demuestra la maestría de su autor.

El origen de este tipo de representaciones podemos encontrarlo en los Dioscuros de la fuente del Quirinal de Roma con los caballos en corveta (Cástor y Pólux como refundadores de Roma). En este caso sería la refundación de España, el reino perdido que se recupera. También vemos este tipo de carro en las ilustraciones de Flaxman para la *Ilíada* y la *Odisea*, con los mismos adornos y los caballos también en corveta, que realizó en el siglo XVIII.

5. *El escudo de armas del General Jovellar*

En la parte delantera de la base, dentro de una cartela barroca decorada con roleos, aparece el escudo de armas del general Jovellar. Llama la atención que lleva la corona de marqués, siendo como es

que rechazó el nombramiento de marqués de Cantavieja que le dio Alfonso XII. El escudo aparece dividido en cuatro cuarteles y en el de la parte superior derecha vemos una escalera y lo que parece un sol, que es parte del escudo de la familia Jovellar que se encuentra en la casa Pericón de Huesca y que lleva la fecha de 1709. Esa misma escalera la encontramos en Badías, en una capilla cercana a la casa familiar, y se ha relacionado con la escalera del descendimiento de Cristo. El oro es el símbolo del Sol, origen de la vida, sus características espirituales corresponden a la fe, clemencia, templanza, caridad y justicia, y por otra parte el sol dorado señala a la familia con la felicidad, el amor, la nobleza y el esplendor, es decir, es el más noble de los metales.

FIG. 5. Escudo del General Jovellar. Colección particular.

En el cuartel inferior derecho vemos lo que parece una escuadra y que podría indicar la pertenencia del general a la orden de la masonería, pero ningún documento ni prueba alguna nos lleva a esa conclusión. En el cuartel inferior izquierdo hay una flor, y una flor encontramos también en las dovelas del arco de entrada de la casa familiar de Pericón. El escudo está rodeado por banderas militares y bajo podemos ver el collar de la gran Cruz de Isabel la Católica que le concedieron el 20 de noviembre de 1865. [fig. 5]

Conclusión

Nada se conoce sobre el encargo de la pieza en sí. Sabemos que lo hizo la Sociedad de Ferrocarriles, que en ese momento presidía José Campo, pero desconocemos quién fue el diseñador de la magnífica pieza. Si tenemos en cuenta que cuando José Campo encargó a José Benlliure un cuadro para su asilo de Valencia, le hizo mandar por carta, desde Roma, bocetos que José Campo modificaba a su gusto para que el cuadro quedara con arreglo a sus deseos, podríamos conjeturar que el diseño de la figura lo hizo el mismo José Campo, plasmando el platero sus deseos y su idea de una alegoría del fin de la guerra, un ensalzamiento de su tierra, Valencia, y de su patria, España. Es un documento histórico en plata que transmite una emoción retórica y su calidad es representativa del buen hacer de la platería madrileña del siglo XIX.

Esta pieza es sin duda una muestra del poder económico de José Campo y de su forma de actuar, siempre a lo grande, haciendo ostentación de su estatus de burgués ennoblecido, enriquecido por los negocios y hombre influyente en el panorama social, económico y político del momento.

La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: la serie de castas de Miguel Cabrera (1763)

Sofía Navarro
Universidad Nacional Autónoma de México

A pesar de que existen abundantes hipótesis que, desde el siglo XIX, intentan explicar el fenómeno de la pintura de castas a partir de la antropología, la historia social, la historia del arte, o los estudios poscoloniales, el género sigue intrigando. Sabemos que se desarrolló durante el siglo XVIII, principalmente en la Nueva España, y que desapareció a principios del XIX junto con los procesos de independencia, en particular con un decreto de 1822 que ilegalizaba la clasificación de los ciudadanos en función de castas raciales. Desde la perspectiva de la historia del arte, la pintura de castas ha sido estudiada extensamente por María Concepción García Sáiz, quien fue la primera en realizar un catálogo de series, además de plantear su posible función de recuerdos exóticos en los gabinetes de coleccionistas europeos (García Sáiz, 1989). Años más tarde, Magali Carrera propuso una nueva interpretación del género al compararlo con el retrato, y al entenderlo, desde una lectura foucaultiana, como un conjunto de prácticas visuales que construían el cuerpo colonial haciéndolo visible y reconocible; es decir, la pintura de castas no solamente conformaba una representación de los cuerpos involucrados en el mestizaje, sino que los construía en una lógica reguladora (Carrera, 2003). Por su parte, Ilona Katzew ha realizado un completísimo estudio, basado en un repertorio de más de cien series y en una sólida contextualización histórica, en el que ha insistido en el carácter propagandístico del género, ligado a las preocupaciones de las élites blancas ante la perspectiva de una ruptura del orden social (Katzew, 2004).

En efecto, a diferencia de otras clasificaciones producto de la Ilustración, la intención de la pintura de castas no era tanto la de categorizar al objeto para entenderlo mejor, sino la de construir un discurso de poder en torno a él. La administración colonial necesitaba dejar

claro que, a pesar de su diversidad, la sociedad novohispana estaba perfectamente regulada gracias a un estricto sistema de castas. En particular en un contexto en el que, a los ojos de muchos europeos, España representaba un contraejemplo en el manejo del mestizaje. Las palabras del médico francés Charles-Augustin Vandermonde (1727-1762) ilustran muy bien esta visión: «Si estas especies de hombres llegaran a multiplicarse en España, podrían corromper un día la sangre de los españoles más de lo que ya lo han hecho, y hacerlos degenerar completamente»[1] (Dorlin, 2006: 194-195). España, que tanta importancia había dado, al menos en teoría, a la ideología de limpieza de sangre, estaba al borde de decaer completamente.[2] Lo que estaba en juego entonces era demostrar que, si bien el mestizaje era una realidad, la sociedad novohispana no había degenerado: los productos de las mezclas tenían nombre («lobo», «chino cambujo», «albarazado»), un lugar perfectamente identificado en la escala social, al igual que un oficio que les correspondía. La pintura de castas constituía así un medio eficaz para fijar el sistema de castas en un imaginario visual que resultara claro y convincente.

Pero no podemos reducir las series de castas a una simple herramienta política: se trata, ante todo, de pinturas realizadas por artistas reconocidos que plasmaron sus miradas en cada una de ellas. En este sentido, aunque los esfuerzos por entender la pintura de castas suelen concentrarse en analizar el género en sí, vale la pena detenerse en una serie en particular para ver de manera más concreta aquello que rebasa la representación de un sistema de clasificación social.

La serie que nos interesará aquí fue realizada en 1763 y es la única que se conoce del pintor novohispano Miguel Cabrera (*ca*. 1695-1768).[3] Al momento de realizar su serie de castas, Cabrera se encontraba ya en el apogeo de su carrera, que se extiende aproximadamente de 1750 a 1768. Según un registro bautismal, el pintor habría nacido en Antequera de Oaxaca en 1695 de padres desconocidos y habría sido adoptado por una pareja de mulatos (Tovar de Teresa, 1995: 22). Sin embargo, las fechas de sus primeras obras sugieren que nació unos años más tarde. Autor de cientos de lienzos, Cabrera fue uno de los pintores favoritos de la Compañía de Jesús, pero también recibió encargos de otras órdenes religiosas, así como de privados. Además,

[1] Traducción personal del texto original citado en francés por Elsa Dorlin.

[2] El concepto de limpieza de sangre se desarrolló desde el siglo xv en la Península Ibérica para remitir a la calidad del cristiano viejo desprovisto de toda ascendencia judía o musulmana. En el contexto colonial, el concepto se desplazó al terreno racial y fue utilizado para justificar un nuevo sistema de estratificación social.

[3] La serie se compone de dieciséis óleos sobre lienzos con un formato vertical de 132 x 101 centímetros. Los lienzos están repartidos en distintos lugares. Ocho se encuentran en el Museo de América de Madrid, uno en la MultiCultural Music and Art Foundation de Northridge en California, otro fue recientemente adquirido por el LACMA (Museo de Arte del Condado de Los Ángeles), cinco forman parte de una colección privada en Monterrey, y del restante se desconoce el paradero.

llegó a ser pintor de cámara de Manuel Rubio y Salinas, arzobispo de México entre 1748 y 1765. Cabrera fue también fundador de la academia de pintura establecida en la Nueva España en 1753. Su carrera despegó cuando una de sus obras guadalupanas llegó a la vista del Papa Benedicto XIV, y a partir de la publicación en 1756 de la *Maravilla Americana*, obra en la que, junto con otros pintores, defendió la tesis aparicionista de la imagen de la Virgen de Guadalupe.

La serie de Cabrera pertenece a un periodo en el que la Nueva España vivía una rápida expansión económica acompañada de un aburguesamiento de sus habitantes criollos, al mismo tiempo que las fronteras sociales se diluían. Competían además la voluntad por parte de las élites de aferrarse a una identidad española y la gestación de un orgullo mestizo. La producción pictórica era profusa y conocía una renovación de sus temáticas, además de un cuestionamiento de sus postulados, en parte debido al contexto de secularización y a la profesionalización de los pintores. La serie de Cabrera forma parte de una nueva tradición en la pintura de castas, surgida a partir de 1760, que subraya las diferencias socio-económicas a través de la indumentaria, y pone mayor énfasis en el contacto físico entre los sujetos representados (Katzew, 2004).

Más allá de las intenciones del comisionista de esta serie o de las condiciones de su recepción, dos puntos esenciales sobre los que carecemos de información, intriga entender qué le aportaba a un pintor tan exitoso como Cabrera el incurrir en el género. Conviene preguntarse entonces en qué medida la pintura de castas ofreció espacios de experimentación para el pintor. Para abordar esta cuestión, en un primer momento subrayaremos el carácter fluido del sistema de castas, para entender enseguida la necesidad de construir un discurso convincente en torno a este sistema. Por fin, exploraremos aquello que rebasa la representación del sistema de castas y que sugiere una reflexión por parte del pintor sobre el papel de la pintura.

La maleabilidad de las identidades novohispanas

La mayoría de las series de castas se componen de entre doce y dieciséis lienzos (ocasionalmente de un solo lienzo subdividido) que presentan a grupos familiares, constituidos por dos padres de diferentes «razas» y uno o dos hijos. La variedad de combinaciones posibles deriva de la mezcla de tres tipos de base: español, indio y negro. El orden de las series apunta a un ideal de blanqueamiento, pero también muestra el camino hacia los estamentos más bajos de la jerar-

quía. La secuencia clásica empieza con la unión de un español con una india, que da lugar a una hija mestiza. A partir de ahí existen diferentes posibilidades, pero si esta mestiza se une a un español, juntos procrearán a una castiza, que, al unirse a su vez con otro español, podrá borrar por completo la «mancha» india, pues su vástago será un español. En cambio, si la mezcla involucra a un español y a una negra, las combinaciones subsecuentes no podrán blanquearse nunca, pues la huella africana se considera indeleble. Mientras más bajos los estamentos, más inciertos y creativos se tornan los nombres, pues aparecen términos como «torna atrás», «no te entiendo» o «tente en el aire». Además, a cada casta se le atribuyen rasgos físicos característicos y ciertos comportamientos.

Si las pinturas de castas pueden proyectar la imagen de una sociedad en la que la identidad estaba estrictamente codificada bajo un sistema que jerarquizaba a los individuos en función de su pretendida pertenencia a una raza, en la práctica sabemos que el orden social era bastante más difuso. Como se ha señalado en diversas disciplinas, las categorías raciales, puesto que construidas (y deconstruibles), son flexibles. En el contexto novohispano, si tomamos en cuenta la noción de *calidad*, que se superpone a un concepto racial, es decir a las características físicas atribuidas a un grupo, esta flexibilidad cobra aún más sentido. Como advierte Magali Carrera, el uso del término «raza» en su acepción actual resulta anacrónico para el estudio de la pintura de castas (Carrera, 2003).[4] En su uso novohispano, el concepto de *calidad* se refería a un conjunto de cualidades que otorgaban estatus a una persona, desde su color de piel hasta su ocupación, pasando por su nivel de riqueza, la pureza de su sangre, su reputación o su lugar de origen. Al revisar casos de litigio sobre la identidad de personas cuya *calidad* era cuestionada (por ejemplo, ante la perspectiva de un matrimonio) Magali Carrera e Ilona Katzew demuestran que la pertenencia a un grupo (español, criollo o casta) no era definida por características físicas específicas y permanentes. El lugar ocupado en la jerarquía novohispana podía ser objeto de una negociación, en la que testigos y jueces intervenían para atribuir una u otra *calidad* a un individuo. La práctica permitía esta negociación en buena medida porque las propias teorías sobre el mestizaje eran objeto de debate. A la teoría hipocrática de los temperamentos se sumaba la ideología hispánica de pureza de sangre que, trasladada al contexto novohispano, se nutría de nuevos elementos eruditos y populares.

La serie de castas de Miguel Cabrera resulta particularmente interesante al examinar la maleabilidad de las identidades novohispa-

[4] Tomando en cuenta este anacronismo, solamente utilizaremos el término «raza» cuando sea el más indicado para dar cuenta de una situación específica.

nas pues existen dudas sobre los orígenes del pintor, aunque no tanto sobre su *calidad*. En efecto, no se tienen datos exactos sobre el año en el que nació ni sobre quiénes fueron sus padres, pero existe la creencia de que fue mulato o mestizo. Esto no se ha podido comprobar, pero lo que sí sabemos es que en su certificado de matrimonio es identificado como español. Si la creencia sobre su origen mestizo fuera cierta, el pintor habría pasado de formar parte de las castas a ser español, con todos los derechos que esto implicaba; por ejemplo, como apunta Luisa Elena Alcalá, el de inscribir a sus hijas en el convento de monjas capuchinas o la posibilidad de formar parte de la congregación de la Purísima (Alcalá, 2011). Esta suerte de *passing* racial, que ocurre cuando una persona clasificada como miembro de un grupo racial llega a ser incluida en otro grupo racial, era en realidad bastante común en los siglos XVII y XVIII (Katzew, 2004: 45). De hecho, dos pintores dieciochescos que incursionaron en el género de la pintura de castas, José de Ibarra (1685-1756) y Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1781), respectivamente mulato y mestizo, también acabaron siendo identificados como españoles. En este sentido, podemos decir que los propios pintores de series de castas personificaban los límites del sistema. Surge entonces la pregunta, para la que es arriesgado dar una respuesta, de si el cambio de *calidad* de estos pintores tuvo algún impacto en su interpretación del género de castas. En todo caso, el hecho de que las series más conocidas hayan sido pintadas por artistas mestizos podría sugerir que quienes hacían los encargos consideraban que eran ellos los más indicados para expresar los matices de las diferencias entre castas. Por su parte, al incurrir en el género, los pintores tenían la posibilidad de interpretar la ideología del sistema de castas a su manera.

La pintura de castas entre imagen y palabra

En un contexto en el que el orden social era fluido, la existencia de un léxico oficial para designar a las diferentes castas era esencial. Sabemos que la variedad de términos creció en el siglo XVIII cuando las fronteras entre estamentos eran cada vez menos claras, pero subyacen incógnitas en cuanto a su origen y su uso. De hecho, algunos historiadores argumentan que estos términos no se utilizaban en el cotidiano de la población, sino que fueron inventados por algunos miembros de la élite o por los mismos pintores, mientras otros defienden la posibilidad de que hayan derivado justamente del lenguaje informal de la calle. En todo caso, basta con comparar los

FIG. 1. Miguel Cabrera, *De Español y d'India, Mestiza*. México, Colección particular.

nombres empleados en diferentes series para notar inconsistencias, por lo que podemos pensar que no existía una lista de referencia. En general, encontramos las variantes a partir de la octava o novena familia, es decir cuando se trata de nombrar a los productos de las mezclas de castas inferiores. Pero esta falta de coherencia no quiere decir que los nombres no comportaran un significado; en palabras de Carlos López Beltrán, «está claro que cada nombre refleja un tipo humano, un tipo de cuerpo en el que "predomina" tanto un conjunto de rasgos físicos (cercanos a lo indígena o a lo africano) como un temperamento» (López Beltrán, 2008: 298). Al ser asociado a la representación visual, el léxico del sistema de castas adquiere cierta legitimidad, al menos ante el ojo extranjero que no estaba familiarizado con los términos efectivamente en uso entre la población novohispana.

Los artificios de la imagen unidos al lenguaje escrito conforman, pues, un discurso que intenta persuadir al espectador de la veracidad de un sistema que imponía orden en la sociedad. Así, la interpretación de la pintura de castas depende de la coexistencia entre palabra y objeto. Palabra y pintura se complementan para hacer convincentes las diferencias raciales, pues incluso términos tan visuales como el de «tente en el aire» no dejan de remitir a una idea un tanto abstracta, en este caso la de un vástago que ni avanza ni retrocede en el proceso de blanqueamiento o de oscurecimiento. En cierto modo, la pintura hace creíble la posibilidad de reconocer la casta a la que pertenece un individuo con solo observarlo. Al mismo tiempo, gracias a los títulos inscritos en cada lienzo, que describen el resultado del mestizaje entre una casta y otra (por ejemplo, *De Chino-cambujo y de India, Loba*), el espectador sabe que no se encuentra frente al retrato de un individuo específico, sino ante representaciones de tipos de individuos, cuya comparación es posible gracias a la configuración en serie. Las inscripciones cumplen así una función didáctica que informa al espectador sobre el sentido de las imágenes.

El papel esencial de la palabra queda muy claro en el primer lienzo de la serie, *De Español y d'India, Mestiza* [FIG. 1], en el que el personaje masculino, que en teoría corresponde a un español, es representado de perfil y con la cara girada hacia la mujer india. Al no ver la cara del sujeto, difícilmente el espectador puede identificarlo como español,

pues la indumentaria puede resultar engañosa, ya que en esos tiempos era utilizada para disfrazar la posición social. La única razón por la que el espectador identifica a este sujeto como español es porque el título lo define como tal. Como observa Thomas Cummins, si bien es cierto que la posición del sujeto probablemente esté relacionada con las decisiones compositivas del pintor, es posible que Cabrera haya aprovechado este recurso pictórico para cuestionar la relación entre imagen y palabra (Cummins, 2006). Entrando en el subjetivo terreno de la interpretación, pareciera que el pintor invita al espectador a desconfiar de la palabra, incitándolo a entender la pintura de castas en su calidad de discurso, más o menos alejado de la realidad. En todo caso, es curioso que el pintor haya decidido esconder la cara de su personaje en el lienzo inaugural de una serie dedicada a dejar claras las diferencias de apariencia entre españoles y el resto.

No sería sorprendente que Cabrera hubiera querido plasmar este tipo de cuestionamientos en su serie de castas pues el clima era propicio para la reflexión sobre el papel de la pintura. La serie de Cabrera se inscribe en un periodo en el que los pintores novohispanos se abrieron a la posibilidad de incurrir en géneros profanos que en otros siglos se habían despreciado y que pocas veces se firmaban, en un esfuerzo por diversificar sus temáticas de producción. Como ha demostrado Paula Mues, existía además entre estos artistas un clima erudito que generó inquietudes teóricas e incluso un interés por adaptar los tratados europeos a las intenciones locales (Mues, 2006). La voluntad por parte de los pintores de fundar una academia de pintura es otro síntoma de una energía emprendedora que merece ser tenida en cuenta al aproximarnos a las producciones dieciochescas.

La pintura más allá del sistema

Dado el contexto antes descrito, vale la pena observar una de las principales características de la serie de Cabrera: la ternura y la intimidad que unen a los sujetos, en particular a los de castas «bajas». Pareciera que los lienzos destilan una mirada que podríamos calificar de compasiva. Da la impresión de que el pintor comparte el sentimiento de sus personajes o de que, por lo menos, hace todo para que el espectador sienta empatía por ellos. Sorprende en particular el lienzo número 9, *De Negro y d'India, China Cambuja*, precisamente porque, a pesar de tratarse ya de la representación de los «indeseables» de la sociedad, es probablemente el lienzo que transmite mayor ternura [fig. 2]. Así, el contacto de las cabezas inclinadas de los dos

adultos genera una sensación de complicidad y unión, mientras los brazos del hombre, que entrelazan firmemente a la niña, describen el amor paterno. La composición, centrada y cerrada en un triángulo, confiere armonía al núcleo familiar. De hecho, la madre tiene aires de virgen, con el gesto dulce y delicado de sus manos, y una mirada solidaria que transmite cierta preocupación, pero a la vez una suerte de confianza en el futuro. El padre, que parece el reflejo de la madre-virgen, presenta la misma inclinación, pero su mirada sí está dirigida a la mujer. La niña, que inclina la cabeza en la misma dirección que la madre y parece mirar algo que estaría en la esquina superior derecha, toma la mano materna mientras la otra hace un gesto elocuente: el dedo índice apunta hacia arriba, quizás señalando a la madre. Este juego de miradas y gestos da vida a la escena y refuerza la complicidad entre los personajes. La sensación general es de gran armonía e incluso de abundancia, si ponemos atención a los elaborados diseños de los textiles y sobre todo a la variedad de frutas representadas en primer plano. Aunque de la serie en general se desprende esta impresión de intimidad y se insiste en la cercanía familiar, lienzos que preceden al de esta familia resultan menos conmovedores.

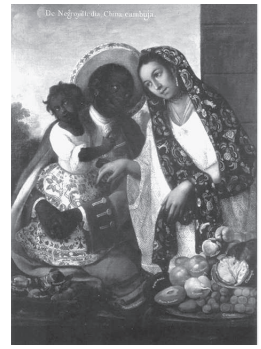
Esto no quiere decir que Cabrera se haya preocupado por la suerte de las castas, puesto que, por los datos de los que disponemos, es de suponer que se trataba ante todo de un hombre pragmático que no dudó, por ejemplo, en firmar una petición al rey cuyo objeto era impedir que los discípulos de «color quebrado» pudieran ingresar a la futura academia de pintura (Alcalá, 2011). Tampoco podemos interpretar como una toma de posición la ausencia en su serie de escenas de violencia o de alcoholismo asociadas a ciertas castas; se trata, más bien, de una tendencia de la época, puesto que las series que sí presentan esta asociación reflejan preocupaciones posteriores de la España borbónica.[5] Más bien, existe un manejo de la expresividad en la serie que parece cuestionar el orden lógico y descendente de las castas.

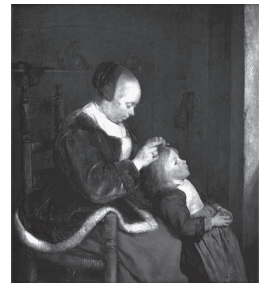
¿Qué motivó que Cabrera decidiera subrayar el afecto y la ternura? ¿Por qué tenía valor representar el afecto de una familia de castas «bajas»? Tal vez el pintor quiso demostrar que ese estilo cálido e intimista que se había convertido en su sello también podía reflejarse en escenas no religiosas. Quizás dejó que se escapara su propia mirada sobre un tema que le afectaba más directamente, o al menos de manera más terrenal que otros. Es posible también que el propio comisionista haya dictado las pautas de la representación. De cualquier manera, conviene señalar que la serie se aleja de una clasificación de los cuerpos que se contentaría con hacer corresponder el orden del

[5] Por ejemplo las de José Joaquín Magón (1770), José de Páez (1770-80), Andrés de Islas (1774), Francisco Clapera (1785) o Mariano Guerrero (1787).

sistema de castas con uno de actitudes, por llamarlo de algún modo, que reflejaría una mayor armonía en los grupos familiares más cercanos al ideal blanco.

Si bien no podemos negar la posibilidad de que la serie haya respondido a una voluntad propagandística, existen elementos que nos invitan a considerarla además como una oportunidad que el pintor aprovechó para dejar su impronta artística. Lo que parece estar en juego es lograr plasmar una interpretación propia de aquello que escapa a la pintura de historia, es decir a la representación de escenas de la historia misma, religiosas o mitológicas. En un contexto en el que los pintores novohispanos buscaban distanciarse de sus predecesores, la pintura de castas abría la posibilidad de desprenderse de una tradición marcada por normas eclesiásticas, o de las propias reglas dictadas por géneros más consolidados. Así, el pintor se enfrentaba al reto de hacer interesantes a sujetos anónimos, de otorgarle valor a los oficios más mecánicos o de darle importancia a los más mínimos detalles de la cultura material novohispana. En definitiva, la especificidad del género permitió que Cabrera pusiera en práctica nuevas soluciones pictóricas para representar a dieciséis familias en una variedad de entornos y quehaceres.





Por supuesto, esto no quiere decir que Cabrera tuviera que inventarlo todo; es posible que su objetivo también fuera probar que estaba al tanto de lo que se había hecho o se estaba haciendo en otras geografías para incurrir en géneros no religiosos. Si bien podemos decir que la pintura de castas estaba menos sometida a los textos de referencia que las representaciones religiosas, era importante que existieran fuentes que ayudaran al pintor a crear un nuevo «legible». Gracias a su inventario de muerte, sabemos que Cabrera adquirió dos pinturas de género del pintor flamenco David Teniers el Joven (1610-1690) y que una versión de la *Iconografía* de Van Dyck (1645) formaba parte de su biblioteca (Tovar de Teresa, 1995). A la luz de esta información, no resulta sorprendente que algunos elementos concretos de la serie remitan a los recursos de la pintura de género europea. Por ejemplo, la escena de la madre espulgando a la niña en el lienzo número 12, *De Albarazado y Mestiza, Barcino* [FIG. 3], que hace pensar en escenas como la representada en *Buscando piojos* (*ca.* 1653) de Gerard ter Borch (1617-1681) [FIG. 4]. O la actitud lúdica del niño que sopla una cuenta en el lienzo número 5, *De Español y Mulata; Morisca* [FIG. 5], que recuerda las *Pompas de jabón* (1734) de Jean Siméon Chardin (1699-1779) [FIG. 6], aunque no necesariamen-

FIG. 2. Miguel Cabrera, *De Negro y d'India, China Cambuja*. Madrid, Museo de América.

FIG. 3. Miguel Cabrera, *De Albarazado y Mestiza, Barcino.* Madrid, Museo de América.

FIG. 4. Gerard ter Borch, *Buscando piojos*. La Haya, Mauritshuis.

fig. 5. Miguel Cabrera, *De Español y Mulata; Morisca.* México, Colección privada.

fig. 6. Jean Siméon Chardin, *Pompas de jabón*, Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.

fig. 7. Miguel Cabrera, *De Español y Morisca; Albina.* Los Ángeles, Museo de Arte del Condado.

te remita a esa *vanitas* que subrayaba la fragilidad de la vida infantil en la obra del pintor francés.

En general, es notoria la atención puesta en transmitir una impresión de captura instantánea de las escenas, como si el pintor irrumpiese en la vida de estas familias para retratarlas en los momentos más inoportunos: en plena conversación, a punto de comer, o volcadas en su trabajo. Instantes como el de recibir a una hija en brazos [fig. 7] o el de servir un tamal [fig. 8] otorgan ritmo a las pinturas y las distinguen del tradicional retrato burgués. Esto no

quiere decir que la serie constituya una especie de reportaje de vida puesto que, como vimos más arriba, los nombres, atributos y dinámicas que describe tienen que ver con el

discurso construido de un orden teórico. Lo que hay es un deseo de experimentación e incluso de libertad para jugar con herramientas pictóricas plasmando una reflexión que trasciende el discurso racial del sistema de castas.

La pintura de castas define fronteras socio-raciales y al mismo tiempo señala su permeabilidad. Al presentar el mestizaje como parte constituyente de la sociedad novohispana, sin duda contribuyó a gestar un imaginario visual mestizo, sobre todo cuando el propio pintor encarnaba los límites del sistema y tenía la posibilidad de interpretar la ideología colonial a su manera.

FIG. 8. Miguel Cabrera, *De Indio y Barcina, Zambayga*, Madrid, Museo de América.

O provérbio que caiu do céu em letras d'ouro.[1] A emblemática em Jorge Ferreira de Vasconcelos

Silvina Pereira
Investigadora independiente

prólogo: a emblemática

Quando em 1531, o jurisconsulto italiano Andrea Alciato (1492-1550) deu ao prelo em Augsburgo o seu *Emblematum liber* deu início à «época emblemática», género este que viria a influenciar de modo incalculável a literatura e a arte europeias dos séculos xvi e xvii, uma influência só comparável, segundo Mario Praz à exercida pela Bíblia (Ehrhardt, 1974: 553).

As fontes mais significativas da literatura emblemática foram resumidas por Manuel Monteiro Vallejo, em 1975, em quatro grandes grupos: os hieróglifos egípcios, a cerâmica e a numismática clássicas, o epigrama grego, os bestiários e a literatura alegórica da época medieval, ressaltando a interconexão característica entre literatura e interpretação visual.

Em 1998, Peter Daly, no prefácio da 2ª edição da *Literature in the Light of the Emblem*, dá conta de alguma indefinição instalada quanto à fundamentação teórica do género e do pouco avanço verificado na aplicação da emblemática na literatura, lamentando que apesar dos muitos trabalhos publicados nos vintes anos anteriores sobre os estudos emblemáticos nas obras de diversos poetas e dramaturgos, eles não conduziram a uma reavaliação dos escritores em questão, pois limitaram-se a procurar estruturas emblemáticas na obra em vez de reconhecerem o emblema «as a possible parallel for a verbal effect in a literary text» (Daly, 1998: ix).

i. Andrea Alciato e a sua recepção em portugal

Os *Emblemas* entraram em Portugal relativamente cedo. José Leite

[1] Expressão usada pela personagem João d'Espera Deus no prólogo da *Comedia Eufrosina (Eufrosina,* 1951: 3).

de Vasconcelos diz-nos que viu muitos exemplares pelas bibliotecas públicas e que só na Biblioteca Nacional de Portugal havia ao tempo trinta exemplares, em latim, italiano e espanhol tendo inventariado um total de treze edições do século XVI (Vasconcelos, 1917: 13).[2] Na sua biblioteca particular possuía, entre outros, um exemplar da tradução francesa de 1540, Paris, de Christian Wechel, sendo para o filólogo muito significativo esse exemplar pois tinha em «antiga prosa portuguesa explicações manuscritas da maior parte dos emblemas» (Vasconcelos, 1917: 15). Para ele, estas anotações são o contributo português na bibliografia alciatiana, pelo que decidiu publicá-las em 1917, sob a designação de «Emblemas» *de Alciati, explicados em português*. Quanto à datação dos comentários, assinala que «o estudo da língua confirma a conclusão a que cheguei pelo estudo paleográfico, isto é, que o manuscrito pertence ao séc. XVI-XVII» (Vasconcelos, 1917: 38).[3] Não faltam ressonâncias de Alciato na literatura portuguesa.[4] A aceitação do *Emblematum liber* em território nacional e o êxito alcançado pode ser avaliado de muitas formas envolvendo diferentes maneiras: vias comerciais, livreiros, inventários das edições alciatianas e relações entre estudantes, lentes, diplomatas e humanistas europeus.

Sabe-se, por carta existente no ANTT, que D. João III procurando professores para a Universidade de Coimbra, transferida de Lisboa desde 1537, convida Alciato a vir ensinar em Portugal «por volta de 1546, tendo-se o professor italiano escusado com a idade e os incómodos da saúde» (Costa, 1988: 436), vindo em seu lugar um seu discípulo Ascanio Scoto.[5]

Sylvie Deswarte-Rosa assinala a recepção de Alciato em Portugal através de Coimbra, via Lyon. Coimbra aparece como o grande centro de influência de Alciato em Portugal, cujo eco se verifica através dos comentários latinos ao Livro I de Alciato em 1552, realizados por Sébastien Stockhamer, secretário de Fabio Arcas, ao serviço de D. João de Meneses Sottomayor, senhor de Catanhede, que, segundo Stockhamer, não se separava nunca desta obra, o que dá uma ideia do interesse profundo dos nobres portugueses pela leitura da obra de Alciato.[6] Os comentários de Sébastien Stockhamer foram editados em Lyon em 1556 com gravuras de Bernard Salomon. Tal como acontecia com

[2] O inventário mais recente realizado por Maria Helena de Teves Costa, revelou a existência de dezasseis exemplares quinhentistas nas bibliotecas portuguesas, sete em diversas bibliotecas públicas e nove na BNP (Costa, 1988: 441).

[3] Maria Helena T. Costa lamenta que José Leite de Vasconcelos não tenha publicado o original e que não tenha podido aceder ao espólio que é pertença do Museu Nacional de Arqueologia. Anteriormente, Yara Frateschi Vieira havia referido as malogradas tentativas para o consultar em 1983. Em consulta recente, apurámos que o respectivo livro se encontra efectivamente no MNA.

[4] Filipa M. Araújo no capítulo «Percursos de Alciato em Portugal», em 2014, fala de Sá de Miranda, Camões, António Ferreira, Jerónimo Corte-Real, Frei Heitor Pinto, Francisco Rodrigo Lobo, o editor da *Comedia Eufrosina* seiscentista e o dramaturgo António Cordeiro. Com pena nossa, não investigou o comediógrafo que aqui nos ocupa.

[5] Vide referência da carta existente no ANTT em Lisboa (Deswarte-Rosa, 2008: 273).

[6] Veja-se a propósito o Inventário da Livraria de D. Teodósio onde aparece «Emblemas de Alciato, de outava, em pergaminho...» (Nascimento, 2012: 724).

Espanha «Les éditions lyonnaises arrivaient en abondance également sur le marché lusitanien, et en particulier à Coimbra chez les libraires associés João Barreira et João Alvares» (Deswarte-Rosa, 2008: 275).[7]

II. Recepção de Alciato: Camões e Francisco de Holanda

Algumas associações foram sendo estabelecidas no século XVII entre a épica e a lírica de Camões e os emblemas de Alciato. Manuel Correia, nos comentários aos *Lusíadas* de 1613, cita os versos «O pomo que da pátria Pérsia veio/Melhor tornado no terreno alheio» (estância 58 do Canto I), vendo-os inspirados num emblema autobiográfico de Alciato, o emblema XXX.

Bartolomeu Pachão, na *Fábula dos Planetas*, de 1633, chama a atenção para a origem emblemática da Ode VII camoniana *A quem darão de Pindo as moradoras*, nos versos 43-49, no qual refere a opressão «da vil necessidade», que indicaria o emblema CXX da edição alciatiana de 1573, exemplo retomado por Manuel de Faria e Sousa na edição dos *Lusíadas* de 1639 e nas *Rimas* de 1689. Também a origem emblemática de alguns temas, árvores e frutos presentes no Canto IX, a «Ilha dos Amores», foi sendo realçada.

José V. Pina Martins, ao descrever as edições dos *Emblemas* de Alciato a propósito das «fontes culturais de Camões», chama a atenção para a possível influência que a obra tenha exercido sobre o poeta (Pina Martins, 1972: 206).

Camões, como todas as pessoas cultas do seu tempo, terá conhecido a obra de Alciato. No entanto, segundo M. Ehrhardt, é difícil, senão impossível, provar a influência directa, pela razão que os autores dos livros de emblemas, ele próprios, foram inspirados por múltiplas fontes, desde a hieroglífica renascentista de Francesco Colonna, Horus Apollo e outros, até aos *Adagia* de Erasmo. Ou seja, as fontes disponíveis ao tempo eram as mesmas e vieram a ser partilhadas quer, pelos autores de emblemas quer, por todos os outros eruditos, pelo que a sua atribuição é discutível. Veja-se como exemplo, o emblema da «Palmeira» motivo presente em Camões, podendo encontrar-se correspondência em Alciato, mas, que, igualmente, já se encontra em Plutarco, Aristóteles, Xenofonte, Teofrasto, Estrabão, Plínio, Erasmo, razão pela qual é difícil confirmar relações directas com a obra de Alciato.

Sylvie Deswarte-Rosa, em *L´Énigmatique à la Renaissance: Formes, significations, Esthétiques*, estudou a influência de Alciato em Portugal e o lugar da emblemática em Francisco de Holanda, dando como exemplo a imagem intitulada *Inigma* [FIG. I], um título e género muito

[7] Impressores em Coimbra das edições quinhentistas de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

FIG. 1. Francisco de Holanda, *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa*, 1571, manuscrito. Lisboa, Biblioteca Nacional da Ajuda.

conhecido e praticado nos fins do século XVI, quanto a si, em parte fundada em Alciato e que se encontra «à la fin du manuscrit, de ses deux mémoires» endereçadas ao rei D. Sebastião em 1571, a primeira consagrada aos monumentos que faltavam à cidade de Lisboa, *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa*, e a segunda tratando da arte do desenho, *Da Ciência do Desenho* (Deswarte-Rosa, 2005: 271). [FIG. 1]

Para a investigadora francesa, Francisco de Holanda tem um lugar à parte na emblemática, quer quanto à recepção de Alciato em Portugal, quer de uma forma geral quanto à arte do emblema e das divisas na Europa do século XVI, já que no seu tratado *Da Pintura Antiga* de 1548, dedica no fim do capítulo 44 «De todos os géneros e modos de pintar», uma extensa passagem sobre heráldica, a arte das divisas, e a criação de medalhas, saldando-se na primeira tentativa de estabelecer as regras da invenção de divisas, antes mesmo de Paolo Giovio, no seu *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorose* (Rome, 1555). Para Deswarte-Rosa, foi Holanda que «*a introduit cinquante ans avant les italiens l'Idée platocienne dans la théorie de l'art*» (Deswarte-Rosa, 2005: 277).

As imagens mais originais de Holanda apresentam todas inscrições e mostrando a associação do desenho ao texto, característica da arte emblemática. A obscuridade própria da linguagem emblemática permitir-lhe-á denunciar o que ele não podia dizer abertamente, como por exemplo a «malícia do tempo». Francisco de Holanda, para o seu *Inigma*, em vez de criar uma imagem original, deixa-se inspirar/contaminar quase inteiramente pelo emblema XV, «a pobreza entrava o génio», atrás mencionado a propósito de Camões, e que conheceu grande fortuna.

Podemos então dizer que o terreno cultural estava impregnado pelos livros emblemáticos, «verdadeiros receptáculos de toda a cultura medieval e humanística» (Ehrhardt, 1974: 557), uma forma de comunicação que vingou, que se instalou, e que ela exerceu influência em poetas, pintores e prosadores renascentistas portugueses, como é o caso do comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos.

III. A emblemática e a literatura dramática

A relação entre a emblemática e arte dramática tem sido muito estudada. Mario Praz realçou o uso de emblemas e de empresas nas manifestações cénicas «*emblems and devices are frequentently met with in the dramatist*» (Praz, 1964: 215). A afinidade entre a emblemática e o texto dramático assenta na visualização, na presença *in loco*, do actor na cena. Maguin apontou algumas similitudes da emblemática com a tragédia inglesa do Renascimento: o simbolismo icónico, os aforismos, a finalidade moral e a linguagem poética, mostrando que os dois géneros recorrem a conteúdos recebidos da mitologia, da história e da natureza desenvolvendo técnicas de amplificação retórica, da metáfora à metonímia (Maguin, 1981: 108).

Peter Daly refere que ao longo dos séculos XVI e XVII «*drama in its various forms was the most emblematic of all the literary arts, combining as it does a visual experience of character and gesture, silent tableau and active scene, with a verbal experience of the spoken and occasionally the written word*» (Daly, 1998: 153). John Cull estudou a presença da emblemática nalguns textos de comédias do Século de Ouro, consideradas de segunda ordem, chamando a atenção para alguns perigos dessa aproximação pois, certos exemplos podem traduzir mais um lugar comum «imagens pseudo-emblemáticas», do que propriamente emblemas (Cull, 2000: 592).

Segundo P. Daly devem considerar-se diferentes tipos de aproveitamento da tradição emblemática nas representações dramáticas de acordo com três níveis: texto, personagens e elementos cénicos. A imagética emblemática pode fornecer a chave de leitura de determinada passagem do texto dramático, mas reconhecer essa presença passa por perceber como se processa a passagem do emblema à literatura. Quanto a si, três mecanismos inter-textuais intervêm neste processo: 1) a alusão a motivos introduzidos subtilmente na enunciação, 2) o recurso a argumentos que as personagens evocam, numa determinada situação, permitindo ligar a sua enunciação à emblemática, 3) a referências a sentenças divulgadas pelo género «logo-icónico» (Daly, 1998: 153-162).

IV. Jorge Ferreira de Vasconcelos e a emblemática

Na edição francesa de 1540, atrás referida, encontra-se a seguinte explicação do emblema XV [FIG. 2] de Alciato: «As asas que tem em uma mão são engenho e habilidade; a pedra que tem na outra é a pobreza: donde se tira que faz muito mal a pobreza aos moços de

FIG. 2. *Andreae Alciati Emblemata cum Commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis & Notis Laurentii Pignori Patavini […] Opera et vigiliis Ioannis Thuilii Mariaemontani Tirol*. Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium, 1621. Emblema 121.

habilidade, porque não podem com a pobreza continuar os estudos nem ter os livros e mais cousas necessárias» (Vasconcelos, 1917: 50). Segundo esta interpretação, o emblema chama a atenção para o facto de a pobreza ser um impedimento para a afirmação do talento.

Jorge Ferreira de Vasconcelos na *Comedia Aulegrafia* (I Acto – 4ª cena) apresenta-nos a personagem Rocha, o criado de Grasidel de Abreu, designado como o rapaz do latim. Rocha conta a história da sua atribulada vida. Filho de um tabelião que com problemas com a justiça, veio a falecer na cadeia. A mãe casou com outro homem rico e o padrasto mandou-o estudar, onde esteve durante três anos a frequentar estudos em Coimbra. Contudo, também este veio a perder tudo o que tinha ganho, vindo também a morrer na prisão. Nesta situação, o jovem estudante viu-se sem meios e obrigado a sair «do bom caminho que levava», vindo com um primo para Lisboa à espera de uma oportunidade, mantendo-se neste compasso de espera «de esperanças em esperanças» durante cerca de dez anos. Sentindo a vida consumida, gasta em trabalhos e necessidades, à mercê de vontade alheia, queixa-se a Cardoso, outro criado.

> ROCHA - «O tempo vai-me tomando, os anos bons correm caminho dos maus, não posso melhorar-me segundo vejo outros que de menos vieram a mais do que cuidaram, e sem merecer, o qu'eles não cuidam. […] E o merecimento raramente o vedes alcandorado» (*Aulegrafia*, 1619: 13-14).

Embora esta situação proverbial e de costumes, o abandono dos estudos, por razões de dinheiro, nos lembre o emblema XV de Alciato, não poderemos dizer que Jorge Ferreira de Vasconcelos se inspirou no jurista milanês. Poderemos sim, constatar uma afinidade textual, e o uso do que Daly identifica como «mecanismos inter-textuais»: argumentos que confluem ou cristalizam um determinado dito «logo-icónico», como o que lembra que merecimento raramente é reconhecido e logo o génio é entravado pela pobreza.

Vejamos o emblema LXXXVIII da edição de 1540, em que figura um camaleão. O lema é acerca dos aduladores [FIG. 3]. O desconhecido comentador português de Alciato escreve que «Pinta aqui um adulador. A figura é um camaleonte, o qual se sustenta do ar e toma tais cores quais são as cousas em que está, senão nunca toma cor de branco: assim o adulador toma as cores daqueles a quem quer adular e lisonjear, que é o mesmo que: veste-se da condição e do humor daquele a quem lisonjeia, para que tudo lhe

louve; mas não toma cor branca, porque nunca louva cousas boas e castas, senão as que são do humor do lisonjeado» (Vasconcelos, 1917: 90).

Na *Comedia Ulysippo* (cena 7ª – II Acto) temos a presença de uma antiga e afortunada personagem teatral, o Parasito. Barbosa, o criado do velho devasso Ulysippo, acusa-o de ser «Hum grande goleima», dando oportunidade a que Parasito comece a dissertar pelos seis dos sete pecados mortais: gula, inveja, soberba, avareza, ira e preguiça. Não fala da luxúria que parece impregnar toda a comédia. Sobre si mesmo, dá a seguinte definição:

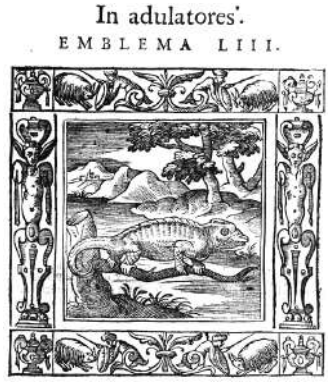


FIG. 3. *Andreae Alciati Emblemata cum Commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis & Notis Laurentii Pignori Patavini […] Opera et vigiliis Ioannis Thuilii Mariaemontani Tirol.* Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium, 1621. Emblema 53.

> PARASITO - Dir-vos-ei, esta nossa triste e miserável vida toda se revolve em más venturas e doudices […] Por o que cumpre costumar-se homem à sua sorte e não se queixar dela já que a tem às costas. E nisto me acho muito discreto, que me faço sempre, como camaleão, da cor do tempo, e levo a cousa per seu jeito, ao som que me a ventura tange. […]
> BARBOSA – Val-vos isso?
> PARASITO - Per extremo. Falo sempre a todo homem ao som do seu padar (*Ulysippo*, 1618: 108v-109).

Neste caso, é possível estabelecer de forma convincente uma ligação próxima entre a enunciação da personagem Parasito e o emblema de Alciato. Seja pela alusão ao motivo «camaleão», seja pela argumentação, como ainda pelas sentenças (Daly, 1998: 153-162). No entanto, o texto de Vasconcelos oferece-nos uma ideia mais vasta do espírito camaleónico, não o reduzindo a uma mera adulação mas admitindo um substracto de adaptação às estações do tempo e às vicissitudes da Fortuna, ao contrário do epigrama de Alciato onde a lisonja é predominante. [FIG. 3]

No emblema CXI, *In aulicos* de Alciato, vê-se um cortesão preso pelas pernas num cepo [FIG. 4]. Lê-se na *subscriptio*:

> La corte, vana y pomposa,
> És carcel de oro labrada,
> Que en ser prisión es pesada,
> Y por ser de oro es sabrosa […].

Diego Lopéz assinala no seu comentário que «Esta Emblema haze Alciato contra los que se crían en los palacios que parece que están con prisiones, y que no ay quien los saque de aquella vida [Diego López, 345]» (Bernat Vistarini, 1999: 188).

Na *Comedia Aulegrafia*, cujo tema é a descrição da vida no paço, Ferreira de Vasconcelos deixa informação muito precisa e crítica sobre

FIG. 4. *Andreae Alciati Emblemata cum Commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis & Notis Laurentii Pignori Patavini […] Opera et vigiliis Ioannis Thuilii Mariaemontani Tirol.* Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium, 1621. Emblema 87.

FIG. 5. Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, Centuria I, Emblema 31, f. 31.

a vida aúlica. No (V acto - cena 5ª), os cortesãos Dinardo Pereira e Artur do Rêgo conversam sobre a corte e a «doutrinal de cortesãos». O tema é a Índia, o ir ganhar a vida longe e com perigo, o impasse da espera e a dependência.

ARTUR – Eu, querendo Deos, irei à Índia e […] vir-me-ei cá meter em ã coorte antes que andar mais na Corte, a qual é um touril para gente manceba, mas depois que vos o tempo amansa o siso é acolher com o fradel ao abrigado. DINARDO – Bem dizeis vós, se não houvesse mais que dizer e fazer. Mas, primeiro que o homem aqui colha o fruito de seu trabalho e se desenvencê-lhe das esperanças que vos lançam grilhões é pior de fazer que o caminho que Eneas fez com a Sibila, cuja volta, diz o Virgílio ser concedida a poucos, e estes muito amados de Júpiter. Donde disse Marcial que desta vida cortesã, dois até três se melhoram, e os mais vão na corrente das mágoas e desenventuras, dar consigo nesse mar da morte (*Aulegrafia*, 1619: 161v-162).

Jorge Ferreira de Vasconcelos, tal como as suas personagens, conhece a corte. Tem uma posição próxima da expressa por Alciato, quanto à vida cortesã e seus constrangimentos, na qual se verificam múltiplos obstáculos ao desenvolvimento, à realização e ao sucesso.

Naturalmente a prisão dourada tem contornos específicos no comediógrafo. Mostra-nos como em Portugal todos se sentem seduzidos e querem viver na corte, mas, tanto criados como senhores, por falta de condições, querem partir para longe, pois a terra mãe não lhes dá emprego, e, por isso, muitas das personagens aspiram a ir para a Índia fazer fortuna.

Também no emblema «Laberinto, Cortesano» de [FIG. 5] de Sebastián de Covarrubias Horozco vê-se um labirinto e um cortesão encerrado no seu centro, mostrando o engano e artificio da vida áulica, cujo lema se reporta à grande decepção da vida da corte e a chave refere as seduções da vida cortesã.[8]

Poderemos dizer que este passo da obra de Vasconcelos, ou mesmo a sua obra em geral, têm consonância com ambos os emblemas, o de Alciato e o posterior de Covarrubias.

V. Motivo, argumentos e sentenças

A dimensão emblemática nos textos de Ferreira de Vasconcelos pode ver-se ainda pela alusão a motivos tal como acontece no prólogo da *Comedia Eufrosina* em que a personagem João d'Espera Deus nos diz que «Vedes que eu sou como Jano, não me haveis de fazer esgares per detrás que vos logo não vá co o dedo ao olho» (*Eufrosina*, 1951: 3).

[8] A fonte do emblemista foi Ovídio, *Metamorfosis*, livro 8. 168, um autor mencionado amiúde por Ferreira de Vasconcelos.

João d'Espera Deus, que se afirma como Jano, diz no texto e mostra na cena ter dois rostos com os quais vê para trás e para a frente, o presente e o futuro. Considera-se como velho, e com experiência de vida. O facto de ele ser palavroso só aparentemente se torna discordante do emblema de Alciato Jano, cujo lema refere os prudentes e tem como chave a Prudência (Bernat Vistarini, 1999: 444). A visualização do tempo e da prudência realiza-se no texto pelo discurso muito palavroso, tornado subtilmente menos identificável e menos censurável, além da mímica da personagem [FIG. 6].

O emblema XXX de Alciato *Prunus pérsica*, refere-se à desvalorização dos naturais, significando o «êxito e bem-estar em terras alheias» [FIG. 7].

Na *Comedia Aulegrafia*, Jorge Ferreira de Vasconcelos denuncia a ideia da desvalorização do indivíduo em terra própria, quase como pano de fundo da obra e, em especial, num diálogo ocorrido entre dois fidalgos: Dom Galindo e Dom Ricardo. A primeira personagem considera Boscão como «gentil poeta» e a segunda parece preferir Garcilaso. A resposta de Dom Galindo é a seguinte:

> DOM GALINDO: Ambos me satisfazem, cada um por sua via. Mas se me desseis licença, não lhe dou a fogaça do nosso Francisco de Sá de Miranda de seu estilo setencioso e mui limado e novo.
> DOM RICARDO: Achareis muitos contra vossa opinião.
> DOM GALINDO: Basta ser natural para ser contrariado (*Aulegrafia*, 1619: 128v).

Não se verificando uma visualização do emblema, parece-nos que o último argumento inscreve este passo dentro do contexto de denúncia da dificuldade de vencer ou de ser aceite em terra própria, fazendo assim parte de um *topos* consignado pela emblemática (Bernat e Cull, 2016).

Alciato tem um emblema «*arduis, perpetuum nomen*» [fig. 8], cujo lema é «Que de las cosas altas nace la fama» e a chave «Fama Mediante Esfuerzo» (Bernat Vistarini, 1999: 286). Na sua *Declaración Magistral*, Diego López, em 1611, chama a atenção para o facto de que nada se pode alcançar sem grande trabalho e que é desse trabalho que se alcança fama e glória (López, 1670: 556-560).

Na *Comedia Eufrosina*, o cortesão Cariófilo diz em tom sentencioso: «Nas cousas árduas cresce a glória dos homens, e a ousadia há de ser o princípio da obra, e depois seja a fortuna señora do fim» (Vasconcelos, 1951: 37), aplicada ao contexto da arte de amar, lembrando as dificuldades da empresa amorosa, trabalhos que depois de

FIG. 6. *Andreae Alciati Emblemata cum Commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis & Notis Laurentii Pignori Patavini […] Opera et vigiliis Ioannis Thuilii Mariaemontani Tirol.* Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium, 1621. Emblema 18.

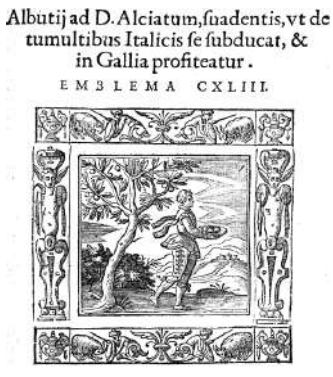


FIG. 7. *Andreae Alciati Emblemata cum Commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis & Notis Laurentii Pignori Patavini […] Opera et vigiliis Ioannis Thuilii Mariaemontani Tirol.* Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium, 1621. Emblema 143.

FIG. 8. *Andreae Alciati Emblemata cum Commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis & Notis Laurentii Pignori Patavini […] Opera et vigiliis Ioannis Thuilii Mariaemontani Tirol.* Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium, 1621. Emblema 132.

vencidos são compensados pela glória da conquista.

Vemos neste paralelismo a utilização emblemática e dramatúrgica de uma sentença, uma cultura clássica partilhada e usada em diferentes âmbitos, uns mais nobres, outros mais paródicos, mas onde encontramos os mesmos motivos, argumentos e sentenças.

E, embora estejamos à procura de afinidades entre a emblemática e a obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos não deixamos de perguntar se haverá fundamento para confirmar a mediação emblemática, em relação ao autor da *Eufrosina*.

Pelos exemplos apresentados, algo parece poder aproximar a obra dramática de Vasconcelos à emblemática. Mas é difícil provar até que ponto essa influência não passa de simples coincidência, ou ainda afinidade ou sincronia da época, dado que o escritor tinha uma cultura clássica muito vasta e teve acesso aos mesmos motivos e às mesmas fontes. De facto, os temas abordados nos emblemas estavam na ordem do dia no século XVI, eram *topoi*, ou lugares comuns, que constituíam o tesouro da cultura e memória, onde iam beber todos os escritores humanistas. Talvez então seja mais adequado explorar o emblematismo de Vasconcelos *per si*, independentemente da influência de Alciato.

Veja-se o caso do episódio das bandeiras (*Os Lusíadas*, VII, 24), ou o passo do prólogo da *Comedia Aulegrafia* onde a personagem Momo diz «que pretende mostrar-vos ao olho o rascunho da vida cortesã, em que vereis ã pintura que fala» (*Aulegrafia*, 1619: 5), que aborda o conceito renascentista da pintura, afirmando-a como poesia «a pintura poesia muda/calada» e a poesia como «pintura que fala», de acordo com o preconizado por Horácio na *Epístola aos Pisões* (v. 361), sobre a qual a crítica lembra que havia sido atribuído por Plutarco ao poeta grego Simónides do século VI-V a. C.

Ou ainda, o exemplo da associação estabelecida entre Eufrosina e a alegria, apresentada no prólogo pela personagem João d'Espera Deus. Encontra-se ela em Alciato, emblema CLXIII, tendo já sido registada num tratado de Plutarco (*Mor*. 778C), fonte certamente de muitos emblemas, e traduzido por Erasmo em *Opuscula Plutarchi* em 1514.

Sendo por isso, pertinente o estabelecimento de certas aproximações, há que acautelar, no que concerne à investigação das fontes, que «quando se trata de autores que glosam temas de tradição milenária, poder conduzir sempre a conclusões conjecturais e discutíveis» (Costa, 1988: 455).

VI. Analogias possíveis entre Jorge Ferreira de Vasconcelos e a linguagem emblemática

Jorge Ferreira de Vasconcelos, na sua enunciação faz um grande investimento na visualização. O texto é criador de imagens. Há um apego à representação figurada e a uma imagística que valoriza e estimula a visualização. E na sua escrita podemos encontrar algumas características do género emblemático, não na sua forma *triplex*, a novidade alciatiana, mas no sentido em que apela altamente ao figurativo, onde se combinam e encadeiam o uso de motivos, de argumentos e de sentenças, que por si oferecem uma concisão literária e efeito visual deveras assinalável e que perceptivelmente vão sendo atiradas aos nossos olhos. A enunciação nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos é de tal forma indutora do visual, do audível e do sensorial que, ao lermos o texto, somos levados a representar mentalmente a cena imaginada. Lemos, ouvimos e vemos.

Também num universo ainda inteligível e explicável por analogias, onde com o texto se mostra e com o texto se esconde, cria-se uma realidade repleta de miríades de sentidos, de conotações, donde irrompem imagens emblemáticas «codificadas», múltiplas facetas alusivas a uma constelação de símbolos, familiares aos autores e leitores renascentistas mas que hoje, porque caídas no esquecimento, apenas podemos intuir e reconstituir se decifrarmos esses sentidos quase que escavando no passado como um arqueólogo.[9]

Não é demais lembrar que Jorge Ferreira de Vasconcelos escreve uma obra densa, entroncada, uma floresta amazónica de sons e sentidos, escrita numa época em que as liberdades medievais e renascentistas estavam a desaparecer. O comediógrafo, num jogo de gato e rato, ora se faz ver ora se esconde, através de diálogos contraditórios, mas de certo modo complementares, como que em forma de oráculo mostrando e ocultando. Através da sua escrita prolixa é-lhe permitido, de forma dissimulada, fazer entrar pelo meio alguns cavalos de Tróia na ortodoxia católico-romana e na ordem político social.

No *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, Jorge Ferreira de Vasconcelos descreve o Torneio de Xabregas realizado em 1552 no qual o Príncipe D. João é armado cavaleiro. Nessa festa espectacular[10] realizada à beira praia, sítio «que de sumptuoso pudera abater o antigo Teatro Romano» (*Memorial*, 1998: 376), aparecem barcos ricamente cenografados, figuras vestidas, bandeiras e divisas cada qual com a sua inscrição «letra» (ou divisa), a mitologia (Ninfas e Tritões), as alegorias (Ave Fénix, a Roda da Fortuna), um sem nú-

[9] Diz-nos Rubem Amaral Jr. que no início os emblemas destinados a uma elite intelectual «deviam conter um alto teor críptico, cuja decifração [...] constituísse um desafio à inteligência do leitor» (Amaral, 2005: 9).

[10] «Aparatos marítimos» como lhe chamou Leão de Sommi que os descreve por os ter visto ao vivo em Quatro diálogos em matéria de representações cénicas. No 4.º diálogo lembra «Come quello che non ha molti anni in Portugallo vid'io rappresentare» (Ferreira, 2004: 59).

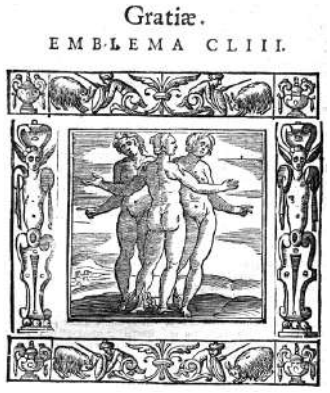


FIG. 9. *Andreae Alciati Emblemata cum Commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis & Notis Laurentii Pignori Patavini […] Opera et vigiliis Ioannis Thuilii Mariaemontani Tirol.* Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium, 1621. Emblema 143.

FIG. 10. Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales* y morales, Baeza, 1613, fol. 39r.

mero de elementos cénicos que a descrição verista de Ferreira de Vasconcelos transforma numa *pictura ficta* tão ao gosto renascentista, e que remetem claramente para uma tradição emblemática.[11]

No final do *Memorial*, verifica-se a presença das três Graças ou Cáritas, que vêm chorar a morte de Adónis que sabemos ser o Príncipe D. João, casado com a princesa D. Joana, pai de D. Sebastião. Vêm ainda três donzelas atrás e Vénus cercada de muitos Cupidos pequenos, os amores gerais, Cupido nos braços de Psique, e outras ninfas tangendo uma rebeca, harpa e viola d'arco. As três Graças aqui mencionadas são: Aglaia, Eufrosina e Pasitea, que cantam a *elegia das Cáritas*, chorando a morte do príncipe, o de «excelente boca que não governa», lamentado que «nele todo amor e bem perdemos». Mas, porquê estas personagens e não quaisquer outras?

No emblema CLXII *GRATIAE* [FIG. 9] de Alciato vê-se as três graças nuas, Eufrosina, Aglaia e Pitus e o comentário de Diego López refere o socorro dos amigos a tempo e horas (Bernat Vistarini, 1999: 374).

O emblema «*Quas ipse levatit*» [FIG. 10] de Juan Francisco Villava em *Empresas Espirituales y Morales*, em 1613, emblematiza nuvens que escondem o sol, em termos do peito ingrato e duro e a chave é a ingratidão. Mas também aqui aparecem «Aglaya, Talia e Eufrósine» personificando a gratidão, os agradecimentos, o benefício, o dar e receber e o agradecer (Bernat Vistarini, 1999: 743). Sabendo nós que o malogrado príncipe D. João, mecena das artes, a quem Jorge Ferreira de Vasconcelos tanto devia, tendo-lhe dedicado o *Sagramor* em 1554, ano da sua morte com 17 anos, e também a *Comedia Eufrosina* no ano seguinte, foi tão importante para as artes em geral, poderemos entender a presença e o sentido que as três graças ocupam no final do *Memorial*.

[11] Segundo Peter Daly, antes da época de ouro do teatro isabelino, as representações, os cortejos e as procissões, profanas e religiosas, eram verdadeiras representações dramáticas em que se verificava a presença de elementos emblemáticos, através da conjugação entre a imagem e a palavra, ou seja, um «drama as extended emblem» (Daly, 1998: 181). Estudando as representações de comédias num tempo e num enquadramento diferente, quanto aos meios e quanto ao âmbito social, John Cull afirma em «La presencia de la emblemática en algunas comedias del siglo de oro», que, ainda que essa presença seja inegável «las circunstancias de la representación impidieron el aprovechamiento sistemático y total de las possibilidades que el emblema le ofreció al dramaturgo para una puesta en escena visual, simbólica y enigmática» (Cull, 2000: 587).

Não sendo possivel afirmar uma herança directa de Alciato na vasta produção de Jorge Ferreira de Vasconcelos, compreendemos que, na plena consciência do saber e do gosto literário do seu tempo, o nosso escritor apresenta algumas situações emblemáticas e que podemos inquirir como foram trabalhadas por ele. Nesse sentido, os exemplos apresentados poderão abrir caminho a uma linha de investigação que poderá ser frutuosa.

Jorge Ferreira de Vasconcelos tem na sua enunciação uma potencialidade plástica, simbólica e pedagógica que se presta em muitos casos e com toda a propriedade à construção de emblemas. O emblema é sofisticado, desperta a imaginação. A enunciação de Vasconcelos é aguda e sofisticada e desperta a imaginação. Parecem pois partilhar a mesma maneira de pensar, criando imagens apelativas aos sentidos, numa lição emblemática que deleitando ensina.

Os mecanismos encontrados em Ferreira de Vasconcelos que criam o género emblemático são vários. Por exemplo, através de sentenças e provérbios apreendemos o lema ou *inscriptio* e alguns na sua forma condensada, são altamente imagéticos, constituindo-se como uma pintura que fala. Também através da argumentação das personagens, há um desenvolvimento que funciona como o que se designa de *subscriptio*. Por fim, a sentença ou provérbio, a imagem sugerida e o desenvolvimento da argumentação estão ao serviço de um fim que é avisar, criticar, edificar, moralizar, como compete ao género comédia.

Não se sabendo ainda se algumas das «imagens» emblemáticas de Vasconcelos vieram efectivamente a serem cristalizadas como emblemas, a sua obra é inegavelmente um desafio para novas criações emblemáticas.

Jorge Ferreira de Vasconcelos oferece-nos máximas que são pérolas preciosas, tal como a sentença «Tras a nevoa vem o sol» [FIG. II], de todas a mais bela, adoptada como *ex-libris* da autora deste estudo, querendo significar através do conjunto do lema e da imagem que, mesmo após o esquecimento e a incúria dos tempos, há espaço para a esperança.[12]

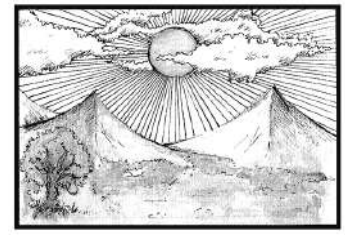


FIG. II. Jorge Ferreira de Vasconcelos, Emblema I. «Tras a nevoa vem o sol». *Comedia Eufrosina*, 1555. Desenhado e pintado por Íris Pereira.

FIG. 12. Jorge Ferreira de Vasconcelos, Emblema I «O provérbio que caiu do céu em letras d'ouro». *Comedia Eufrosina*, 1555. Desenhado e pintado por Íris Pereira.

[12] Os dois emblemas, *Tras a nevoa vem o sol* e o inédito *O provérbio que caiu do céu em letras d'ouro* foram desenhados e pintados em Dezembro de 2015 por Íris Pereira, estudante da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Fazem parte de um projecto em curso da emblematização da obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Também a afirmação fulgurantemente imagética «ninguém toma por si o provérbio que caiu do céu em letras d'ouro» [FIG. 12], que dá nome a este estudo, traduz a impossibilidade de poder existir uma única visão, ou igual interpretação, acerca de qualquer ideia ou pensamento, tendo proporcionado igualmente a criação de um emblema, onde as letras de ouro que caem do céu podem ser recombinadas de múltiplas formas, expressando por este meio a diversidade de opiniões sobre a vida e o mundo.

Grutas y cuevas: imagen, mito y símbolo en tres comedias de Antonio de Solís

M. Mar Puchau de Lecea
Universitat de Barcelona

Grutas y cavernas: consideraciones simbólicas generales

El hombre, desde el establecimiento de las sociedades arcaicas, ha necesitado encontrar un nexo que lo relacione con el absoluto. En esta búsqueda de sentido y de comunicación con una idea superior, los mitos constituyen la herramienta primera pues, como explica Eliade, dan cuerpo y forma a estas relaciones, haciéndolas comprensibles y cotidianas y convirtiéndolas en modelo de conducta. Y, del mismo modo que la mitología, han obrado las distintas formas de espiritualidad y de pensamiento que la humanidad ha ido fraguando a lo largo de los siglos, acaso por la incapacidad del lenguaje y del hombre mismo de describir y nominar aquello que le trasciende.

Si recuperamos su sentido primigenio, las mitologías, las religiones y las escuelas filosóficas constituyen distintas expresiones humanas de lo absoluto. No obstantes la lejanía geográfica o la naturaleza antropológica de estas distintas escuelas, las imágenes o los mitos que proponen para la reflexión a menudo se encuentran o resultan parecidos. Ello sucede, por ejemplo, con el espacio de la gruta, tema que nos ocupa. Este espacio de la gruta, la caverna o la cueva —términos utilizados prácticamente como sinónimos— constituye un lugar común en las diferentes tradiciones y junto al árbol de la vida, el agua, los ritos de iniciación, los vuelos y los descensos, etc., son símbolos que «responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser» (Eliade, 1974: 12; y véanse las consideraciones de Ruiz Pérez, 2013).

Las lecturas simbólicas más comunes a la hora de definir el espacio grutesco son el espacio materno, húmedo, el vientre de la madre que

supone un regreso al lugar primitivo, no como regreso a un pasado animal e inculto sino como retorno al *illo tempore*, a la Edad de Oro previa a la pérdida de la dignidad del alma humana y, por tanto, a una época de contacto pleno del hombre con un mundo espiritual superior a aquel en el que vive. El origen de esta lectura es, según Chevalier, taoísta, y es la única, de todas las que recoge en su *Diccionario de símbolos* que dignifica este espacio y que no lo contempla como un lugar del que escapar. Sin embargo, la tipificación más fructífera del espacio de la caverna —por lo menos en la tradición occidental— es, sin duda alguna, la acuñada por Platón en *La República*. Según su propuesta, la caverna correspondería al lugar en que habitan las almas impuras de los hombres que, incapaces de aprehender la Verdad Absoluta, viven condenados a contemplar únicamente las sombras de las ideas que proyecta un fuego a la entrada de la gruta. Solo los elegidos, a través del *nous*, del intelecto, del bien y de la armonía, son capaces de abandonar la cueva y alcanzar el mundo inteligible. Finalmente, también suelen atribuirse a la cueva connotaciones negativas, como espacio telúrico, sombrío, de una carga mágica y energética maligna. Es descrita como el espacio donde habita el monstruo, el subconsciente humano y sus peligros desconocidos.

Todas estas lecturas recogidas por Chevalier dejan traslucir que el sentido cósmico o espiritual del espacio de la cueva se traslada, casi siempre, al plano moral (Chevalier, 2000: 263). Por ello la caverna se convierte en un lugar muy productivo en la conformación de mitos en las diferentes tradiciones y se perpetúa en sus diferentes expresiones teológicas, doctrinales, pero también artísticas.

La gruta y la caverna como espacio dramático en el teatro mitológico cortesano

Pero es tiempo ya de centrar nuestra atención en las cuevas y grutas como espacio representado en el teatro cortesano. El año 1627 marcó un antes y un después en la producción teatral española que, desde la revolución lopesca del *Arte nuevo* y el auge de los corrales, emprendió una nueva etapa y dio inicio a una nueva manera de hacer teatro. El ámbito palaciego dio una vuelta de tuerca a las mascaradas y a los ballets cortesanos y, tras el incendio del Alcázar, cuyos salones solían acondicionarse para acoger las representaciones teatrales, se creó un nuevo espacio *ex professo* a tal efecto. Frente a las limitaciones del escenario de corral u otros escenarios portátiles utilizados en las primeras décadas del siglo, se erigieron las casi infinitas posibilidades

del escenario cortesano, diseñado y construido *ad hoc* para la representación teatral. Cosme Lotti, ingeniero florentino, trajo a Madrid la última tecnología escénica. Los escenarios portátiles que se adaptaban a los salones de palacio o a otros espacios se sustituyeron por un enorme teatro fijo, el Coliseo del Buen Retiro, destinado únicamente a la representación de comedias. A este nuevo escenario de cerca de doscientos metros cuadrados se aplicaron las más novedosas técnicas en la disposición de perspectivas, bastidores para las diversas mutaciones, maquinaria de tramoyas e iluminación. Este nuevo marco revolucionó el modo de hacer teatro que consistió, a partir de aquel momento, en la perfecta conjunción de texto dramático, música y artes plásticas.

Las sencillas apariencias que ejercían de decorado en los corrales o en los escenarios más precarios, fueron sustituidas por complejos sistemas de bastidores, perspectivas, mutaciones y tramoyas que surtieron de infinitas posibilidades a los escritores dramáticos y a los artistas plásticos. Esta carísima revolución en cuanto a escenografía y escenotecnia alcanzó su máxima expresión de la mano de las comedias mitológicas y, ya en el ocaso del siglo, con las comedias de magia. Los temas tratados y las tramas que tenían lugar en escena permitían explotar al máximo las innumerables opciones del nuevo espacio de representación. Sin embargo, como hemos dicho, este nuevo recurso resultaba tremendamente costoso y debía aprovecharse al máximo. La conjunción de la moda mitológica y mágica, y la necesidad de rentabilizar las complejas escenografías destinadas a las representaciones convirtió determinados espacios dramáticos en recurrentes de modo que, a mediados del siglo, los ambientes representados en las comedias mitológicas y mágicas se repetían prácticamente sin excepción: bosques y selvas para escenas de caza, quintas y ciudades, escenas marítimas, infiernos y escenas celestiales. Con este elenco de perspectivas y bastidores podían quedar cubiertas un gran número de comedias.

La recurrencia de espacios, sin embargo, no debe explicarse simplemente por una cuestión de economía. El mito, en las artes de nuestra Edad de Oro, como en el momento de su forja en los inicios de la civilización griega, constituyó un medio de expresión de conceptos espirituales que trascendían a las propias fábulas. El lenguaje del teatro tuvo siempre dos vertientes: la literal, expresada a través del texto dramático, y la simbólica, cuyo vehículo eran habitualmente la música y las pinturas o apariencias alegóricas de las escenografías. Además, muchas de las referencias que se hacían en escena necesitaban de la estrechísima colaboración del público que, con su imagi-

nación, completaba los escenarios verbales que los actores describían tratando de cubrir los vacíos de las precarias condiciones escenográficas. El teatro siempre contó con el diálogo de las distintas artes y con la complicidad de su público para crear un mensaje múltiple que, en sus diferentes capas, pudiera satisfacer a todos.

A este respecto, Danièle Becker consigna el valor simbólico de determinados cuadros escenográficos recurrentes en el teatro de tema mitológico tipificados como «vías para descubrir el secreto» (Becker, 1989: 776);[1] a saber: la selva confusa con escena de caza, la gruta cerrada, y el jardín mágico. Toda la carga simbólica del espacio de la cueva que desgranábamos, pues, al inicio de la intervención, se expresa perfectamente en las tablas. La cueva como espacio dramático hereda determinados aspectos de esa tradición simbólica y, especialmente en las comedias mitológicas cortesanas, se constituye como elemento esencial de sus escenografías. Según Becker, el recurso de la cueva en el teatro mitológico responde, concretamente, a escenas de revelación en las que el héroe acude al espacio de la gruta en busca de respuestas y secretos y, aún afina más, definiendo esta revelación como «siempre parcial, que él [el héroe] tendrá que llevar a cabo en la última jornada» (Becker, 1989: 776).

Precisamente vamos a dedicar este artículo a observar de cerca el uso de este espacio simbólico en tres comedias mitológicas de Antonio de Solís, dramaturgo de corte junto a Calderón durante el reinado de Felipe IV. Atendiendo a la definición del espacio y de sus ocupantes en las obras *Eurídice y Orfeo*, *Las amazonas* y *Triunfos de Amor y Fortuna*, veremos si, efectivamente, la capacidad simbólica de la cueva se reduce de tal manera en nuestro teatro clásico o si, por el contrario, de este cuadro escenográfico, como de las imágenes, emanan un «haz de significaciones, […] numerosos planos de referencia» (Eliade, 1974: 15).

[1] Las reflexiones de Becker sobre el *secreto* surgen del estudio de la influencia cabalística en los autores de nuestro Siglo de Oro y de la consideración del teatro barroco como parte esencial de una corriente de literatura simbólica, «conforme a la preceptiva aristotélica, con sus varias capas significativas que pueden satisfacer a otras tantas clases de lectores/oyentes/espectadores» (Becker, 1989: 774).

Eurídice y Orfeo

La primera de las obras mitológicas de Solís a la que vamos a atender es su *Eurídice y Orfeo*. Nos han llegado dos versiones del texto que presentan notables diferencias entre sí. El más temprano es un impreso de 1662 y corresponde a una representación de 1643, en Pamplona. Además, se conserva un manuscrito de 1718 que se relaciona con una versión palaciega, de mayor calidad lírica, y de concepción escénica y musical más elaborada.

Teniendo en cuenta esta peculiaridad, tomaremos como base para

este estudio comparativo la versión cortesana, recogida por el manuscrito. Este texto es el que nos ofrece mayores coincidencias —en cuanto al contexto de la representación— con las otras dos obras de las que hablaremos, los *Triunfos de Amor y Fortuna* y *Las amazonas*, pues comparten lugar, entorno y posibilidades escénicas.

Dos son las grutas o cuevas que encontramos en esta obra. Y ambos espacios se representan en la tercera jornada: por un lado, la mutación de peñascos y la boca de la gruta del sabio Tebandro, que abre y cierra la jornada y, por otro, la correspondiente al Infierno.

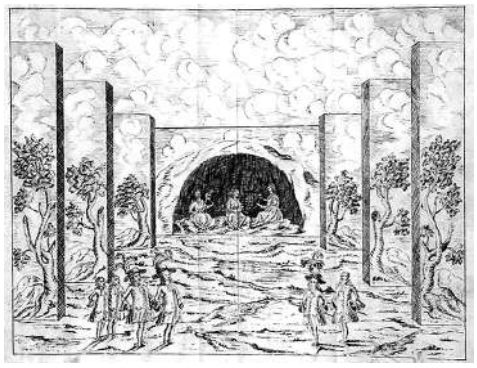
El primer espacio grutesco es descrito por Aristeo en los versos 1876-1895.[2] En respuesta a su criado, impaciente ya de tanto caminar sin rumbo, el caballero pronuncia lo siguiente:

> Aristeo ¿Ves aquella tosca gruta
> que allí a la vista se ofrece
> tan lóbrega que parece
> que el beleño y la cicuta,
> que la cerca la adormece?
> Pues un sabio el centro oscuro
> habita, que entre eficaces
> diligencias del conjuro
> hace o encuentra capaces
> los ojos de lo futuro.
> (Solís, 2016: vv. 1876-1895)

Simbólicamente, el espacio constituye un destino, una meta. Desde mediados de la primera jornada todos los personajes, tanto los mortales como los pertenecientes al relato mitológico de Orfeo y Eurídice, expresan su deseo de llegar a él y para ello invierten sus esfuerzos a lo largo de toda la comedia. Aristeo se ve perseguido por los partidarios de Felisardo y huye en su camino hacia la gruta. También Eurídice, por su parte, escapaba de Aristeo y, enojada con Orfeo y asustada por el oráculo que había conocido en sueños, corre en busca de las respuestas que ha de ofrecer la gruta. Los personajes mortales, Irene y Felisardo, quieren preguntar al sabio sobre el desenlace de su historia de amor. Aunque se dirigen a ella, nunca llegan a adentrarse en la gruta y terminan su trayecto, discutiendo ante la entrada.

El espacio de la cueva alberga a Tebandro, un sabio que, *entre eficaces diligencias del conjuro*, es capaz de vaticinar el futuro. Es, por tanto, un espacio mágico, como dice Chevalier «en ningún modo celestial» (Chevalier, 1986: 264), al que Aristeo acude en busca de ayuda para insistir en el acecho a Eurídice. La porfía del caballero en alcanzar lo que no le pertenece le lleva, «errando la vía» (Becker, 1989: 787), a la consulta mágica, como ha hecho a lo largo de toda

[2] La numeración de los versos corresponde a la edición de *Eurídice y Orfeo* citada en la bibliografía (Solís, 2016).



Boceto de la disposición escenográfica de la comedia *La fiera, el rayo y la piedra*. (1653) Acto primero. Gruta de las Parcas. «Mudose el teatro en perspectiva de bosque muy lóbrego y, por foro y últimos bastidores, unos peñascos, donde se abrió después la gruta de las Parcas» (54).

la comedia. Desde el encuentro con Eurídice que el caballero refiere al inicio de la primera jornada, advertimos que el deseo de Aristeo es ilegítimo; pretende algo que no le pertenece y que no le puede pertenecer pues, Eurídice —la Verdad—, solo pertenece a Orfeo —el Elegido—. El secreto de la Verdad solo es asumible para quien puede obtenerlo, no para quien lo desea. Aristeo recurre a este espacio grutesco, opuesto a las alturas de la Verdad, para obtener ayuda en su propósito. Pretende alcanzar la Verdad sin asumir un camino personal de ascenso, apoyándose solo en la magia de Tebandro.

Este espacio nigromántico se presenta, además, reservado a Aristeo; el único personaje que porfía en violar las leyes. Como hemos dicho antes, tanto Eurídice como Irene y Felisardo enuncian en repetidas ocasiones su voluntad de acudir a la cueva de Tebandro, pero ninguno de los personajes llega a hacerlo por diferentes motivos. Fabio y Aristeo, son los primeros en llegar a la boca de la gruta y, aunque llegan juntos y juntos han realizado todo el camino desde su encuentro en los primeros versos de la comedia, el criado queda a la entrada y Aristeo solo se aventura al interior. El espacio selecciona a quien entra en él. Aristeo ha de condenarse por ansiar lo que no le pertenece y la entrada a la cueva es el penúltimo de sus desafíos. La suma de todos ellos le condenará y Orfeo le dará muerte cuando, por su causa, pierda la oportunidad de reunirse con Eurídice. Fabio mismo es quien, escéptico y miedoso, rechaza a adentrarse en la gruta, a pesar de que Aristeo se lo pide, reconociendo que *no tiene estrella*, que no le corresponde:

Fabio ¿Y en cueva? ¿Y entrar en ella?
Yo, señor, no tengo estrella;
soy horro de astrología.
¿Yo había de tener gana
de inquirir, muy zahorí,
cosas de la otra semana?
Pues, ¿mañana no está ahí
para saber qué hay mañana?

(Solís, 2016: vv. 1928-1935)

En contraposición a la cueva de Tebandro, visitada por Aristeo, encontramos la segunda caverna de la comedia. Orfeo es quien describe la mutación del Inframundo como gruta. En este caso la cueva alberga lo monstruoso, pues a las primeras palabras del cantor, se

sucede una descripción de los horrores del Infierno y sus criaturas: las Parcas, las Furias, el can Cerbero… El mismo escenario por el que Anfriso ha viajado antes junto al barquero y que ha descrito en tono jocoso y en constante alusión burlesca a su matrimonio, es ahora definido por Orfeo desde otra perspectiva mucho más dramática:

Orfeo
Por esa horrorosa peña,
por esa funesta gruta
que siempre que abre la boca
parece que el aire turba,
—¡oh, que contra todo el sol
toda la noche pronuncia!—,
me arrojó ayer el amor
a la hazaña más augusta
que hicieron jamás posible
sus generosas locuras.
Asaltáronme al principio
vagas imágenes rudas
de horribles monstruos que el viento
de sus ceños predibuja.
(Solís, 2016: vv. 2627-2640)

El Infierno no se ha caracterizado previamente en la comedia como una cueva o caverna de un modo tan explícito como se ha hecho con la gruta de Tebandro. Esa descripción se da solo en palabras de Orfeo, cuando narra su aventura a Irene y Felisardo, una vez ha perdido a Eurídice. Este hecho le otorga una mayor carga simbólica pues no se trata de la descripción de un espacio que también está siendo observado por el espectador, sino de una evocación especialmente dramática. El descenso a la cueva del Infierno supone para Orfeo una doble caída: la primera le concede durante un breve espacio de tiempo la fantasía de recuperar a Eurídice; la segunda, sin embargo, es infructuosa. De la experiencia del primer descenso al mundo de los muertos y posterior ascenso surge la concepción crística de Orfeo, que regresa del Inframundo con Eurídice, con la Verdad. Si bien en la primera versión de la obra, Solís concede la salvación a Eurídice y el final feliz de la comedia, en la versión cortesana que aquí estudiamos, el final es fiel al mito descrito en las *Metamorfosis*. La transgresión del pacto con Plutón por parte de Orfeo conlleva la pérdida de su esposa. Solo se concede al cantor la posibilidad de salvar su honor matando con su propia espada a Aristeo, el causante de su desgracia. La justicia de los dioses del Infierno debe cumplirse y, así, la comedia termina con el segundo descenso de Orfeo a la cueva de los Infiernos. Según el último parlamento de Orfeo, que ocupa los versos 2623 a 2838, el Inframundo responde a un espacio telúrico, más cercano a la caverna

platónica donde las almas se agolpan encadenadas intentando alcanzar el mundo inteligible pero pudiendo advertir solo sus sombras. Orfeo regresa a la caverna para, esta vez sí, encontrar la «ruta que el alma debe seguir para encontrar lo bueno y lo verdadero: la subida hacia lo alto y la contemplación de lo que hay en lo alto […] para subir al lugar inteligible» (Chevalier, 2000: 263). De hecho, las recopilaciones mitológicas recogen como uno de los finales de Orfeo, el establecimiento de una escuela de conocimiento a través de la cual el propio cantor transmitía a unos pocos hombres elegidos los secretos del Hades.

Las dos cuevas que aparecen, pues, en *Eurídice y Orfeo* responden al espacio descrito por Becker que ofrece secretos inaccesibles en el mundo sensible y, tanto Aristeo como Orfeo, resuelven hacer uso de lo aprehendido en las cuevas de Tebandro y del Hades. El primer caso termina con la muerte, por justicia poética, de Aristeo que buscaba en la gruta asistencia para llevar a cabo su pecado de soberbia. En el caso de Orfeo, el Elegido que va en busca de la Verdad, el resultado es positivo y, en su primer descenso, recuperará momentáneamente a Eurídice, mientras que, del segundo, ascenderá habiendo conocido los secretos del Inframundo.

Las amazonas

Las amazonas tiene fecha de 1655, y fue escrita para ser representada en el Buen Retiro en el domingo de Carnestolendas. Muchos de los temas que aparecen en la obra y determinadas escenas de la trama remiten sin duda a *La vida es sueño*. Astolfo es hijo de Talestres, antigua reina de las Amazonas, y de Alejandro Magno. Tras su nacimiento, un oráculo reveló que el niño traería la inestabilidad al reino a las mujeres y, siendo prueba inequívoca del incumplimiento de las leyes por parte de su madre, fue encerrado desde su nacimiento en una gruta con la única compañía del sabio Indatirso. El sabio mantiene a Astolfo encerrado y le narra las hazañas de su padre hasta que un día, al salir de la gruta, Indatirso es sorprendido en los bosques por Miquilene, una amazona que lo hace prisionero y le sonsaca la existencia e historia de Astolfo. Este consigue escapar de su prisión y, poco después de empezar a advertir el mundo, otro oráculo lo designa nuevo general sármata. Bajo el mando de Astolfo, la guerra entre sármatas y amazonas termina en paz, pues determina que la estrategia de los hombres sea «vencer con la caricia» (Solís, 1984: 457).

Como ya hemos apuntado, el argumento del heredero encerrado en la torre para evitar el destronamiento lo conocemos ya de la *La vida*

es sueño. Y conocemos también sus antecedentes griegos en el mito de Cronos, engañado por Gea, y el nacimiento y ascenso de Zeus.

La aparición de la caverna en *Las amazonas*, se produce al inicio de la primera jornada. Más adelante, en la segunda, será referida para narrar la historia de Astolfo, y el propio protagonista la describirá como su antigua prisión. La gruta en la que encontramos a Astolfo, nuestro protagonista, revela al hombre en su estado primitivo. Es conocedor de la bondad de las cosas solo a través de su cuidador, Indatirso, que le ha ofrecido mínimos conocimientos y cultura, aunque lo ha mantenido encerrado. Las reminiscencias platónicas son evidentes si tomamos en cuenta las palabras del propio protagonista al abrirse la comedia:

Astolfo
Injusto padre mío
que para hacer esclavo mi albedrío
te vales de esta cárcel de la tierra
en cuyo seno lóbrego se encierra
por decreto del hado
y muy urgente infeliz, que sepultado
desde el instante mismo que he nacido
solo conoce al Sol por el oído.
Ya me llama al valor, la gruta obscura,
que es de mi vida impropia sepultura:
por entre las junturas desta roca
parece que desea abrir la boca.
Aplico, pues, el hombro con que empiezo
a acabar de formar este bostezo;
de igual peso el pecho titubea,
el aliento flaquea.
¡Oh espíritu rendido!
¡No tiene el hombre aliento sin gemido!
Segunda vez a mi valor apelo,
a morir o vencer, ¡válgame el cielo!

(Arráncase un peñasco que estará fijo en la frente del teatro, y con él cae envuelto en polvo, vestido de pieles, y levántase asustado).

Mas, ¿qué nuevo hermoso horror
los ojos me ha perturbado,
que de la luz se ha formado
otra tiniebla mayor?
¡Oh, mundo, con qué temor
te comienzo a imaginar!
¿Salgo de un torpe ignorar
a un nuevo comprehender
y el primer paso del ver
hubo de ser el cegar?

(Solís, 1984: 387)

La caverna de *Las amazonas* es el espacio cerrado que no permite conocer la verdadera naturaleza de las cosas. Astolfo tiene mínimos co-

nocimientos del mundo a través de las enseñanzas del viejo Indatirso pero nada ha aprendido por experiencia propia. Del mismo modo los hombres de Platón son únicamente capaces de aprehender las sombras de las cosas que el fuego proyecta. Astolfo vive en ella un castigo del que no conoce la culpa, igual que el Segismundo calderoniano. Y aunque texto y personajes nos recuerden inevitablemente a él, muchos son los puntos que los diferencian. En primer lugar, Astolfo sale de la gruta por su propio pie. Son su fuerza y su tesón, su albedrío, los que lo sacan de la gruta, y no la duda de su padre anciano o un rebelde en guerra civil, como en el caso de *La vida es sueño*. Este aspecto es clave para el desarrollo de la trama pues la caverna no determina el destino del personaje, no representa el espacio del monstruo que no puede ser demolido, sino todo lo contrario. Astolfo representa al hombre capaz de redimir su culpa, capaz de *ascender* y salir de la oscuridad para hacer el bien. Solís ilustra con él la esperanza en el ser humano, en su superación y en su santidad. Si la caverna es el espacio del hombre primitivo, Astolfo salva al hombre, definido por su bondad natural.

Otra diferencia esencial entre ambas obras es, por tanto, el desenlace. *La vida es sueño* es una tragedia y su circularidad determina que el espacio del monstruo siempre quede ocupado. Aunque perdona a Basilio, Segismundo condena al soldado que lo liberó, perpetuando así la tiranía que hizo que él creciera en la torre. El caso de *Las amazonas* es diametralmente opuesto. Nos encontramos ante una comedia en la que, a pesar de las condiciones iniciales —amazonas que odian a los hombres y hombres determinados a derrotar el reino de las amazonas— el amor triunfa y el desenlace se presenta feliz. La concordia reina y el último verso de la comedia es «¡Vivan los hombres! ¡Las mujeres vivan!» (Solís, 1984: 462). La caracterización de Astolfo como el habitante de la caverna que consigue salir de ella determina también el final de la comedia que protagoniza y que, aunque parece estar abocada a un desenlace claro de guerra y enfrentamiento, termina por ofrecer un final de acuerdo y de triunfo del amor.

Hablamos, pues, en *Las amazonas*, de la simbología de la caverna como espacio de sufrimiento y de primitivismo vencido por la bondad intrínseca al hombre. Es su propia santidad la que le permite superar el estadio de la cueva y alcanzar mayor altura. Astolfo, el hombre, experimenta el «despertar erótico-estético» (Trías, 1988: 99)[3] definido por Eugenio Trías a través del amor que siente por Miquilene. Ese amor y su bondad —en la jornada segunda, perdona sin dudarlo a Indatirso por tantos años de prisión— son los que ponen a prueba su libertad y le otorgan el entendimiento necesario para

[3] Trías desarrolla en la «Cuarta singladura» el concepto de prueba dolorosa, de *experimentum crucis* para alcanzar el conocimiento.

animar a sus soldados a abandonar las armas. Astolfo se ha abierto a un nuevo mundo a través de la armonía, desde la bondad y el amor.

Ya en la segunda jornada y en labios de Indatirso, encontramos también una alusión a la caverna de Astolfo. El sabio utiliza la paráfrasis «preñado abismo» para referirse a la gruta que tantos años ha albergado al príncipe heredero. Esta descripción entronca claramente con la lectura simbólica de la caverna como vientre materno. Astolfo, retenido desde su nacimiento, considera a la gruta «prisión», pero también «cuna» y «esfera». La gruta ha constituido todo su universo y el sabio Indatirso ha sido su único padre —con este apelativo se refiere a él en repetidas ocasiones—. En este aspecto, la caverna de *Las amazonas* constituiría el origen de una nueva civilización regida por la armonía y el amor al otro, opuesta a aquella dominada por el ansia de poder y las rivalidades, ilustradas en la comedia como el enfrentamiento entre hombres y mujeres. Efectivamente hay un antes y un después de la llegada de Astolfo a Escitia; su llegada supone un nuevo comienzo para el reino de Polidoro y el de las amazonas, ya nunca más enfrentados.

Por último, cabría añadir a la aventura de Astolfo en la caverna, una connotación simbólica más. Serralta (1983) advierte en el nombre de nuestro héroe una nueva concomitancia con *La vida es sueño*. Consideramos nosotros que la elección del nombre no responde a esa voluntad, pues los personajes tienen efectivamente poco que ver —en *Las amazonas*, Astolfo es un héroe bueno y un buen general; en *La vida es sueño*, Astolfo es un hombre ambicioso, dispuesto a todo por el poder, que además es perseguido por Rosaura para reparar su honra—. El antecedente de nuestro Astolfo estaría más probablemente en el *Orlando Furioso* de Ariosto, obra de cabecera en la biblioteca de Antonio de Solís y que también inspiraría su comedia *El alcázar del secreto*. En la obra épica de Ariosto, Astolfo es uno de los caballeros de Rugero que, tras ser prisionero de la maga Alcina, huye a lomos de un hipogrifo y alcanza la luna. Como veremos con más detalle en la siguiente comedia, en el caso de Endimión, el hombre que alcanza la Luna es el hombre elegido que ha sido capaz de desentrañar los misterios de este mundo y alcanzar el estadio superior. Del mismo modo que el Astolfo de Ariosto asciende a conocer los secretos del alma humana, el Astolfo de Solís consigue salir de las sombras de la caverna y alcanzar «la luz primera».

En el caso de *Las amazonas* el espacio de la cueva resulta polisémico, funciona perfectamente como símbolo que representa ese *haz de realidades y de significaciones* que describía Eliade y supera con creces la descripción del cuadro escenográfico que refería Becker para las grutas del teatro clásico.

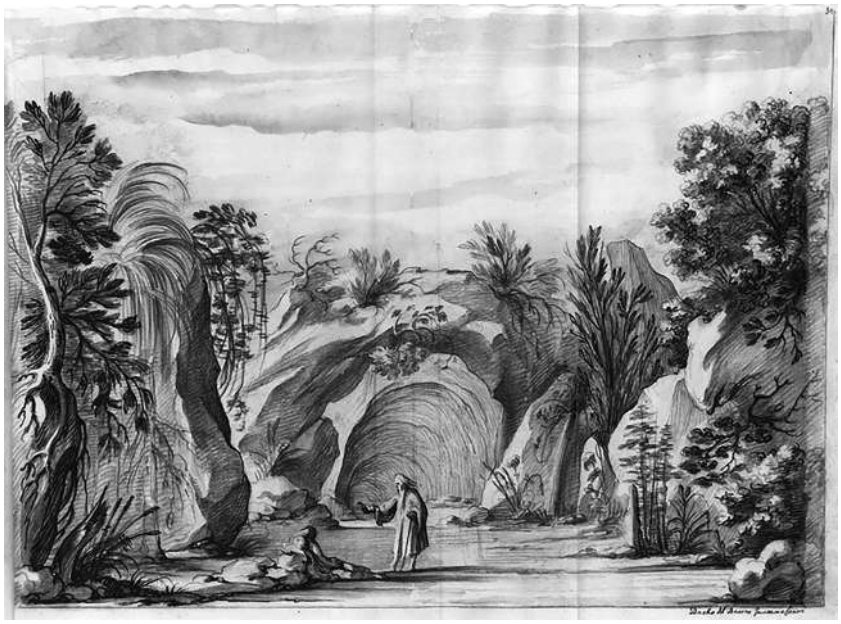
Y abordamos ya la tercera y última comedia mitológica de Solís. *Triunfos de Amor y Fortuna* fue compuesta para formar parte de las celebraciones por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero, heredero de Felipe IV al trono de España. El motivo del encargo fue, pues, de gran importancia, y la espectacularidad de la representación debía cubrir todas las expectativas. La trama de la fiesta enlaza los episodios mitológicos de Eros y Psique y Diana y Endimión, trenzados a partir de una pugna entre la diosa ciega, Fortuna, y el dios ciego, Amor.

En cuanto al espacio dramático de la cueva, la atención se centra en la trama de Diana y Endimión. *Grosso modo* recordamos el relato mitológico que une a estos dos personajes y que condiciona la aparición de este cuadro escenográfico. Endimión es un joven pastor de Caria que guarda a sus rebaños en las laderas del monte Latmos. Febe, la Luna, en sincretismo con Diana, la diosa casta y desdeñosa, cae rendida ante el pastor, con el que mantiene encuentros durante la noche. El amor de Diana por Endimión llega a ser tan profundo que Júpiter otorga al pastor el sueño eterno para perpetuar su relación.

En los *Triunfos de Amor y Fortuna* Endimión es descrito como un joven príncipe. Además de ganarse la enemistad de Venus, el personaje consigue ofender a Diana al insistir en su amor por ella. Entendiendo que el único modo de amar a la diosa es haciéndolo en sueños, Endimión acude en la segunda jornada a la gruta de Morfeo en busca de su amparo. A él le pedirá que le ofrezca un retrato de Diana que fije fielmente su belleza. Pese a los intentos de la diosa, Júpiter dará fin al conflicto concediendo a Endimión el sueño eterno y permitiéndole que goce dichoso de la copia que Morfeo ha realizado de Diana.

Además del propio relato, más o menos entretenido y fecundo para la trama argumental, este mito ofrece una lectura de carácter simbólico. Endimión, personaje mortal, es la representación del hombre elegido, del iluminado que es capaz de ascender y de dejar a un lado su parte impura, mortal, para llevar su alma —la parte divina del hombre— a su máxima pureza. No en vano la diosa Diana se presenta, en este relato, en sincretismo con la Luna, representación tradicional del alma humana. Endimión consigue, en su perfección y por su carácter de elegido, desposar a la diosa Luna; es decir, alcanzar la pureza del alma. Y en este matrimonio mitológico, juega un papel indiscutible Morfeo, uno de los hijos del sueño que, acogiendo a ambos en su gruta, facilita su encuentro.

El espacio de la gruta en *Triunfos de Amor y Fortuna* está cargado de simbolismo. Por un lado ayuda al desarrollo de la trama, indiscutible-



Boceto de la disposición escenográfica de la comedia *Andrómeda y Perseo*. (1652) Acto Segundo. La gruta de Morfeo. «Empezó la segunda, transformándose la escena en una horrorosa gruta de Morfeo, cuyo lóbrego espacio guarnecían peladas peñas con algunos troncos de pálidos beleños y cipreses». (f. 40r)

mente. Pero si atendemos a un nivel superior, permite el ascenso de Endimión, la conexión del hombre mortal con su parte inteligible, el alma. Endimión es el elegido para, después de las bodas alquímicas con Diana, abandonar lo temporal y lo mortal y regresar, entre los dioses, al estadio primitivo, a la plenitud del alma humana, la parte divina del hombre.

En el caso de *Triunfos de Amor y Fortuna*, la consideración de Becker vuelve a resultar insuficiente. La parte que toma la gruta de Morfeo en el ascenso de Endimión es mucho más importante que la de reveladora de secretos. Endimión es quien, según el mito, alcanzó la sabiduría del ciclo de la luna, de los caminos del alma, tras noches de estudio y observación, de trabajo individual de superación. La cueva de Morfeo vuelve a constituir un paso fundamental en el proceso espiritual de ascenso del hombre en busca de la trascendencia.

Conclusiones

El espacio de la gruta está fuertemente connotado en prácticamente todas las tradiciones espirituales que conocemos. Sus diferentes lecturas o apreciaciones están, además, íntimamente ligadas al personaje que las habita o que va a parar a ellas. Más aún cuando estudiamos el espacio de la cueva, la gruta o la caverna como espacio dramático. En el teatro tienen lugar historias, se cuentan relatos y son los propios personajes quienes lo hacen, en primera persona. Por eso un cuadro escenográfico

de la productividad de la cueva que *per se* ya resulta polisémico, adquiere todavía una mayor significación en función del personaje que se desenvuelve en ella. Por orden de aparición en esta intervención, repasaremos los diferentes personajes que determinan el significado de la cueva en *Eurídice y Orfeo*, *Las amazonas* y *Triunfos de Amor y Fortuna*.

Aristeo alcanza la gruta de Tebandro. Es el único de todos los personajes de su comedia que se lo proponen que logra hacerlo. La gruta en esta obra es un espacio marcado negativamente. La magia que desprenden los vaticinios del sabio no es tipificada como benévola. Desde el punto de vista simbólico, Aristeo es el hombre soberbio que insiste en alcanzar un saber que no le pertenece y para el que no está preparado. Es un Adán que desafía al Ser Supremo queriendo alcanzar la Verdad, representada en Eurídice, aunque esta no le corresponda. Para ello se sirve de la magia más impura, los vaticinios de Tebandro, entrando en su gruta.

En *Las amazonas* y en relación con Astolfo, trasunto del hombre nuevo, la caverna es el espacio definido por Platón en *La República*. Sin embargo, ese espacio impuro es trascendido por el héroe en la primera jornada, dando paso a los enredos propios de una comedia del Siglo de Oro pero ofreciendo un final esperanzador para la humanidad, representada por el protagonista. Una nueva civilización nace de ese vientre materno que es la caverna de Astolfo para regir el mundo con bondad, amor y concordia.

Finalmente, la gruta de Morfeo, en *Triunfos de Amor y Fortuna*, ofrece a Endimión la virtud de unirse a la Luna. Según las genealogías renacentistas el pastor representa al elegido que descubrió el curso de la Luna, los secretos del alma y logró el ascenso de este mundo de sombras a la luz de la sabiduría.

Poniendo en cuestión la limitada lectura de Becker sobre el espacio de la cueva en el teatro de nuestro Siglo de Oro hemos podido apreciar la importancia de la mitología griega o de la tradición épica en tres comedias de Antonio de Solís. Este resultado es fácilmente extrapolable al conjunto del Barroco hispánico que, en todas sus artes, recurre en numerosas ocasiones al acervo de la Antigüedad griega y romana como herramienta para ahondar en los temas más profundos. Despojar al teatro mitológico, como a otras formas de la literatura, la pintura y la escultura de ese tiempo, de esta profundidad de análisis es, en palabras de Eliade, reducirlo «a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarlo, es aniquilarlo, anularlo en cuanto instrumento de conocimiento» (Eliade, 1974: 15).

La presencia del emperador Carlos V en la arquitectura mallorquina a través de la emblemática. Nuevas aportaciones

Magdalena de Quiroga Conrado
Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Històrics, Genealògics i Heràldics

Introducción y estado de la cuestión

La figura del Emperador en el arte mallorquín ha estado ligada, como bien dijo Santiago Sebastián, al levantamiento foráneo y a la Germanía. Carlos V, en los primeros años de su reinado, tuvo que acabar con el levantamiento comunero y los agermanados. La recepción entusiasta que se le hizo en Mallorca veinte años después tiene mucho que ver con la pacificación que alcanzó la isla en este período.

De las piezas arquitectónicas relacionadas con la exaltación del Emperador en Mallorca, encontramos, en la época inmediata a la finalización de las germanías, la ventana de la antigua Can Juny. De 1535, año de la primera venida de Carlos V, cuando fondeó en la bahía de Alcudia de camino a Túnez, tenemos una placa conmemorativa realizada por el presbítero Jeroni Moragues, en cuya casa se hospedó durante tres horas.[1] En ella aparecen sus armas y una inscripción latina laudatoria (Campaner, 1984: 226). No será hasta 1541 cuando el César haga su entrada triunfal en la Ciutat de Mallorca, de paso a la campaña de Argel. Entonces, será homenajeado por las instituciones oficiales, la Universitat, los jurados y la Iglesia, pero también por los notarios y mercaderes, que tanto habían sufrido durante las germanías y veían con simpatía la recepción del monarca.

La aportación mallorquina a la iconografía imperial es escasísima y se reduce a la arquitectura. Los trabajos publicados en este ámbito incluyen la citada ventana de Can Juny, a la que ya hacen referencia el libro del Archiduque Luis Salvador sobre la Ciudad de Palma (Archiduque, [1882] 1990: 97-98), Parera (Parera, 1991: 100-101), G. Forteza (Forteza, 1946: 115) y J. Lladó (Lladó, 1935). También S. Sebastián (Sebastián, 1971: 25-26) la incluye en su artículo sobre la exaltación

[1] ACV (Arxiu de Can Vivot). Tarrasa Pbro. G. *Relación o recopilación verdadera cronográfica de los Illmos. Sres. Obispos de Mallorca* T. II. Escrita por Lluís de Villafranca, Pbre. Capuchino. Libro manuscrito. La placa dice: CAROLUS INGENTI DOMINATORUM [DOYSE] TUNETUM/ CUM PECERET PORTUS OPPULIT HOSCE DARE/ HAC QUE DOMO HOSPITUM DIGNATORUM HABERE MONARCHA/ MORAGUIES GAUDENS HOSPITIS OFFICIO/ UNDE QUIBUS LATE PRENITURA TOTUS QUE TREMICYT/ ORBIS IN HOC SPLENDENT CESARIS ARMA LOCO, fol. 332.

de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo xvi. Ninguno de ellos va más allá de lo que se deduce de la visión de la misma. Más recientemente Aina Pascual investigará el origen de la familia propietaria de la casa donde se encuentra la ventana (Murray-Pascual, 1989).

De este vano pasamos directamente a la exaltación del Emperador como héroe y rey de reyes en las arquitecturas efímeras levantadas en 1541, con motivo de su entrada triunfal en la Ciutat de Mallorca, y tratadas también por Santiago Sebastián en el referido artículo de 1971. Trabajo cuya base es la descripción de la recepción que aparece en el *Llibre de la Benaventurada Vinguda del Emperador y Rey don Carlos en la Ciutat de Mallorques,* impreso en 1542, (Campaner, 1984: 310-340). A los estudios de estas dos piezas, a la primera de las cuales incorporaremos algunas novedades, nos parece interesante añadir una tercera que ampliará la nómina de obras conocidas de este período que evidencian la presencia imperial a través de sus emblemas.

Algunas novedades respecto al medallón de Carlos V en la ventana del Palau March, procedente de Can Zavellà, antiguamente Can Juny

A Can Juny pertenecía una ventana renacentista, obra directa del escultor Joan de Salas encargada por los propietarios para conmemorar la visita del emperador Carlos V a Mallorca en 1529 (Sebastián, 1971: 25) [fig. 1]. En esta época el artista no trabajaba sometido a su propia inspiración, actuaba por encargo de los señores de la casa con un

fig. 1. Ventana de Casa March, antes en Can Zavellà, antigua Can Juny.

contrato a través del cual se especificaban todos los detalles y el mensaje que debía transmitir. Hasta ahora sigue sin resolverse la incógnita de ese mensaje. Otra interpretación sobre el origen de esta ventana ha sido alguna elucubración —sin confirmar— sobre un hipotético viaje de incógnito del Emperador (argumento que propuso el Padre Villafranca y que en principio parece poco probable).[2] No consta documentalmente ninguna visita suya en estas fechas. Es sabido que las tropas imperiales llegaron a Alcudia para dar término al conflicto de las Germanías en 1522, pero eso fue sin la asistencia del Emperador.

Sobre la propiedad de la casa donde se encontraba la ventana no hay ninguna duda, puesto que en el friso superior, debajo del medallón, aparecen en una cartela las tres pezuñas que son el emblema de la familia Juny. Evidentemente se trata de un escudo parlante, de los que la heráldica mallorquina es tan rica: Juny = *peulla, peçunya* (Alcover, 2005).

La ventana está decorada con el repertorio renacentista característico del escultor Joan de Salas (1524-1538) (Gambús, 2008: 261). Posee un medallón con la efigie del Emperador esculpida y con la leyenda Carolus Imperator Año 1529 [fig. 2].

Teniendo en cuenta las interpretaciones citadas, en este trabajo intentaremos aportar nuevos indicios que ayuden a entender el origen y el porqué de la imagen del Emperador en esta casa y no en otra. Lo que sí parece claro es que este medallón es la única efigie imperial que tenemos en Mallorca y que la relación entre los Juny y el soberano era más estrecha de lo que nos imaginamos.

A principios del siglo xvi esta casa era de los Terriola. Los Juny

fig. 2. Medallón de la ventana de la antigua Can Juny.

[2] ACV. (Arxiu de Can Vivot). Libro manuscrito. Tarrasa Pbro. Guillermo […] *Relación o recopilación verdadera cronográfica de los Illmos. Sres. Obispos de Mallorca*. T. II Escrita por Lluís de Villafranca, Pbre. Capuchino.

adquirieron partes del edificio en 1478 y en 1483 (Pascual, 2012: 75). Otra de las casas incorporadas fue la de *misser* Armadans. Jaume Joan de Juny era hijo de *mossèn* Bernat de Juny y de Eleonor Despí i Llorenç (†1541) (Montaner, en preparación). Heredera esta de su hermano Rafael Despí i Llorenç, muerto sin sucesión, la familia, que recibirá el fideicomiso de Despí firmará desde entonces [Des]Pi de Juny.

Entre 1520 y 1523, Bernat Pi de Juny i Desmàs ya figura como heredero de Jaume Joan Juny i Despí y de Joana Desmàs. En 1521 era ciudadano militar y ocupaba el cargo de *mostassaph* (Campaner, 1984: 288), equivalente al de *almotacén* en Castilla, oficial real encargado de la vigilancia de pesos, medidas y sanidad, y que intervenía en la administración de los municipios. En esta época el cargo lo ocupaban indistintamente ciudadanos militares o caballeros y era considerado un cargo de prestigio (Sevillano, 1953: 530-535). Una vez iniciada la Germanía, cuando Bernat intentaba huir de los agermanados y refugiarse en la Catedral de Mallorca, fue descubierto y herido gravemente (Barceló, 1988, inf. # 407). Fue Jurado por su estamento en 1530 (Campaner, 1984: 285). Había casado en 1497 con Francina Armadans i Burguet (hermana de Sebastià Armadans i Burguet) y él fue quien compró en el *carrer* de can Zavellà otra casa del Dr. Terriola, *circa* 1515. Hijo suyo fue Joanot de Juny i Armadans que casó con Elisabet de Berga (Murray-Pascual, 1989: 293).

Esta casa de los Juny fue asaltada por los agermanados en varias ocasiones y quedó muy arruinada. El agermanado Bartomeu Juaneda asesinó a Blai de Juny, hermano de nuestro Bernat (Quadrado, 1896).[3]

La casa seguirá siendo el núcleo original y principal de la vivienda de esta familia. Pasaría a Bernat Pi de Juny i de Berga (†1594) (Pascual, 2012: 73-76).[4]

Todo esto no tendría que ser novedoso, pues fueron muchas las casas de la ciudad y familias que sufrieron la misma o peor suerte durante las Germanías. En Mallorca se reformarán, en esta época, sus casas góticas introduciendo el nuevo gusto renacentista, cuyos elementos decorativos afectarán sobre todo a los dinteles de las puertas, ventanas y patios en donde la nobleza colocará sus escudos de armas, que se llenan de cimeras y divisas. El interés y conocimiento por el humanismo cristiano y los clásicos, junto a las intervenciones de los caballeros en las campañas militares, servicios a la Corona, y como protagonistas de hechos heroicos, les hace directamente responsables de la evolución de la ornamentación exterior en los escudos de armas cuyas características han sido esbozadas en otros trabajos (Quiroga, 1999 y 2007a: 66-67; 2007b y 2009).

Ahora hay nuevos datos que nos acercan a las posibles razones del origen de esta ventana:

[3] Blai estaba casado en primeras nupcias con Elisabet Massanet, matrimonio del que nació Esperanza y, en segundas, con Eulalia Llobera. Este Blai tuvo dos hijos naturales, Blai de Juny (Barceló, 2013: 99), reconocido, y Francina, no reconocida y dotada con 140£ (1522).

[4] Poco después de 1730 la casa pasó por compra a los condes de Zavellà. La ventana fue vendida en el siglo XIX al anticuario Costa y a este se la compró D. Joan March i Ordinas para ponerla en su casa.

a) El padre Villafranca nos relata:

> La primera visita de este emperador fue el año 1529 y se hospedó o a lo menos estuvo de visita en casa de Pi de Juny, situada en frente de la casa del Sr. Marqués de Vivot, detrás de Santa Eulalia, como parece por el retrato de relieve del mismo emperador, esculpido en una piedra de Santanyí, el que se ve encima de la ventana del cuarto de mano izquierda con esta inscripción, «*Carolus imperator año 1529*».

Curiosamente en este texto, bien redactado, aparece a continuación tachado sutilmente, otro, de manera que se puede seguir leyendo:

> A lo que entiendo no fue muy recatado y del comercio ilícito fue fruto una hija, que con el tiempo tomó el hábito de religiosa en el monasterio de Santa Margarita. Según dicen el emperador cedió *in perpetum* a dicho monasterio 50 quarteras de trigo y otras tantas de candeal, las que todavía recibe cada año el monasterio.[5]

Este hecho no debería resultarnos sorprendente si tenemos en cuenta que en 1524 una hija natural de Carlos V, doña Juana, había ingresado junto con su madre, de la que se desconoce el nombre, en el convento agustino de Madrigal de las Altas Torres. Y allí estuvieron bajo la tutela de dos tías de Carlos, hijas del rey Fernando el Católico, doña María y doña Esperanza de Aragón. La niña murió a temprana edad de enfermedad (Benítez, 2004: 384). Otra hija bastarda del Emperador, estaba casada con el duque de Camarino, que le acompañó en su expedición a Argel (Campaner, 1984: 339). Pero como hemos comentado, no nos consta documentalmente ninguna visita del Emperador en estas fechas a Mallorca y todo esto indicaría, no tanto, que la joven fuese una bastarda del Emperador, sino otro tipo de relación con ella o su familia. Porque, lo cierto es que:

b) En el libro de ingresos y profesiones del convento de Santa Margalida, entre 1528 y 1534 encontramos a la joven sor Francina Juny, hija de Jaume Juny[6] y de Alduncia.[7] Aparece inscrita junto con otras nueve, sin especificar la fecha exacta de ingreso. Con los datos completos constan otras ocho entre 1533 y 1534. Lo que sí podemos documentar de sor Francina es muy interesante.[8] Comenzó el noviciado en 1534, profesó el ocho de julio de 1535 y murió en 1537 de enfermedad.[9] Pero aún más curioso resulta que:

[5] *ACV*. Terrassa, G., Pbr. 1760, p. 133. *Relación o recopilación verdadera cronográfica de los ilustrísimos Sres. Obispos de Mallorca. Por Guillermo Terrasa Pbro. Paborde de la Santísima Catedral año 1760.* T. II.

[6] *AMPC*, MSM-II/10, 1520-1789, *Llibre Prime de Ingressos Professias y Óbits de las Religiosas del Conv.t de Sta Margarita Comensant en lo any 1520 Essent Priora Sor Beatriu Umberta,* fol. 86-87.

[7] *AMPC*, MSM-1 fol 72.

[8] *ACV.* Ms. *Historia de la familia Fortuny*, p. 41-44. Su prima era Eulalia Fortuny, hija de Mathías Fortuny i Juny y de Catalina de Berga. Hermana a su vez de Juan Odón Fortuny casado con Leonor Net y hermanastra de Magdalena Fortuny Serralta, casada con Odón Vida. Por lo que Francisca Juny era prima de sor Abdona Net y sor Antonina Serralta ingresadas todas en el convento entre 1533 y 1536. También era sobrina de sor Margarita Armadans, que entró en fechas próximas a la suya siendo ya viuda.

[9] *AMPC*, MSM-II/10, 1520-1789, fol. 86-87.

c) En el *Llibre de tots los censals que reb lo monastir de Santa Margarita* […] añy de 1542[10] se nos refiere que sor Francina aportó, además de varios censos correspondientes a casas en la parroquia de Santa Eulalia (Bordoy, 2009: 242-250), 8£ 2ā censales anuales[11] y una dote muy curiosa, «*un duch censal*». Es evidente que las monjas no necesitaban un *duch* o búho real o «gran duque» (la más grande, majestuosa y potente rapaz nocturna que habita en Europa), y por tanto intentarían desprenderse de él. Este censo, que debía ser un problema para el convento, fue quitado en 1537, al morir sor Francina. Como compensación Jaume Joan Juny les entrega a las religiosas dos «*quarteres de forment*» en censo anual y perpetuo. Lo que nos resulta sospechoso es que el censo aportado como dote fuese un ave rapaz. Sabemos que estas aves eran un derecho señorial medieval. Como censo resultaba más importante conceptualmente que económicamente, y se reservaban exclusivamente a reyes y grandes nobles como símbolo de vasallaje. Bien pudo ser que el Emperador, que recibía ese censo de los Juny, lo cediese a Jaume Joan para que lo entregara al convento como complemento de la dote de su hija.

d) También la iconografía de la ventana nos aporta novedades:

Sabemos que los motivos decorativos usados en la arquitectura de esta época son de procedencia italiana a través de estampas y grabados que llegaron a Palma y que fueron utilizados en el repertorio de Joan de Salas, que trabajó en Mallorca de 1526 a 1538 en los bajorrelieves del coro de la catedral de Palma. Esta obra desapareció tras la intervención de Gaudí en la Catedral (1908). Además, se ha atribuido a este escultor la fachada de la Casa de l'Almoina, terminada en 1529. El resto de obras con este repertorio iconográfico es de su taller, como Can Cal·lar, Can Salas Major, Can Oleza, Can Net, Can Vivot-Santjohan. El bestiario de Joan de Salas incluía salvajes, sirenas, perros, grifos, peces, extraños mamíferos, casi todos con alas y un gran número y variedad de aves difíciles de clasificar. Todos ellos inspirados en fuentes italianas, aunque a medida que avanza el siglo el bestiario se va presentando más reducido (Santiago, 1971: 20-23). El significado de estas figuras que vamos a encontrar haciendo de soportes y/o decorando muchas piezas heráldicas del XVI es muy representativo de la nueva mentalidad renacentista.

Por la fecha de la realización, la imagen del medallón nos muestra al César con una edad de alrededor de veintinueve años. Lleva una indumentaria cortesana, todavía propia de la iconografía nórdica, con una pelliza sobre la que cuelga un collar o cadena, sin los eslabones del Toisón ni el propio Toisón colgado, o por lo menos no a la vista, con el que suele

[10] *AMPC,* MSM-II/20, 1542, *Capbreu de tots los censals que reb lo monastir de santa margarita axi de forment com en diners añy 1542*. (Ante Not. Antonio Girart 13 de junio de 1537). Fol. XXXVIII. Ver documento en apéndice.
[11] *AMPC,* MSM-1 fol. 72.

estar representado en la mayor parte de las ocasiones en las que aparece con esta indumentaria. La gruesa cadena de oro que lleva recuerda más a la que caracterizaba a los caballeros pertenecientes al cuerpo de *continos* u hombres de armas —el equivalente a una verdadera guardia real— que aparecen mostrándola en muchas representaciones. Este cuerpo había sido establecido en la época de los Reyes Católicos y en 1512 pasará a conformar el cuerpo de gentileshombres (Quiroga, 2009: 34-37). Dependían orgánicamente de la Casa Real, y esta circunstancia se reflejaba entre otras cosas en su perfil social —la mayoría eran hijos de caballeros y nobles— y en el acentuado carácter cortesano y de aparato del mismo. Los *continos,* hombres de armas mallorquines en el séquito Real, iban «vestidos lucidamente y con sus cadenas» (Campaner, 1984: 221). Este detalle de las cadenas indica, *per se,* su condición de *continos*. Se trataba de gruesas cadenas de oro colgadas al cuello, muchas veces con las cruces de Jerusalén coloradas (Vilanova, II 1923: 17-40). Este nombramiento era utilizado como una merced o recompensa (Montero, 2001). El reino de Mallorca contribuyó a esta institución con veinte caballeros y constituyó un elemento nada desdeñable como base para el desarrollo posterior del Humanismo y del Renacimiento entre los círculos aristocráticos isleños. Bernat Pi de Juny perteneció desde finales de la revuelta a este cuerpo. No es extraño, pues, que en la ventana representara a su rey con la cadena propia del cuerpo del que le había hecho merced.

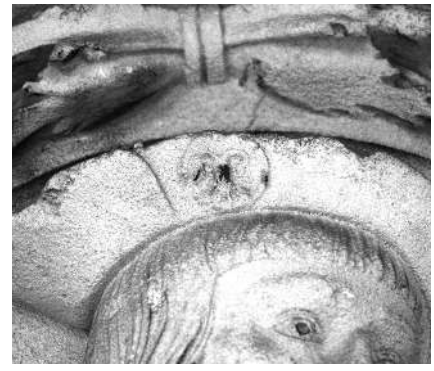


FIG. 3. Detalle del águila imperial en la gorra del Emperador. Ventana de Can Juny.

Lo que nos llamaba particularmente la atención en este conjunto escultórico era que no apareciese ningún emblema imperial. Ya que si algo nos demuestra la ingente bibliografía sobre el Emperador y su iconografía, es precisamente el gusto exagerado de la emblemática en todas sus representaciones, propio por otra parte del Renacimiento.

Pues bien, sí hay en la ventana un emblema que ha pasado inadvertido hasta ahora, casi oculto [FIG. 3]. A un modesto nivel, la arquitectura mallorquina participa en el juego tan característico de la época de esconder o disfrazar los emblemas en lugares difíciles de ver: recordemos, por ejemplo, la rana de la fachada de la Universidad de Salamanca o el Toisón escondido en la gran escalera de la misma Universidad (Gabaudan, 2012). En nuestra ventana lo hemos encontrado en el vuelo del gorro o bonete, dentro de un medallón o escarapela. Si observamos los retratos más característicos del Emperador en traje de corte, descubrimos que desde que utiliza por primera vez este sombrero tan peculiar a los ocho años, en un retrato hecho por Jaques van Laethan

FIG. 4. Detalle de la gorra de Carlos V. Retrato de Van Orley.

(Checa, 2001: 87) o en otro posterior, obra de Bernard van Orley, a los dieciséis años (Pierson, 1999: 107), observaremos que lleva siempre ese medallón, muy propio de la moda del momento. Sin embargo, en estos gorros tiene otros símbolos distintos al nuestro. Normalmente llevan la Virgen con el Niño, figuras mitológicas, o la más empleada de todas: el Toisón de Oro y/o las columnas con el *Plus Ultra* [FIG. 4]. Revisada gran parte de la bibliografía publicada sobre el Emperador y su iconografía, no hemos encontrado en el medallón o escarapela de ningún otro gorro el águila bicéfala que lleva la imagen mallorquina.

Este emblema, si bien original en nuestra escarapela, es quizás, junto con el Toisón, las Columnas y la cruz de san Andrés, el más característico de la iconografía imperial. El águila tiene su origen en el Sacro Imperio Romano, de donde pasó a ser utilizado por los Paleólogo, última dinastía reinante del Imperio Bizantino. El lema familiar era, transliterado, *Basileus Basileon, Basileuon Basileuonton* (rey de reyes, que reina sobre los que reinan). Debido a sus enlaces matrimoniales con familias de Occidente, los Paleólogo fueron la primera familia real bizantina en utilizar escudo de armas al modo occidental: usaron tanto el águila bicéfala en sable sobre campo de oro, como un campo de gules con una cruz con cuatro betas en oro en los cuarteles, las cuatro «*B*» de sus títulos. Muchas veces incorporaban estas «*B*» en el centro del cuerpo del águila como se ve en tantísimas representaciones de esta dinastía. Carlos lo utilizó desde 1519, pero ya lo había hecho su abuelo Maximiliano.

Nuestra conclusión a la hora de reinterpretar esta ventana con los documentos que tenemos en este momento, estaría más relacionada con la consideración de que se trata de una obra de agradecimiento al Emperador, y no conmemorativa. Durante las Germanías, la familia Juny había sufrido pérdidas humanas y de patrimonio, incluido el saqueo y ruina de la casa. Los Juny procederían a su reconstrucción incorporando esta ventana, como único elemento renacentista de la misma, y la dedicarán al Emperador por los privilegios y mercedes obtenidos, entre los que se encontrarían, además de continuar como *mostassaf,* la designación para el cuerpo de *continos*, que ostentará Bernat Pi de Juny desde 1529. Pero también el Emperador dotaría a su hermana sor Francina, que ingresaría en el monasterio en estas fechas. Es por ello que la imagen del Emperador aparece en este medallón con indumentaria cortesana, para destacar su personalidad moral y sus virtudes y no su faceta de militar o de héroe de las cruzadas dotado de ideales caballerescos y moral cristiana, cosa que hubiese representado de llevar otros emblemas como el Toisón o las Columnas de Hércules, según vemos en las arquitecturas efímeras mallorquinas de 1541.

La lápida y el portal, actualmente en Can Bordils

La lápida que se encuentra en el patio de Can Bordils, procedente de Ca l'Ardiaca, antigua casa de los Villalonga (Murray-Pascual, 1989: 99) tiene una cartela con la fecha de 1544 [fig. 5]. Dos magníficos tritones o escilas soportan el escudo de armas de los Villalonga: (de azur) el castillo (de su color) partido de escaqueado (de sable y plata). El tritón en la mitología mediterránea es la versión masculina de la sirena, se presenta como un hombre pez, lleva los cabellos y una larga barba de color del mar, y tienen «*oüies*» detrás de las orejas, boca y nariz grandes. El tritón alado es una figura muy representada en las urnas de la Antigüedad Clásica (Bianchi, 2000: 196). Rodea la lápida una leyenda dedicada a Carlos como Emperador de Hispania y Rey de Baleares que hace referencia a la reconstrucción de la casa y a su autor el archidiácono Lluís de Villalonga. La fecha de 1544 coincide con el momento de su construcción:

fig. 5. Lápida conmemorativa de la antigua Ca l'Ardiaca.

DI: CA: RO. IMPE. HISP. ET. BALEA.RE. FERECI LUDOVICO O CASA. I. D. ARCHIDIACONO [...] CONSTRUXIT

De los *estudis* de la misma casa del arcediano procede un portal de cuya existencia ya tenemos conocimiento a través de un dibujo muy esquemático de 1888 (Piferrer 1969. Lám. 301).

En este portal renacentista encontramos otra cartela con la fecha de 1548 [fig. 6 y fig. 7]. Está decorado con hidrias, bichas y elementos propios de la iconografía del taller de Joan de Salas. Y de nuevo, escondido o disimulado entre la decoración —y que hasta ahora también había pasado desapercibido— hallamos en las jambas el emblema imperial del águila bicéfala, timbrada de una diadema de perlas [fig. 8].

fig. 6. Portal de la antigua Ca l'Ardiaca.

fig. 7. Arquitrabe de la puerta de Ca l'Ardiaca.

El autor de la construcción o remodelación de Ca l'Ardica en el siglo xvi fue D. Lluís de Villalonga i Martí (†1551). Era hijo de Joan Priam de Villalonga y de Prudencia Martí i de Villalonga. Lluís fue jurista y se hizo eclesiástico. Era canónigo de la catedral de Mallorca y obtuvo en 1520 el arcedianato. Su sobrino *misser* Horaci Villalonga (†1582), doctor en ambos derechos, hijo natural de *misser* Gaspar de Villalonga i

FIG. 8. Detalle. Bajorrelieves con el águila imperial (portal de Ca L'Ardiaca).

Martí, fue el heredero de la casa y legó Ca l'Ardiaca a todos los que después de él accedieran a ese cargo.

El caballero Priam de Villalonga i Brondo (Montaner, en preparación) figura entre los mallorquines que acompañaron al Rey Católico a Nápoles en 1506, como uno de los veinte *continos*. Más tarde, Pere de Villalonga i Brondo, otro de sus hijos, pasará, en 1512, a formar parte del cuerpo de gentiles hombres y fue copero del rey. El Dr. Antonio Planas nos indica que la cercanía de la Corona con los Villalonga era muy estrecha. Nuestro Lluís de Villalonga estudió derecho en Padua y Bolonia y se doctoró en Pisa en 1519. Representaba un pensamiento acorde con las ideas imperiales del momento (Planas, 2013: 13). La idea de la unidad del imperio, la no desmembración del mismo, está representada en los bajorrelieves de las jambas del portal que analizamos. Utiliza como símbolo la corona de perlas engarzadas que timbran las águilas. Además, sabemos que era tal su fidelidad y relación con el César que fue él quien recitó la misa en la Seo, antes de que este partiera con su armada hacia Argel, el día 16 de octubre de 1541 (Campaner, 1984: 260, 338). En 1544 pasó a la corte y formó parte de su consejo privado hasta la muerte del Emperador (Planas, 2013: 13).

Lluís sirvió a Carlos V, y después a Felipe II, de quien fue profesor de matemáticas, defendiendo los intereses de la monarquía hispánica a través de sus escritos. El haber estudiado en universidades italianas y su permanencia en la corte napolitana le dio una importante cultura humanística. En la polémica generada alrededor de la conquista y colonización, sus dictámenes estuvieron más cerca de Ginés de Sepúlveda que del Padre Las Casas o Francisco de Vitoria (Planas, 2000: 47-476; 2013: 10).

Todo ello explica que en la reforma de su casa, realizada entre 1544 y 1548, no faltase la alusión e incorporación del emblema imperial, aunque este estuviera presente en un lugar como las jambas de una puerta, que por otro lado muestra la influencia recibida por la floreciente cultura renacentista con la que había estado en contacto en Italia. Pero también incorpora, en el arquitrabe, los bustos de dos personajes enfrentados que representan la doble condición del patrocinador de la obra, como jurista y como canónigo.

En 1808 ocupaban Can Bordils, los Boneo, herederos de los Villalonga por el matrimonio en 1783 de doña Catalina de Villalonga i de Bordils con Antonio Boneo i de Villalonga (primo hermano suyo). Pasó la casa a don Marià de Villalonga-Escalada y a Martín Boneo i de Villalonga i de Bordils caballero de la Orden Militar de Santiago. Su nieto fue quien la vendió.

En las reformas que se efectúan en esta época, se incorporaron a la casa piezas procedentes de Ca L'Ardiaca.

La fuente de la *Illeta de Sant Cristofolet*, antiguamente en la plaza de Cort

Ya en 2002 aludimos a esa pieza en el catálogo de patrimonio heráldico del Museu de Mallorca (Quiroga, 2003: 236).[12] En el presente trabajo añadiremos algunos datos a su ficha. Se trata del frontal de una pila de agua en la que aún se observan los dos caños [fig. 9]. En ella encontramos de nuevo el emblema del águila bicéfala, timbrada de una corona y con una «A» en el centro de su cuerpo.

fig. 9. Fuente de Sant Cristofolet, con el emblema imperial.

Por la documentación, que ya trabajamos en su momento (Quiroga, 2003: 236-237), sabemos que perteneció a la conocida como *illeta de la font de Cort* (Barceló, 1988: 153), o *Font de Sant Cristòfol de la Ferreria*. En esta calle de la *Ferreria* tenemos domiciliada y documentada la *Volta de la Senyora Garí [Guarin]* en 1652 (Zaforteza, 1988: 375). Hemos de recordar que *el carrer de la Bosseria* comenzaba en la desembocadura del *carrer de Sindicat*, en el lugar donde estaba la *capella de Sant Cristòfol de la Bosseria*, y llegaba hasta la plaza de *les Copinyes*, por la actual Jaume II, tramo que era conocido como el Call Menor, o *carrer del Segell*, o de la *Bosseria*. En este barrio tenemos domiciliados la mayoría de los plateros y joyeros de la *Ciutat* de Mallorca. Delante de la *illeta de Sant Cristofolet*, donde estaba la capilla del santo, había una glorieta (Zaforteza, 1988: 207).

La fuente, por tanto, estuvo colocada en el trayecto que había de seguir el Emperador cuando, subiendo de Santo Domingo, llegase a la entrada de la plaza de Cort (Campaner, 1984: 321). Tanto es así que la crónica en el citado *Llibre de la Benaventurada Vinguda* […] destaca que Carlos V admiró y alabó las casas y cosas que había visto y dijo «que havia hallado un pueblo no conocido y un reino escondi-

[12] No confundir con la *illeta* del mismo nombre a comienzos de la actual calle Sindicato.

do». A lo que añadió una referencia sobre «*la gentileza de las fonts que totas brollaban y sobre eixien d'agua*» (Campaner, 1984: 334).

Todo parece indicar que la fuente fue proyectada por Joan Guarin, vecino de la *Bosseria*, y patrocinada por los joyeros del barrio, vecinos de la calle de la *Bosseria* y de la plaza, con motivo de las obras que se realizaron para embellecer la ciudad a la llegada del Emperador, y allí estuvo hasta su traslado en el siglo XIX.[13]

El águila está flanqueada por dos filacterias. Una con la leyenda «JUAN» y otra con «GUARIN». Una cartela con la fecha en la que solo se lee «ANY», el resto está borrado.

El águila bicéfala con la letra «A» en el cuerpo representa la abreviatura de los Austrias, dinastía a la cual pertenecía Carlos V, está timbrada de una corona. De la iconología de este emblema imperial ya hemos hablado más arriba. Simplemente añadiremos que la «A» en el centro del cuerpo del águila nos remite, en este caso, a la iconografía ya citada de los Paleólogo, que incluían en muchos de sus escudos el águila bicéfala con la «B» de *Basileus* en el centro del cuerpo.

En fin, por el fino trabajo escultórico del emblema podemos decir que se nota la mano de un orfebre. Oficio este que ejercía la familia Guarin o Guarino. En efecto, los Guarinos como joyeros están documentados desde finales del siglo XVI y en el siglo XVII. Un Joan Guarin era el padre de Miquel Guarin, *aurifaber* (†1639).

Apéndice

Capbreu de tots los censals que reb lo monastir de Santa Margarita axi de forment com en diners 1542.
Añy 1542
AMPC, MSN- II-20
Forment + [MD] XXXVII

Item fa en Galceran Sastra de Sant Joan de Sineu II quarteras de forment per una sort de terra/ posseheix en dit terma/ les quals mossen Jauma Juny ha donades a dit monastir axi en pensions com en preratat en loch de un duch censal avia donat en dot a Sor francina Juny filla seva quodam de nombre de major sunma/ Lo qual duch censal fo quitat y donats los diners a dit mossen Juny de voluntat de dit convent/ y per so en compensacio de dit duch censal lo dit mossen Jauma Juny dona a dit convent les dites dues quarteres forment censals segons consta en poder del discret ant^o^. girard notary ha XIII de Juny MDXXXVII/ te lo convent tre[s]llat auctentich en paper en lo libre A dels contractes. 4^a^. XIIII.[14]

[13] En la *ferreria baixa*, absorbida actualmente por el *carrer de Peraires* había otra capillita dedicada a *Sant Cristòfol*, a *les Voltes del Born*, pero no parece probable que en esta capilla tengamos el origen de nuestra fuente.

[14] Hemos intentado localizar este documento en el archivo del monasterio de la *Puríssima Concepció*, donde se conservan parte de los libros de Santa Margarita, y en el *Arxiu del Regne* de Mallorca, de momento sin éxito.

Codificaciones visuales de la lira popular chilena del siglo xix: sobre la retórica monstruosa y su reclamo óptico[1]

Rocío Rodríguez Ferrer
Pontificia Universidad Católica de Chile

De impresos poéticos que golpean visualmente tratan las siguientes líneas. De hojas volantes reconocibles por su fijación óptica. De pliegos que acaban por significar estéticamente a partir de la convención. Singular codificación la de la *lira popular* chilena que, desde el siglo xix, hizo de la inventiva visual su marca retórica. Acorde con una cultura oculocéntrica (Jay, 2007), la *lira popular* se construye desde la iteración del reclamo óptico, desde la añagaza escópica que va mucho más allá de los determinantes materiales. Y es que el grabado que acompaña los pliegos es solo una de las caras —la más patente, sin duda— de la propuesta iconográfica que cobija nuestra poesía popular impresa. En la *lira* lo verbal deviene icónico en su búsqueda de la apropiación popular; apelando a una retórica de los afectos y a una matriz de lo cercano, la *lira popular* enarbolará una intensidad expresiva sin temor a la desmesura. Echando mano a un lenguaje que se enfatiza en sus relieves plásticos, las hojas de *lira* se configuran, como veremos, desde una pulsión exhibicionista.

En torno a 1865 la poesía popular impresa chilena invadió el espacio cotidiano: fondas, chinganas y estaciones de ferrocarriles; calles, plazas, mercados y puestos callejeros se empapelaron de versos a lo humano y a lo divino que, en una práctica de difusión sinestésica, participando de un espacio cultural más amplio, conjugaron letra estampada, xilografía, canto y voceo. En su afán de anular las distancias, como buena literatura con vocación pública,[2] «…moviliz[ó] lo táctil, lo incidental, lo visceral…» (Chambers en Street, 2002), y acogió el llamado «gusto popular», tendiente a lo sensacional, patético, melodramático y grandilocuente (García de Enterría, 1973: 49). En este peculiar modo de inscripción urbana y de trayectoria cívica, la retórica de la transgresión cobró vida. Y en ella, con su combinación

[1] El trabajo se enmarca en el proyecto Fondecyt Regular 1130680 (2013-2016), del que soy investigadora responsable: «De monstruosidades y prodigios en la lírica popular: superstición y devoción en la poesía de cordel española (siglos xvi y xvii) y en la *lira popular* chilena (siglos xix y xx)».

[2] En una anterior publicación me he referido a esto (Rodríguez Ferrer, 2014).

de lo imposible y lo prohibido (Foucault, 2000: 61), irrumpió con nítido protagonismo la estética monstruosa. Si ya de por sí la *lira popular* saltaba a la vista, aquella asentada en discursos teratológicos reclamaba con mayor intensión la mirada. Baste un ejemplo representativo para corroborar lo afirmado: «La chilota que dio a luz un niño con tres cabezas, en el Parral», texto recogido en una hoja de *lira* compuesta por el *versero* José Hipólito Cordero (n. 1851):[3]

Un niño con tres cabezas
ha nacido en el Parral;
dicen que es el Antecristo
que anuncia el juicio final.

Lectores, incomprensible
es lo que voi a narrar,
que se ha visto un ejemplar,
admirable i mui terrible.
Este infante es mui horrible
por sus distintas rarezas;
Dios cumple con sus promesas
como lo ha pronosticado,
i una madre a luz ha dado
un niño con tres cabezas.

El terror de los vivientes
ha sido esta compasión,
al ver a este varón
nacer barbado i con dientes.
Infieren los descendientes
que es un castigo cabal;
yo también anuncio igual
sobre esta escena horrorosa,
que una visión espantosa
ha nacido en el Parral.

Más parece en su figura
fenómeno montañés;
con su tipo jigantés
espanta esta criatura.
Cuando lo bautizó el cura
a este varón nunca visto,
aquel párroco tan listo
le dio cuenta a su prelado;
i los que lo han presenciado
dicen que es el Antecristo.

[3] En el presente, contamos con un total de 1.567 pliegos de lira conservados, agrupados en tres colecciones. Dos de ellas se encuentran en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional. La primera, donada por el estudioso alemán Rodolfo Lenz, comprende cerca de 500 pliegos; la segunda, recopilada por el historiador Alamiro de Ávila, contiene 350. Por último, la tercera colección, de aproximadamente 800 hojas de lira, se encuentra en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile y fue reunida por Raúl Amunátegui. En este último archivo se cobija la lira que aquí trabajamos parcialmente, con la clasificación 372 C794l Caja N°4b. En su transcripción respetamos la ortografía original, a excepción de la acentual, que hemos optado por modernizar. En la Fig. 1 puede consultarse el pliego en su totalidad.

De sur i norte vinieron
las muchedumbres frecuente,
quedó aterrada la gente
cuando al estraño lo vieron;
mui asombrados se fueron
de este suceso fatal.
Nuestro Padre Celestial
así lo habrá permitido.
Dicen este es el nacido
que anuncia el juicio final.

Al fin, por la vez primera
a este infante he publicado,
que creo será enjendrado
de algún indio talavera.
La madre se desespera
por su hijo tan diferente;
cristiano es en lo presente
porque ya está bautizado.
Por ser tan desfigurado
más parece una serpiente.

Con un título que funciona como indicador catafórico de marcado carácter noticioso (qué sucedió, dónde sucedió, a quién sucedió…), en los versos anteriores se recoge la idea rastreable desde la Antigüedad Clásica de que los monstruos tienen una significación pronóstica y augural, relacionada con lo divino. En este caso en concreto, el monstruo aparece rodeado de un aura apocalíptica y de una promesa efectuada por Dios. Cabe aquí recordar las palabras del cirujano renacentista Ambroise Paré, quien en su libro *Monstruos y prodigios* refiere, entre las causas de los monstruos, la cólera de Dios: «[…] los antiguos estimaban que tales prodigios procedían con frecuencia de la pura voluntad de Dios, para advertirnos de las desgracias que nos amenazan con algún gran desorden, ya que el curso ordinario de la Naturaleza parecía estar pervertido en tan desdichado engendro» (Paré, 1993: 23). El niño de tres cabezas se revela así, como parte integrante del plan divino, relacionado directamente con el mal y el pecado, según la interpretación que de su deformidad hacen los hombres que lo contemplan. Y como el ser monstruoso es, de por sí, esencialmente visual, es decir, reconocible por el sentido de la vista, es lógico que en la décima se enfatice el requerimiento óptico: «que se ha *visto* un ejemplar», «al *ver* a este varón», «que una *visión* espantosa», «a este varón nunca *visto*», «cuando al estraño lo *vieron*» (el destacado es mío). El mirar, de tanto insistirse, se carga de expresividad. La notoriedad de la figura monstruosa explica el deseo del hablante de manifestar lo ya

de por sí patente, lo que no puede rehuir ser visto: «a este infante he *publicado*» (o sea: he sacado a la luz). Y en ese iluminar lo evidente, el acento se pondrá en imágenes que deriven de la percepción sensorial. En un tono próximo al del periodismo sensacionalista, la voz informante manifiesta una complacencia estética morbosa que puede leerse en clave tremendista. Y es que una identidad reconocible en correspondencia anatómica solo puede representarse por medio de una estética de lo feo, minuciosa en lo tangible: ejemplar admirable y terrible, horrible por sus rarezas, gigante de visión espantosa, barbado y con dientes, etc. Referencias iconográficas todas que ayudan a que el texto se torne *mirable* —e inmediato, próximo— como una obra plástica. Y hacia ella emplaza nuestra mirada.

El monstruo necesita de testigos ante los que exhibir su monstruosidad: el ser terático, «como alteración morfológica, es un objeto esencialmente visual» (Salamanca Ballesteros, 2007: 123), un fenómeno ligado a una espectacularidad. Por ello, somos convocados a recepcionar la *lira* en condición de observadores, como nuevos fisgones de esta «escena horrorosa». El pliego de pronto se convierte en escenario; el poema, en acontecimiento visual con sus notificaciones escópicas. La representación de la monstruosidad se teatraliza, además, ya desde su invocación y provocación por los suplementeros a cargo de la venta y propagación de la hoja de *lira* bajo la fórmula «vamos comprando, vamos pagando, vamos leyendo, vamos vendiendo», tras la que seguiría el pregón en voz alta del título («La chilota que dio a luz un niño con tres cabezas en el Parral») y materias del pliego y el grito de cierre «¡Los versos! ¡Los versos!» (Lenz, 1894: 573). La monstruosidad, pues, se experimenta en una dimensión pública, vinculada a la experiencia cotidiana. Como si de una puesta en escena se tratase, el *versero* insiste en el ofrecimiento a la vista que supone tan insólito recién nacido: desde el sur y desde el norte la muchedumbre concurre a presenciarlo. En una suerte de juego óptico («mirada dentro de la mirada»), contemplamos al tricéfalo a través de los ojos de la muchedumbre y de los del *pueta*. Comunicadores y destinatarios compartimos la condición de sujetos videntes de una materia mirable. El pliego se rige por la lógica del *ante oculos ponere* clásico y, vinculado a esta, por cierto espíritu histriónico.

La exhibición (que no poco tiene de exhibicionismo) parece ser la clave de este formato editorial. Por lo mismo, se comprende que la escena esté signada por un singular testimonio icónico: el del grabado que acompaña el texto poético y que contribuye a aproximar el discurso popular literario al registro periodístico. Como suele su-

ceder en la mayoría de las hojas de *lira* de disposición vertical, la xilografía —tallada a punta de navaja en madera de raulí— ocupa un área considerable dentro del pliego (Malacchini, 2015: 109), área en la que también se ubica el titular, con lo que pareciera desempeñar un rol llamativo antes que informativo (Malacchini, 2015: 98). Las habituales tipografías contrastadas de la *lira popular* refuerzan la impresión de que hemos de comprenderlas también a modo de imagen (Malacchini, 2015: 146). Nuevamente es la querencia por la vista la que está tras el impacto como efecto perseguido.

Con una estética algo tosca en sus figuras, a la que también contribuye en intensidad el juego contrastivo blanco-negro, el grabado, a modo de fotografía noticiosa, facilita el avistar la existencia del fenómeno como palpable y, por ende, «real», con el grado de vivacidad considerado inherente a las imágenes (Freedberg, 1992: 50). La descripción particularizada se refuerza, entonces, con la irrupción del grabado. Y más todavía: como todo monstruo invita a la vigilancia y a la exposición, en la xilografía también se da cuenta de su condición de objeto de mirada; a su lado, una figura femenina que cabría leerla como la de la madre, se yergue como sujeto que lo contempla. Gracias a esa plasmación en actitud rudamente hierática, visualizamos una suerte de tensión estática, paralizante, que podría estar hablándonos del modo en que la comunidad —representada en la madre— se ve afectada por el nacimiento del ser monstruoso. Si ya ha quedado estampada con intensión su prosopografía, el modo de plasmarla insiste en el sobresalto visual.

En la concretización de la imagen del recién nacido se aprecia aún más la supuesta condición demoníaca del monstruo protagonista de la lira: no es un niño el que se representa, sino un *puer senex*, «barbado y con dientes», elegantemente vestido, de cuyo cuello emergen tres cabezas, con cejas definidas y barba de chivo-sátiro. Todo atisbo de compasión queda eliminado en esta representación desde la adultez, imagen que, además, sugiere cierto efecto de grotesco ominoso (Kayser, 1964): una suerte de diablo en traje, con una boca dentada, señal de su poder destructor, devorador. Estamos ante una elección del componente visual pleno de significado. Para el público chileno el mensaje debía de ser instantáneo; la *decoratio* física del recién nacido responde a la popular figura del *Mandinga*: hombre alto, con vestiduras negras y estampa de caballero antiguo, que ronda campos y montes («fenómeno montañés», se nos dirá del tricéfalo) y que, en las zonas rurales de ciertos países del Cono Sur (Chile, Bolivia, Perú, Argentina…), es una de las tantas representaciones populares y supersticiosas del Diablo. Si

añadimos los versos finales, queda clara la connotación maligna que se le confiere a este ser de tres cabezas: «por ser tan desfigurado/ más parece una serpiente». Si ya era monstruoso por demasía, en esta alusión parece serlo también por hibridez, al contaminarse el hombre del mundo animal en su avanzar reptante e inicuo.

Sin embargo, no podemos pasar por alto un par de detalles altamente significativos. Este ser monstruoso, figuración —según dicen— del Anticristo, «cristiano es en lo presente/ porque ya está bautizado». El bautismo aparece como un modo de aplacar los rasgos demoníacos y de procurar la integración de este extraño y peligroso individuo en el reino de Dios; un modo de mitigar la perversión de un ser que, de otro modo, estaría destinado a ser arrojado, separado del mundo «normal». ¿Cómo puede entenderse luego su imagen luciferina? La clave, según creo, radica en la genealogía paterna de este singular infante: «enjendrado de algún indio talavera». Regimiento de infantería del Ejército Realista de la reconquista en Chile, los Talavera (Real Regimiento Talavera de la Reina, 1813) son recordados en la historia y en la leyenda de la independencia chilena por horribles crímenes y tareas represivas. Escuadra conformada con reclutados de cárceles españolas y creada para combatir la insurrección en Chile, hizo de los patriotas sus víctimas predilectas, a quienes ahorcaban en la plaza y a cuyos hijos golpeaban, además de cometer toda otra serie de tropelías y violaciones. Y un dato no menor, que conviene registrar ya ahora: los Talavera se apropiaron del periódico pro-independentista *Monitor Araucano* —sucesor de la *Aurora de Chile*— y, en su reemplazo, crearon la publicación *Viva el Rey*. Podríamos suponer, entonces, que la monstruosidad de este tricéfalo se explica por un padre que era, en sí, un monstruo moral. Que la madre del tricéfalo sea originaria del archipiélago de Chiloé, último reducto español en territorio chileno, no viene sino a reforzar una lectura del texto en clave política. Y una lectura que, estoy segura, no escaparía a un número importante de receptores de la *lira popular*: a diferencia de lo que nos sucede hoy, que debemos rastrear los posibles significados de ese «talavera» (más, de alguien podrá haber pensado en una particular etnia o en un juego al estilo cortazariano con los «motecas» de *La noche boca arriba*), precisamente en las últimas décadas del siglo XIX (cuando cabría fechar este texto) salió a la luz uno de los folletines de mayor éxito de público: *Los Talavera* (1871), de Liborio Brieba, distribuido en 39 entregas de 24 páginas cada una que se acompañaban de retratos de personajes históricos y láminas que recreaban algunos de los episodios narrados.[4]

[4] Información obtenida del sitio http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95626.html. Consulta: 6-12-2015.

FIG. 1. Lira 372 C794l Caja N°4b, colección Amunátegui, Archivo Central Andrés Bello.

Pero el padre de este engendro nacido en el Parral no es, tampoco, cualquier talavera. Es un indio, un natural de las tierras americanas. Pero un indígena traidor a la causa de la independencia (recordemos: de *Monitor Araucano* a *Viva el Rey*), un indio que, como la serpiente a la que se le analoga, ha mudado de piel. No es por su condición indígena el depositario de la perversidad reconocible en su configuración monstruosa, sino por erguirse como el antipatriota por antonomasia. Uno que además ha traicionado sus creencias ancestrales, convirtiéndose al catolicismo por medio del bautismo. Víctima de una suerte de *malinchismo*, el hijo de dicho talavera no podía sino patentizar su genealogía deshonrosa en una apariencia monstruosa. Y con un padre, además, que ha aportado en exceso a la gestación de este policéfalo, pues, si retomamos lo que refería Paré apelando a antiguas tradiciones médicas, «Hipócrates dice, sobre la generación de los monstruos, que si hay excesiva abundancia de materia, se producirán gran número de camadas o un hijo monstruoso que tendrá partes superfluas o inútiles, como dos cabezas, cuatro brazos…» (Paré, 1993: 25). Por lo demás, todo en este ser nacido en el Parral alude al exceso: «Más parece en su figura/ Fenómeno montañés;/ Con su tipo jigantés/ Espanta esta criatura». En su magnificación asistimos a la representación cuantitativa de sus males y a la reescritura decadente de ciertos símbolos; así, en su condición de tricéfalo podríamos leer una degradación del símbolo trinitario, originado, además, en una montaña desacralizada: la del oprobio, la de la afrenta a la patria. Aun arriesgándonos a sobreinterpretar, también en la barba podríamos leer un guiño a la traición a su pueblo. Y es que no podemos olvidar que esta era, precisamente, atributo del español. También en su «moda capilar» veríamos, entonces, el renegar del indígena.

Que el *pueta* deslice de modo tan sutil una alusión sociopolítica deja en evidencia la vinculación de esta poética popular urbana con las problemáticas nacionales; de modo más específico, su rol en la construcción de las identidades nacionales. En un siglo como el XIX, marcado por las guerras de independencia y las luchas con la Confederación Perú-Boliviana, el relacionar la monstruosidad con la traición en términos patrióticos no resulta inocente. Ni extraño en textos de soportes efímeros y de apropiación popular. García de Enterría nos lo recuerda: solo los escritos más ordinarios y modestos dan una justa idea de la mentalidad de una época, pues en ella el pueblo encuentra la respuesta a estímulos y deseos muy profundos (García de Enterría, 1983: 8-9). Y tan fiel es el texto al espíritu de una época, que el ser monstruoso, al contrario de lo que pudiera pensarse, se

sitúa en escenarios reales (Parral, Chiloé), inserto en el orden de lo cotidiano, jugando con la ilusión referencial.

El tremendismo será no solo una manera de contar la realidad, sino también el llamado de atención —y el disfraz— para aquello que puede resultar difícil plantear alto y claro. Casos horribles y espantosos despiertan la atracción por lo maravilloso y excitan la imaginación de esos «curiosos lectores» que, tal vez sin darse cuenta, se adentran en historias que son mucho más que anécdotas sensacionales, patéticas y grandilocuentes. Y que, asimismo, están mucho más próximas de lo que se suele creer de la llamada alta cultura. Historiadores como Benjamín Vicuña Mackenna, por ejemplo, también leerán el Chile del siglo XIX en clave teratológica. Precisamente en sus últimas décadas es cuando da forma al discurso monstruoso más vivo en la cultura de Chile, Catalina de los Ríos, la «Quintrala», terrateniente chilena del siglo XVII que ha llegado a representar el antimodelo femenino por excelencia (hereje, lasciva, insumisa, antimadre…) y que, en su apodo, también da cuenta de este mirar acechante: sería su condición de pelirroja lo que la designa, por ese quintral o muérdago de flores rojas que sirve para teñir. Entonces, respondiendo a intereses políticos y anhelos identitarios en un marco civilizatorio y republicano, un representante de la élite como Vicuña Mackenna leyó su libertad como libertinaje, su mestizaje (sangre araucana, española y germana) como degeneración y, en un período agitado en lo político y lo social, hizo de ella un monstruo moral y, por consiguiente, un relato aleccionador. En un claro gesto propagandístico, de alegoría política, mientras el país procuraba el orden y la estabilidad, ciertos discursos exhibían diversas formas amenazantes leídas en clave de monstruosidad. En este escenario, hubo posturas de marcado corte apocalíptico. Ejemplo de ello es también, claro está, el monstruo criollo del que se da noticia en esta *lira popular*, en la que el rumor y la oralidad, como eran de esperar, desempeñan un rol fundamental en tan singular cultura del miedo: «*dicen que* es el Antecristo […]», «*dicen* este es el nacido/ que anuncia el juicio final» (la cursiva es mía).

Como el Lucifer dantesco, el hijo de esta mujer chilota y del indio talavera es un ser tricéfalo. Y como él, arrastra consigo el pecado de la traición, hasta adquirir ribetes apocalípticos. Su polimembría, su corrupción corporal, es la materialización del colonialismo y sus amenazas. En tanto deforme, el cuerpo del sujeto nacido en el Parral resulta altamente peligroso. Estamos ante la manida metáfora cuerpo-nación (hiperbólica, exagerada, por cierto, como toda teratología) ejecutada con partitura escatológica; tanto el cuerpo político

como el cuerpo natural son aquí sujeto de deformaciones: en cuanto tricéfalo, el nacido es monstruo del cuerpo natural; en cuanto traidor, lo es del cuerpo político. Su anomalía somática es la del país. La deformación expresiva de su cuerpo es el relato plástico de un territorio que se debate entre la independencia y la reconquista. La *lira popular*, entonces, bajo el hábito de lo monstruoso, comunica aquello que la naciente patria, a los ojos del pueblo, ha de evitar para escapar de su particular infierno, abismo en el que, como emulando a un Cerbero, también es custodiado por un tricéfalo. La amenazada independencia de la patria es el lugar de la imagen monstruosa, y esta (la imagen monstruosa), la deformación emocional de la realidad, la realidad visionada de modo expresionista, la traducción en imágenes de los peligros de la reconquista. El monstruo de tres cabezas es la materialización popular y supersticiosa de un rechazo político, la expresión de la resistencia al régimen colonial. No es ya, en sentido estricto, consecuencia de la ira de Dios, sino de la cólera de un pueblo que ve cómo también entre los suyos se encuentran traidores a la causa de la independencia. Si en 1847 Chile adoptaba como *Himno Nacional* un texto cuya letra, en una suerte de cántico guerrero, exalta la experiencia de la libertad («o la tumba serás de los libres/ o el asilo contra la opresión»), pocas décadas después la *lira chilena*, recurriendo a formatos de apropiación popular, exhibe las monstruosidades que horadan la patria y ponen en peligro dicha libertad, con argumentos más propios de una retórica afectiva que activa el movimiento de las emociones con su énfasis en la deformidad.

Para modular todo un discurso político, se recurre, en un gesto de economía visual, a una imaginería supersticiosa de corte escatológico. El grabado nos recuerda cuánto de *exemplum* visual encierra este pliego. Se socializa, así, una política anticolonialista. Nada de sorprendente, además, si consideramos que ya en su denominación la *lira popular* alude a procesos contrahegemónicos: fue el poeta Juan Bautista Peralta, que de niño había trabajado como suplementero, quien nominó sus impresos como *Lira popular* para diferenciarlos, en un gesto paródico, de una publicación de marcado carácter elitista en la sociedad santiaguina de fines del siglo XIX: *La Lira Chilena* (1898-1907) era el nombre de una revista que divulgaba «[…] las novedades culturales y políticas del medio chileno e internacional», con énfasis en la cultura francesa e inglesa, y que lucía en sus páginas confeccionadas con lujoso papel satinado litografías en color de expertos artistas.[5] Las hojas de *lira popular*, en cambio, no serán espejo de la élite, sino escaparate del pueblo. Tal vez por eso es que, hasta

[5] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31514.html. Minisitio «La Lira Chilena (1898-1907)», 7-2014.

el día de hoy, persiste el reconocimiento de la lira popular como una especie de sello identitario de la cultura chilena (Malacchini, 2015: 76), hasta el punto de ser utilizada su estética como una suerte de marca gráfica nacional (en publicidad, comercio, restauración, turismo) y de ostentar un estatuto fundacional en la tradición del grabado en Chile.[6] La de la *lira popular* sería, en su visualidad, una iconografía propia con un alto potencial querellante. Exhibiéndose en el ámbito de lo urbano de modo impresivo y expresivo acabará por configurarse como una suerte de *graffiti* o epigrama político no sujeto a los muros. Con su presencia ambulante y demótica, la *lira popular* se erige como toda una caligrafía, melodía y plástica urbana, próxima en espíritu al arte del muralismo mexicano o de las arpilleras de Violeta Parra. Pero esto último ya sería tema de una nueva reflexión.

[6] Para ahondar en este aspecto, pueden consultarse Millar, 1990 y Tapia Valenzuela, 2012.

Tradición heráldica y su metamorfosis en el caso de *Armorial de l'Europe et de la Toison d'Or* y *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*. Aspectos de la cultura pre-emblemática de la Orden del Toisón de Oro en el siglo xv

Oskar Jacek Rojewski
Universitat Jaume I

Introducción

En la Baja Edad Media, la relación entre el Papado y los reyes determinaba los privilegios de las cabezas coronadas de Europa. Entre las prerrogativas reales destacaba el derecho a la creación y al mantenimiento de órdenes religiosas y caballerescas. El caso de los duques de Borgoña presenta sus peculiaridades, ya que nunca fueron coronados, quedando bajo el dominio de las coronas francesa e imperial. Para demostrar sus aspiraciones al rango real, los Valois-Borgoña crearon la Orden del Toisón de Oro, un instrumento político dirigido a expresar la magnificencia y el poder del ducado borgoñón y a reforzar la relación entre los nobles de las tierras flamencas adscritos a esta organización elitista (Vaughan, 2002: 161-163). Por otro lado, la manera de expresar la piedad de los duques y el carácter religioso de la organización confirma el patrocinio de la Virgen María, de san Juan Evangelista y de san Andrés, el santo patrón de Borgoña. Además, en la base de la ideología de la orden se definieron los ideales de virtudes antiguas, escogiendo como ejemplos a Jasón, personaje de la mitología clásica, y al personaje bíblico de Gedeón (Haggh, 2013: 51-58).[1]

Los fundamentos ideológicos de la Orden del Toisón de Oro se expresaban en el mecenazgo artístico de sus grandes maestros. Desde la creación de la Orden, los elementos principales de su doctrina reflejaban las ideas de fraternidad, piedad y obediencia al gran maestro. La forma de demostrar la pertenencia a esta organización adoptó diversas fórmulas visuales, lo que supone un hecho importante en la cultura pre-emblemática, estrictamente vinculada a la concesión de significados fijos y universales a las insignias o a las representaciones visuales de las asambleas a lo largo de la historia de la Orden. Al

[1] La leyenda de Jasón encajaba con la ideología de los caballeros, con las cruzadas y con la búsqueda de las santas reliquias. El único fragmento de la historia de Jasón incómodo para los duques de Borgoña fue el hecho de que el héroe rompió el juramento y robó el vellocino de oro. Por este motivo la Orden del Toisón de Oro fue criticada por los escritores franceses (Huizinga, 1982: 142-143). El obispo Jean Germain propuso como ejemplo alternativo de la autoridad moral la historia bíblica de Gedeón, que fue adaptado en las crónicas de la corte borgoñona durante el siglo xv (Ziemba, 2008: 48).

hablar de metamorfosis de la tradición heráldica se quiere subrayar el cambio que surgió en la segunda mitad del siglo xv en cuanto a la representación visual de las virtudes caballerescas en el ámbito cortesano, término que se preferirá en este texto frente al de «símbolo».

El objetivo de esta investigación es demostrar las características de la Orden del Toisón de Oro analizando tanto las aspiraciones políticas de los duques y el aparato de control de la nobleza flamenca como el carácter religioso de la Orden y la ideología de la cultura caballeresca (Huizinga, 1982: 133-135). Se pretende subrayar la presencia de la cultura humanista y del primer Renacimiento en la corte ducal borgoñona a través del análisis de los discursos de los caballeros y de las representaciones visuales de la Orden presentes en los manuscritos encargados con ocasión de las asambleas a lo largo del siglo xv, ya que la presencia constante de un conjunto seleccionado de metáforas visuales constituyó la base para el desarrollo de la cultura emblemática. Las representaciones visuales de la Orden del Toisón de Oro, como por ejemplo el vellocino de oro, se convirtieron en símbolos de las virtudes y de la cultura caballeresca.

La Orden del Toisón de Oro fue proclamada en el año 1430 durante las celebraciones de la boda del duque Felipe el Bueno e Isabel de Portugal, en Brujas.[2] El duque nombró veinticuatro caballeros, principalmente nobles de Flandes.[3] Desde la fundación de la Orden se pueden destacar las características de esta organización que determinaron la creación de la misma: los motivos políticos y los motivos ideológicos que enfatizan las principales virtudes de los caballeros (Belozerskaya, 2002: 65-67). Ambos motivos tenían su expresión oral y visual durante las celebraciones de las asambleas. La parte ideológica se expresaba tanto en los discursos orales —los poemas y las arengas— como en los bienes encargados para la Orden con las insignias del vellocino mitológico, que adquirió el significado de las virtudes caballerescas. Las alianzas políticas también cuentan con su expresión visual en la historia de la Orden del Toisón, en la tradición heráldica de los duques de Borgoña.[4] Los Grandes Maestros de la Orden siguieron encargando bienes con motivos decorativos del vellocino mitológico como elemento heráldico y como emblema de las virtudes caballerescas. Para analizar adecuadamente la producción artística nacida alrededor de la Orden del Toisón de Oro es importante destacar que, aunque tanto en su organización como en los aspectos ideológicos reflejase una fuerte influencia de la cultura caballeresca, se han podido reconocer características modernas, en particular una fuerte presencia de la cultura del primer Renaci-

[2] Para más información acerca de la historia de las asambleas de la Orden del Toisón de Oro véase: (Gruben de, 1997).

[3] La cantidad de los caballeros aumentó sucesivamente (Mínguez, 2011: 76) (Lemaire, 2007) (Campos Sánchez-Bordona, 1997: 232).

[4] A partir del séptimo capítulo, la Orden consiguió una posición de relevancia en Europa; por primera vez se nombró caballero del Toisón a un monarca europeo aliado con los duques de Borgoña, Alfonso V de Aragón. Sus sucesores, Juan II de Aragón y Fernando II de Aragón, también pertenecían a la Orden del Toisón de Oro (Tarneur, 1956: 401-415) (Blasco Vallés and Reche Ontillera, 2007: 239-243) (Mínguez, 2011: 82).

miento, ya en las primeras décadas del siglo xv en Flandes (Boulton, 1987: 356-358).[5] La importancia y la estructura de la simbología y la ideología de la Orden del Toisón de Oro impactaron también en otras órdenes, cofradías establecidas en las tierras flamencas.[6]

Las arengas de las primeras asambleas - La expresión oral

La confirmación de la presencia de elementos de la cultura humanista en la corte ducal borgoñona se encuentra en los discursos pronunciados por algunos personajes de relevancia, como por ejemplo la arenga del Primer Caballero de la Orden del Toisón de Oro, Guillaume de Vienne, que anunció su creación en el año 1430.

El orador, después de mencionar al duque de Borgoña, Felipe el Bueno, con todos sus títulos feudales, honoríficos y laudables, hizo referencia a la piedad cristiana del mismo soberano y a su responsabilidad directa ante Dios. La exaltación del personaje de Felipe el Bueno en la introducción a la presentación de la Orden caballeresca subrayó su importancia como señor feudal y soberano legal de los caballeros presentes en el acto. A continuación, el Rey de Armas definió los tres fundamentos por los cuales se constituyó la Orden. En primer lugar se refirió a los caballeros del pasado, que con sus virtudes dieron ejemplo a los caballeros presentes en la inauguración de la Orden del Toisón de Oro. En segundo lugar, el orador, en nombre de la comunidad caballeresca presente, juró la voluntad de seguir el ejemplo de los antepasados, entre cuyos ideales destacaban la fuerza vital, la caballerosidad y la aspiración de mejorar lo bueno. Y el último motivo, según Guillaume de Vienne, lo constituía la mirada hacia el futuro de los caballeros de la Orden, que debían dar ejemplo con su vida para la realización de acciones virtuosas, manifestar su valentía para conseguir un buen nombre y ser recordados por las generaciones futuras. El duque de Borgoña, como Gran Maestro de la Orden, fue nombrado guarda de los juramentos.

De la misma manera, en las siguientes asambleas se encargaron a los eruditos y a los poetas cortesanos arengas que enaltecieran la celebración del evento. Uno de ellos fue Michault Taillevent, *valet de chambre* del duque Felipe el Bueno, responsable de la organización de los banquetes y espectáculos en la corte de los duques Valois quien, en el año 1431, compuso *Le songe de la Toison d'or* [fig. 1].[7] El discurso probablemente fue proclamado durante la asamblea celebrada en Lille el mismo año. De este poema, antiguamente atribuido a Michault Pierre, secretario del Conde de Charolais, no se ha podido

[5] Boulton introdujo en la historiografía el término «*medieval-renaissance*» para caracterizar la ideología y la producción artística alrededor de la Orden del Toisón de Oro.

[6] Sobre la presencia de la iconografía de la Orden del Toisón de Oro en el convento franciscano de Brujas y el paralelismo entre la orden y la cofradía del Árbol Seco (Diéguez Rodríguez, 2015: 73-87).

[7] Dos manuscritos que contienen los fragmentos de *Le songe de la Toison d'or* y confirman la fecha de la difusión del texto de Michault Taillevent se conservan en la *Universiteitsbibliotheek* en Gante (G 4389, Folio 168r - 184v) y en la *Bibliothèque municipale de Valenciennes* (0776 [581], Folio 102v - 113v). (Deschaux, 1975: 59). El texto completo fue editado y publicado por la imprenta parisina Chez Silvestre en el año 1841.

FIG. 1. Portada de *Le songe de la Thoison d'or, fait et composé par Michault Taillevent,* 1841.

encontrar hasta el momento la versión original; sin embargo, conocemos el texto gracias a ediciones posteriores (Chez Silvestre, 1841) (Deschaux, 1975: 4-5).

El poema describe una procesión triunfal que glorifica la belleza de la naturaleza y al Dios creador. El cortejo de las tres damas, alegorías del buen gobierno y de la buena fama, está acompañado por un grupo de sirvientes y van por los prados cubiertos de flores hacia un palacio. Al llegar a su destino, las mujeres celebran una fiesta a la cual pueden acceder como invitados únicamente los hombres nobles que a lo largo de su vida confirmaron su dignidad. Tras el discurso de inauguración de la fiesta, las tres damas y los caballeros se sentaron en una mesa para aprobar las ordenanzas, inspirados por el mismo Dios. Al final, entre ellos fueron designados cuatro funcionarios: el rey de armas, el canciller, el tesorero y el secretario judicial. El poema acaba con la exaltación del duque de Borgoña, Felipe el Bueno, que confirma su superioridad en la jerarquía de la Orden.

Los dos ejemplos de arengas de la Orden del Toisón de Oro confirman una sólida base ideológica establecida durante las primeras asambleas de la misma. Una fuerte vinculación al pasado y la toma de los ejemplos de las historias mitológicas y bíblicas pueden ser interpretadas como la continuación de la tradición medieval. Sin embargo, la manera de expresar la ideología, los discursos y exclamaciones durante las asambleas y fiestas cortesanas, ponen de relieve la presencia de la cultura humanista. Además, a lo largo del siglo xv las arengas que glorificaron la Orden, sus caballeros y, sobre todo, al Gran Maestro, llegaron a tener un equivalente visual en los manuscritos de las Ordenanzas de la Orden del Toisón de Oro.

Manuscritos de la Orden del Toisón de Oro

Las representaciones visuales de los caballeros de la Orden de Toisón de Oro son los manuscritos denominados: *Armorial de l'Europe et de la Toison d'or* y *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*. En este estudio se han analizado tres *Armorials* que conservan el discurso visual completo, con representación de todos los caballeros pertenecientes a la orden en la fecha de recopilación del manual, a saber: la versión conservada en *La Bibliothèque nationale de France*,[8] la versión de la *Koninklijke Bibliotheeek*[9] y el manuscrito de la *British Library*.[10] En los tres manuscritos se reprodujo la imagen de los miembros de la Orden distinguidos por la presen-

[8] *Armorial de l'Europe et de la Toison d'or*, Número de referencia en el catálogo de la *Bibliothèque nationale de France:* Ms-4790.
[9] *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*. Número de referencia en el catálogo de la *Koninklijke Bibliotheeek*: The Hague, KB, 76 E 10.
[10] *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*. Número de referencia en el catálogo de *The British Library*: Harley 6199.

cia de los colores de la familia y elementos heráldicos del noble, siendo representados por un personaje de cuerpo entero o por una inscripción. Se han excluido del presente estudio dos manuscritos de armoriales de la Orden del Toisón de Oro: uno conservado en la *Bibliothèque royale de Belgique* y otro del Instituto Valencia de Don Juan, ya que en el discurso iconográfico de ninguno de los dos aparecen representaciones de todos los caballeros de la orden, sino que cuentan únicamente con visualización de los Grandes Maestros o imágenes de las asambleas.

Los tres manuscritos mencionados anteriormente [TAB. 1] no han sido datados con exactitud, ya que el análisis de los caballeros presentes permite definir únicamente algunas fechas límite. Las ediciones de los manuscritos posteriores a su creación complican la datación y la denominación del autor, aunque a través del análisis estilístico es posible sugerir una línea del desarrollo en las representaciones visuales.

TÍTULO	FECHA	AUTOR	COLECCIÓN
Armorial de l'Europe et de la Toison d'or	entre 1429 y 1461	Anónimo	Bibliothèque nationale de France (París)
Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or	1473, 1478, 1491	Anónimo, procedente de los Países Bajos	Koninklijke Bibliotheeek (La Haya)
Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or	entre 1481 y 1486	Maestro del London Wavrin	The British Library

ARMORIAL DE L'EUROPE ET DE LA TOISON D'OR: HERÁLDICA TARDÍA MEDIEVAL

El primer manuscrito recogido en la tabla recibe la denominación de *Armorial de l'Europe et de la Toison d'or*, ya que no está dedicado exclusivamente a los caballeros del Toisón de Oro; fue recopilado entre los años 1429 y 1433. Su autor permanece anónimo, pero sin duda estuvo vinculado a la corte borgoñona. El manuscrito se compone de 167 folios, 81 de los cuales presentan una imagen de caballero de página entera con la representación del título o personal; veinte cuatro dibujos no están acabados, impidiendo la identificación del caballero.

FIG. 2. Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, *Armorial de l'Europe et de la Toison d'Or*, entre 1429 y 1461.

Las miniaturas están pintadas con técnica *gouache*. El estilo de elaboración de las miniaturas presenta la tendencia tardo-medieval y no permite especulaciones más profundas (Larchey, 1890: VII-IX).

En la primera miniatura está representado el Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico [FIG. 2], con quien los duques de Borgoña mantenían una relación muy estrecha, ya que una parte de las posesiones borgoñonas estaba bajo control feudal del Emperador (Hagopian-Van Buren, 2008: 52-53). El personaje está montando un caballo con las patas levantadas y su identificación es posible gracias a los muebles y colores heráldicos. El caballero luce en su cabeza el yelmo con cimeras con corona cerrada de oro, decorada con perlas, rubíes, zafiros y un águila negra, símbolo del Sacro Imperio Romano Germánico. Sujeta en las dos manos una espada de torneo y lleva una túnica color oro decorada con el motivo del águila negra; de la misma manera están decoradas las gualdrapas del caballo. La composición de la imagen en todas las miniaturas es dinámica y abierta.

Del mismo modo se han elaborado los otros treinta y un caballeros que representan el título nobiliario; después del Emperador hay miniaturas dedicadas a los príncipes electores y a otros príncipes feudales del Sacro Imperio Romano Germánico. En los folios siguientes se representaron el rey de Francia y sus vasallos y otros monarcas europeos: el rey de Inglaterra, el rey de Castilla, el rey de Noruega, el rey de Portugal, el rey de Navarra y el rey de Escocia (añadido en el siglo XVI). Los caballeros están vestidos de la misma manera que el Emperador, con los muebles y colores heráldicos apropiados a su título. Las inscripciones que facilitan la interpretación indican únicamente el título y el territorio, y fueron añadidas a lo largo del siglo XV y en las ediciones posteriores del manuscrito. La primera parte de las

miniaturas en el armorial no está dedicada a los caballeros del Toisón de Oro; por esta razón, la recopilación del libro en el año 1429 sería anterior a la fundación de la orden (Larchey, 1890: XII).

Las siguientes cincuenta miniaturas representan a los caballeros, miembros de la Orden del Toisón de Oro, elaborados de la misma manera que los caballeros anteriores, montados a un caballo al galope, respetando las variaciones de los muebles y colores heráldicos. El elemento que les diferencia de los demás es el collar con un vellocino de oro en su cuello, el símbolo de la Orden [FIG. 3]. En el caso de la nobleza, principalmente la flamenca, las coronaciones de los yelmos se sustituyeron por los animales heráldicos, muebles zoomórficos, como por ejemplo patos, pavos, cisnes, leones, perros o unicornios. La personalización de los caballeros por sus muebles heráldicos permitía la identificación, aunque, como en las miniaturas anteriores, a lo largo del siglo XV se añadieron inscripciones para facilitar la lectura completa de las imágenes. Los miembros de la Orden representados en el manuscrito son aquellos que pertenecían a esta organización entre los años 1431 y 1433; los dibujos que no están acabados probablemente tenían que personalizar a los caballeros incorporados a la orden en el año 1433.

FIG. 3. Duque de Borgoña, *Armorial de l'Europe et de la Toison d'Or*, entre 1429 y 1461.

El manuscrito mantiene la estilística tardo-medieval de la imagen de un territorio o de una persona concreta, ya que las imágenes no aportan una fisionomía real, sino que se trata de representaciones figurativas: a través de los muebles heráldicos se expresan el título nobiliario del personaje y los territorios bajo su poder. Todos los caballeros parecen estar preparados para un torneo —ocasión para manifestar poder, virtud y esplendor (Damen, 2013: 69-79)—. Es posible que el manuscrito, en su primera creación, no tuviese que representar a los caballeros de la Orden, ya que las primeras miniaturas reproducen la heráldica de los soberanos europeos que no pertenecían a esta organización (Rietrstrap, 1861: XXV-XXII).

Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or: retrato de cuerpo entero

Tras la muerte del duque Felipe el Bueno en el año 1467, el título de Gran Maestro de la Orden del Toisón de Oro fue heredado por su único hijo legítimo, Carlos el Temerario, hecho que se refleja en el manuscrito *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or* recopilado en el año

FIG. 4. Asamblea de la orden, *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*, 1473.

FIG. 5. Gran Maestro de la orden y Gilles Gobet, *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*, 1473.

1473 y que se encuentra en la *Koninklijke Bibliotheeek* en la Haya. El libro fue editado y completado con posterioridad, sucesivamente en los años 1478 (probablemente por encargo de Maximiliano I para celebrar la asamblea en Brujas) y en 1491 (durante la época del Gran Maestro Felipe el Hermoso, para celebrar el capítulo en Malinas) (Nijsten, 2004: 385-387). Los autores, tanto de la primera recopilación como de las dos posteriores, no fueron identificados, aunque la mayoría de los encargos ducales para los manuscritos en la segunda mitad del siglo XV fueron realizados por los talleres de Brujas o de Gante (Brayer; Korteweg, 2003: 22). El manuscrito contiene ciento once miniaturas con representaciones de cuerpo entero de los caballeros de la Orden del Toisón de Oro.

La primera miniatura [FIG. 4] ocupa el folio entero y presenta a todos los caballeros de la Orden durante un capítulo presidido por el Gran Maestro; treinta y cuatro caballeros están sentados alrededor de su trono. La estructura de la imagen está cerrada por marcos dorados. La composición es céntrica, subraya la dominación y la supremacía del Gran Maestro. La construcción del trono y las decoraciones del interior sirven para imitar de manera muy intuitiva la perspectiva lineal. Las ventanas dan a un paisaje exterior remoto. Aunque los caballeros están discutiendo entre ellos —como demuestran los gestos de sus manos— la escena es muy estática. Todos los presentes están vestidos con el traje de color *rose vermeille* de la Orden del Toisón de Oro. Su pertenencia a esta organización también queda señalada por los collares de oro, decorados con escudos. La imagen relata uno de los capítulos de la Orden; sin embargo, la falta de indicaciones en las inscripciones no permite identificar a ciencia cierta la imagen con el primer capítulo o con el capítulo del año 1473. Exclusivamente por esta escena tampoco se puede identificar el nombre del Gran Maestro.

Sin embargo, la miniatura siguiente [FIG. 5], limitada por el marco dorado, permite identificar la asamblea: en un espacio interior aparece un hombre sentado en el trono y otro frente a él arrodillado, entregándole un libro. Como en el caso anterior, los elementos arquitectónicos, tanto los marcos de las ventanas y puertas como la arquitectura del trono, imitan la perspectiva intuitiva. En la representación del exterior se encuentra un paisaje más detallado que en la primera miniatura: se pueden observar algunos detalles del camino, del paisaje o de

la arquitectura exterior. Los personajes se caracterizan por su hieratismo; el hombre sentado en el trono está distorsionado respecto al personaje arrodillado. El escudo está colgado en un espacio irreal, ya que su forma no se adapta ni a la arquitectura del interior, ni al marco de la imagen. La lectura de los muebles heráldicos permite identificar el escudo con el duque de Borgoña Carlos el Temerario, lo que también indicaría que el capítulo de la miniatura anterior corresponde al del año 1473. El hombre arrodillado es Gilles Gobet, el Rey de Armas de la Orden en la época de Carlos el Temerario. El libro regalado al duque puede ser identificado como el mismo manuscrito de los estatutos o como el misal, ya que todas las asambleas de la Orden del Toisón de Oro eran precedidas por una misa durante la cual los caballeros entraban a la capilla por orden de importancia en un cortejo festivo presidido por el Gran Maestro; el Rey de Armas, que sujetaba la cruz, llevaba en su mano el misal (Sweitzer, 1689).

Las miniaturas siguientes están dedicadas a los caballeros de la Orden: todos están representados de pie en un interior con una ventana a través de la cual se observa un paisaje con la residencia o castillo, probablemente propiedad del caballero [FIG. 6]. Sobre todos ellos, en un espacio indefinido, está ubicado un escudo de armas que permite identificar al caballero concreto. Además de las insignias de la Orden, las cadenas de oro con el vellocino mitológico, las túnicas de los caballeros están decoradas con el ornamento que imita la forma de la cadena de la Orden. Los escudos de armas están situados fuera del contexto de la escena de la miniatura, lo que puede ser interpretado como una metáfora del título noble, del territorio y también de la individualidad de los caballeros.

FIG. 6. Regnier Pot, Seigneur de Prugne, *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*, 1473.

FIG. 7. Maximiliano I, *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*, 1478.

Durante la edición del año 1478 se introdujo una miniatura que representa a Maximiliano I [FIG. 7] que está compuesta de forma distinta a las demás. El personaje está sentado en un trono ubicado dentro de un espacio arquitectónico. Los atributos como el trono y el baldaquino indican su poder superior al del resto de los caballeros. En el caso de Maximiliano I, el título de Gran Maestro fue el aparato de control de la nobleza flamenca, ya que la legalidad de su poder podría ser cuestionada. El estilo de elaboración de las miniaturas en las ediciones de 1478 y de 1491 no se diferencia de la primera recopilación del manuscrito; sin embargo, las miniaturas fueron ejecutadas por talleres distintos. Efectivamente, el hecho de que se editase el manuscrito confirma que los

FIG. 8. Asamblea de la orden, *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*, entre 1481 y 1486.

FIG. 9. Felipe el Bueno, Statuts de *l'Ordre de la Toison d'Or*, entre 1481 y 1486.

FIG. 10. Maximiliano I, *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*, entre 1481 y 1486.

estatutos quedaban en uso no únicamente como registro de la presencia de los caballeros durante la asamblea del año 1473, sino también posteriormente.

El tercer manuscrito analizado en este estudio, también titulado *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*, se conserva en la British Library y es la versión más tardía entre las aquí consideradas. El libro fue encargado entre 1481 y 1486 y está atribuido al Maestro del London Wavrin (Payne, 1996: 45-46). El manuscrito contiene únicamente cuatro miniaturas de página entera: la primera representa la asamblea de la Orden del Toisón de Oro, las tres siguientes —a página completa— representan al personaje de Gran Maestro, mientras que el resto de caballeros de la Orden del Toisón de Oro son representados solamente por sus escudos.

La primera miniatura presenta el capítulo de la Orden [FIG. 8]; la composición de esta escena estuvo fuertemente inspirada —con toda probabilidad— por otras representaciones de tal índole de los manuscritos que pertenecían a la colección de los duques de Borgoña y a las colecciones de sus cortesanos.[11] Frente al duque entronado se sitúan los cuatro caballeros titulares de los cargos honoríficos en la jerarquía de la Orden, mientras el resto de los caballeros está ubicado lateralmente en los bancos. Todos los presentes llevan el collar que confirma su pertenencia a la organización y un traje de color *rose vermeille*, excepto un personaje en el primer registro que está vestido de negro. La decoración del marco

[11] El manuscrito fue realizado para *Jean de Lannoy*, el abad de St. Bertin y canciller de la Orden del Toisón de Oro en el año 1481. La confirmación de este encargo ratifica la presencia de sus escudos, al lado de los escudos de Maximiliano I. La escena con la asamblea de la Orden del Toisón de Oro es la base en el proceso de atribución de las miniaturas al Maestro del London Wavrin, ya que se observaron las similitudes en la composición de la escena del manuscrito de The British Library y otro manuscrito: *Histoire de la Toison of Guillaume Fillastre* (Kren, McKendric, 2003: 281).

confirma que el Gran Maestro de la Orden es Maximiliano I durante la asamblea de 1481. En comparación con los manuscritos de la Orden del Toisón de Oro, este manuscrito presenta más claridad en su composición, aunque la perspectiva todavía es muy intuitiva, como también lo son las proporciones entre los personajes. El protagonista en primer plano, el canciller de la Orden, Jean de Lannoy, vestido de negro para destacar su cargo, tiene en su escritorio unos libros, siendo probablemente uno de ellos el mismo manuscrito.

La siguiente miniatura está dedicada al primer Gran Maestro, Felipe el Bueno [FIG. 9]. El espacio de esta miniatura está limitado por un marco que cierra la composición, como en el caso del manuscrito anterior. El duque está de pie y a sus espaldas se encuentra el trono decorado con telas. Su traje, que señala la pertenencia a la Orden, está decorado con un ornamento vegetal. Su mano derecha está doblada en la altura del pecho, mientras con la mano izquierda sujeta un bastón. En la miniatura siguiente aparece el Gran Maestro Carlos el Temerario y en la tercera miniatura de Gran Maestro está Maximiliano I [FIG. 10]. Los tres personajes están modelados de la misma manera, con sus atributos como el bastón, el collar, el traje de la Orden, el trono a sus espaldas y su escudo al fondo. La representación de los grandes maestros demuestra una tendencia repetida y los mismos atributos que señalan el cargo dentro de las estructuras de la Orden. Además, el Gran Maestro de la Orden Maximiliano I lleva en su cabeza un gorro, símbolo del coronado Rey de los Romanos. La posición de los personajes confirma una fuerte influencia del manuscrito anterior de la década de los años setenta del siglo XV.

FIG. 11. Escudos de los caballeros de la orden, *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or*, entre 1481 y 1486.

FIG. 12. Retrato de Felipe el Bueno, segunda mitad del siglo XV.

A continuación, se representaron en el manuscrito los escudos de los caballeros de la Orden del Toisón de Oro con las inscripciones que permiten relacionar el escudo con un caballero en concreto [FIG. 11]. De esta manera se reconstruyó el conjunto de los caballeros de la Orden que seguían los fundamentos establecidos durante la primera asamblea del año 1431, entre los cuales cabe destacar la memoria colectiva sobre los caballeros del pasado y sus virtudes.

Conclusiones

El esplendor festivo de la corte borgoñona y sobre todo el simbolismo de la decoración, de los gestos y de los discursos fueron adaptados por la Orden del Toisón de Oro. La manera de inaugurar la ceremonia con un discurso alegórico con referencias a los motivos mitológicos, bíblicos y a la cultura caballeresca, confirma la presencia del Humanismo al norte de los Alpes a lo largo del siglo xv. El elemento que destaca este estudio de la cultura humanista es el cambio de las representaciones visuales de las arengas cortesanas. Aunque la visualización no introdujo cambios tan progresistas como en la cultura humanista italiana, ni tan siquiera con técnicas de muestra innovadoras que ayudasen a entender la realidad a través de la imagen, sí se puede afirmar que se detectan unos cambios en la heráldica.

La cultura pre-emblemática se puede observar, sobre todo, en los retratos personales de los caballeros. La expresión visual de los muebles y colores heráldicos en las primeras décadas del siglo xv no poseían el aspecto humano. Las representaciones de los caballeros preparados para un torneo no podían cumplir las expectativas de los humanistas, mientras que los retratos de los caballeros señalaban de manera mucho más evidente la individualidad dentro de la estructura de la Orden del Toisón de Oro. En el *Armorial de l'Europe et de la Toison d'or*, todas las visualizaciones tienen el mismo valor, mientras que en los manuscritos posteriores se observan más detalles que permiten reconocer la función del caballero dentro de la organización. Las miniaturas con los Grandes Maestros, aparte de incorporar el escudo y el collar, destacan los elementos no heráldicos, como las insignias del poder, más apropiadas a la cultura humanista que a la heráldica medieval.

Aunque los tres manuscritos analizados estuvieran vinculados entre sí, el primero presenta una tendencia distinta respecto a los dos posteriores. El manuscrito *Armorial de l'Europe et de la Toison d'or* sigue con la tendencia visual, aunque al mismo tiempo representa el mismo valor de los manuscritos encargados en las décadas de los años setenta y ochenta del siglo xv. Por no haberse identificado un libro recopilatorio de los estatutos de la Orden en los años cuarenta, cincuenta y sesenta, se tiene que suponer que la versión tardo-medieval quedaba en uso durante las asambleas sucesivas, hecho que encontraría confirmación en los dibujos inacabados. El armorial tardo-medieval cumplía con los fundamentos de la organización como fuerte referencia al pasado y a la cultura caballeresca, que contenía tanto los valores de obediencia al soberano como la piedad y religiosidad. Además, el análisis de las aren-

gas y de los valores destacados en ellas, permite ver que los manuscritos con representaciones visuales de todos los caballeros por su escudo y colores heráldicos o por un personaje con sus propiedades e insignias, cumplían con su función de presentar de manera digna a los caballeros de la Orden del Toisón de Oro. Por tanto, los manuscritos fueron los medios de la expresión del poder ducal y su soberanía. Efectivamente, las representaciones personales de los manuscritos *Statuts de l'Ordre de la Toison d'Or* de la segunda mitad del siglo xv presentan muchas similitudes a nivel de composición de la imagen, hecho que confirma el seguimiento de la tradición de representar a los caballeros de una manera definida. La presencia de los caballeros en persona confirma su participación en las asambleas de la Orden.

La cuestión que podría generar dudas es la hipótesis sobre la cantidad de los manuscritos producidos para las celebraciones de las asambleas. Según Jonathan D'Arcy y Dacre Boulton (1987: 364), cada uno de los caballeros de la Orden del Toisón de Oro a lo largo del siglo xv poseía un manuscrito de los estatutos con las visualizaciones de los caballeros. Sin embargo, esta afirmación no puede ser confirmada, conservándose únicamente los ejemplares mencionados anteriormente.

En los manuscritos aparecen los atributos de poder que posteriormente se convirtieron en emblemas; sin embargo, su significado es anterior a los libros de emblemas publicados en las primeras décadas del siglo xvi. Las insignias de la Orden del Toisón de Oro, como la cadena con el vellocino mitológico y el traje de color *rose vermeille*, confirmaban la pertenencia a esta organización elitista y formaron parte de las representaciones oficiales tanto de los monarcas, de los grandes maestros y de los nobles, como caballeros de la Orden (Portús, 2014: 56). El vellocino de oro se incrustó como mueble en la heráldica de los caballeros como metáfora de las virtudes caballerescas medievales que en la Época Moderna perdieron su sentido primigenio, manteniendo, sin embargo, la función de expresión visual de los pactos políticos y morales entre los grandes maestros y la nobleza (Mínguez).

Por lo tanto, el impacto y la transformación de los manuscritos de la Orden del Toisón de Oro se puede observar en otras representaciones de los Grandes Maestros, tanto en el siglo xv como posteriormente. El esquema de composición del retrato también pasó a otros soportes ya en la segunda mitad del siglo xv, como queda confirmado por uno de los retratos de Felipe el Bueno conservado en *Rijksmuseum* en Amsterdam [fig. 12]. En la época de la Casa de los Habsburgo, la Orden del Toisón de Oro obtuvo relevancia como símbolo de la

continuación del poder legal procedente de la Casa Valois-Borgoña y de los héroes mitológicos. Incluso se había conservado la tradición de encargar manuscritos, como queda confirmado por el libro conservado en el Instituto Don Juan de Valencia (Gregorio de Elvira, 1995: 495-503). Entre las miniaturas con los Grandes Maestros se encuentran los retratos de Carlos V o Felipe II (Cuesta García de Leonardo, 2004: 47-60), modelados de una manera muy parecida a la composición del personaje de los manuscritos procedentes de la segunda mitad del siglo xv, con la mano doblada a la altura de la cintura. Este tipo de representación obtuvo un significado de relevancia y poder, ya que en la épocas posteriores fue aplicado a los retratos de los Habsburgo, presentados como Grandes Maestros de la Orden del Toisón de Oro; sirvan como ejemplo las tablas con Felipe III o Carlos II.

La Orden del Toisón de Oro con su tradición heráldica se mantiene hasta el presente, y el vellocino mítico es todavía una metáfora de los valores caballerescos y las virtudes. El estudio de los manuscritos identifica un proceso de cambio en la representación visual de las ideas establecidas en el año 1430, cuando se fundó la Orden. Sin embargo, los elementos heráldicos diseñados para la Orden afectaron a la iconografía del poder de la Época Moderna y permitieron una evolución de las visualizaciones de los significados. Aunque la manera de presentar a un caballero únicamente por sus colores heráldicos desapareció a partir de la segunda mitad del siglo xv, el símbolo más destacado de la Orden se mantiene hasta hoy en día: el vellocino mítico.

Bocas y fuegos de condena: las puertas del infierno en la propaganda protestante

José Roso Díaz
Universidad de Extremadura

Cuestiones liminares: la propaganda protestante

Existe ya un buen conocimiento de la compleja maquinaria que los publicistas del Círculo de Wittenberg pusieron en marcha para la difusión de ideas religiosas y políticas, aunque todavía, pese a los logros y avances alcanzados, queda mucho camino por recorrer en el estudio de diferentes resortes que la hicieron funcionar con éxito tan rotundo. La crítica ha insistido con razón y acierto en el valor que en los procesos de propaganda adquirieron aspectos como el desarrollo de la imprenta, la recurrencia a la cultura popular, el significado de las formas de religiosidad del pueblo, la consideración de la lengua vernácula, la utilización de la música en sus diversas manifestaciones, el rechazo a una jerarquía eclesiástica indigna y, en particular, a su muestra más rotunda y horrenda, que cultivó sin reparos un extraordinario *odium papae;* también la oportunidad de uso de nuevos soportes o sus imbricaciones, la repercusión de la imagen, la insistencia en la deformación por medio de la sátira, los procesos de catalogación y seriación de panfletos, aquellos otros de clasificación más o menos sistemática de motivos, la presencia del milenarismo o las muestras de retratos. Son sin duda elementos que presentan por sí solos una enorme amplitud y han sido estudiados en el caso de la propaganda protestante bajo las coordenadas de la consideración de la publicidad como fenómeno sostenible, la vinculación de motivo propagandístico y hecho histórico y el criterio geográfico de localización y ubicación de materiales. Hoy día resulta incontestable la importancia de todos ellos a la hora de explicar el triunfo de la Reforma.

No es momento aquí de ocuparse en amplitud de tales motivos, aunque ciertamente no se pueden obviar aspectos de los mismos signi-

ficativos para encuadrar el asunto que pretendo tratar en estas páginas. Así cabe señalar en primer lugar que los Reformados acudieron pronto y profusamente a la imprenta para difundir sus ideas. Vieron antes que nadie las posibilidades del nuevo soporte y golpearon con él a su enemigo católico, que fue, sobre todo al inicio del problema religioso, lento en reaccionar. Se elaboró entonces una multitud de panfletos que podían llegar con rapidez a todas partes, sin problemas desde luego hasta la puerta del palacio episcopal, pero también hasta las aldeas más alejadas. Su carácter híbrido, formado por texto e ilustración, sus formas de interpretación o lectura y su gran versatilidad le otorgaron un papel fundamental en la transmisión de ideas. La crítica ha afirmado, de hecho, que la Reforma protestante constituye el primer momento de propaganda masiva. Contaron para ello con el apoyo de la mayoría o, en todo caso, de los mejores impresores alemanes de la época. No circularon ciertamente solo hojas volantes sino también casi al mismo tiempo una multitud de libros y materiales que expresaban una gran convergencia en el ideario religioso. Es decir, se recurrió a la imprenta para generar productos variados, algunos buscando con descaro la polémica, que garantizasen la aceptación, adopción y éxito de las nuevas ideas. Resulta, en fin, muy conveniente acudir a todos estos factores para conocer las formas de desarrollo y triunfo de la doctrina luterana.

Pero la imprenta es solo un valioso resorte de la maquinaria que funcionaba. A él deben sumarse otros que adquirieron un gran valor, como es el caso de la recurrencia a la mentalidad y la cultura popular. En efecto, para vencer en las disputas político-religiosas los publicistas protestantes utilizaron los valores y creencias con los que funcionaba el grueso del pueblo. Adoptaron como estrategia ofrecer al mismo el mensaje religioso bajo la forma y apoyo de sus propias ideas y creencias. Conviene no olvidar en este sentido la presencia y utilidad de los anfibios culturales, de los que el propio Lutero fue un ejemplo, aquellos que actuaban con igual eficacia tanto en el mundo de los iletrados como en el de las élites dado que pertenecían al mismo tiempo a los dos sistemas culturales en los que ambos grupos se enmarcaban. Sobresale aquí un uso interesado de la mentalidad, un dirigismo claro de las creencias populares y de las formas de religiosidad del pueblo. Se trabajaron elementos tan significativos como la devoción popular, las formas de la piedad y el perdón, la creencia en los santos, la crítica y desprecio a la jerarquía eclesiástica, la proliferación de visiones y milagros, la presencia del maligno, el miedo constante a la muerte en una inestable situación del mundo, la proximidad del final de los tiempos o la recurrencia al grotesco que puso

en valor las posibilidades de la sátira y el mundo de la anamorfosis. La reutilización de materiales buscó sobre todo la rápida aceptación de ideas por parte de la masa, aunque pronto surgió un proceso de reversibilidad de significados en la interpretación que se hacía y los productos propagandísticos perdieron con ello rotundidad y eficacia, por lo que surgieron otras fórmulas contundentes de impacto social. La religiosidad y mentalidad popular están desde luego siempre presentes en los mecanismos de generación de motivos dentro de la propaganda protestante alemana, como lo demuestra la vigencia en aquel tiempo de la crítica a la institución de la Iglesia o la presencia constante de la simbología de ciertas costumbres u oficios populares.

Se sabe que en el proceso de consideración y valoración del pueblo entró en juego un nuevo elemento con notable significado: la lengua vernácula. El latín carecía de eficacia para comunicarse con la masa iletrada y ganar en las polémicas religiosas, por lo que el alemán cobró pronto un papel inusitado. La proliferación de la lengua vernácula se dio desde el primer momento de desarrollo de la Reforma, pero el proceso se aceleró mucho a medida que los legos aprendían a leer y la imprenta multiplicaba sus productos. Muy pronto se hicieron libros en ese idioma, como la significativa edición de *La Biblia* traducida por el propio Lutero. A ello se sumó la importante labor catequética realizada con los sermones y el uso de canciones y música por las que el pueblo sentía una gran atracción. De esa forma la nueva iglesia se mostraba más cercana e identificada con el hombre cristiano y su realidad.

La maquinaría propagandística de los Reformados funcionaba, como vemos, a partir de la interacción de resortes variados que la hacían eficaz por su carácter sumativo. Junto a los ya señalados, que han sido estudiados y nos dan una visión aproximada de su dimensión, otros han quedado apenas apuntados. Su conocimiento dará sin lugar a dudas la luz definitiva sobre tan complejo aparato. Me refiero a la consideración de aspectos como la retórica seguida en la elaboración de imágenes, el significado del fenómeno de la intertextualidad, la presencia y valor de la teratología y la paradoxografía, la existencia de la reversibilidad interpretativa o las alteraciones parciales de significados dentro de ese proceso, la legitimación bíblica, los procesos de génesis, sostenibilidad y renovación de motivos, el fenómeno del refuerzo de significados, la influencia de otras artes en la configuración de motivos o el impacto de los utilizados dentro de la propaganda en otras manifestaciones artísticas, la utilización de postulados enfrentados, las formas de interpretación de imágenes y el proceso de clasificación o jerarquización de materiales.

Todos estos elementos variados explican que el triunfo propagandístico de una obra, el buen funcionamiento de un panfleto por ejemplo, no se produzca solo a partir del acierto y la oportunidad de interpretación de un asunto y su imagen sino también, y sobre todo, por su dinámica de funcionamiento dentro de una maquinaria, que generaba efectos mucho más duraderos, de la que era resorte prescindible. Pretendemos nosotros ver esta circunstancia a partir del motivo de la puerta del infierno que, conocido sobradamente en las artes pictóricas y escultóricas de los tiempos de la Reforma, estuvo muy presente en las disputas político-religiosas de la Alemania del Quinientos. Al estudio de su origen, significado, uso, función y reutilización en obras protestantes se dedican las páginas que siguen.

La iconografía del infierno a finales de la Edad Media

El infierno es para el hombre de la Edad Media una representación espacial de carácter simbólico del otro mundo que se construye sobre materiales variados procedentes de la tradición cristiana ortodoxa y heterodoxa, las culturas antiguas, el mundo clásico, la literatura de visiones y los conocimientos científicos y pseudocientíficos de la época. Por entonces la imagen del otro mundo se fundamentaba en la oposición entre dos lugares teológicos, cielo e infierno, a los que se sumó pronto el purgatorio (Le Goff, 1981; Rubio, 1992). Esta geografía era entendida, además, como real, lo que significa que se podía acceder a través de puertas al otro mundo, y evidenciaba un enfrentamiento entre el bien y el mal que tenía su traslado en la elaboración de coordinadas topográficas donde lo alto se reservaba al cielo, a Dios y a la vida verdadera y lo bajo representaba el mal, el Diablo, el castigo o la impureza y donde funcionaba también el eje de oposición horizontal (este/oeste). Era edificada a partir de la antítesis, con frecuencia en su máxima expresión de caricaturización simbólica. No se puede olvidar que en la Edad Media fue potenciada, frente a la vía soteriológica que se centraba en la búsqueda de la vida eterna repleta de gozos junto a Dios, aquella otra condenatoria, de extraordinario valor coercitivo, que buscaba la sumisión social a la Iglesia mediante el miedo al infierno. Tal circunstancia constituye sin duda un acontecimiento crucial en este tiempo, puesto que lo más temido por el hombre el juicio y condena en el más allá (Duby, 1995: 125-127). El miedo marcaba la reflexión del hombre cristiano sobre los resultados tan graves y severos de una vida disoluta en pecado, por lo que, como bien señala Nora M. Gómez, el infierno funcionaba como admonición, constituía una forma efectiva de persuasión al cons-

truirse como el lugar de castigo después de la muerte (Gómez, 2010: 269-273). No debe sorprender, por tanto, que el infierno y su significado sea un elemento esencial para entender la mentalidad y la vida del hombre medieval. Este sitio maldito fue utilizado para mostrar diversos episodios religiosos: la caída de los ángeles rebeldes (angelomaquia), la bajada de Cristo resucitado a los infiernos (anástasis), la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, el sufrimiento eterno del mal cristiano o la entrada de los condenados en el reino de Satanás el día del Juicio Final.

La infigurabilidad del infierno fue superada en buena medida por las artes visuales de la Edad Media con imágenes rotundas e impactantes que se impusieron con su fuerza expresiva a los textos y desarrollaron diversas iconografías infernales de carácter moralizante y adoctrinador, entre las que destaca la puerta del infierno como boca bestial devoradora, imagen teriomórfica bien conocida de la que se han señalado sus bases bíblicas e iconográficas (Schimdt, 1995; Mâle, 1987: 422-423). En su configuración jugó un papel decisivo el Libro de Job, donde se identifica esa boca con la del Leviatán. En él se nos pregunta «¿Quién abrirá las puertas de sus fauces? Las hileras de sus dientes espantan. De su boca salen llamaradas; chispas de fuego saltan. De sus narices sale humo, como de una olla o caldero que hierve?» y más tarde «¿Pescarás tú a Leviatán con anzuelo? ¿Quién abrió las puertas de su boca? ¿Reina el terror entre sus dientes? Salen antorchas de sus fauces, chispas de fuego saltan. De sus narices sale humo como de un caldero que hierve fuego», (Job 41:14 y Job, 41:19-23). Sin embargo san Gregorio Magno, uno de los mejores exégetas del libro, aleja su interpretación del infierno al vincularlo con los malos predicadores y doctores y revestir el pasaje de un carácter moral. El Leviatán es un pez infernal, el Diablo del mar. Su recurrencia se explica porque, como ocurrió también en el caso de Jesucristo, la simbología cristiana adoptó la figura del pez para representar al Ángel del Mal, que es Satán. Junto a esta posible fuente escrituraria, en todo caso, deben señalarse otras que no son menos significativas, como es el caso de la imagen del león, animal situado en los bordes del ecúmene medieval y real para la Palestina de la Antigüedad, que fue caracterizado por su gran ferocidad ante los hombres, por los que se convirtió también en símbolo de Satán (1 P. 5,8). Los monstruos del Apocalipsis acuden a sus principales atributos para expresar su agresividad, ya sean los dientes (Ap. 9,8), la cabeza (Ap. 9,17), la boca (Ap. 13,2) y su tremendo rugido (Ap. 10,3). Fue desde luego un animal temible del que la Biblia hace un uso ambivalente, pues, por un lado el león es símbolo de fuerza y con él se compara al poderoso (sea este el rey, el pueblo, el Mesías o el mismo Dios) y por otro queda relacionado con el Demonio,

la tiranía y el hombre impío, como bien muestra la tan conocida cita bíblica «*Vuestro adversario, el Diablo, ronda como León rugiente, buscando a quién devorar*» (1 Pe, 5.8). También se asocian las fauces del infierno con el dragón, monstruo marino identificado con Satanás en el Apocalipsis (Ap. 12,9), con la ballena («*tannin*» en hebreo), cetáceo de gran dimensión vinculado al Leviatán (Is. 27,1) que aparece en la historia del profeta Jonás, que fue tragado por tal pez, y nos dice «clamé desde lo profundo del infierno» (Jn 2,3) y «me cercaba el Abismo» (Jn 2,6), por lo que puede ser considerado una configuración de Cristo (Mt 16,4; Lc 11,39; Mt. 12,40) y símbolo del *Descensus ad inferos,* con el cocodrilo del Nilo (Salmo 104,26), del que sobresalen sus múltiples y poderosos dientes terroríficos, o con la serpiente edénica, que es agente del mal e incitadora del pecado en el Génesis, por lo que funciona con frecuencia como emblema cristiano de Satán. A todas estas fuentes debemos sumar otros lugares testamentarios o del imaginario popular en los que está presente la imagen de la devoración, en particular la consideración de agujeros y cavidades terrestres, asociada a ideas milenaristas, escatológicas o apocalípticas, que convirtieron al infierno definitivamente en espacio para la aniquilación (López de Ocariz, 1999). Todas ellas convergen, como ya ha venido a señalar la crítica, en la construcción del motivo iconográfico del infierno como boca devoradora, sin que pueda precisarse el carácter unitario de su procedencia.

Son diversos los elementos que configuran la descripción de la boca del infierno. En primer lugar cabe destacar la presencia de dos fauces desproporcionadas, mandíbulas abiertas hasta los extremos inverosímiles, lo que favorece por sus dimensiones el acto de la devoración y permiten pensar que las puertas son ya el propio infierno. Estas mandíbulas están pobladas de numerosos dientes y colmillos afilados, también representados de forma hiperbólica, que otorgan a la imagen una gran agresividad. Estos dientes en ocasiones se asemejan a las llamas inagotables del infierno, donde eternamente se consumirán las almas condenadas y suponen un recuerdo del estanque de fuego en el que terminaron arrojados la Bestia del final de los tiempos y Satán en forma de felino. Las fauces son las partes más significativas pues con ellas se marca la idea de puerta y de entrada al otro mundo, reforzando así su significado de tránsito. La imagen contiene, por lo demás, la cabeza de un monstruo donde suelen aparecer otros rasgos fisiológicos auxiliares que redundan en el carácter terrorífico de fauces y dientes. En este sentido debemos señalar que la cabeza del monstruo es imprecisa y no se puede adscribir a la imagen de un animal real concreto, aunque recuerde a veces a distintos

felinos o reptiles. Dato significativo es que importa la cabeza, nada el cuerpo y sus posibles extremidades. Con ello se magnifica la iniquidad que la misma contiene. Ella viene a significar, en opinión de Cirlot, el demonio de las tinieblas, el tiempo destructor o el aspecto negativo y disolvente de la deidad (Cirlot, 2005). La cara muestra por lo general ceño contraído y amenazante, cuernos variados y generosos, grandes cejas y ojos desorbitados. Esta configuración básica aparece completada con mucha frecuencia, aunque dependiendo en cada caso del uso simbólico que se da a la imagen en un contexto concreto, por matices como la existencia de un caldero, donde se están cociendo los cuerpos de los injustos; cuerpos humanos desnudos en posturas violentas que expresan el dolor o la angustia por la condena eterna y figuras demoníacas o monstruosas que los agitan con garfios, tridentes, martillos y palos. Importa, en fin, también en la interpretación la forma en la que se expone la cara, que puede ser frontal y de perfil, porque permite precisar significados. La imagen de perfil insiste más en la expresividad del monstruo y en ella puede jugar un papel revelador tanto la horizontalidad como la verticalidad. La segunda potencia aún más la idea de caída frente a la primera, apta para exponer la entrada al infierno o incluso la salida de él. La imagen frontal favorece la identificación de puerta con infierno al ofrecer una visión de conjunto, como de una gran olla para la tortura, de él. Estas imágenes, en cualquier caso, funcionaron en la escultura y en la pintura de los tiempos medievales tanto de manera independiente como formando parte de una escena más o menos compleja, en la que resultan decisivas para completar mensajes contundentes. En estos casos no pocas veces son el elemento determinante de la significación que tiene la escena en la que se integran.

La crítica considera que el origen de la iconología de la boca del infierno debe situarse en el siglo XI y XII, en Inglaterra, cuando la Reforma promovida por la *Regularis concordia* dio un buen impulso a la representación visual de la liturgia, lo que viene a explicar que las primeras manifestaciones de esta imagen pertenezcan al ámbito anglosajón y se den en manuscritos iluminados del Apocalipsis (Schmidt, 1995). Más tarde se extendió por toda Europa, sobre todo por Francia, España y Alemania, donde tuvieron éxito y difusión enorme. Esa expansión se produjo a partir de manifestaciones artísticas muy variadas, entre las que destaca la escultura, la pintura o la ilustración de manuscritos, que tenían como base una visión del mundo en la que el pecador era condenado a los fuegos infernales. Desde luego la iconología quedó establecida en la época altomedieval y vivió un nuevo

periodo de vigencia en el Renacimiento con la Reforma protestante, pero vertida entonces en impresiones gráficas polémicas que buscaban ganar la voluntad del pueblo. En sus realizaciones medievales se observan tratamientos diferenciados donde destacan las representaciones de condenados en el Juicio Final, la muestra de los tormentos del infierno y el *descensus ad inferos* de Jesucristo. La anástasis es especialmente significativa, ya que viene a mostrar la reversibilidad interpretativa de la imagen al plantear una boca que, lejos de engullir, permite el retorno y la transformación. La idea de la boca como salida, como metáfora de renovación, tuvo entonces un papel primordial. Incluso se incorpora en las imágenes a Cristo que recoge a los santos y los justos y les acompaña en su salida, hecho que representa la victoria definitiva sobre la muerte. Lugares escriturarios tampoco faltan para apoyar tal significación, como es el caso del Apocalipsis, donde se nos dice que «El mar devolvió los muertos que guardaba, la Muerte y el Hades devolvieron los muertos que guardaban, y cada uno fue juzgado según sus obras» (Ap. 20,13) y «No temas, soy yo el Primero y el Último, el que vive; estuve muerto pero ahora estoy vivo por los siglos de los siglos, y tengo las llaves de la Muerte y el Hades» (Ap. 1,17-19). Esta reversibilidad marca el inicio de la decadencia y ruina del motivo.

Los publicistas de la Reforma protestante alemana, sea como fuere, aprovecharon con eficacia para la difusión de sus ideas religiosas dos circunstancias de su tiempo. En primer lugar, la existencia de una iconología bien fijada y muy conocida del infierno, aquella que lo representaba como la boca de un monstruo de grandes fauces. En segundo lugar, la inminente llegada del fin del mundo (Vega, 1994), que había sido ya anunciada en numerosos lugares escriturarios como Mt. 24 («Dios abreviará los tiempos para los justos»[1]), concepción apocalíptica de una época que llenó de pesimismo a la mayoría del pueblo. La unión de tales circunstancias garantizó el éxito de alguno de sus productos más polémicos.

La puerta del infierno en la propaganda reformista

El motivo de la gran boca abierta como puerta de Satanás y lugar ya infernal es una constante en el panfletario alemán del siglo xvi. Estuvo presente de diversa forma marcando siempre una crítica contundente a la Iglesia Católica que se ponía de manifiesto en la condena y sufrimiento eterno de los miembros de su jerarquía. Lo veremos en una serie de panfletos de la primera mitad de siglo, época especialmente virulenta en la expansión del nuevo credo. Un ejem-

[1] En este mismo Evangelio, en todo caso, se encuentra una cita que muestra la falacia de todas las conjeturas sobre ese día. Mt 24,36: «de aquel día y de aquella hora nadie sabe, ni los Ángeles del cielo, ni el Hijo, sino solo el Padre».

plo ilustrador de esta circunstancia encontramos en *El Papa como el Anticristo en la boca del infierno*, xilografía perteneciente a la *Descripción del Papado de Martín Lutero*, obra del año 1545, su trabajo más soez e irreverente [FIG. 1]. Se nos muestra en ella una gran boca abierta cuyos dientes se asemejan a las llamas de un incendio, en el que se sitúa el trono papal, que recibe de unos diablos, su séquito con tonsura, la tiara papal. La tiara papal es el símbolo por antonomasia de la institución del Papado, con lo que los reformados dejan claro que el mal está en la silla de Pedro y no en un pontífice concreto. Ella es en este caso una simple espiral de excrementos. Una marcada exageración de la boca, además, es uno de los procedimientos más utilizados para exponer una fisonomía ridícula, la fisonomía del loco. Tiene que ver, por tanto, con la imagen grotesca del cuerpo y del mundo procedente de la cultura popular y el carnaval. El Papa tiene orejas de asno. De la imagen destaca, en cualquier caso, la verticalidad que refuerza la idea de caída al infierno. El trono parece que se hunde y algunos diablos intentan evitarlo. Al situar el trono del Papa en la mandíbula del infierno se está identificando a la institución del Papado con el Anticristo, con la caída de Satanás y la parodia de Cristo. Pocos años antes, en 1530, Hans Weiditz había elaborado un grabado que se construye exclusivamente sobre el motivo que estudiamos. En este caso se trata de una mandíbula descomunal donde se sitúa un abad que es arrastrado por unas monjas camino del infierno a través de un suelo helado. En él se nos advierte de la condena de la jerarquía eclesiástica por cometer pecados capitales como el de la lujuria o la gula.

FIG. 1. *Wider das Papstum zu Rom vom Teufel gestiftet.* Wittenberg, Hans Lufft, 1545.

El motivo, en cualquier caso, queda integrado a veces dentro de una escena de la que es solo parte. Se da de esta forma, por ejemplo, en la *Sátira sobre la espiritualidad católica,* xilografía del año 1536 realizada por Mathias Gerung [FIG. 2]. Nos encontramos aquí con un ser monstruoso, mitad mujer, mitad ave, sentado sobre un escrito y con una pierna dentro de un caldero que contiene agua bendita. En una mano lleva un bastón y en la otra muestra un cofre. Emula a un fraile y con ello se critica a las órdenes monásticas. Del monstruo destaca su cabeza que está formada por una gran boca abierta y un gaznate igualmente descomunal. La boca describe un festín, el que realiza la jerarquía eclesiástica con los difuntos cristianos que son quemados en un enorme fuego situado en la tonsura, donde habitan demonios cuya función es la de cocinar sus cuerpos. Dentro de la

FIG. 2. *Satire auf die katholische Geischlichkeit*. Mathias Gerung, 1536.

boca, ya sentados, se encuentran monjes y abades; un gran diablo prepara la comida. Al festín acude el mismo Papa y un abad, gracias a que son transportados por otros diablos voladores. El Papa es identificado por las llaves de la Iglesia y la tiara. El monstruo así descrito viene a ser una sátira de la Iglesia que actúa como un torturador de los cristianos. Contiene, además, una crítica a las indulgencias y a las bulas papales. Sin embargo no toda la interpretación del grabado es clara (Scribner, 1981). De hecho no se ha podido fijar el significado de los cuerpos quemándose, aunque la crítica apunta a que pudiera tratarse de alguna referencia al Purgatorio. Así, en el Final de los tiempos será la Iglesia corrupta la que resulte condenada y no aquellos que ahora lo están y son por ella torturados.

Muy interesante resulta otra xilografía elaborada por Lucas Cranach el Joven hacia el año 1540, *La comida de salvación protestante y*

la condena de los católicos [FIG. 3]. que contiene en la parte inferior izquierda una boca del infierno. En la imagen resuenan los grabados en que se representa el juicio final, donde el centro lo ocupa Jesucristo con un lirio y una espada invertida y el lado izquierdo contiene la citada boca, donde sufren tormento eterno los condenados, mientras que el lado derecho incluye una luz imponente y deslumbrante que marca a los buenos el camino del cielo. Lo interesante en este caso es que el centro lo ocupa Lutero, situado en el púlpito, adornado por escenas de los cuatro evangelios. El Reformador es identificable por la vestimenta, la de un fraile agustino, y por su cara, que es un retrato en su edad adulta. Sobre el púlpito una Biblia abierta (*sola scriptura*). La boca del infierno es similar a las ya analizadas, pero se diferencia en el hecho de que acoge entre los dientes no solo al Papa sino también a todo su séquito, porque toda la jerarquía eclesiástica debe ser condenada al infierno. De nuevo fuego inagotable, la presencia de la escatología (excrementos en la cabeza de las monjas) o diablos que adoran al Papa besándole los pies. La parte izquierda del grabado está marcado por el desorden. La verticalidad expone con nitidez la idea de caída irrecuperable y de condena y se opone a otras imágenes donde la horizontalidad puede interpretarse como lugar al que se llega en solemne procesión para cumplir condena. Aquí los representantes de la vieja Iglesia sufren los rigores del infierno. Un tiempo nuevo ha llegado. Por el contrario, en el lado derecho del grabado encontramos orden. Destacable es la agrupación de personas por sexos y la incorporación como verdaderos creyentes del elector de Sajonia y su familia. La dualidad de la composición refleja la pugna entre la vieja y falsa Iglesia, ya condenada, y la verdadera y triunfante, que representa Lutero como cristiano reformado.

FIG. 3. *Abendmahl des Protestantes und Höllensturz der Katholiken.* Lucas Cranach der Jüngere, um 1540.

FIG. 4. *Jagd auf die Mönche und Pfaffen.* Erhard Schön, um 1525.

Es cierto, en cualquier caso, que en otros grabados el motivo ocupa un valor secundario. Es el caso de un grabado elaborado por Erhard Schön hacia 1525 donde la boca es ahora la de un cerdo, animal que simboliza los deseos impuros, la transformación de lo superior en inferior [FIG. 4]. Diversos diablos cazan a los monjes para llevarlos al infierno, en cuya puerta se sitúa el Papa esperándoles, llamándoles. Algunos de ellos se resisten. Se trata de una sátira contra la vida disoluta, lleno de excesos, de los clérigos, por los que merecen una

FIG. 5. *Cristo obligando a los infieles en la boca del infierno.* Mathias Gerung, 1545-1548?

contundente condena. Existen ocasiones en las que el motivo fue utilizado para mostrar por igual la condena de todos los infieles [FIG. 5]. Aquí la jerarquía eclesiástica aparece en las fauces abiertas del monstruo compartiendo espacio con individuos de otros credos como árabes y judíos, ellos identificados por sus vestimentas. Diversos demonios los torturan sin parar y Jesucristo, desafiante y seguro, como verdadero Mesías, los contiene en el infierno y les impide el paso con su espada.

Basten por el momento estos ejemplos para observar la enorme recurrencia y capacidad propagandística que presenta el motivo durante la Reforma, un éxito explicable por su vinculación con las ideas apocalípticas y la obsesión por el final del mundo que emergieron con fuerza entre el pueblo en los tiempos de transición del Medievo al Renacimiento. En él se expone siempre la condena a toda la jerarquía eclesiástica, insana y despreciable desde su cabeza, que fue muy rentable para evidenciar la ruina de la vieja Iglesia de Roma y advertir la llegada de un tiempo nuevo, aquel surgido por la creación de una Iglesia renovada encabezada por el Reformador Martín Lutero.

La entrada en Milán de Mariana de Austria (1648), un homenaje singular a las coronas de España y Austria

Teresa Zapata Fernández de la Hoz
Universidad de Alcalá

La importancia política y estratégica del Milanesado, incorporado a la corona española desde 1559, y su posición geográfica entre la corte de Viena y el puerto de Génova determinaron las visitas de los monarcas hispánicos, así como de las princesas austriacas e infantas españolas que viajaban al encuentro de sus futuros esposos. Desde el recibimiento triunfal dispensado al emperador Carlos V en 1541 (Checa, 1979), Milán recuperaría la ceremonia romana del Triunfo en honor de sus héroes y emperadores, con la que homenajeará a diferentes miembros de la Casa de Austria. La llegada de la segunda esposa de Felipe IV, acompañada de su hermano Fernando, rey de Hungría y Bohemia, hijos del emperador Fernando III, fue una oportunidad única para que la capital de la ciudad mostrara su prestigio, riqueza, amor al arte y lealtad a la casa de Habsburgo.

Frontispicio de *La Pompa della solenne entrata fatta dalla serenissima Maria Anna Austriaca*, Milán, 1649.

Para el conocimiento y estudio de esta entrada contamos con una publicación excepcional, sin parangón en la corte española, siempre escasa de presupuesto, como es el libro titulado *La Pompa della solenne entrata fatta dalla sereniss. Maria Anna Austriaca*[1], escrito bajo la supervisión de los miembros del ayuntamiento, a cuyo cargo estaban los gastos del festejo, impreso por Giovanni Battista y Giulio Cesare Malatesta en 1649 e ilustrado con estampas de los arcos y las pinturas que los decoraban,

[1] Alenda, 1902, núm. 1.077, BNE, ER-5869. Se hizo otra edición en 1651 (Yale University Library, Beinecke_ DL_2019028: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3438856>).

inventadas, grabadas y ejecutadas por los mejores artistas de Milán en ese momento, en cuyas biografías se destacan su participación en esta entrada: Johan Christoph Storer, el principal, creador de buena parte de las composiciones; Giacomo Cotta, discípulo de Ciro Ferri, grabador y pintor; Giovanni Battista del Sole, pintor y grabador; Giovanni Doneda, conocido como Il Montalto, del que se conservan obras al fresco en iglesias de Milán, así como los arquitectos Gerolamo Quadrio y Carlo Buzzi, quienes diseñaron los arcos. Otra descripción de este acontecimiento se incluye en las relaciones que del viaje de la reina, escritas por fray Antonio de León y Xarava (1649), religioso calatravo, y Jerónimo de Mascareñas (1650),[2] del Consejo de Castilla, que nombrado capellán mayor de la nueva reina y sumiller de cortina, la acompañó en su viaje.

La pertinente lluvia retrasó la entrada de Mariana, quien desde Trento había llegado a Milán el 30 de mayo de 1648, hasta el 17 de junio. Hacia las cuatro de la tarde, la reina, acompañada de su hermano, a caballo y bajo palio, precedida y seguida de un numeroso y lujoso acompañamiento, en la forma y disposición establecida en las *Etiquetas de Palacio*, comenzó el desfile desde Puerta Romana hasta el palacio del marqués de Acervo, su residencia en Milán. Un largo recorrido de más de dos millas engalanado con arcos triunfales y otros decorados efímeros.

Como en otras entradas, las *relaciones festivas* se detienen en la descripción de los atuendos de los nobles y caballeros que integraban el cortejo, con los que rivalizaban en la riqueza de las telas, joyas y plumas, así como en el número y calidad de las libreas de sus lacayos. Únicamente destacamos que Mariana vestía saya entera, traje utilizado solo en las entradas públicas debido a su alto coste, de raso encarnado con mangas de punta y falda cubierta de bordados de plata realzados de hojuelas y canutillo de plata. Un sombrero negro con penacho de plumas nacaradas y blancas cubría su cabeza. El sillón y la gualdrapa del caballo morcillo sobre el que cabalgaba estaban confeccionados con la misma tela de la falda del vestido, lo que para León y Xarava «pareció que su Mag. venía sobre vn Trono viuo de plata» (León y Xarava, 1649: 10v). Su hermano cabalgaba sobre un caballo bayo claro, vestido a la española «de raso tristami» cuajado de brocados de oro y plata, ferreruelo gayado con los mismos bordados, plumas y cabos blancos (Mascareñas, 1650: 160).

Puerta Romana

La primera puerta que atravesó la reina fue la Romana, uno de los pasos de la muralla levantado por los españoles [fig. 1], de orden dórico, usado en los arcos de la antigua Roma, columnas fingidas de bronces

[2] Alenda, 1.066, en 4º, 31 ff., 1649; y 1.067, 4ª, 302 pp., 1650. Se publicaron algunas relaciones más en prosa y en verso que no aportan nada nuevo.

(8 x 38 br.) con tres entradas, la central de medio punto y mayor tamaño que las otras dos adinteladas, engalanada con anterioridad para el recibimiento de Margarita de Austria en 1598,[3] que en esta ocasión se enriqueció con un frontispicio —que aún se conserva— con el escudo de Mariana sostenido por dos niños, a quien se dedicaba la puerta, según se expresaba en la extensa inscripción en latín escrita en la tarjeta inferior, y una balaustrada coronada por cinco estatuas, además de cuadros, empresas y otros elementos decorativos.

La estatua de Himeneo, dios del matrimonio, tenido por hijo de Dionisos y Afrodita, cuya presencia no solía faltar en las entradas de las reinas, presidía la puerta bajo la imagen de un joven regiamente vestido, coronado de rosas, una alegoría de la Fe, dorada, en la mano izquierda y un globo terráqueo, también coronado, en la derecha, pisando triunfante una víbora, acompañado de esta inscripción: «*Orbe coronata orbis eris Maria Anna Corona*». La sustitución de la antorcha y el velo, atributos difundidos por Vicenzo Cartari (Cartari, 1647: 198), por símbolos religiosos y de poder, sacralizaba la figura del dios pagano, para expresar que la monarquía de España no debía nada al mundo por su extenso imperio, más ahora que su corona se había unido a la casa de Habsburgo, que con tanta virtud gobernaban el mundo (*La pompa*, 1651: 13). A ambos lados del dios se erguían cuatro estatuas, alegorías de otras tantas cualidades de la reina —representadas según la célebre *Iconología* de Césare Ripa— con las que Mariana lograba ser querida por todos, como explicaba la inscripción en latín que las acompañaba. A la derecha la Religión, matrona con corona de oro y gemas, ricamente vestida, libro en una mano y en la otra una cruz rodeada de una celeste luz, con un elefante —su atributo— a sus pies. A la izquierda la Gracia, bajo el aspecto de una joven bella y sonriente, con sus gruesas trenzas sujetas por un cintillo de verde jaspe y brillantes, joyas, collar de perlas y manos llenas de flores, en actitud de esparcirlas sobre el palio de la reina. En un extremo, la Prudencia, mujer madura, la cabeza cubierta con un yelmo rodeado de hojas de moral, con dos rostros como el dios Jano, uno orientado al pasado, otro al presente, que se miraba en un espejo que sostenía con la mano derecha, y una serpiente, jeroglífico de la virtud, enroscada en la izquierda. En el otro, la Prodigalidad, de rostro risueño y bellas vestiduras, que sostenía dos ricas cornucopias con las que arrojaba, de una, joyas, monedas, anillos y cadenas; de la otra, flores y frutos. Sobre su cabeza descansaba un águila, emblema de Mariana.

Dos empresas situadas a ambos lados del frontón triangular anunciaban la paz y la sucesión que llevaría la joven Mariana a su nuevo

[3] Según Mascareñas se levantó expresamente para su entrada por orden de Felipe III.

reino: un Arco Iris de variados colores, que resplandecía entre las nubes, acompañado del mote «*Placet, et placet*», y una Aurora pintada de azul en un cielo tachonado de estrellas, con el lema «*Et Magnis Maiora*». Como Iris, la reina traería la paz, tranquilidad y armonía; como Aurora, venía a iluminar el Héspero; es decir, el lucero vespertino, para algunos mitógrafos hermano de Atlas y padre de las Hespérides, que brilla en la parte más occidental de la Hesperia, es decir de Hispania, guía de los navegantes (Chaves, 1576: 104v), oscurecida por los funestos sucesos acontecidos en la corte de los Austrias,[4] mediante la llegada de un heredero.

Dos pinturas con marcos broncíneos, situadas sobre las puertas laterales, compuestas y grabadas por Storer y pintadas al óleo por Cotta, volvían a augurar la paz y la sucesión. A un lado, *El encuentro de la Rei-*

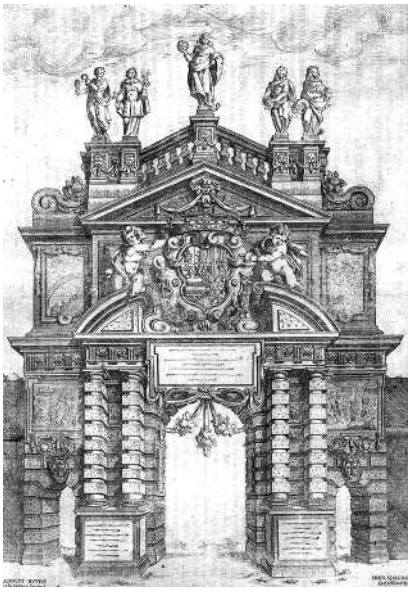


FIG. 1. C. Buzzi y G. Quadrio. *Puerta Romana.*

FIG. 1.

FIG. 2. J. Ch. Storer y G. Cotta. *Encuentro de la reina de Saba con el rey Salomón.*

FIG. 2.

FIG. 3. J. Ch. Storer y G. Cotta. *Encuentro de Raquel con Job que la recibe como esposa.*

FIG. 3.

[4] Muertes de la reina Isabel de Borbón en 1644 y del príncipe heredero Baltasar Carlos en 1646. Este lucero toma especial relevancia en la entrada de María Ana de Neoburgo, quien tuvo un desembarco peligroso a su llegada al puerto de La Coruña (Zapata, 2004).

na de Saba con el rey Salomón (1R 10,1-13). Habiendo llegado a oídos de la reina de Saba la fama que para gloria de Yahvé tenía Salomón, quiso conocerlo y probarlo con sus enigmas. Llegó con un numeroso ejército y con camellos cargados de aromas, oro y piedras preciosas. Le hizo cuantas preguntas quiso y a todas respondió Salomón. Al comprobar su sabiduría, su palacio, vestidos y los sacrificios que ofrecía a Yahvé, la reina manifestó que lo que había visto y escuchado superaba a lo que había oído. La estampa [FIG. 2] muestra a la reina arrodillada ante Salomón, quien coronado, sentado en un lujoso trono elevado sobre escalones, corresponde con un toque de su cetro, mientras acaricia a uno de sus leones sentado sobre un alto pedestal, que con los otros tumbados en los escalones, dejan patente su fuerza y poder. En el roleo bronceado situado en la parte inferior del cuadro se leía el siguiente lema: «*Pax Optima Rerum*», tomado de las medallas de Trajano, presagio feliz de la unión de aquella reina con Salomón, lo mismo que se esperaba del matrimonio de Felipe y Mariana.

Al otro lado, el *Encuentro de Raquel con Jacob, que la recibe como esposa* (Gn 29)[5] [FIG. 3], momento representado al fondo iluminado, mientras que en primer plano se destacaba a contraluz la vigorosa figura de un criado desmontando la silla del caballo ricamente enjaezado, en el que había viajado la futura esposa, y los camellos, ya en tierra, que habían transportado los presentes para Jacob. En la cartela se leía «*Spes Publica*», tomado de las medallas de Augusto, presagio de la fecundidad de Raquel y deseo de la sucesión de la dinastía de los Austrias, como explicaban las estrofas en latín escritas en los pedestales que sostenían las columnas fajadas y pareadas.

Arco de la Roccheta

El segundo arco se formó en la Roccheta de Porta Romana, dedicado a Fernando, rey de Hungría, hermano de la reina. Su antigua estructura se había revestido de lienzo, en el que se imitaba otro arco de orden dórico, decorado con alegorías de virtudes, emblemas y cinco bellas historias pintadas al oleo, inspiradas en hechos históricos protagonizados por los grandes emperadores de Roma y del Sacro Imperio Germánico, de los que descendía el futuro emperador, en los que se resaltaba su apoyo y defensa de la religión cristiana, explicado en las inscripciones en latín que los acompañaban.

La principal, situada sobre el frontispicio (8 x 10 br), mostraba a *Constantino el Grande que navegaba con su armada al Concilio de Nicea* (325), «aplazando los graves asuntos del imperio para apoyar la

[5] En realidad, la escena no se ajusta a lo narrado en la Biblia.

defensa de la religión católica». En la estampa [FIG. 4], compuesta y grabada por Storer, pintada por Cotta, se representa al emperador en segundo plano a la derecha, de pie en la proa de su nave, arrogante, en actitud de vencedor, mientras que en el primero, a contraluz, se destacan los soldados que, desde otra embarcación, luchan contra los enemigos que les atacan desde el agua. Constantino convocó el I Concilio de Nicea, que otorgó la legitimidad al cristianismo en el Imperio romano por primera vez.[6] El episodio se inspiró en la célebre obra de Eusebio de Cesárea, *Vita Constantini* (III, 10, 1).

Las historias de los otros cuatro lienzos, situados sobre las dos puertas que daban al puente (9 x 7 br) eran: a un lado, *Batalla naval de Accio* (31 a.C.), compuesta, pintada y grabada por Del Sole [FIG. 5], basada en la célebre obra de Suetonio, *Vida de los Doce Césares*, consultada con frecuencia por los creadores del programa icónico de las entradas reales en la corte. El autor latino narra en la vida de Augusto (L 2, XVII) cómo el emperador tuvo que enfrentarse con su armada dirigida por Agripa a su íntimo amigo Marco Antonio y a su aliada Cleopatra frente al golfo de Ambracia y el promontorio de Accio. Añade Suetonio que la lucha se prolongó hasta tan tarde que, ya victorioso, tuvo que pernoctar en su nave. La imagen transmite de forma veraz el fragor de la batalla entre los dos ejércitos y la masacre de hombres y caballos, junto al protagonismo de la bandera del vencedor, composición inspirada sin duda en la *Batalla de Anghiari*, diseñada por Leonardo da Vinci para el Palazzo Vecchio, inacabada y más tarde destruida, de la que se conservan algunos dibujos, así como copias de pintores contemporáneos.[7] El cuadro de Del Sole para este arco, se considera una de sus mejores obras. Debajo, la *Victoria de Rodolfo I cesar austriaco contra Ottocaro II rey de Bohemia*, compuesta por Il Montalto y pintada por Cotta [FIG. 6], victoria decisiva para la posterior historia de Europa central, se destacaba aquí porque, según la leyenda, se debió a la invocación de la reina del cielo, María Santísima, representada sobre un alto pedestal en segundo plano a la derecha. La elección de Rodolfo como rey de Germania en 1273 no fue aceptada por Ottocaro, aunque sí contó con el apoyo del papa León III. El resentimiento —Rodolfo había sido su mayordomo— le llevó al enfrentamiento, en el que venció Rodolfo a costa de su vida. El episodio de la ayuda celestial se recoge en la *Historia eclesiástica general* de Ducreux (1792: 209, t 4).

Al otro lado, *Carlomagno en su viaje a Italia para defender al papa León III*, grabada y pintada por Storer [FIG. 7]. El emperador, habiendo recibido la petición de ayuda del sumo pontífice, después de

[6] Por el Edicto de Milán (313) había legalizado la religión cristiana.

[7] Como la que se conoce como «*Tavola Doria*», 1503-1506, de colección particular, o el dibujo de artista desconocido, antes de 1550/ P. P. Rubens, hacia 1603, del Museo del Louvre.

que hubiera sido depuesto y enviado a un monasterio acusado de adulterio, donde, según relata su hagiógrafo Eginhardo en *Vita Karoli Magno* (28), le arrancaron los ojos y cortaron la lengua, marchó a Italia para defender sus derechos, sin reparar en las dificultades del viaje. En Roma organizó un sínodo donde León se defendió de las acusaciones, siendo absuelto. Dos días después (25-12-800), terminada la misa de Navidad en la basílica de San Pedro, el papa, sin previo aviso y contra su voluntad, le coronó emperador, convirtiéndose en el primer representante del Sacro Imperio Romano Germánico (800-814). Storer eligió el momento de la llegada del emperador seguido de sus tropas y el recibimiento triunfal con timbales y trompetas que se le dispensa, escena de difícil identificación si no fuera acompañada de su explicación, como sucede en buena parte de las historias representadas en las arquitecturas efímeras, tomadas de fuentes escritas.[8] Debajo, la *Coronación del emperador Otón I* [FIG. 8] en la antigua iglesia de San Ambrosio el Mayor de Milán. Como a Carlomagno, según la historia, el papa León XII le pidió ayuda para defenderse de sus enemigos, pretexto aprovechado por Otón, rey de Alemania, para invadir Italia y ser coronado emperador del Imperio Romano de Occidente, el estado territorial más grande de Europa, como Otón I, más tarde *El Grande* (962-973), a quien se considera su auténtico fundador. De este hecho surgió, según la costumbre carolingia, la protección del emperador sobre la Iglesia. La escena, creada por Storer, grabada y pintada por Cotta, de composición muy clara, tiene lugar en el interior de una regia estancia, donde el Papa, de pie y rodeado de sus acólitos, lee en el libro que un diácono sostiene sobre su cabeza las palabras rituales para la unción del emperador, que arrodillado a sus pies espera recibir el sagrado aceite y la corona. En el ángulo inferior izquierdo, en contraposición al cortinaje, el tramo final de una escalera de balaustres rematada por bolas —característica del Barroco— deja entrever un grupo de personas que protestan de la decisión del Papa, a quien los soldados tratan de dispersar con sus lanzas de forma violenta.

El significado de estas cinco historias se expresaba en la siguiente inscripción latina: «*Heroica agere: Divina procurare/ Magnum, et austriacum est*» (*La pompa*, 1651: 17), cualidades que se hacían extensivas a los Habsburgo y en particular al rey de Hungría y Bohemia.

Entre uno y otro cuadro se pintaron alegorías de las Virtudes de gran tamaño, que no se describen, seguramente aquellas que guiaron a los protagonistas a conseguir sus victorias. Completaban el simbolismo del arco cuatro emblemas, distribuidos a uno y otro lado,

[8] La publicación de relaciones breves, que en algunas fiestas se vendían el mismo día de la entrada, eran indispensables para su identificación.

FIG. 4. J. Ch. Storer y G. Cotta. *Constantino navega hacia el concilio de Nicea.*

FIG. 5. G. del Sole. *Augusto en la batalla naval de Accio.*

FIG. 6. Il Montalto y G. Cotta. *Victoria del emperador Rodolfo I contra Ottocaro.*

FIG. 7. J. Ch. Storer. *Viaje de Carlomagno a Roma en defensa del papa León III.*

FIG. 8. J. Ch. Storer y G. Cotta. *Coronación del emperador Otón I.*

FIG. 4.

FIG. 5.

FIG. 7.

FIG. 6.

FIG. 8.

protagonizados por el Águila y el Sol, distintivos de la dinastía, con los que se manifestaban los valores y cualidades de la casa imperial. El primero lo formaba un Águila que con sus alas extendidas volaba en contra de los fuertes vientos, con el lema «*Nec Aquilo Aqvilis*», para significar que los Habsburgo —águila— no cedían a la violencia enemiga —fuertes vientos—, sino que cuanta mayor resistencia y más enemigos encontraran en el combate, mayor gloria y victorias lograrían. A su lado, la Vía Láctea en medio del cielo formado por menudísimas estrellas, y el mote «*Candore notabilis Ipso*», tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio (Fab. VI, 7), para expresar que la cándida inocencia abría el camino de la inmortalidad de esa imperial casa, inspirado en la antigua creencia de que los héroes ascendían al cielo

por la Vía Láctea, apropiado para la casa austriaca, por cuanto las armas de la familia tenían una zona blanca en campo rojo. En el otro lado, un sol ardiente en el signo de León, con el lema «*Vigor, et coelestis origo*», en esta ocasión tomado de la *Eneida* de Virgilio (VI, 730), para significar que, de la misma forma que el sol es fuerte cuando se encuentra en el signo del León, la dinastía de los Habsburgo era más grande y potente, pues sus predecesores fueron los condes de Habsburgo, en cuyas armas lucía el León. El último emblema lo formaba un cetro real coronado por dos cruces patriarcales, con el lema «*Pietate, et Prudentia*», en alusión al accidente sucedido en la coronación del emperador Rodolfo, primer emperador de la dinastía, quien al no encontrarse el cetro, lo sustituyó por una cruz, presagio de que tanto él como sus descendientes deberían gobernar con piedad. La cruz, que se añadiría sobre la corona imperial, símbolo de triunfo, como lo fue la que se apareció a Constantino, se tomó como augurio de sus justos triunfos. El espacio que quedaba en la parte inferior de los cuadros se completaba con un epigrama en latín que comenzaba: «*Ferdinando IV fortissimo et piissimo/ vngaria, et bohemia regi* […]» (*La pompa*, 1651: 18), en el que se le comparaba con Fósforo, estrella matutina, por haber acompañado a su hermana, Aurora, hasta Milán.

Arco de Penacheros

Prosiguiendo el recorrido real, al final de la calle del Corso, que partía de Puerta Romana, entre los palacios del marqués de Acervo y del coronel Anno, se levantaba el primer arco de triunfo efímero, dedicado a Felipe IV, diseñado por el arquitecto Carlo Buzzi y dibujado por Gerolamo Quadrio [fig. 9]. De tamaño colosal, orden dórico almohadillado, destacaban dos medios colosos broncíneos sobre los estípites que, apoyados en las gruesas columnas, sostenían el escudo de armas de los Habsburgo, mientras que el escudo de los Austrias presidía el arco en honor del emperador Fernando III, como se comprobará más adelante. Sobre la cornisa arquitrabada, dos pilares recibían el frontón triangular, presidido por el águila bicéfala con corona imperial (9 br), en cuyos extremos destacaban dos estatuas sedentes (6 br), que, con las otras dos de pie del piso inferior (10 br), personificaban las cuatro partes del mundo.[9] Europa se mostraba con manto real, corona, cetro, escudo con un águila como atributo, y una cornucopia a los pies, acompañada del lema «*Astrorum certum*». América, vestida y coronada de plumas, con collar de perlas, sostenía un cetro mientras se apoyaba en un escudo con la figura de una pantera, su distintivo, con el lema

[9] Curiosamente, la descripción de *La pompa* y la de Mascareñas difieren en buena parte de su representación en la estampa.

«*Terrae grave pondere Sceptrum*». A ambos lados del hueco central, sobre altos pedestales, África, vestida a la morisca, sostenía un anillo con la mano derecha y un escudo con un elefante en la izquierda, como atributo, acompañada del lema «*Annuvlus Orbis*»; Asia, coronada de flores, arco y flechas a la espalda, que sostenía la púrpura, signo de alta dignidad, mientras señalaba un camello a sus pies, su distintivo, con el lema «*Purpura te gemini solis manet*». Con estas estatuas se expresaba que el mundo proporcionaba a la nueva reina los símbolos de los esponsales: corona, cetro, anillo y púrpura.

Estas alegorías, como expresión del poder universal de la monarquía de los Austrias, se emplearon con frecuencia en estampas, portadas de libros, arquitecturas efímeras triunfales, exequias, representaciones teatrales […], y aunque Ripa pudo imponer su iconografía —caballo para Europa; camello para Asia, para África el elefante y para América el caimán— como en otras muchas alegorías, las diferencias que se observan en los animales que las acompañaban, respecto al autor de la *Iconología*, son bastantes frecuentes.[10]

Las caras principales de sus pedestales se decoraron con otros tantos emblemas, cuyo significado se explicaba en la *subscriptio* o letra en latín, escrita en la cara interior. En el pedestal de Europa se veía el Monte Olimpo cubierto hasta la mitad de nubes, rayos y tormenta, mientras la cima se elevaba hasta las estrellas y se salvaba del mal tiempo, acompañado del lema «*Toto Vertice supra est*», con el que se manifestaba que la grandeza española era como el Olimpo, que en su parte inferior sucumbía a los rayos y tempestades de las desgracias humanas, pero superaba las nubes, porque siempre miraba al sol de la Piedad y de la Justicia, los dos polos sobre los que giraba. En el de América, un Fénix ardiendo en una pira de olorosos leños sobre una palma, con el mote «*Ex funere Foenus*», para significar que la continuidad del reino de España dependía de estas bodas, y que la esperanza de la real sucesión mantenía este ardiente ruego; porque el Fénix era símbolo de muerte, pero también lo era de eternidad. El emblema de la parte inferior derecha lo formaba una cruz de estrellas, a la que seguía una nave que surcaba el océano bajo un cielo con luna y estrellas, atravesado por la vía láctea, acompañado del lema «*Unum Aspicit Austrum*», para expresar que la monarquía de los Austrias, fija siempre en el polo antártico, no gozaba de otra luz que la cruz celeste, ni tenía otro fin que la religión católica. Debajo de Asia se veía un delicioso jardín en el que se había abierto un jacinto al soplo de un suave viento, acompañado del mote «*Aspirantibus Austris*», anuncio de que en el jardín de España se esperaba una eterna primavera, al ver a los Aus-

[10] En propio frontispicio de *La Pompa*, Europa está acompañada del caballo y América de la llama.

trias tan felices a la espera del nacimiento de un heredero.

La anchura o grosor del paso central (8 br) permitió decorarlo con cinco cuadros, dos en los laterales y tres en el arco, donde se representaban las más famosas conquistas logradas por Felipe IV y sus antepasados. En el centro, *Vista de la revuelta de Nápoles* [FIG. 10], con lema «*Clementia Servatrix*», escrito en la cartela inferior. La revuelta popular encabezada por el pescador Antonio Aniello, *El Masaniello*, en 1647, contra la carestía de alimentos causada por los tributos, se convirtió en uno de los más graves movimientos separatistas registrados durante el reinado de Felipe IV. A la intervención de los franceses, la corona española respondió con una escuadra al mando de don Juan José de Austria, que con las tropas, apoyadas por la nobleza local, restablecieron el orden después de sangrientos combates. La estampa, diseñada y grabada por Storer, muestra en la parte inferior a la armada a punto de desembarcar, de la que se aprecian las cabezas y parte de los arcabuces en el plano inferior, y al almirante don Juan José de Austria, que había saltado a tierra el primero, atento a las propuestas del general del ejército. A su espalda, la parte delantera de un cañón, al que un soldado carga de pólvora para entrar en acción. En la esquina inferior izquierda, un perrillo, figura incluida en varias de las historias pintadas en los arcos, quizás como símbolo de fidelidad. Al fondo, iluminado, se aprecia parte del embarcadero y vistas de Nápoles.

A un lado, *Conquista de Túnez por Carlos V*, compuesta y grabada por Storer, pintada por Cotta [FIG. 11], acompañada del lema «*Fortitvdo Bellatrix*». El hecho, que tuvo lugar en julio de 1535, se convirtió en una de las victorias más celebradas del emperador, de la que los artistas dejaron testimonio en pinturas y tapices.[11] Después de la toma de La Goleta, el césar y sus tropas, al mando del marqués del Vasto, nombrado capitán general, se prepararon para la victoria final, que terminó con la huida de Barbarroja cuando intentaba refugiarse en la Alcazaba, tomada ya por los cautivos de Túnez, que la prendieron fuego (Illescas, 1804: 30-35). En primer plano, soldados del ejército de Carlos V dan muerte a dos infieles, uno a caballo y el otro tendido en el suelo, identificados por la rodela y el turbante caído en tierra.

Debajo, *Felipe I el Hermoso toma posesión de los reinos españoles*, con el apoyo de los nobles castellanos, acompañado del mote «*Prudentia Regnatrix*». Un año después de la muerte de la reina Isabel I de Castilla, en 1504, quien nombró a su hija Juana como sucesora, su esposo Felipe, por «la concordia de Salamanca», acordó un gobierno tripartito integrado por Fernando, su suegro, desposeído del rango y título de rey de Castilla, su esposa Juana y él mismo. Sin embargo, al desembarcar

[11] Como el cuadro de L. Giordano para la serie de batallas del emperador, y la serie de 12 paños diseñada por Jan Cornelisz Vermeyen, quien había acompañado al emperador para realizar bocetos de sus victorias en el norte de África, tejidos en el taller de Pannemaker con los mejores materiales. La serie se utilizó con frecuencia tanto en la decoración de diferentes estancias del palacio, como en entradas y exequias reales.

FIG. 9. C. Buzzi y G. Quadrio. *Arco de Penacheros.*

FIG. 10. J. Ch. Storer y G. Cotta. Revuelta de Nápoles.

FIG. 11. J. Ch. Storer y G. Cotta. *Conquista de Túnez por Carlos V.*

FIG. 12. G. Cotta e Il Montalto. *Felipe I el Hermoso toma posesión de los reinos españoles.*

FIG. 13. J. Ch. Storer. *Conquista de Portugal por Felipe II.*

FIG. 14. G. Cotta e Il Montalto. *Expulsión de los moriscos por Felipe III.*

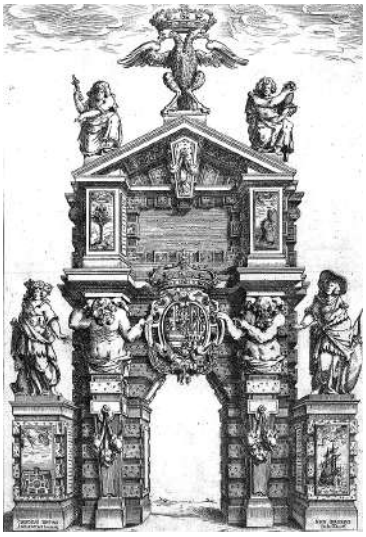


FIG. 9.

FIG. 10.

FIG. 11.

FIG. 12.

FIG. 13.

FIG. 14.

en La Coruña, casi toda la alta nobleza salió a su encuentro, dejando a Fernando prácticamente sin apoyos importantes, por lo que en junio de 1506 firmaron un pacto por el que Fernando cedía el gobierno de Castilla a sus «muy queridos hijos» y prometía retirarse a Aragón. El hecho histórico, pintado por Montalto, como refleja la estampa grabada por Cotta [FIG. 12], se ha trasladado al interior de una regia habitación, en la que destaca una colosal columna salomónica, donde Felipe, sentado en un trono elevado sobre tres escalones, recibe la adhesión de los nobles castellanos arrodillados a sus pies.

Al otro lado, la *Conquista de Portugal por Felipe II* [FIG. 13], con el mote «*Iustitia Victrix*» en la cartela. La fuerte dependencia económica de Portugal, obligada a recurrir a España para obtener la plata; la muerte del rey don Sebastián I en 1578 sin herederos, así como la del cardenal Enrique I, su sucesor, en 1580, marcaron el momento que Felipe II había estado aguardando para cumplir el viejo sueño de unir la Península bajo una única monarquía. El ejército, al mando de don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba, se concentró en la frontera, cerca de Alcántara (Badajoz), y a finales de junio de 1580 entró en Portugal, que se rindió el 25 de agosto. La escena, de difícil identificación, compuesta y grabada por Storer, pintada por Il Montalto, de difícil identificación, se centra en la figura de un general del ejército del monarca, quizás el duque de Alba, seguido del abanderado y otros soldados con lanzas, en el momento de clavar la espada a un enemigo caído en tierra, mientras los demás emprenden la huída.

Debajo, *Expulsión de los moriscos por Felipe III* con el lema «*Religio Trivmphatrix*». Su expulsión del Reino de Valencia (1609) fue uno de los hechos más destacados del reinado de Felipe III, sobre la que se escribieron varias obras, como la del dominico Jaime Bleda (1616-1618). El episodio se había incluido anteriormente en uno de los arcos de la entrada del monarca en Lisboa en 1619 (Lavaña, 1622: 32 v-33) y en la entrada posterior en la corte española de esta misma reina, Mariana de Austria (Zapata, en prensa). En la estampa del lienzo, pintado también por Il Montalto y grabado por Cotta [FIG. 14], a la izquierda, en primer plano a contraluz, se representan dos corpulentos soldados a caballo, uno de espaldas con lanza y el otro de frente con el estandarte, que dibujan dos diagonales cruzadas, mientras un tercero, caído en tierra, señala al grupo de infieles, sobre los que incide la luz, que en un carro se dirigen al destierro. Como expresaban los motes que acompañaban a las cuatro historias, cada una simbolizaba una virtud —Clemencia, Fortaleza, Prudencia y Religión—, todas inherentes a la monarquía española, reunidas en

la figura de Felipe IV, a quien se homenajeaba en este arco.

La fachada posterior, en la que se reproducía la arquitectura de la principal, se decoraba únicamente con una extensa inscripción en latín de alabanza a Felipe IV y Mariana.

Perspectiva de Malcantón

Siguiendo por la calle de Penacheros, en un lugar llamado por su estrechez Malcantón, donde la comitiva debía girar hacia la Plaza Mayor, se pintó una perspectiva «de maravillosa grandeza», cuyo asunto principal era el *Sitio y socorro de Cremona*, defendida por el gobernador y capitán general de Milán, Luis de Benavides Carrillo, marqués de Frómista y Caracena, virrey de Milán (1648-1656), que la ciudad consideró como el mejor homenaje que se le podía ofrecer en una ocasión tan especial.

FIG. 15. J. Ch. Storer y G. Quadrio. *Sitio y socorro de Cremona.*

La estampa de la decoración, en la que trabajaron Storer y Quadrio, representa en primer plano, en la parte inferior, las alegorías gigantescas de los cuatro ríos más importantes de Milán —Po, Tecino, Adda y Sesia—, coronados por las plantas que crecían en sus respectivas orillas, apoyados en vasijas de las que manaba el agua, siguiendo la iconografía establecida desde la Antigüedad Clásica en el célebre grupo escultórico, *El Nilo*, y difundida por Cartari (1647), para expresar que con sus aguas llevarían la fama del virrey al mar de la gloria. A la derecha, dibujando un ángulo recto con los ríos, las ruinas de un templo dórico encuadran la perspectiva que se abre al fondo, con la vista de Cremona asediada por tres ejércitos enemigos, defendida por el virrey de Milán, y ganada con el valor, fidelidad y bravura de sus ciudadanos, como se glosaba en las dos extensas inscripciones situadas a uno y otro de la pintura (*La pompa*, 1651: 27-28). En la parte superior, tres niños en vuelo ofrecían a Mariana la corona imperial, el cetro y las llaves de la ciudad.

Arco del Domo

Al final de Penacheros, a la entrada de la Plaza de la catedral, se levantaba el primer arco de construcción efímera, diseñado y dibujado por Buzzi y Quadrio, el más monumental, para el que se eligió el orden jónico, el orden femenino, con columnas que, incluidos los

pedestales, alcanzaban los 18,5 br. La fachada principal, que miraba a Penacheros, se dedicaba al emperador Fernando III, presidida por el escudo de armas de los Austrias,[12] mientras que la posterior, que miraba a la Plaza del Domo, a su hija Mariana, protagonista de la entrada, presidida por su escudo, ambos sostenidos por dos niños de bulto redondo que imitaban bronce. Debajo, en una tarjeta rectangular, una inscripción en latín enumeraba las virtudes del emperador, en la principal, y las de su hija, en la posterior.

Mediante estatuas de sus antepasados, pinturas protagonizadas por el águila, emblemas e inscripciones, este magnífico arco, en el que se volcó la ciudad de Milán, enaltecía, como no podía ser de otra forma, a los Habsburgo, quienes, después de 1556, ostentaban el título de Emperador del Sacro Imperio Germánico, como legítimos descendientes de los césares romanos.

Diez estatuas broncíneas (9 br), cinco en cada fachada, coronaban el arco, representaciones de otros tantos antepasados de Fernando III. En la fachada principal, Alberto I armado, Federico III, Alberto II coronado de laurel, Federico IV con manto imperial y desarmado, Maximiliano I con la orden del Toisón al cuello y un «*fusil*» en la mano.[13] En la posterior, Carlos V con el Toisón y las columnas con el lema «*Plus Ultra*» a los pies; Fernando I, Maximiliano II, Rodolfo II y Matías I, todos con hábitos de emperadores. No podían faltar las estatuas colosales de los dos grandes emperadores, Rodolfo I, fundador de la dinastía, con manto, armado, corona y cetro, con el mote «*Potentia felix*» y Fernando II, con manto, cetro y corona, sin armas, con el mote «*Fortis religio*», que, situadas en el interior del paso principal, sostenían una corona (1,25 br), que abarcaba prácticamente la media naranja que cerraba la parte superior. Del tamaño de este grupo nos puede dar una idea el hecho de que, según relata León y Xaraba (1649: 6v), quedaba «gran espacio por lo soberuio destas dos estatuas para el passo al concurso, y para el palio Real que por debaxo auia de passar».

Las referencias dinásticas, bien mediante estatuas como en este arco, bien mediante representación de los árboles genealógicos, eran unos de los elementos de mayor valor simbólico, recurrentes en esta clase de ceremonias públicas, por cuanto, por una parte, reafirmaban la legitimidad de la dinastía reinante ante los ojos de los asistentes y, por otra, desplegaban el poder y la autoridad acumulado a lo largo del tiempo.[14]

Más abajo, sobre la cornisa quebrada, a uno y otro lado del edículo octogonal que formaba el remate del arco, se erguían otras cuatro estatuas también imitando el bronce (5 br), dos en cada fachada, alegorías de las cuatro ciudades imperiales: Roma, Viena, Milán y Cons-

[12] Recordemos que el arco de Felipe IV lo presidía el escudo de los Habsburgo, para significar la íntima relación entre las dos ramas de la dinastía.

[13] Eslabón de la dorada cadena, formado por dos «B» invertidas con llamas de fuego.

[14] En Milán se incluyeron en las entradas de Carlos V y Margarita de Austria; en Lisboa, en la de Felipe III y en Amberes, en la del Cardenal Infante don Fernando.

tantinopla, posesiones de ambas ramas de los Habsburgo, hermanadas por el matrimonio real, refrendado por dos empresas situadas en las dos caras laterales del edículo, formadas por las insignias de una y otra rama. A un lado, un León heráldico con corona, una espada en la garra derecha y un mundo coronado por una cruz en la izquierda, símbolos de poder y defensa de la religión, con el lema «*Debita Forti*», armas de los condes de Habsburgo, de quienes derivaban los césares austriacos. Al otro, un Águila con dos cabezas, sentada en una roca eminente entre nubes, una coronada de laurel que miraba al cielo, y la otra coronada de olivo que miraba a un valle profundo, con el lema «*Summa et Ima*», inspirado sin duda en un emblema de Sebastián de Covarrubias,[15] manifestación de la felicidad del imperio austriaco en las paces —cumbres—, como en las guerras —simas—. Con estas dos empresas, más las otras dos que acompañaban a las estatuas de Rodolfo I y Fernando II, se simbolizaban las cuatro virtudes por las que se regía el imperio de los Austrias.

Por último, otras cuatro estatuas (6 br) decoraban ambas fachadas, a uno y otro lado de las esbeltas columnas jónicas que sostenían la cornisa, alegorías de los cuatro imperios más antiguos —Asirio, Persa, Griego y Romano—, acompañadas de empresas pintadas en la cara frontal de su pedestal y la *subscriptio*, en una lateral. El Asirio se representaba con coraza, cetro, corona dorada y joyas, con el Eufrates a sus pies; su empresa la formaba un río que con su curso se iba ensanchando, acompañado del lema «*Quo longius eo lativus*», con el que se auguraba al emperador un reinado no menos largo ni vasto que el del imperio asirio. Este lema se tomó sin duda del abate Filippo Picinelli, con el que el autor de *Mundo Simbólico*, en sus adiciones a la empresa 288 (L II, XXII), partiendo de Hortensio de Paravicino, quien había utilizado esta observación para elogiar al emperador Maximiliano I, añade que simbolizaba la extensa genealogía de la Casa de Austria.[16] El imperio Persa, con manto, turbante en la cabeza, arco, cetro y corona de oro en la mano; en su pedestal se representaba un moral, acostumbrado a florecer más tarde que otros árboles, con el lema «*Sero et serio*», con el que se alababa la prudencia de los reyes persas, virtud igualmente de la Casa de Austria. El Griego, con yelmo en la cabeza, espada en la mano derecha y escudo en la izquierda; la empresa era una saeta en el aire, con el mote «*Victricibus Alis*», con la que se significaba que, así como el gran Alejandro fue pintado por Apeles con un rayo en la mano para expresar la celeridad con la que partía hacia la victoria, con mayor razón y verdad se podía decir del águila austriaca cuando recorría el mundo llevando los trofeos de la religión cristiana.

[15] Covarrubias, 1610, Cent. I, Emb 15, f. 15. Incluido en Bernat Vistarini - Cull: 41.

[16] Descendiente en línea directa desde Farabundo, rey de los francos en Germania, hasta Sigoberto, primer conde Aspurgh, de quien en el grado 91 de sucesión se llegaba al emperador Rodolfo I (Milano MDCLIII).

Finalmente, el imperio Romano, armado de blanco, media pica en el costado, cetro en la mano y el Tíber a sus pies; la empresa la formaba el rey de las abejas sin aguijón, con el mote «*Quia innocens Imperat*», para expresar que la virtud moral con la que los romanos conquistaron y conservaron su imperio fue apenas una sombra de la piedad del emperador Fernando. El mote lo incluye Picinelli (L VIII, 4), cuando al referirse a la empresa del duque de Toscana, Ferdinando I, modelo de clemencia, presuponiendo que el rey de las abejas que la formaba no tuviera aguijón, llevaría ese otro mote.

En cuanto a los lienzos de historias, que en este arco adornaban la cúpula formada en el interior del paso central, con Mercurio, el mensajero de los dioses, pintado en su centro, mostraban cuatro episodios de la vida de los emperadores romanos protagonizados por el águila, su emblema, pintados al óleo en claroscuro, los dos del centro de mayor tamaño (7 x 6 br) que los otros dos (7 x 4 br).

Octavio Augusto, cuando en una ocasión que estaba comiendo al aire libre, un águila le devolvió el pan que anteriormente le había robado. El episodio lo incluye Suetonio en su célebre obra, *Vida de los Doce Césares* (L 2, XCIV), quien, entre los numeroso presagios acaecidos al emperador durante su vida, recoge el que le ocurrió cuando un día que estaba desayunando en un bosque, un águila le arrebató inesperadamente el pan de sus manos, y cuando ya volaba muy alto, de nuevo de improviso, descendiendo suavemente se lo devolvió, anuncio de que sería emperador. Antonio Busio, su autor, representó en primer plano a la derecha la figura de un joven soldado de perfil, que con su mirada atrae al espectador hacia la escena central, en la que Augusto, sentado en el bosque delante de un árbol, alza la vista sorprendido hacia el águila con el pan entre sus garras, al igual que el paje que sostiene la bandeja de donde lo habría robado. A la izquierda, en *contrapposto*, un anciano semidesnudo, sostiene entre sus manos una bolsa de monedas, tal vez el cobro por el uso del camello y el caballo, que dos esclavos cuidan a su espalda, composición algo confusa por la forma de distribuir luces y sombras.

La siguiente se refería al emperador *Constantino*, cuando otra águila que volaba con una plomada en el pico se presentó en el lugar donde, ante la presencia del emperador, se empezaba a construir Constantinopla, episodio del que no he localizado la fuente.[17] Storer, autor del grabado y la pintura, representó al emperador en segundo plano, sobre el que incidía la luz, de pie, traje militar, manto cruzado sobre el pecho, perfil enérgico y coronado de laurel, en actitud de sorpresa ante la visión del águila, rodeado de su séquito y soldados

[17] Mascareñas mezcla esta historia con la anterior, tal vez por no conocer la fuente, y solo se refiere a tres cuadros.

que sostienen las insignias del imperio, mientras que en primer plano, apenas iluminada, destaca a la izquierda la figura del arquitecto de espalda, con los planos de la futura capital del imperio bizantino, en contraposición a los dos obreros que, en diferentes posturas, atienden a sus órdenes. Como en otras obras del pintor alemán, la composición, de figuras fuertes y robustas, es clara, ordenada y legible para ser vista a cierta distancia y desde abajo por los espectadores.

La tercera representaba el águila que se apareció a *Tiberio en la isla de Rodas*, en el momento en que iba a embarcarse hacia el imperio para ser proclamado emperador, episodio incluido también en Suetonio (L 3, XIV), quien cuenta que, después de siete años de retiro en la isla de Rodas contra su voluntad, unos días antes de que fuera llamado a Roma, un águila, que nunca se había visto en la isla, fue a posarse en lo más alto de la casa de su casa, anuncio del feliz final de su destierro. La estampa de Storer, inventor de la composición pintada por Cotta, muestra a Tiberio vestido de militar, que sujeta con fuerza las fasces, cuya posición divide la escena en dos partes, mientras vigila como los esclavos cargan sus pertenencias en una barca. Posada sobre su casco se representa el águila, a la misma altura que otras insignias del imperio romano enarboladas por soldados.

El último mostraba otra águila posada sobre el hombro de Claudio, cuando entraba en el Foro con las insignias consulares. La historia, tomada una vez más de Suetonio (L 5, VII), cuenta cómo durante el principado de Gayo, hijo de su hermano, Claudio consiguió ser cónsul durante dos meses, y sucedió que, al entrar por primera vez en el Foro con las fasces o insignia consular, un águila que volaba por encima de él se posó sobre su hombro derecho, augurio de que algún día llegaría a ser emperador, como así fue. La estampa del grabado de Storer, pintada por Cotta, sigue el modelo de composición en claroscuro, con dos figuras contrapuestas en primer plano, robustas y movidas, que encuadran la escena principal, al fondo, fuertemente iluminada, el nuevo cónsul con el águila posada en su hombro izquierdo, se dispone a entrar en el Foro, acompañado de la guardia con las insignias consulares.

Con estas cuatro historias se quería expresar que si el águila, como en ellas se aseguraba, era siempre augurio de felicidad, mayor tenía que ser la protección de la doble Águila del Imperio Austriaco, cuando, en el Austro, desplegaba sus alas sobre la ciudad (*La pompa*, 1651: 37).

Las seis empresas del centro que completaban la decoración de este arco eran: Sol en el signo de libra con el mote «*Omnibus idem*»;[18] dos planetas en conjunción con el lema «*Foelicius ardent*»; una nave

[18] Lema empleado por Covarrubias, 1610, Cent. I, Emb. 8, f.8 (en Bernat Vistarini - Cull, 1999: 739).

FIG. 16.

FIG. 16. G. Quadrio y C. Buzzi. *Arco del Domo.*

FIG. 17. A. Busio, *Águila que devolvía a Octavio Augusto el pan que le había robado.*

FIG. 18. J. Ch. Storer. *Águila que llevaba a Constantino una plomada para la construcción de Constantinopla.*

FIG. 19. J. Ch. Storer y G. Cotta. *Águila que se posó sobre la cabeza de Tiberio cuando se dirigía a Roma para ser nombrado emperador.*

FIG. 20. J. Ch. Storer. *Águila que se posó sobre el hombro de Claudio cuando iba a entrar en el Foro.*

FIG. 17.

FIG. 19.

FIG. 18.

FIG. 20.

con Cástor y Pólux[19] con el mote «*Amico sydere*»; un escollo batido por las olas con el lema «*Allisa non laedunt*»; un cubo geométrico con el mote «*Quocumque vertar*», y el Asbesto de la India, que no se quema con el fuego, con el lema, «*Purior cum uritur*», con las que se

[19] El cuerpo o *pictura* es el mismo que acompaña al Emblema XLIII de Alciato con el lema *Spes proxima*. (Alciato, 1993: 78).

demostraba que la Casa de Austria, uniendo la justicia con el valor, el consejo con la fuerza y la felicidad con la gloria, había nacido para mantener los imperios y gobernar el mundo (*La pompa*, 1651: 37). En la *subscriptio*, a ambos lados, se enaltecía de forma más explícita a Mariana, cuyo matrimonio con Felipe IV estrecharía los lazos entre las dos ramas de los Austrias.

Desde este arco continuaron al Domo, cuya fachada estaba todavía sin acabar, por lo que, al igual que en la entrada de Margarita de Austria en 1598 camino de España,[20] a uno y otro lado de la puerta principal construida en mármol, se fingió con materiales efímeros lo que faltaba por construir, siguiendo el diseño definitivo, «la madera en el bulto, y en la color los pinceles tan vivamente, en proporción tan alta desde los cimientos a la cumbre, representando lo marmóreo, que se engaño la vista, y lo pudo quedar el tacto» (León, 1649: 7). En su interior, cuya nave principal y el crucero se habían cubierto con cuadros de la vida de san Carlos Borromeo, la reina y su hermano asistieron a un *Te Deum* presidido por Mascareñas. Terminada la ceremonia, ambos continuaron bajo palio, pero a pie, con el mismo acompañamiento, hasta el cercano palacio del marqués de Caracena, donde se alojarían durante su estancia en la ciudad. Una máscara organizada por los nobles en la plaza del palacio, formada por diez cuadrillas acompañadas de numerosos lacayos todos con exóticos atuendos y hachas encendidas en la mano (Mascareñas, 1649: 164), puso broche final a la singular jornada.

[20] Checa y Díez, 1979, suponen que se trataba de otro arco.

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CITADAS

Fuentes

Aguado, F. [1641]. *Exhortaciones varias, dotrinales*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez.

Agustín, San [1978]. *Obras completas. La Ciudad de Dios (2), xvii*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, S. Santamarta y M. Fuertes (trads.).

Alberti, R. [1585]. *Trattato della nobiltà della pittura: composto ad instantia della venerabil'compagnia di S. Luca et nobil' Academia delli pittori di Roma,* Roma, Francesco Zannetti <http://bit.ly/2pXO0Fj>.

Alcántara, P. [1790]. *Tratado de la oración, meditación, y devoción que escribió el portento de la penitencia San Pedro de Alcántara*, Madrid, Imprenta de don Benito Carol.

Alciato, A. [1548]. *Emblemata*, Lugduni, Sub Scuto Veneto, Gulielmum Rouillium, apud Mathias Bonhomme, 1548.

—, [1549]. *Los Emblemas de Alciato, traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de su obra*, Lyon, Guilielmo Rovillio.

—, [1550]. *Emblemata D. A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata.* Lugduni, Gulielmum Rouillium apud Mathiam Bonhomme.

—, [1584]. *Emblemata Andreae Alciati I.C. Clariss. Latinogallica. Una cum succinctes argumentos, quibus Emblematis cuiúsque sententia explicatur. Les Emblemes Latin-François Du Seigneur Andre Alciat. Excellent Iurisconsulte. Avec arguments succints pour entendre le sens de chasque Embleme*. Paris, Jean Richer Libraire.

—, [1993]. *Emblemas*, S. Sebastián (ed.), Madrid, Akal.

—, [2003]. *Los Emblemas de Alciato traducidos en Rimas Españolas, Lion, 1549,* R. Zafra (ed.), Palma, José J. de Olañeta - Universitat de les Illes Balears.

Alfonso X el Sabio [1989]. *Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia.

Alighieri, D. [1995]. *Divina comedia,* Madrid, Alianza.

Amador de los Ríos, J. [1866]. *Discurso de elogio al Excmo. Sr. Duque de Rivas, Director que fue de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído en junta pública el 20 de mayo de 1866*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Amor de Deus, M. [1740]. *Escola de Penitencia, Caminho de Perfeição, estrada segura para a vida eterna. Chrónica da Santa Província de S. António,* t. i, Lisboa Occidental, Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram.

Aneau, B. [1552]. *Picta poesis*, Lugduni, Mathias Bonhomme.

Ángela de Foligno, Sor [2014]. *Libro de la Experiencia*, P. García Acosta (ed.), Madrid, Siruela.

—, [s. a.]. *El libro de la vida*, fray Contardo Migliovanza (trad.), Buenos Aires, Misiones Franciscanas.

Anónimo [1984]. «Llibre de la Benaventurada vinguda del Emperador y Rey don Carlos en la sua Ciutat de Mallor-

ques y del recebiment que li fonch fet […]», en A. Campaner y Fuertes, *Cronicón Maioricense*, Palma, Ajuntament de Palma.

Antonio, F. [837]. *Vita di Santa Teresa di Gesu,* Roma, Tipografia Marini e Compagno, vol. iv.

Archiduque Luis Salvador de Austria [1990]. *La Ciudad de Palma.* t. vii, [1ª Ed. 1882]. Palma, Caja de Baleares «Sa Nostra».

Aresi, P. [1630]. *Delle sacre imprese*, Tortona, Pietro Gio Ca'enzano et Éliseo Viola.

Arias Montano, B. y Galle, P. [2005]. *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII = Cuarenta y cuatro retratos de sabios beneméritos en las artes liberales*, L. Gómez Canseco y F. Navarro Antolín (eds.), Huelva, Universidad de Huelva.

Artemidoro [1988]. *La interpretación de los sueños*, E. Ruiz García (ed.), Madrid, Gredos.

Barberino, F. [1640]. *I Documenti d'amore,* Roma, Vitali Mascardi.

Barrios Gutiérrez, M. [1989]. *Querella del Apóstol Santiago y Suma de papeles liberales*, Madrid, Tecnos.

Berceo, G. de [1975]. *Obras completas*, London, Tamesis Books.

—, [1983]. *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Planeta.

Beroaldo, F. [1522]. *Epitoma literarum Aegyptiarum Hori Apollonii Beroaldo interprete,* Venecia, Lorenzo Lorio.

La Santa Biblia [1872]. *Traducida al español de la vulgata latina y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y Expositores Católicos por el Ilmo. Sr. D. Felipe Scio de San Miguel*, París, Librería de Granier Hermanos.

Blancus, G. [1586]. *Epigrammata Guilielmi Blanci albiensis iurisconsulti in obeliscum [microform]: mirae magnitudinis ex Aegypto quondam à Caio Caligula Romam aduectum, & deinde in Circo Vaticano erectum: iamq[ue] ruderibus penè obrutum in mediam S. Petri aream à Sixto V. Pont. Max. translatum, & superimposita Cruce Christianae Religioni dedicatum: accesserunt ad S.D.N. Sixtvm V. Pont. Max. aliquot eiusdem Blanci anagrammata & epigrammata: cum libello de ratione anagrammatismi ad lectorem,* Roma, ex oficina Bartolomaei Grassii.

Bleda, J. [1610-1618]. *Defensio Fidei* y *Corónica de los moros de España*, Valencia, Felipe Mey.

Boccaccio, G. [1983]. *Genealogía de los dioses paganos*, M. C. Álvarez y R. M. Iglesias (eds.), Madrid, Editora Nacional.

—, [2007]. *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, M. C. Álvarez y R. M. Iglesias (eds.), Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea.

Borja, S. F. [2012]. *Sobre los Trenos o Lamentaciones de Jeremías*, L. Gómez Canseco (ed.), Huelva, Universidad de Huelva, 2014.

Brunard, C. [1670]. *La vie de la séraphique Mère Sainte Térèse de Jesus en Images, et en Vers François et Latins,* Lyon, chez Antoine Iullieron.

Buondelmonti, C. [1864]. *Descriptio urbis Constantinopoleos. Ex Christophori de Bondelmontibus […] opere MS. quod de insulis archipelagi inscripsit,* en *PG* vol.133.

Canisio, P. [2014]. *Doctrina cristiana*, R. Zafra (ed.), Palma, J. J. de Olañeta, Editor.

Cano de Montoro, H. de [1628]. *Al Ilustríssimo y Reverendíssimo señor Don Diego de Guzmán, Patriarcha, Arçobispo de Sevilla. El Dotor Don Hernando Cano de Montoro, Collegial Mayor, y Chatedrático de Durando, en su Universidad. Dedica y consagra estos Discursos, Predicados en su Sancta Yglesia, en defensa de el único Patronato de nuestro grande Apóstol Sanctiago el Mayor, hijo del Zebedeo*, Sevilla, Juan de Cabrera.

Cañizares, J. [2011]. *Acis y Galatea*, M. R. Leal Bonmatí (ed.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert-CSIC.

Capaccio, G. C. [1592]. *Delle imprese*. Libro Terzo, Napoli, Horatij Salviani.

Cartari, V. [1581]. *Imagines deorum, qui ab antiquis colebantur…,* Lugduni, Stephanum Michaelem.

—, [1647]. *Imagini delli dei de gli'antichi*, Venecia.

Castillo, H. del [2004]. *Cancionero General*, Madrid, Castalia.

Cats, J. [1632]. *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijd,* The Hague, Isaac Burchoorn.

Causino, N. [1677]. *Símbolos y parábolas históricas*, F. de la Torre [y Sevil] (trad.), t. xii de sus obras, lib. 1, Madrid, Imprenta Real.
—, [1739, t. 6]. Madrid, Imprenta de la R.A.E., Herederos de F. del Hierro.
Cellières, L. [1737?]. *Ars metrica, id est ars condendorum eleganter versuum ab uno e Societate Iesu*, Viena, J. C. Ludwig.
Censorinus, I. M. [1780]. *De vita et morte Latinae linguae paradoxa philologica,* Ferrara, J. Rinaldi.
Céron, M. [1615]. *Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid, con poesías y sermones, en la beatificación de la Santa Madre Teresa de Iesús,* Valladolid, Francisco Abarca de Angulo.
Cervantes de Salazar, F. [1560]. *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*, México, Antonio de Espinosa.
—, [1772]. *Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho glossado i traducido. Dialogo de la dignidad del hombre*, Madrid, Antonio de Sancha.
Cesarea, E. de, [1994]. *Vita Constantini*, M. Gurruchaga (ed.), Madrid, Gredos.
Cicerón [2002]. *Sobre el orador,* J. J. Iso (ed.), Madrid, Gredos.
Cipriano de Cártago [1998]. *Cartas*, Madrid, Gredos.
—, «De unitate Ecclesiae», *PL* iv.
Clímaco, J. de [1568]. *Libro de Sant Iuan Climaco, llamado Escala Espiritual: en el que descriven treynta Escalones, por donde pueden subir los hombres a la cumbre de la perfección, Agora nuevamente romançado por el Padre Fray Luis de Granada, y con anotaciones suyas, en los primeros cinco capítulos para la intelligencia de ellos.* Alcalá, Andrés de Angulo.
Codoin [1867]. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 67.
Collaert, A. y Galle, C. [1613]. *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis,* Antuerpiae, apud A. Collardum et C. Galleum.
Constituciones [1763]. *Imperial y Real Seminario de Nobles de Barcelona*, Barcelona, Suriá.
Cooke, M. [1861]. *The Matthew Cooke Manuscript*, Londres.
Covarrubias Horozco, S. [1610]. *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez.
—, [1978]. *Emblemas morales*, Madrid, FUE.
Covarrubias Orozco, S., [2015]. *Emblemas morales*, edición y estudio de S. Peñasco González (Universidad de La Coruña, tesis doctoral, 2016).
Cramer, D. [1617]. *Societatis Iesu et roseae crucis vera; hoc est, Decades quatuor emblematum sacrorum ex sacra scriptura de dulcissimo nomine & cruce Iesu Christi = Warhasste Bruderschafft Jesu und dess Rosen Creuzes; das ist Vierzig geistliche Emblemata auss der heuligen Schrifft von dem sussen Namen und Creutz Jesu Christ...*, Frankfurt, Typis Nicolai Hoffmanni, impensis Lucae Iennis.
Cruz, Sor Juana Inés de la: véase Juana Inés de la Cruz.

Chardon, C. [1799]. *Historia de los sacramentos,* Madrid, Imprenta Real.
Chaves, fray P. [1576]. *Libro de la vida, conversión y alta perfectión de Sancta María Magdalena*, Antequera, Andrés Lobato.
—, [2009]. *Libro de la vida y conversión de Santa María Magdalena*, J. Aladro Font (ed.), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Monserrat.
Chaves, J. de [1576]. *Chronographía o Repertorio de Tiempos*, Sevilla, Alonso Escrivano, <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=399504>.

Dalmau, J. [1615a]. *Relación de la solemnidad, con que se han celebrado en la ciudad de Barcelona, las fiestas a la Beatificación de la Madre S. Teresa de Jesús. Tratado Primero. De los regocijos que en la Ciudad de Barcelona se mostraron,* Barcelona, Sebastián Matevad.
—, [1615b]. *Relación de la solemnidad, con que se han celebrado en la ciudad de Barcelona, las fiestas a la Beatificación de la Madre S. Teresa de Iesus. Sermones de Varones muy doctos, que en todas partes predicaron,* Barcelona, Sebastián Matevad.
David, J. [1607]. *Pancarpium marianum septemplici titulorum serie distinctum, ut in B. Virginis odorem curramus et Christus formetur in nobis*, Antuerpiae, Ex Officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum.
Della Porta. G. B. [1563]. *De furtivis literarum notis*, Nápoles, G. M. Scoto.

Deyster, J. van D. [1706]. *Miroir des vertus et des arts*, Haarlem, Ambrosius Schevenbuyseb.

Dídimo Alejandríno, «De *Trinitate, 2*», *PG* xxxix.

Díez de Aux, L. [1615]. *Retrato de las fiestas que a la beatificación de la bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesus […] hizo […] la Imperial Ciudad de Zaragoza,* Zaragoza, Juan de la Naja y Quartanet.

Diógenes Laercio [1959]. *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, Buenos Aires, El Ateneo.

Divote preghiere alla serafica madre S. Teresa di Gesù [1811]. Roma, Baldassari.

Dolce, L. [1557]. *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino nel quale si ragiona della dignità di essa pittura...,* Venecia, G. Giolito de'Ferrari.

—, [1735]. *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino nel quale si ragiona della dignità di essa pittura...*, in Firenze, Michele Nestenus-Francesco Moücke <http://bit.ly/2rFo79l>.

Dornn, F. X. [1750]. *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caelique Reginae Mariae, honorem, et gloriam prima vice in Domo Lauretana a sanctis angelis decantatae, postea ab Ecclesia Catholica. Approbatae & Confirmatae, Symbolicis ac Biblicis Figuris in quinquaginta septem iconismis aeneis expressae, & secundum ordinem titulorum exhibitae, Pia meditatione*, Augustae Vindelicorum, sumptibus Joannis Baptistae Burckhart.

—, [1771]. *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caelique Reginae Mariae, honorem, et gloriam prima vice in Domo Lauretana a sanctis angelis decantatae, postea ab Ecclesia Catholica. Approbatae & Confirmatae, Symbolicis ac Biblicis Figuris in quinquaginta septem iconismis aeneis expressae, & secundum ordinem titulorum exhibitae, Pia meditatione... Editio tertia,* Augustae Vindelicorum, sumptibus Matthaei Rieger et filiorum.

—, [1978]. *Letanía Lauretana*, Madrid, Rialp.

Ducreux, G. M. [1788-1792]. *Historia eclesiástica general o siglos del cristianismo*, Madrid, Benito Cano.

Eginhardo [1986]. *Vida de Carlomagno*, Barcelona, PPU.

Encina, J. del [1996]. *Obra completa*, Madrid, Biblioteca Castro.

Engelgrave, H. S. J. [1657]. *Lux evangelica sub velum sacrorum emblematum recondita, in omnes dominicas totius anni. Pars I,* Editio ab auctore pluribus in locis aucta, Antuerpiae, apud viduam & haeredes Ioannis Cnobbari, sub signo S. Petri.

Epigramas de Marco Valerio Marcial [2003]. J. Guillén (ed.), segunda edición, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Erasmo, D. [1931]. *Erasmus Roterodami Encomium moriae: i. e. Stultitiae laus, Praise of folly/published at Basle in 1515 and decorated with the marginal drawings of Hans Holbein the younger, now reproduced in facsimile with an introduction by Heinrich Alfred Schmid, translated by Helen H. Tanzer,* Basilea: Henning Oppermann.

—, [1964]. *Elogio de la locura,* Madrid, Espasa Calpe.

—, [1964]. *Obras escogidas,* L. Riber Campins (ed.), Madrid, Aguilar.

—, [2008]. *Adagios del poder y de la guerra y Teoría del adagio,* R. Puig de la Bellacasa (ed.), Madrid, Alianza.

Escolano, G. [2006]. *Décadas de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia,* vol. I, (*Década primera de la historia de la insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia,* Valencia, 1610), Valencia, París-Valencia.

Esquilache, F. de B. [1654²]. *Las obras en verso de Don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache*, Amberes, Imprenta Plantiniana de B. Moreto.

Expectação, A. [1710]. *A Estrella Dalva a Svblimissima, e Sapientissima Mestra da Santa Igreja, a Angelica, e Serafica Doutora Mystica, Santa Theresa de Jesus, Mãy, e Filha do Carmelo: Matriarca, e Fundadora de sua Sagrada Reforma: suas illustres, & heroicas obras; suas raras, e prodigiosas maravilhas, em diversos discursos, & Sermões Panegyricos ponderadas,* Lisboa, Officina Real Deslandense.

—, [1716]. *A Estrella Dalva a Svblimissima, e Sapientissima Mestra da Santa Igreja, a Angelica, e Serafica Doutora Mystica, Santa Theresa de Jesus, Mãy, e Filha do Carmelo: Matriarca, e Fundadora de sua Sagrada Reforma: suas illustres, & heroicas obras; suas raras, e*

prodigiosas maravilhas, em diversos discursos, empresas & Sermoens Panegyricos ponderadas, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus.
—, [1727]. *A Estrella d'Alva aplicada, Breviario de vários assumptos e ideas predicáveis de varios santos, e outros sermoens de entre anno; compostos, & fabricados das matérias, provas, & conceytos, que se acharão nos primeyros dous Tomos* (...), Lisboa Occidental, Officina de Antonio Pedrozo Galram.

Ferrer de Valdecebro, A. [1670]. *Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades*, Madrid, Melchor Alegre.
Flavio Josefo [1997]. *Antigüedades judías*, J. Vara Donado (ed.), Madrid, Akal.
Flechier, S. [1782]. *Carmina latina Illustrissimi Spiritus Flechieri…*, Basilea, E. Thurneisen.
Foligno, sor Á. de: véase Ángela de Foligno.
Fresnoy, C. A. du [1713]. *L'arte della pittura, tradota del latino in francese… e nouvamente tradotta in italiano da G.R.A.,* Roma, Antonio di Rossi.

Garau, F. [1712]. *Tercera Parte del Sabio Instruido de la Naturaleza, con Esfuerzos de la Verdad, en el Tribunal de la Razón; alegados en Cuarenta y Dos Máximas Políticas y Morales. Ilustradas con todo Tipo de Erudición Sacra y Humana contra las Vanas Ideas de la Política de Maquiavelo*, Barcelona, Cormellas.
—, [1984]. *La Fe Triunfante*, Palma de Mallorca, Miquel Font.
Gestoso y Pérez, J. [1890]. *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, Sevilla, Hispal, t. ii.
—, [1892]. *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, Sevilla, Hispal, t. iii.
—, [1908]. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo xiii al xviii inclusive*, Sevilla, Andalucía Moderna, t. iii.
Gevaerts, J. C. [1641-1643]. *Pompa Introitus honoris Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis in urbem Antverpiam*, Amberes.
Giovio, P. [1562]. *Diálogo de las empresas militares, y amorosas, compuesto en lengua italiana, por el ilustre y reverendísimo Señor Paulo Jovio... Añadimos a esto las Empresas heroicas y morales, del Señor Gabriel Simeón*, León de Francia, Guillielmo Roville.
—, [1574]. *Dialogo dell'imprese militari et amorose,* Lyone, Guglielmo Rovillio.
Gómez de la Reguera, F. [2011]. *Empresas de los Reyes de Castilla*, edición y estudio de N. Pena Sueiro, A Coruña, sielae.
Gómez Imaz, M. [1917]. *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla (año 1810)*, Sevilla, M. Carmona.
Goropius Becanus, J. [1580]. *Opera,* Antuerpiae, Excudebat Christophorus Plantinus Archytipographus Regius.
Gracián, B. [2003a]. *El Comulgatorio*, L. Sánchez Laílla y M. Batllori (eds.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (introducción de A. Egido).
—, [2003b]. *El Comulgatorio*, (ed. facsímil con introducción de A. Egido), Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
Gracián, fray J. [1605]. *Sumario de las excelencias del glorioso San Joseph esposo de la Virgen María,* Toledo, Pedro Rodríguez.
Gravelot, M. M. y Cochin, C. N. [1791]. *Iconologie par figures des Allegories, Emblemes &c.,* Paris.
Gregorio de Elvira o Iliberritanus, san [1997]. *Tratados sobre los libros de las Sagradas Escrituras*, edición bilingüe, J. Pascual (trad.), Madrid, Editorial Ciudad Nueva.

Heinsius, D. [1618]. *Emblemata amatoria,* Amsterdam, Willem Lanszoon.
Herrera Tordesillas, A. [*c.* 1598]. *Crónica de los Turcos: la cual principalmente sigue a la que escribió Juan María Viçentino, cronista de Mahometo, Bayasit y Suleyman*, Mss/3624, Madrid, Biblioteca Nacional de España, <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000014857>.

Hettrick, W. E. (ed.) [1994]. *The «Musica instrumentalis deudsch» of Martin Agricola. A treatise on musical instruments, 1529 and 1545*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hohndorf, A. [1604]. *Theatrum historicum sive promptuarium illustrium exemplorum ad honeste…* Witebergae. Excudebat Laurentius Seuberlich, impensis Samuel Selfisch.

Horapolo [1991]. *Hieroglyphica*, J. M. González de Zárate (ed.), Madrid, Akal.

Horozco y Covarrubias, J. de [1589]. *Emblemas morales de don Juan de Horozco y Covarrubias, arcediano de Cuéllar en la santa Iglesia de Segovia*, Segovia, Juan de la Cuesta.

—, [1604]. *Emblemas morales…,* Zaragoza, Alonso Rodríguez.

Iconographia Emblematica Triplicis ad Deum Tri-Unum Mysticae Vitae [1779]. Augsburgo, Zu finden bey Jgnatius Verhelst.

Idea Vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa, in quinque partes divisa [1686]. Amberes, apud Jacobum Mesens.

Illescas, G. de [1804], *Jornada de Carlos V a Túnez*, Madrid, rae.

Imperiale, G. [1615]. *La beata Teresa,* Génova, appresso Giuseppe Pavoni.

Institución Colombina, Archivo Musical de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla [s.d.]. *Libro de coro n.º 67.*

Isidoro de Sevilla [1993a]. «*Originum sive etymologiarum libri viginti*», *PL*, lxxxii.

—, [1993b]. *Etimologías,* J. Oroz Reta (ed.), Madrid, bac.

Jesús Sacramentado, F. de (O. C. D.) [1971]. *El P. José de Jesús María y su herencia literaria*, Burgos, Facultas Theologica Collegii Internacionalis Ordinis Carmelitarum Discalceatorum Romae.

Joseph, T. [1778]. *Cartas de Santa Teresa de Jesus, Madre, y Fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primitiva observancia,* Madrid, Imprenta de Josef Doblado.

Juana Inés de la Cruz, Sor [1994]. *Obra* selecta, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Justino, «Dialogus cum Triphone Judaeo», *PG*, vi.

La Fuente Condón, V. [1884-1889]. *Historia de las universidades, colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*, Madrid, Fuentenebro, t. iv.

Labia, C. [1700]. *Horto simbolico che con gieroglifici di varii Alberi, e diverse Piante rappresenta le Virtù singulari d'alcuni Santi, e molte Sante*, Venecia, Nicolò Pezzana.

Larchey, L. [1890]. *Ancien armorial équestre de la Toison d'or et de l'Europe au xve siècle, fac-similé contenant 942 écus, 74 figures équestres, en 114 planches chromotypographiées, reproduites et publiées pour la première fois d'après le manuscrit 4790 de la bibliothèque de l'Arsenal...* París, Berger-Levrault et Cie.

Laredo, fray B. de [1617]. *Subida del Monte Sión*, Alcalá, Juan Gracián.

—, [1977]. *Subida del Monte Sión* (facsímil de Sevilla, Cromberger, 1535), Madrid, Rialp.

Latini, B. [1948]. *Li Livre dou Trésor,* Berkeley, University of California Press.

Lavaña, I. B. [1622]. *Viage de la Cathólica Real Magestad del Rei Filippe III N. S. Al Reino de Portugal*, Madrid. Tomás Junta < http://bit.ly/2q8zqWs>.

Le Févre, J. [1881]. *Chronique de Jean le Févre. Seigneur de Saint-Remy*, t. 2, Paris, Librairie Renouard.

León y Xaraba, fray A. [1649]. *Real viaje de la Reyna nuestra señora doña Mariana de Austria, desde la Corte, y ciudad imperial de Viena, hasta estos sus Reynos de España.* Madrid, Domingo García y Morras.

Leonardo da Vinci [1982]. *Tratado de Pintura,* A. González García (ed.), Madrid, Editora Nacional.

—, *Trattato della pittura,* Codice Vaticano Urbinate. <http://bit.ly/2rqmMHj>.

Leuthner, C. [1733]. *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi, Symbolicis figuris expressae: Epigram[m]ate sacro elucidatae, pia Meditatione expensae, Centum iconismis aeneis exhibitae*, Augustae Vindelicorum, Sumptibus Francisci Antonij Strötter.

—, [1749]. *Coelum Christianum: in quo vita, doctrina, passio D. N. Jesu Christi, nonnulla Deiparae Virginis festa, SS. Apostolorum & Evangelistarum gesta &c. symbolicis figuris expressa, epigrammate sacro elucidata, pia meditatione*

espensa proponuntur, Augustae, sumptibus Martini Veith.
Lomazzo, G. P. [1584]. *Trattato dell'arte della pittura.* In Milano, apresso Paolo Gottardo Pontio.
Lombardus, P. «*Comentarium in Psalmus*», *PL* cxci, 61-1296.
López, D. [1670]. *Declaración Magistral sobre las emblemas de Andres Alciato*, Gerónimo Vilagrasa, Valencia.
López Martínez, C. [1921]. *Algunos documentos para la biografía de Argote de Molina*, Sevilla, Eulogio de las Heras.
—, [1928]. *Arquitectos, Escultores y Pintores Vecinos de Sevilla*, Sevilla, Rodríguez, Giménez y C.ª.

Madrigal, A. de [1511]. *Tratado compuesto por el muy reverendo señor el Tostado… al ilustre señor el conde don Álvaro de Stúñiga sobre la forma que avié de tener en el oyr de la missa,* Alcalá, Guillén de Brocar.
Manrique de Luxán, F. [1615]. *Relación de las fiestas de la Ciudad de Salamanca, en la Beatificación de la Sancta Madre Teresa de Iesus,* Salamanca, Diego Cussio.
Marcial [1896]. *Epigrammaton libri*, Lipsiae, Teubner.
Martínez de la Vega, J. [1620]. *Solenes y grandiosas fiestas que la noble y leal ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación de su santo pastor y padre D. Tomás de Villanueva. Al muy ilustre cabildo y canónigos de su santa iglesia metropolitana*. Valencia, Felipe Mey, [BNM, 3-13412, y R-10717].
Mascareñas, J. [1650]. *Viage de la Serenissima reyna Doña María Ana de Austria segunda mujer de don Phelipe IV […], hasta la real corte de Madrid desde la imperial de Viena.* Madrid, Diego Díaz de la Carrera.
Masenius, I. [1668²]. *Ars nova argutiarum eruditae et honestae recreationis,* Coloniae Agrippinae, apud I. A. Kinckium.
Medina, P. [1576]. *Libro de la verdad donde se contienen dozientos diálogos, que entre la Verdad y el Hombre se tratan sobre la conversación del pecador*, Alcalá de Henares, Juan Gracián.
Melgar, F. de [1628]. *Proposicion, y Discurso sobre si deve ser admitida por Patrona General de España, juntamente con su antiguo y unico Patron Santiago, la Bienaventurada Santa Theresa de IESUS, conforme a lo determinado por los Procuradores de Cortes, y Breve de la Santidad de Urbano Octavo*, Sevilla, Francisco de Lyra.
Mena, J. de [1989]. *Obras completas*, Barcelona, Planeta.
Montenay, G. de [1571]. *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle.
Montesino, fray A. [1987]. *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca.
Moralejo Laso, A. y otros [2004]. *Liber Sancti Iacobi, Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

Nadal, J. [1594]. *Adnotationes et meditationes in Evangelia.* Amberes, Martinus Nutius.
Narrazione delle solenni reali Feste fatte celebrare in Napoli de Sua Maesta il Re delle Due Sicilie Carlo Infante di Spagna, Duque di Parma, Piacenza, etc, per la nascita del suo primogenito Filippo Real principe delle Due Sicilie. In Napoli, 1749.
Nicolay, N. [1568]. *Les quatre premiers livres de navigations et pérégrinations orientales,* Lyon, Guillaume Rouille.
Nipho, F. M. [1782]. *Cajón de sastre, literato, etc., nuevamente corregido y aumentado por Don Francisco Mariano Nipho*, t. 6, Madrid, M. Escribano.

Orígenes. «In Exodum Homilia 5», *PG* xii.
Ovidio, P. [1982]. *Metamorfosis*, A. Ruiz de Elvira (ed.), Madrid, CSIC.
—, [2010]. *Ars amatoria*, Illinois, Graves Haydon Thompson.

Pacheco, F. [2009]. *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra.
Páez de Valenzuela, J. [1615]. *Relación breve de las fiestas que en la ciudad de Cordova se celebraron a la beatificación de la gloriosa patriarca Santa Teresa de Jesús,* Córdoba, Viuda de Andrés Barrera.
Paltrinieri, O. M. [1795]. *Elogio del nobile e pontificio collegio clementino di Roma*, Roma, Antonio Fulgoni.
Pansa, M. [1608]. *Della Libreria Vaticana*, In Roma presso Jacopo Rufinelli a istanza dei Gio. Martinelli.
Pantaleón de Ribera, A. [1670]. *Obras*. Madrid, A. García de la Iglesia.
Patin, C. [1771] *Historia de las medallas o*

introducción al conocimiento de esta ciencia, Madrid, en la imprenta de la calle Barrio- Nuevo.

Pedraza, fray J. de [1568]. *Summa de casos de consciencia, agora nuevamente compuesto por el Doctor Juan de Pedraza*, Toledo, Miguel Ferrer.

Peres, M. [1525]. *La vida y excelencias y milagros de la Sacratísima Virgen*, Sevilla, Juan Varela.

Pérez de Moya, J. [1928]. *Philosophía secreta*, Madrid, NBAE.

Petrarca, F. [1976]. *Poesía Completa*, Barcelona, Libros Río Nuevo.

Petrasancta, S. [1634]. *De Symbolis heroicis Libri IX,* Antuerpiae, Officina Plantiniana Balthasaris Moreti.

Picinelli, F. [1653]. *Mondo Simbolico*, Milán, F. Mognagha.

—, [1687]. *Mondo Simbolico formato d'imprese scelte, spiegate, ed'illustrate con sentenze ed eruditioni, Sacrae, Profane, che somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici, Poeti, &c. infinito numero di concetti.* Colonia Agrippinae, Apud Hermannum Demen.

—, [1715]. *Mundus simbolicus, in emblematu universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quanm profanis eruditionibus ac sencentiis illustratus: subministrans otatoribus, praedicatoribus, academicis, Poetis, &c. innumera conceptuum argumenta:* Coloniae Agripinae, Thomae & Henrici Theodori von Collen.

—, [1997]. *El Mundo Simbólico*, t. 1. *Los cuerpos celestes*, E. Gómez Bravo, R. Lucas González y B. Skinfill Nogal (eds.), Zamora, El Colegio de Michoacán.

—, [1999]. *El Mundo Simbólico*, t. 2. *Los cuatro elementos*, E. Gómez Bravo, R. Lucas González y B. Skinfill Nogal (eds.), Zamora, El Colegio de Michoacán.

—, [1999]. *El mundo simbólico,* t. 7. *Serpientes y animales venenosos. Los insectos*, E. Gómez Bravo, R. Lucas González y B. Skinfill Nogal (eds.), Zamora, El Colegio de Michoacán.

Picinelli, F. y Erath, A. de [1687]. *Mundus symbolicus in emblematum uniuersitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam eruditionibus ac sententiis illustratus: subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis, &c. innumera conceptuum…*, Coloniae Agrippinae, sumptibus Hermanni Demen.

—, [1694]. *Mondo simbolico,* Tomus primus, Lib. vi, Caput II». Coloniae Agrippinae, Imp. Hermanni Demen.

—, [1680]. *Mundus Symbolicus,* Coloniae Agrippinae, Sumptibus Hermanni Demen.

Pino, P. [1548]. *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce,* in Vinegia, Pauolo Gherardo.

Pittoni, B. [1562]. *Imprese di diversi Prencipi, Duchi, Signori, e d'altri Personaggi et Huomini Letterati et Illustri*, Venecia, s.e.

Plaza y Jaén, C. B. de la [1931]. *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México escrita en el siglo xvii por el Bachiller Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaén,* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Plinio, C. [1624]. *Historia Natural*, G. de Huerta (trad.), t. 16, Madrid, Luis Sánchez.

—, [1985]. *Naturalis Historia,* (texte établi, traduit... J. M. Croille), Paris, Les Belles Lettres.

Plutarco [1995]. *Isis y Osiris*, Madrid, Gredos.

Poesías con que algunos alumnos de la clase de Rhetorica del Colegio de Monte-Sion de la Compañía de Jesús se esmeraron en la festiva proclamación de N. Rey y Sr. D. Carlos Tercero (que Dios guarde). Las que recogió, ofrece y consagra a los reales pies de Su Magestad con las siguientes octavas Damián Sarrá y Bestard discípulo de dicha clase [1759], Mallorca, Imprenta del Real convento de Santo Domingo.

La Pompa de la solenne entrata fatta dalla sereniss. Maria Anna Austriaca, figlia dell'imperante Ferdinando terzo et sposa di Filippo quarto, monarca delle Spagne [1649]. Milán, G. B. et G. Cesare, fratelli Malatesta (existe otra ed. de Milán, 1651: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3438856>).

Pona, F. [1645]. *Cardiomorphoseos sive ex corde desumpta emblemata sacra*, Verona, s. i.

Quevedo Villegas, F. de [1876]. *Epítome a la historia de la vida ejemplar y gloriosa muerte del bienaventurado Fray Tomás de Villanueva* (1620), en A. Fernández-Guerra y Orbe (ed.), *Obras de Don*

Francisco de Quevedo Villegas, Madrid, Rivadeneyra, t. II, BAE 48.
—, [1646]. *La cuna y la sepultura, para el conocimiento propio y desengaño de las cosas agenas,* Madrid, Imprenta Melchor Sánchez.
Quintiliano, M. F. [1913]. *Instituciones oratorias,* I. Rodríguez y P. Sandrier (trads.), Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Compañía, 1913.
Quiroga, F. (José de Jesús María, O. C. D.) [1601]. *Primera parte de las Excelencias de la Virtud de la Castidad,* Alcalá, Viuda de Juan Gracián.

Real y solemne entrada qve hizo en Milán la Magestad de la Reyna nvestra Señora, muger del Rey nuestro Señor D. Felipe IV, y el Rey de Vngria y Bohemia, Don Fernando Francisco su hermano, ambos hijos del […] Emperador Ferdinando III, en 17 de Iunio de 1649 [1649]. Madrid.
Redelio, A. C. [1732]. *Elogia Mariana Olim A. C. Redelio Belg: Mechl: S.C.M.L.P concepta Nun devota Meditatione fidelium ad augmentatum cultus Bmae Marae Virg: Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler et aeri incisa à Martino Engelbracht Chalcographo Augustano*, Augsburgo, s.n.
Reisch, G. [1503]. *Margarita filosófica*, Friburgo, Johann Schott.
Relación de la Solemnidad con que en la Santa Iglesia de Sevilla, se publicò el breve de su Santidad, en favor del Patronato unico, y singular de España del glorioso Apostol Santiago, Biblioteca General de la Universidad de Sevilla [s.d.].
[Reynés, J.] [s. a.]. *Relación de las festivas demostraciones y Real aparato con que la fidelísima, ilustre y noble Ciudad de Palma, capital del Reino de Mallorca, celebró la Real proclamación del Rey Nuestro Señor Don Carlos III*, Palma, Guasp.
Ribadeneira, P. de [1616]. *Flos Sanctorum*, Madrid, Luis Sánchez.
—, [1624]. *Primera parte del Flos Sanctorum o Libro de las Vidas de los Santos en la qual se contienen las vidas de Christo N.S. y de su Santissima Madre; y de todos los Santos de que reza la Yglesia Romana, por todo el año*, Madrid, Luis Sanchez.
Ricciardi, A. [1591]. *Commentaria Simbolica*, Venecia, Franciscum de Francischis Senensem.
Ricchieri, L. (Caelius Rhodiginus) [1620]. *Lectionum antiquarum libri*, Lyon, Sebastián Honorato (1ª ed., Venecia, Aldo Manuzio 1516).
Ridolfi, C. [1648]. *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti…,* in Venetia, Gio. Battista Sgava.
Rietstrap, J. B. [1861]. *Armorial General, Contenant la descripción des armories des familles nobles et pariciennes de l'Europe*, Gouda, G. B. van Goor.
Ríos Hevia Cerón, M. de los [1615]. *Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid, con poesías y sermones en la Beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús,* Valladolid, Francisco Abarca de Angulo.
Ripa, C. [1593]. *Iconologia, overo descrittione dell'imagini universali cavate dalla'Antichità et da altri luoghi*, Roma, Gio. Gigliotti.
—, [1603]. *Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità,* Roma, Lepido Facii.
—, [1987]. *Iconología*, Madrid, Akal.
—, [2002]. *Iconología*, Madrid, Akal.
Robles, J. de [1511]. *La vida y excelencias y milagros de santa Anna y de la gloriosa nuestra señora santa María*, Sevilla, Jacobo Cromberger.
Rocca, A. [1591]. *Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto V Pont. Max. in splendidiorem commodioremq[ue]locum translata et a fratre Angelo Roccha a Camerino [...] commentario [...]*ex Typographia Apostolica Vaticana.
Rodríguez de Monforte, P. [1666]. *Descripción de las honras que se hicieron a la Cathólica Magd. de Don Phelippe Quarto* […], Madrid, Francisco Nieto.
Rojas y Ausa, J. [1679]. *Representaciones de La Verdad Vestida, Místicas, Morales, y Alegóricas, sobre las Siete Moradas de Santa Teresa de Jesús, Gloria del Carmelo, y Maestra de la Primitiva Observancia,* Madrid, Antonio Gonçalez de Reyes.
—, [2015]. *Representaciones de la verdad vestida*, edición y estudio de D. González Ruiz, (tesis doctoral, Universidad de La Coruña).
Román, J. [1575]. *Repúblicas del mundo: divididas en XXVII libros,* Medina del Campo, Francisco del Canto.
Rossi, G. [1622]. *Sanctissimae Matris Dei Mariae de Monte Carmelo Beata Teresiae,* Roma, Govanni Giacomo de Rossi.

Saavedra Fajardo, D. [1999]. *Empresas políticas*, edición y estudio de S. López Poza, Madrid, Cátedra.
Sambucus, I. [1564]. *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis…*, Amberes, Plantin.
Samosata, L. de [1990]. *Obras*, III, J. Zaragoza Botella (trad.), Madrid, Gredos.
San José, D. [1615a]. *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N. B. M. Teresa de Jesús […] Relación de las fiestas […] en estos dos conventos nuestros de Madrid, San Hermenegildo, y Santa Ana,* Madrid, Viuda de Martín.
—, [1615b]. *Compendio de las Solenes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N. M. S. Teresa de Jesus, fundadora de la Reformación de Descalzos y Descalzas de Nuestra Señora del Carmen,* Madrid, Viuda de Alonso Martín.
Sermones a la Beatific de S. Terª de JHS [1615]. S.l., s.e.
Solís y Rivadeneyra, A. [1984]. *Comedias de Antonio de Solís, t. I,* M. Sánchez de Regueira (ed.), Madrid, Clásicos Hispánicos.
—, [2013]. *Triunfos de Amor y Fortuna,* M. Mar Puchau (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Transcripción poético-musical de las obras conservadas a cargo de L. Josa y M. Lambea. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/triunfos-de-amor-y-fortuna-0/>.
—, [2016]. *Eurídice y Orfeo,* M. Mar Puchau (ed.), Würzburg–Madrid, Clásicos Hispánicos.
Soto, F. de [1615]. *Sermón segundo. Predicado en el convento de las descalzas carmelitas, de la ciudad de Málaga, en la beatificación de la santa madre Teresa de Jesús,* Málaga, Juan Bezo.
Soto, H. [1983]. *Emblemas moralizadas*, C. Bravo-Villasante (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española.
Suetonio [1986]. *De vita duodecim Caesarum*, V. López Soto (trad.), Barcelona.
Susón, E. [2002]. *Diálogo de la eterna sabiduría*, S. Sandoval (ed.), Salamanca, San Esteban.
Sweitzer, P. [1689]. *La Toison d'Or, ou Recueil des statuts et ordonnances du noble ordre de la Toison d'Or,* Cologne.
Tácito. [1999]. *Vida de Julio Agrícola. Germania. Diálogo de los oradores,* B. Antón, Tres Cantos, Akal.
Taillevent (Michault Le Caron) [1841]. *Le songe de la Thoison d'or, fait et composé par Michault Taillevent, Imprimé nouvellement à París*, París, Chez Silvestre.
—, [1431a]. *Songe de la Toison d'or*, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Gante, G 4389.
—, [1431b]. *Songe de la Toison d'or*, Bibliothèque municipale, Valenciennes, 0776 (581).
Teresa de Jesús [1588]. *Los Libros de la Madre Teresa de Jesús*, Salamanca, Guillermo Foquel.
—, [1982]. *Libro de las Fundaciones*, V. García de la Concha (ed.), Madrid, Austral.
—, [2009]. *Mística del siglo XVI*, F. J. Díaz de Revenga (ed.), t. I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
—, [2011]. *O Livro da Vida,* Marco de Canaveses, Edições Carmelo.
—, [2014]. *Libro de la vida*, F. Sebastián (ed.), Madrid, RAE.
Tertuliano, «De Baptismo», PL I, 1197-1224.
Theophilo Mariophilo (Abraham à Sancta Clara) [1680]. *Stella ex Jacob Orta, Maria, cujus Sacrae Litaniae Lauretanae tot Symbolis, quot Tituli, Tot Elogijs, quot literae in quovis Titulo numerantur,* Viena, Typis Leopoldi Voigt, sumptibus & impensis Andreae Groneri.
Totis, G. D. de [1690]. *La cadutta del regno dell'Amazzoni festa teatrale fatta rappresentare in Roma dall'eccellentissimo Signor marchese di Cogolludo ... per le augustissime nozze di Carlo secondo re delle spagne e della principesca Marianna Contessa Palatina del reno*, Roma, per Gio. Francesco Buagni.
Transmiera, F. de [1546]. *La vida y excelencias de la sacratíssima virgen María nuestra señora*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdova.

Urreta, L. de [1610]. *Historia eclesiástica, politica, natural y moral*, Valencia, Pedro Patricio Mey.

Valera, D. de [2009]. *Defensa de virtuosas mujeres*, F. Acorsi (ed.), Pisa, ETS.
Valeriano, P. [1556]. *Hieroglyphica, sive*

de Sacris Aegyptiorum literis commentarii, Basileae, Imp. Maiest.
—, [2013]. *Jeroglíficos. Prólogo general y Libros I-V*, J. Talavera Esteso (ed.), Alcañiz, Instituto de Estudios Humanísticos - CSIC.
Varchi, B. [1546]. *Lezzione. Nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui publicamente sulla Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima,* Florencia, Lorenzo Torrentino.
Vasconcelos, J. F. de [1619]. *Comedia aulegrafia, feita por Jorge Ferreira de Vasconcellos. Agora novamente impressa à custa de Dom Antonio de Noronha. Com todas as licenças necessarias.* Em Lisboa. Por Pedro Craesbeeck, Anno 1619, 4, 186 f.
—, [1618]. *Comedia ulysippo de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Nesta segunda impressão apurada, & correcta de algus erros da primeira. Com todas as licenças necessárias.* Em Lisboa: Na officina de Pedro Craesbeeck, Anno M.DCXVIII, 278 f.
—, [1998]. *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, Prefácio, actualização, transcrição do texto e notas de J. Palma-Ferreira, Porto. Lello Editores.
—, [1951]. *Comédia Eufrosina,* texto de la Edicion principe de 1555 com las variantes de 1561 y 1566. Edición, prólogo y notas de E. Asensio. Madrid. CSIC – Instituto Miguel de Cervantes.
Vecellio, C. [1664]. *Habiti antichi overo Raccolta di figure delineate dal gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo fratello, diligentemente intagliate,* Venecia, per Combi & La Noù.
Vega, G. de la [2001]. *Obra poética y textos en prosa*, B. Morros (ed.), Barcelona, Crítica.
Vezzosi, A. F. [1780]. *I Scrittori de' cherici regolari detti teatini*, t. i, Roma, Stamperia della sacra congregazione di propaganda fide.
Villarroel, J. de [1761]. *Poesías sagradas y profanas, que en varios metros compuso don Joseph de Villarroel*, Madrid, A. Ortega.
Villava, J. F. de [1613]. *Empresas Espirituales y Morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya.
Villena, I. de [1497]. *Vita Christi*, Valencia, Lope de Roca.
—, [1513]. *Vita Christi de la reverent Abbadessa de la Trinitat*: *novament historiat: corregit y smenat per un mestre en sacra theologia*, Valencia, Jorge Costilla (BNE R/ 3005).
Virgilio Marón, P. [2006]. *Eneida*, México, UNAM.
Visscher, R. [1614]. *Sinnepoppen*, Amsterdam, Willem Iansz.
Vita di Santa Teresa di Gesú fondratice degli scalzi e scalze dell'ordine di nostra signora del carmine, P. F. Federico (ed.) [1837]. vol. iv, Roma, Marini e Compagno.
Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù maestra di celeste dottrina, Roma, Mascardi, 1670.
Vitoria B. de [1637]. *Segunda Parte del Teatro de los dioses de la gentilidad,* Madrid. Imprenta Real.
Vives, L. [1995]. *Instrucción de la mujer cristiana* (1524), Madrid, Fundación Universitaria Española.
Vorágine, J. de la [2005]. *La leyenda áurea*, Madrid, Alianza, 2 vols.

Weigel, C. [s/f (*ca.*1708)]. *Ethica Naturalis seu Documenta Moralia*, Nuremberg, s.n.

Yepes, D. de [1606]. *Vida y virtudes y milagros de la Bienaventurada Virgen Teresa de Jesús*, Zaragoza, Ángel Tavano.

Zamora, A. [1741]. «*Zarzuela música intitulada Quinto elemento es amor*», en *Obras cómicas de Antonio Bázquez de Zamora*, ff. 109r-131v (*BNE*: MSS/14771).
Zenón, san. «Tractatus. Liber II», *PL* xi, 386-528.
Zuccaro, F. [1607]. *L'idea de'pittori, scultori, et architetti,* Torino, per Agostino Disserolio.
—, [1961]. *Lettera a prencipi, et signori amatori del dissegno, pittura, scultura, et architettura,* In Mantova, per Francesco Osanna (en Heikamp, D., *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Firenze, L. S. Olschki).

aa.vv. [1913]. *Exposición de Pinturas Españolas de la Primera Mitad del siglo xix*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte-Artes Gráficas Mateu.

aa.vv. [1946]. «Elogio a las casas señoriales de Palma», en *Guillermo Forteza, Arquitecto*, Imp. Mossèn Alcover, Palma [1ª ed.1924].

aa.vv. [1977]. *San José en el Renacimiento. Actas del Segundo Simposio Internacional*, Toledo.

aa.vv. [1982]. *Catálogo de la Exposición Bibliográfica. IV Centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús (1582-1982)*, Granada, Universidad.

aa.vv. [1988]. *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado.

aa.vv. [1993]. *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Julio Ollero – BNE.

aa.vv. [2001]. *El linaje del Emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V —Catálogo de la exposición. Iglesia de la Preciosa Sangre, centro de exposiciones San Jorge— Cáceres, 24 octubre de 2000 al 7 de enero de 2001.

aa.vv. [2001]. *El Mundo de Carlos V. De la España Medieval al Siglo de Oro. Catálogo de la exposición. Antiguo Colegio de San Idelfonso. México, noviembre de 2000 – 25 de febrero 2001.* México, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

aa.vv. [2005]. *Primatice, maître de Fontainebleau 1541-1544*, París, Réunion des Musées Nationaux.

aa.vv. [2007]. *Un'altra bellezza. Francesco Furini,* (a cura di M. Gregorio e R. Maffeis), Firenze, Mandragora.

aa.vv. [2009]. *Carolus*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Catálogo de la exposición. Museo de Santa Cruz, Toledo, 6 de octubre de 2000 a 12 de enero de 2001.

aa.vv. [2010]. *Room for art in seventeenth century* (a cura di A. van Suchtelen y B. van Beneden), La Haya, Electrabel.

aa.vv. [2015]. *El divino Morales*, L. Ruiz Giménez (ed.), Madrid, Museo del Prado.

Abreu, fray F. [2000]. *Vida de San Francisco*, J. Díaz-Armas (ed.), La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.

Acebrón, J. [2004]. *Sueño y ensueños en la literatura castellana medieval y del siglo xvi*, Cáceres, Universidad de Exremadura.

Aguayo Cobo, A. [1999]. «El Giraldillo. ¿Victoria Fidei?», *Humanistica*, 11, 227-240.

—, [2013]. «La Casa de los Leones como emblema cántabro en El Puerto de Santa María. Análisis iconográfico de la fachada», *Revista de Historia de El Puerto*, 50, 79-119.

—, [2007]. «El convento de Santo Domingo. Interpretación iconológica», *Revista de Historia de El Puerto,* 39, 61-98.

Ajo, G. y Sáinz de Zúñiga, C. [1958]. *Historia de las Universidades Hispánicas,* Ávila, Editorial y Gráficas Senén Martín.

Alba Pagán, E. [2014]. «La actitud política de los pintores españoles durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)», en L. Sazatornil y F. Jimeno (eds.), *El arte español entre Roma y París (siglos xviii y xix): intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa de Velázquez.

Alcalá Galán, M. [2015]. «Retórica, ékfrasis y teoría de la ilustración gráfica en el *Quijote*», en P. Rabaté y H. Trepé (eds.), *Autour de «Don Quichotte» de Miguel de Cervantes*, París, Sorbonne Nouvelle, 175-181.

Alcalá Galiano, A. [1969]. *Literatura española siglo xix: de Moratín a Rivas*, Madrid, Vicente Lloréns-Alianza.

Alcalá, L. E. [2011]. «Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxxiii, núm. 99, 111-136.

Alcover Moll [2005]. *Diccionari Català, Balear, Valencià*, Palma, Editorial Moll.

Alejos Morán, A. [1974]. *Arte. Eucaristía. Valencia*, tesis doctoral (extracto), Valencia, s.e.

—, [1977]. *La Eucaristía en el arte valenciano*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Patronato José Mª Quadrado.

Alexander, S. S. [1977]. «Heraclius, Byzantine Imperial Ideology, and the David Plates», *Speculum*, vol. 52.2, 217-237.

Alexandre-Bidon, A. y Treffort, C.

(dirs.) [1993]. À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

Algarín González, I. [2015]. «Nuevas visiones y aportaciones en la pintura "La Batalla de Clavijo", de la Iglesia de Santiago el Viejo de Sevilla», *Laboratorio de Arte*, 27, 145-172.

Almela y Vives, F. [1989]. *El Marqués de Campo. Capdavanter de la burgesia valenciana (1814-1889)*. Valencia, Ajuntament de València.

Álvarez Barrientos, J. [2008]. «Cultura y política entre siglos», en Álvarez Barrientos, J. (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 11-24.

Álvarez Márquez, M. C. [1992]. *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo xvi*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

Álvarez y Baena, J. A. [1790]. *Hijos de Madrid. Diccionario histórico,* t. ii, Madrid.

Álvarez, T. [1995]. «El retrato de Santa Teresa en los primeros grabados: 1588-1591», *Estudios Teresianos*, Burgos, El Monte Carmelo, 1, 47-54.

—, [2006]. «Una síntesis de teología espiritual en iconografía teresiana: siglo xvii», *Monte Carmelo*, 114, 93-124.

Allo Manero, M. A. y Esteban Lorente, J. F. [2004]. «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos xvi, xvii y xviii», *Artigrama,* 19, 39-94.

Amaral Jr., R. [2005]. *Emblemática Lusitana e os emblemas de Vasco Mouzinho de Castelbranco*, Lisboa, Centro de História.

—, [2008]. «Portuguese emblematics: an overview», *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics*, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, nº 13, 1-20.

Andrés González, P. [2011]. «La emblemática al servicio de la propaganda: Palafox y Mendoza y sus *Obras completas*», *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, 23, 171- 188.

—, [2015]. «Hieroglíficos y emblemas en la custodia hispalense de Juan de Arfe», *Laboratorio de Arte,* 27, 113-132.

Andrés, G. de [1995]. «El espléndido códice de la Orden del Toisón de Oro del Instituto de Valencia de Don Juan (Madrid)», *Helmántica*, vol. 46, 139-141, 495-503.

Angulo Íñiguez, D. [1946]. *Alejo Fernández*, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

—, [1951]. *Pedro de Campaña*, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

Antón Martínez, B. [1992]. *El Tacitismo en el Siglo xvii en España: el proceso de* receptio, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

Appleton Standen, E. [1987]. «Renaissance to Modern Tapestries in the Metropolitan Museum of Art», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* 44.4 (Spring 1987), 6-56.

Aragüés Aldaz, J. [1994]. «*Deus concionator». Mundo predicado y retórica del «exemplum» en los Siglos de Oro*, Amsterdam, Atlanta, GA, Rodopi.

Arasse, D. [1997]. *Le sujet dans le tableau: essais d'iconographie analytique,* París, Flammarion.

Araújo, F. [2014]. *Verba significant, res significantur. A receção dos* Emblemata *de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal,* Coimbra, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, <http://bit.ly/2qLFVlJ>.

Arciniega García, L. [2001]. *La Memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos. Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852)*, Gandía.

Arciniegas Rodríguez, W. E. [2015]. *La lectura oculta de las imágenes*, Tunja (Colombia), CEAB.

Ardissino, E. [2001]. *Il Barocco e Il Sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini et scienza*, Città del Vaticano, Librería Editrice Vaticana.

Arellano, I. [1998]. «Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes», *Anales cervantinos*, t. 34, 169-212.

Arias Montano, B. y Galle, P. [2005]. *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII = Cuarenta y cuatro retratos de sabios beneméritos en*

las artes liberales, L. Gómez Canseco y F. Navarro Antolín (eds.), Huelva, Universidad de Huelva.
Arromis Llopis, C. [2014]. «La tradición castellana de *La vida de la Sacratíssima Verge María* de Miquel Peres», *RLM*, xxvi, 97-139.
Arroyo, E. y di Rocco, F. [2013]. *La oficina de san Jerónimo*, Madrid, Turner.
Atil, E. [1987]. *The age of sultan Süleyman the Magnificent,* Whasington, National Gallery of Art.
Ávila, A. [1993]. *Imágenes y símbolos*, Barcelona, Anthropos.
Azanza López, J. J. [2012]. «Emblemática italiana y festividad hispana: las *Imprese Sacre* del obispo Aresi en las grandes solemnidades de la virgen y los santos», en R. Camacho y otros (coords. y eds.), *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Ministerio de Economía y Competitividad y Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga, 137- 162.
—, [2015]. «Emblemas y empresas en un manuscrito de la Biblioteca Histórica de Santa Cruz (Valladolid) », *BSSA. Arte*, 81, 137-162.
—, [2013]. «¡Guárdame el secreto… o deséame suerte! Posibilidades emblemáticas de un ingenioso artefacto», en A. M. Pereira, I. Osuna y V. Infantes (eds.), *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid, Turpin Editores, Sociedad Española de Emblemática, 163-179.
Azara, P. [2005]. *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili.

Balavoine, C. [1981]. «Archéologie de l'emblème littéraire», en M. T. Jones-Davies (ed.), Emblèmes et devises au temps de la Renaissance, París, Touzot.
Baños Vallejo, F. [1989]. *La hagiografía como género literario en la Edad Media*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
Barceló Crespí, M. [1988]. *La Ciutat de Mallorca en el trànsit a la Modernitat,* Palma, Institut d'Estudis Baleàrics.
Barocchi, P. [1960]. (a cura di). *Trattati d'arte del Cinquecento (fra Manierismo e Controriforma),* Bari, Laterza and Figlio.
Barrera, C. A. de la [1973]. *Nueva biografía de Lope de Vega*, vol. i, Madrid, Atlas.
Bartsch, A. [1978]. *The ilustrated Bartsch*, Norwalk, Abaris Books.
Bath, M. [1992]. *The Image of the Stag. Iconographic Themes in Western Art*, Baden-Baden, Valentin Koerner.
Batlle Huguet, P. [1946]. *Los tapices de la catedral primada de Tarragona,* Tarragona, Publicaciones del Sindicato de Iniciativa de Tarragona, Suc de Torres & Virgili.
Becker, D. [1989]. «Jeroglífico y apocalipsis del secreto en el teatro del Siglo de Oro (el caso de *Eurídice y Orfeo* de Antonio de Solís)», en A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Barcelona, PPU, vol. i, 773-788, <http://bit.ly/2qRSJqZ>.
Belozerskaya, M. [2002]. *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe*, Cambridge University Press.
Belting, H. [1990]. *The Image and its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion,* New Rochelle, Aristide D. Caratzas.
—, [2007]. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores.
—, [2009]. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte,* Madrid, Akal.
Bellini, P. [1973]. *Catálogo completo dell´opera grafica del Robetta*, Milán, Salamon e Agustoni.
Benítez, J. M. [2004]. «Agustinas de Madrigal de las Altas Torres, del siglo xiv al xvii», en J. Campos y Fernández de Sevilla (ed.), *La clausura femenina en España. Actas del Simposium: 1/4-ix-2004*, vol. i, 2004, 363-398.
Benito Doménech, F. [1981]. «Una enigmática serie de pinturas de turcos en Valencia», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 57, 285-294.
Benito Doménech, F. y Gómez Frechina, J. (dir. científica) [2001]. *La clave flamenca en los primitivos valencianos. Catálogo Exposición. Museo de Bellas Artes de Valencia, 30 de mayo al 2 de septiembre de 2001*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
Bernales Ballesteros, J. [1973]. «Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima», *Archivo Hispalense*, 171-173, 221-271.

Bernat Vistarini, A. [1998]. «La vida cotidiana en los libros de emblemas españoles», *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. t. I. Alcalá. Universidad, 237-249.

—, [2000a]. «*Emblema in fabula*: *El sabio instruido de la naturaleza* de Francisco Garau», en A. Bernat Vistarini y J. T. Cull (eds.), *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Palma, P. U. Universitat de les Illes Balears, 83-91.

—, [2000b]. «La emblemática de los jesuitas en España: los Libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Garau», en R. Zafra Molina y J. J. Azanza López (eds.), *Emblemata Aurea: la Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 57-68.

—, [2007]. «*Imago Veritatis.* La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema», *Studia Aurea,* 1, < http://bit.ly/2rMIXV8>.

Bernat Vistarini, A. y Cull, J. T. [1999]. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados,* Madrid, Akal.

—, [2010]. «Reason of State and Heresy in the Works of Francisco Garau», en Pedro F. Campa y P. M. Daly, *Emblematic Images & Religious Texts. Studies in Honor of Richard Dimler, S. J.*, Philadelphia, Saint Joseph University Press, 229-252.

—, [2014]. «Imágenes y textos en la muerte de María Luisa de Orleáns. Los emblemas de las *Noticias historiales* (1690) de Juan de Vera Tassis», en L. Bénat-Tachot, M. Blanco, A. Guillaume-Alonso y G. Martin (eds.), *La mort des grands: arts, textes et rites (XIe – XVIIIe siècle)*, monográfico de *e-Spania*, 2014, <https://e-spania.revues.org/23103>.

—,[2017, en prensa]. «Insights on Original Narrative Fiction in Political Emblematics. The *Tercera parte del sabio instrruido* of Francisco Garau S. J.», en *Analisis*, núm. monográfico: *The Impact of Fiction on Early Modern Philosophy*, J. Ledo (coord.).

Bialostocki, J. [1973]. «Arte y Vanitas», en *Estilo e Iconografía,* Barcelona, Barral, 185- 226.

Bianchi Bandinelli, R. y Torelli, M. [2000]. *El Arte en la Antigüedad Clásica: Etruria-Roma*, vol. II, Madrid, Akal.

Biló, M. D. [2015]. *En la bienaventuranza de la espera: esperanza y experiencia escatológica en Santa Teresa de Jesús,* Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

Blanco, E. [2006a]. «El aforismo, un género breve para el mundo barroco», en J. Setantí, *Centellas de varios conceptos*, Palma, José J. de Olañeta – Universitat de les Illes Balears, 13-54.

—, [2006b]. «De la sentencia al aforismo: Renacimiento y Barroco», *Quimera: Revista de literatura,* n.º 267, 20-25.

Blasco Vallés, A. y Reche Ontillera, A. [2007]. «Documentos referentes a la orden del Toisón de Oro, contenidos en la cancillería de los reyes de Aragón», en E. Mira y A. Delva (eds.), *A la búsqueda del Toisón de Oro: La Europa de los Príncipes. La Europa de las Ciudades*, Valencia, Generalitat Valenciana.

Blaya Estrada, N. [2000]. *Orient en Occident. Antigues icones valencianes,* Valencia, Fundació Bancaixa.

Blazková, J. [1965]. «Die Tapisseiren des Erherzogs Leopold Wilhelm un dihre Schicksale», *Alte und moderne Kunst,* 10 (83), 13-19.

Boas, G. [1950]. *The Hieroglyphics of Horapollo*, Nueva York, Bolingen Series.

Boeglin, M. [2011]. «La expulsión de los moriscos de Andalucía y sus límites. El caso de Sevilla (1610-1613)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, 89-107.

Bogdan, C. [2013]. «Homa Arkani's *Aesthetic of a Zebra*. Interview with Tara Aghdashloo» <http://bit.ly/2rNjcnF>.

Bono, D. [1989]. «The contemporary critics and the native American in colonial new Spain in the works of Francisco Cervantes de Salazar», *Confluencia* (University of Northern Colorado), 65-71.

—, [1992]. *Cultural Diffusion of Spanish Humanism in New Spain: Francisco Cervantes de Salazar's «Diálogo de la dignidad del hombre»*, Nueva York, Peter Lang.

Bordoy, M. J. [2009]. *Arran de la Porta Pintada. Poder i prestigi femení*, Palma, Lleonard Muntaner.

Borges, C. [2005]. «Santa Teresa e a Espiritualidade Mística: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico», em *Actas do Congresso Internacional: O Espaço Atlântico do Antigo Regime, poderes e sociedade,* Lisboa, fcsh/unl.

Bornay, E. [1998]. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco,* Cátedra, Madrid.

Borobio, D. [2009]. *La iniciación cristiana*, Salamanca, Sígueme.
Borsari, E. [2012]. «Modelos e imágenes de la lectura. De Santa Ana a las damas lectoras», en A. Martínez Pérez y A. L. Baquero (eds.), *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la AHLM*, Murcia, 229-242.
Botrel, J. -F. [2008]. «Leer láminas: la doble función de las ilustraciones en la novela por entregas», en J.-F. Botrel (ed.), *Sociedad de Literatura Española del siglo xix. iv Coloquio. La literatura española del siglo xix y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*, Barcelona, PPU, 676-74.
Bottineau, Y. [1986]. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
Boulton, D. J. D. [1987]. *Knights of the Crown. The Monarchical Orders of Knighthood in Later Medieval Europe 1325-1520*, Woodbridge, Boydell Press.
Boussagol, G. [1926]. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. Sa vie, son ouvres poétique, París, Édouard Privat.
—, [1928]. Ángel de Saavedra, Duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique, Toulouse, Bibliotheque Meridionale.
Bouza, F. [2015]. «Teresa de Jesús, Olivares y la edición plantiniana de las obras de la Santa Madre; de la Palma (1630)», *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, xxi, nº 76, mayo-agosto.
Bouzy, C. [1993]. «El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos», *Criticón,* 58, 35-45.
—, [2001]. «L'emblématique dans le *Tesoro de la Lengua* de Sebastián de Covarrubias. à la devise du cerf», en P. M. Daly, J. Massing y M. Van Vaeck (eds.), *Emblems from Alciato to the Tattoo. Selected Papers of the Leuwen International Emblem Conference*, Turnhout, Brepols, 163-190.
Bover, J. M. [1868]. *Biblioteca de escritores baleares*, vol. i, Palma, Imprenta de P. J. Gelabert.
Brayer, E. y Korteweg, A. S. [2003]. *Catalogue of the French language medieval manuscripts in the Koninklijke Bibliotheeek (Royal Library) and Meermanno-Westreenianum Museum (The Hague)*, Amsterdam.
Brea, J. L. [2005]. *Estudios visuales*. Madrid, Ediciones Akal.
Brisson, L. [2005]. *Introduction à la philosophie du mythe: Sauver les myths.* París, Vrin.
Brydges, E. [1821]. *Res Literariæ: Bibliographical and Critical,* Roma, Francesco Bourlié.
Buccini, S. [2013]. *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*, Florencia, Olschki.
Bunes Ibarra, M. [1992]. «La conquista turca de Bizancio según los cronistas europeos de los siglos xvi y xvii», *Erytheia,* 13, 89-102.
Burke, P. [2005]. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico,* Barcelona, Crítica.
Bustos Táuler, Á. [2010]. «Ambrosio Montesino y el ejercicio de la continua predicación. Poesía, mecenazgo y sermón en su *Cancionero* (Toledo, 1508)», *Revista de poética medieval*, 24, 93-126.
Bynum, C. W. [1987]. *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women,* Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press.

Caballero Vernabé, F. J. [1999]. «Algunos temas contrarreformistas en la pintura de El Greco», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie vii, Historia del Arte, t. xii, 95-121.
Cabié, R. [1992]. «La iniciación cristiana», en A. G. Martimort (ed.), *La Iglesia en oración*, Barcelona, Herder, 572-665.
Cabrillana Ciézar, N. [1999]. *Santiago matamoros, historia e imagen*, Málaga, Diputación de Málaga.
Caeiro, B. [1989]. *Os Conventos de Lisboa,* Sacavém, Distri Editora.
Calitti, F. [2006], «Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*», <http://bit.ly/2q83eav>.
Campa, P. F. [1990]. *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham – Londres, Duke University Press.
—, [1997]. «The Spanish and Portuguese Adaptations of Herman Hugo's *Pia Desideria*», en *Emblematic perceptions. Essays in Honor of William S. Heckscher*, P. M. Daly & D. Russell (eds.), Baden-Baden, Valentin Koerner, 43-60.

Campaner y Fuertes, A. [1879]. *Numismática balear,* Palma de Mallorca, P. J. Gelabert.
Campos Sánchez-Bordona, M. D. [1997]. «El lenguaje artístico de la Orden del Toisón de Oro, leyenda, signos y símbolos», *Estudios humanísticos. Geografía, Historia y Arte*, 19, 153-189.
Cantavella, R. [1987]. *Protagonistas femeninas de la «Vita Christi»*, Barcelona, La Sal.
Caramés, X. [1999]. «La literatura mística a la luz de la emblemática. Alciato. San Juan de la Cruz», en *Literatura Emblemática Hispánica*, A Coruña, Universidade de A Coruña, 389-400.
Cardaillac, L. [2001]. «El mito de Santiago en España y América», en J. L. Castellano Castellano y F. Sánchez-Montes (coords.), *Congreso Internacional. Carlos V. Europeísmo y universalidad. Granada, mayo de 2000*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, vol. v, 107-131.
Carmena Muela, J. [2003]. *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo.
Carpi, E. [2000]. «Sobre el estilo de la biografía hagiográfica y luisiana de *La vida, muerte y milagros de la santa madre Teresa de Jesús*», *epos*, xvi, 105-132.
Carr, A. W. [2004]. «Images. Expressions of Faith and Power», H. C. Evans (ed.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557),* Hew Haven, Londres, Yale University Press.
Carreño Hernández, C. A. (29 de Agosto de 2012). *Bestiario Tunjano. Entrevista 1*. (W. E. Arciniegas Rodríguez, entrevistador).
Carrera, E. [2005]. *Teresa of Ávila's Autobiography. Authority, Power and the Self in Mid-Sixteenth-Century Spain*, Londres, mhra.
Carrera, M. [2003]. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*, Austin, University of Texas Press.
Carrete Parrondo, J. [1987]. «El grabado y la estampa barroca», *Summa Artis, Historia General del Arte, El grabado en España (siglos xv-xviii),* Madrid, Espasa Calpe, vol. xxxi, 201-391.
—, [2000]. *Catálogo de las estampas españolas de la Colección Lázaro Galdeano Siglos xvi- xix*, Madrid, Fundación Lázaro Galdeano.
Carrizo Rueda, S. [1987]. «Otra fuente para el soneto V de Garcilaso y la suerte del culto al amor», *Criticón*, 38, 5-14.
Carrusca, S. [2013]. «*Imagines Carmelitarum*: ciclos iconográficos da azulejaria dos conventos da Ordem do Carmo e da Ordem dos Carmelitas Descalços em Portugal», em A. Câmara e S. Saldanha (coor.), *Ciclos de Iconografia Cristã na Azulejaria. Actas do I Colóquio «Sacrae Imagines»*, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 8-25.
Carvajal González, H. [2014]. «El *Libro de la vida*», *Revista digital de iconografía medieval* VII, 12, 17-27.
Castro, A. [1975]. *La realidad histórica de España*, México, Porrúa.
Castro, A. y Rennert, H. A. [1969]. *Vida de Lope de Vega (1562-1635),* Madrid, Anaya.
Castro, C. [2004]. *A la sombra de Felipe V. José de Grimaldo, ministro responsable (1703-1726),* Madrid, Marcial Pons.
Castro Girona, A. [1947]. *Jovellar*. Madrid, Editorial Purcalla.
Cátedra, P. M. [2003]. «'Bibliotecas' y libros 'de mujeres' en el siglo xvi», *Península*, 0, 13-28.
Cátedra, P. M. y Burguillo, J. (con la colaboración de L. Mier) [2015]. *Década de la Pasión. Cántico de la Resurrección de don Juan Coloma, Conde de Elda y Virrey de Cerdeña*, Salamanca, Semyr.
Cátedra, P. M. y Rojo, A. [2004]. *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo xvi*, Madrid, Fundación Duques de Soria.
Cats, J. [1632]. *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijd,* The Hague, Isaac Burchoorn.
Cea Bermúdez, A. [2006]. «Modelos para una Santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, lxi, 7-42.
Certeau, M. [2004]. *La fábula mística. Siglos xvi y xvii*, México, Universidad Iberoamericana.
Cervós, F. y Solá, J. M. [1904]. *El Palacio Ducal de Gandía. Monografía histórico-descriptiva*, Barcelona, J. Thomás.
Cimmino, F. [2002]. *Vida cotidiana de los egipcios*, Madrid, Edaf.

Cirlot, J. E. [2005]. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
Civil, P. [1998]. «Libro y poder real. Sobre algunos frontispicios de la primera mitad del siglo xvii», en M. L. López Vidrero y P. M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español. v. El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Publicaciones de la Sorbonne, Sociedad Española de Historia del Libro, 69-83.
—, [2005]. «El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de San José», *Les Cahiers de Framespa*, 1: «Le saint et le travail». <https://framespa.revues.org/420>.
Clemente Barrera, J. B., Carrete, J. y Medrano, J. M. [2004]. «Siglo xviii. Libros y series de estampas», en *Calcografía Nacional. Catálogo general*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Calcografía Nacional, t. i, 119-354.
codoin [1867]. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 67, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero.
Colin Slim, H. [1980]. «Mary Magdalene, musician and dancer», *Early Music*, 8, 460-473.
—, [1984]. «Paintings of Lady Concerts and the Transmission of "Jouissance vous donneray"», *Imago Musicae*, i, 51-73.
Colletta, P. [1858]. *The Kingdom of Naples, 1734-1825*. Londres, T. Constable.
Company, X. y otros [2007]. *Lux Mundi. La luz de las imágenes. Xàtiva 2007*, cat. exp., Valencia, Generalitat Valenciana.
Contreras y López de Ayala, J. de [1971]. «Santiago en Indias», en *Santiago en España, Europa y América*, Madrid, Editora Nacional, 491-557.
Corblet, J. [1885-1886]. *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrament de l'eucharistie,* París, (s. n.), vol. i.
Cordero de Ciria, E. [1996]. «Las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto y su primera versión, inédita, en un manuscrito de la Biblioteca Nacional», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* lxv, 5-18.
Corradine Angulo, A. *Manual de Historia de Colombia,* vol. i, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
Corradine Mora, M. [1999]. «Doña Isabel de Perea: la primera mujer española en Tunja, esposa del desconocido conquistador y poblador Pedro Hernández de Cervantes», *Repertorio Boyacense*, 335, Academia Boyacense de Historia.
—, [2009]. *Vecinos y Moradores de Tunja 1620-1623* (primera ed.). Tunja, Boyacá, (Colombia), CEAB.
Correia, V. [1936]. «A Capela-mor da Igreja da Tocha», *Diário de Coimbra*, 16-11-1936.
Correia, V. y Gonçalves, A. N. [1953]. *Inventário Artístico de Portugal,* vol. iv. *Distrito de Coimbra,* Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes.
Costa, M. H. de T. [1988]. «A emblemática de Alciato em Portugal no século xvi», em *Humanismo Português 1500-1600*, Lisboa. Publicações do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa.
Cotarelo Valledor, A. [1945]. «Una nota para la biografía de Argote de Molina», *Boletín de la Real Academia Española*, 115, 225-228.
Coxe, W. [1815]. *Memoirs of the Kings of Spain of the House of Bourbon, from the accession of Philipp the Fifth to thedeath of Charles theThird*, London, Longman, Hurst, Rees, Ome and Brown, vol. ii.
Crespo Pérez, A. [1986]. *El duque de Rivas*, Madrid, Júcar.
Criado, M. [2013]. «La *Vita Christi* de sor Isabel de Villena y la teología feminista contemporánea», *Lemir*, 17, 75-86.
Crick- Kuntziger M. [1938]. «Les Cartons de Jordaens du Musée du Louvre et leurs traductions en tapisseries», *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles,* 42, 135-146.
—, [1995]. «Tapisseries bruxelloises d´après Rubens et d´après Jordaens», *Revue Belge d´Archéologie et d´Histoire de l´Art,* xxiv, 25-28.
Cruz Valdovinos, J. M. [1999]. «Santiago, patrón de las Españas», en M. Calvo Domínguez (coord.), *Santiago. La Esperanza. Palacio de Gelmírez, Santiago de Compostela, 27 de mayo – 31 de diciembre 1999*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 123-139.

Cuesta García de Leonardo, M. J. [2004]. «Felipe II vestido con el hábito de la Orden del Toisón de Oro», en J. A. Mancebo Roca (ed.), *El territorio de la memoria. Homenaje a la profesora Rocío Rodríguez,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
Cuevas, C. [1973]. *Ascética y mística*, Madrid, La Muralla.
Cuevas, M. S. J. [1992]. *Historia de la Iglesia en México*, t. II, Tlalpan, D. F., México.
Culatti, M. [2007]. *La raffigurazione delle arti in Italia: le allegorie della pittura e della scultura in epoca moderna*, Bolonia, Universidad de Bolonia, <http://bit.ly/2rN9kuk>.
Cull, J. T. [2000]. «La presencia de la emblemática en algunas comedias del siglo de oro», in V. Mínguez (ed.), *Del Libro de Emblemas a la Ciudad Simbólica,* Castelló, Universitat Jaume I, II, 587-602.
Cull, J. T. (Ver tb. Bernat Vistarini, A.).
Cummins, T. B. F. [2006]. «Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico», Nueva York, *The Art Bulletin*, vol. 88, núm.1, 185.
Curcio Rufo, Q. [1986]. *Historia de Alejandro Magno*, F. Pejenaute Rubio (trad.), Madrid, Gredos.
Curran, B. [2007]. *The Egyptian Renaissance,* Chicago, University of Chicago Press.
Curtius, E. R. [1976]. *Literatura europea y edad media latina*, 2 vols., México, FCE.

Chailley, J. [1978]. *Jérôme Bosch et ses symboles: Essai de décryptage*, Bruselas, Palais des Académies.
Charbonneau-Lassay, L. [1983]. *Estudios sobre simbología cristiana. Iconografía y simbolismo del corazón de Jesús*, Palma, José J. de Olañeta.
Chastel, A. [1991]. *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico,* Madrid, Cátedra.
Checa Cremades, F. [1979]. «La entrada de Carlos V en Milán el año 1541», *Goya*, 151, 24-31.
—, [1987]. «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», en *Summa Artis*, *Historia General del Arte, El grabado en España (siglos XV-XVIII*), Madrid, Espasa Calpe, vol. XXXI, 9-200.
Checa Goitia, F. [2001]. «El origen de la imagen de Carlos V», en *Carolus.* Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Museo de Santa Cruz, Toledo 6 octubre 2000-12 enero 2001.
Checa, F. y Martínez-Correcher y Gil, J. [2011]. *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes.
Checa, F. [2015]. «Santa Teresa de Jesús y las imágenes artísticas», *Teresa de Jesús. La prueba de mi verdad*, R. Navarro y J. Dobado (eds.), Madrid, BNE-ACE, 103-129.
Chevalier, J. y Gheerbrant, A. [2000]. *Diccionario de los símbolos,* Barcelona, Herder.

D´Hulst, R. A. [1956]. «Jordaens and his Early Activities in the Field of Tapestry», *The Art Quarterly,* XIX, 237-254.
—, [1980]. «Jordaens Drawings: Supplement I», *Master Drawings,* 18.
—, [1982]. *Jacob Jordaens,* Paris-Anvers, Albin Michel et Fonds Mercator.
—, [1993]. «"Jordaens´ leven en werken" en *Jacob Jordaens (1593-1678). Schilderijen en Wandtapijten»,* I, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
Dalmases, C. [1983]. *El Padre Francisco de Borja*, Madrid, BAC.
Daly, P. [1998]. *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto, Toronto University Press.
—, [2014]. *The Emblem in Early Modern Europe. Contributions to the Theory of the Emblem*, Farnham, Ashgate.
Damen, M. [2013]. «The twon, the duke, his courtiers and their tournament. A spectacle in Brussel, 4-7 May 1439», en T. H. Borchert, W. Blockmans *et al.* (eds.), *Staging the court of Burgundy.* Turnhout, Brepols.
Daniélou, J. [1964]. *Sacramentos y culto según los santos padres*, Madrid, Guadarrama.
—, [1966]. *Tipología bíblica: sus orígenes*, Buenos Aires, Ediciones Paulinas.
—, [2011]. «Francisco de Borja y la visualidad jesuítica», en E. García Her-

nán y M. P. Ryan (eds.), *Francisco de Borja y su tiempo. Política, Religión y Cultura en la Edad Moderna*, Valencia-Roma, Albatros Ediciones – Institutum Historicum Societatis Iesu.

—, [2012]. «El concepto icónico de san Francisco de Borja elaborado por los jesuitas a partir de la adquisición del Palacio Ducal de Gandía», en *Francesc de Borja (1510-1572), home del Renaixement, sant del Barroc. Actes del Simposi Internacional (Gandia, 25- 27 d'octubre — València, 4-5 de noviembre de 2010),* Gandía, CEIC Alfons el Vell – Institut Internacional d'Estudis Borgians – Acción Cultural Española, 497-516.

Danto, A. C. [2002]. *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte,* Barcelona, Paidós.

de Gruben, F. [1997]. *Les chapitres de la toison d´or a l´époque bourguignonne (1430-1477)*, Lovaina, Leuven University Press.

de la Peña, P. J. [1994]. *Las estéticas del siglo xix*, Alicante, Aguaclara.

de la Rosa, C. [2011]. *Trabajo, creación y mentalidades de las mujeres a través de la historia; una visión interdisciplinar*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

de León, A. [1926]. *Guía del Palacio Ducal y otros insignes recuerdos de los Borjas en la ciudad de Gandía*, Valencia, Tipografía Moderna.

De Santos Otero, A. [2001]. *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, BAC.

Debord, G. [1995]. *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Ediciones Naufragio.

Delicado, F. J. [2015]. «La iconografía del éxtasis de santa Teresa, Gian Lorenzo Bernini y el arte Barroco hispánico», *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 581-606.

Delmarcel, G., García Calvo, M. y Brosens K. [2010]. «Spanish Family Pride in Flemish Wool and Silk: The Moncada Family and Its Baroque Tapestry Collection» en *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Productions and Patronage,* New York, The Metropolitan Museum of Art. 284-315.

Dempsey, Ch. [1988]. «Renaissance Hieroglyphic studies and Bellini's *Saint Mark Preaching in Alexandria*», en I. Merkel & A. G. Debus (eds.), *Hermeticism and the Renaissance: Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe.* Washington – Londres, Folger Shakespeare Library – Associated University Presses, 1988, 343-365.

Denucé, J. [1936]. *Antwerpsche Tapijkunst en Handel,* Amberes, Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche Kunst.

Deschaux, R. [1975]. *Un poète bourguignon du xve siècle, Michault Taillevent*, Géneve, Libraire Droz.

Deswarte-Rosa, S. [2008]. *L´Énigmatique à la Renaissance: Formes, significations, Esthétiques*, París, Honoré Champion Éditeur.

di Maio, R. [1987]. *Mujer y Renacimiento*, Barcelona, Mondadori.

Dias, M. S. [2001]. *Santuário e a Vila da Tocha,* Coimbra, s.n.

Díaz Díaz, G. [1991]. *Hombres y Documentos de la Filosofía Española,* t. iv, H-LL, Madrid, CSIC.

Díaz Padrón, M. [1978]. «Obras de Van Herp en España», *Archivo Español de Arte,* 51, 20-24.

Díaz Tanco, V. [1947]. *Palinodia de los Turcos. Reimpresión facsimilar de la rarísima edición de Orense 1547,* Badajoz, Institución de Servicios Culturales de la Diputación Provincial.

Díaz y Díaz, M. C. [2004]. «O mar nas vellas lendas xacobeas», en F. Singul Lorenzo y J. Suárez Otero (eds.), *Até o confín do mundo. Diálogos entre Santiago e o mar. Do 27 de xullo ao 30 de setembro. Museo do mar de Galicia, Alcabre,* Vigo, Museo do Mar de Galicia, 123-128.

Díaz, J. [1971]. *Palabras ocultas en la canción floklórica*, Madrid, Taurus.

Díaz-Plaja, G. [1972]. *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa- Calpe.

Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad…, [1726-1739] (t. 2, 1729, dedicado a Felipe V), Madrid, Francisco del Hierro.

Didron, A. [1850]. *Annales archéologiques,* París.

Diego, E. de [2007]. «La Guerra de la Independencia: la propaganda como motor de resistencia», en M. Morales (ed.), *Actes del congrès Ocupació*

i Resistència a la Guerra del Francès (1808-1814), Barcelona, Generalitat de Catalunya, 131-162.

Diéguez Rodríguez, A. [2015]. «El ámbito religioso flamenco y los grupos de poder. El ejemplo del desaparecido convento franciscano de Brujas», en *Librosdelacorte.es*, Monográfico 3, 7.

Díez Fernández, J. I. [2015]. «Homologías: las *Confesiones* y el *Libro de la vida*», en M. Mestre, J. Pérez y P. Rabaté (eds.), *Augustin en Espagne*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 353-380.

Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionáis [1958]. «Igreja Matriz da Tocha», *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais,* 93.

Domínguez ortiz, A. [1984]. *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo xvii*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Domínguez Rodríguez, A. [1993]. *Iconografía de los Libros de Horas del siglo xv de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

—, [2000]. «Libros de Horas de la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión», *Anales de Historia del Arte*, 10, 9-54.

Dorlin, E. [2006]. *La matrice de la race:* Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française, París, Editions la Découverte.

Drysdall, D. L. [1983]. «Filippo Fasanini and his 'Explanation of Sacred Writing'», *Journal of Medieval and Renaissance Studies,* 13, 1.

Duby, G. [1995]. *Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos.* Santiago de Chile, Andrés Bello.

Durán-Sanpere, A. [1971]. *Grabados populares españoles*, Barcelona, Gustavo Gili.

Duverger, J. [1959-1960]. «Aantekeningen betreffende tapijten naar cartons van Jacob Jordaens», *Artes Textiles,* 5, 47-62.

Eco, U. [1985]. *Obra abierta*, Barcelona, Planeta.

Egido, A. [1979]. *La poesía aragonesa del siglo xvii (raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Diputación Provincial.

—, [1983]. «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos xvi y xvii)», *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV,* Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 9-78.

—, [1990]. «Variaciones sobre la vid y el olmo», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 216-240.

—, [1992]. «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 198-215.

—, [1994]. *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU.

—, [2000]. *Las caras de la Prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia.

—, [2001]. *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

—, [2010]. «La configuración alegórica del Castillo interior», recogido en *El águila y la tela. Estudios sobre santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Palma, UIB - J. J. de Olañeta, 79-110.

—, [2012]. «Confesarse alabando. La verosimilitud de lo admirable en *La vida* de santa Teresa», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, lx, 1, 134-180.

—, [2014]. «'*Cras, cras*'. 'Vuelva usted mañana': Gracián y Larra», *Epos*, 30, 161-172.

—, [2014a]. *Bodas de Arte e ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*, Barcelona, Acantilado.

—, [2014b]. «No entender entendiendo. La discreta ignorancia de santa Teresa en el *Libro de la vida*», C. Strosetzki (ed.), *Saberes Humanísticos*, Madrid, lberoamericana-Vervuert, 11-42.

—, [en prensa]. «El *Libro de la vida* de santa Teresa: pecado y redención de la escritura», en F. Gernert (ed.), *Los malos saberes*, Université de Toulouse-Le Mirail.

Egido, T. [1978]. «Ambiente histórico», en A. Barrientos (ed.), *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Madrid, Ediciones de Espiritualidad, 43-103.

—, [1998]. «La Contrarreforma, los libros y la lectura», en *Las tierras y los hombres del rey. Felipe II, un monarca y una época*, Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II.

Egorova, X. [1993]. «Changements autographes dans les peintures de Jordaens conservées au Musée Pouchkine de Moscou (d´après les examens radiographiques)», *Jaarboedk Kunsthistorisches Schoone Kunsten Museum,* 165-185.

Ehrhardt, M. [1974]. «Repercussões emblemáticas na obra de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. viii, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 553-566.

El Remate. Libros y manuscritos [2014]. Subasta n.º 142 (16/10/2014), Madrid, El Remate.

Eliade, M. [1974]. *Imágenes y símbolos*, Marid, Taurus.

Eliano, C. [1984]. *Historia de los animales.* Libros i-viii, Madrid, Gredos.

—, [2006]. *Historias Curiosas*, (Introducción, traducción y notas J. M. Cortés Copete), Madrid, Gredos.

Emmerson, R. K. y MacGinn, B. [1992]. *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca N.Y., Cornell University Press.

Entrambasaguas, J. de [1967]. «Datos acerca de Lope de Vega en una relación de fiestas del siglo xvii», *Estudios sobre Lope de Vega,* t. ii, Madrid, CSIC, 525-605.

Espino Jiménez, F. M. [2012]. «Ángel de Saavedra y la Guerra de la Independencia: patriotismo y exaltación del sistema liberal», *Historia Contemporánea*, 44, 205-240.

Esquirol, J. M. [2015]. *La resistencia íntima*, Barcelona, Acantilado.

Estrela, J. C. [2003]. «José Campo Pérez, primer marqués de Campo», en *A Todo Vapor,* nº 39.

Falcón Márquez, T. [1980]. *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.

Falque Rey, E. [2002]. «El llamado *Privilegio de los Votos*, fuente del *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy», *Habis*, 33, 573-577.

Favier, J. y otros [1988]. *L'univers de Chartres*, París, Bordas.

Feiss, B. [1997]. *L'oeuvre de Saint Víctor; I: De institutione novitiorum; De virtute orandi; De laude caritatis; De arrha animae*, París, Brepols.

Fernández Fuertes, T. [1999]. «Santiago en la Batalla de Clavijo», en M. Calvo Domínguez (coord.), *Santiago el Mayor y la Leyenda Dorada. Museo de Belas Artes da Coruña, 23 de junio – 1 de septiembre 1999*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 186-187.

Fernández Lanza, F. [1996]. *Crónica de los Turcos*: *fuente inédita española del siglo xvi para el mundo otomano*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

—, [2006]. «Los turcos y lo turco a través de los impresos y manuscritos hispanos del siglo xvi. Propaganda y silencio», en M. Casado Arboniés (coord.), *Escrituras silenciadas en la época de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 75-96.

Fernández López, J. [2002]. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo xvii*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Fernández Peón, J. M. [2008]. *Religión y milicia. El Apóstol Santiago: su huella en la historia de España*, Murcia, Universidad Católica San Antonio.

Férnández Rojas, M. [2005-2006]. «Patrimonio artístico de las Órdenes militares que existieron en Sevilla», *Archivo Hispalense*, 267-272, 297-338.

Fernández Simeón, T. [1997]. «Las *Josefinas* de Bernardino de Laredo (1535) y de Andrés de Soto (1593)», *Estudios Josefinos* 31, 163-190.

Fernández, C. [2010]. «Piña, Juan Izquierdo de», *Diccionario filológico de literatura española (Siglo xvii)*, P. Jauralde Pou (dir.), vol. ii, Madrid, Castalia.

Fernández, D. [1985]. «Maria Mediatrix en la época patrística», en *Marian Library Studies*: 17, 207-217.

Fernández, J. [2003]. *Lucas Valdés,* Sevilla, Diputación Provincial.

Ferrater Mora, J. [1965]. *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana.

Ferreira, J. A. [2004]. *Uma Discreta Invençam, Estudos sobre Gil Vicente e a Cultura Teatral de Quinhentos*, Coimbra, Angelus Novus, Editora.

Ferrer Garrofé, P. [1982]. *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

Fischer, S. R. [2003]. *A History of Reading*, Londres, Reaktion Books.

Fita Colomé, F. [1915]. «Cuatro biógrafos de Santa Teresa en el siglo xvi: El

Padre Francisco de Ribera, Fr. Diego de Yepes, Fr. Luis de León y Julián de Ávila», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* t. 67, 550-561.

Florisoone, M. [1991]. *Jean de la Croix. Iconographie genérale*, Brujas, Desclée de Brouwer, 1975.

Foucault, M. [2000]. *Los anormales,* H. Pons (trad.), México, Fondo de Cultura Económica.

Frajese, V. [1987]. *Il popolo fanciullo. Silvio Antoniano e il sistema disciplinare della controrriforma*, Milán, Franco Angeli, 124-130.

Francés, F. y otros [2012]. *Muntean–Rosenblum. The management of insignificance*, Málaga, CAC Málaga.

Freedberg, D. [1993]. *Painting in Italy 1500-1600*.

—, [1992]. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de las respuestas*, P. Jiménez y J. Gª Bonafé (trads.), Madrid, Cátedra.

Freitas Carvalho, J. A. [1995]. «As lágrimas e as setas. Os *Pia desideria* de Herman Hugo S. J. em Portugal», *Via Spiritus*, 2, 169-201.

Fuente Pérez, M. J. [2011]. «Virgen con libro. Lecturas femeninas en la Baja Edad Media Hispana», *Espacio, tiempo y Forma*, Serie 111, Historia Medieval, t. 24, 91-108.

Gabaudan, P. [2012]. *El Mito Imperial. Estudio iconológico de los relieves de la universidad salmantina*, Madrid, Éride Ediciones.

Galán, E. [1994]. *Pintores del Romanticismo andaluz*, Granada, Universidad.

Gallart Pineda, P. [2015]. «El bautismo según el *Pontifical de la curia romana* y su representación icónica», *Anejos de Imago*, 3, Valencia, PUV, 213-224.

Gállego, J. [1984]. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

Gamarra, D. O. [2001]. «Hugo de San Víctor: interioridad, amor y conocimiento», *Revista Española de Filosofía Medieval*, 8, 53-81.

Gambús, M. [2008]. «L'obra del escultor Joan de Salas a Mallorca 1526-1538. Noves aportacions», *Bolletí de la Societat Arqueológica Lul·liana (BSAL)*, 64, 255-280.

Gámez, M. [2015]. «El grabado de la custodia de la catedral de Sevilla de Lucas Valdés y Benôit Farjat», *Artigrama,* 30, 261-273.

Gaos, V. [1959]. *Temas y problemas de literatura española*, Madrid, Guadarrama.

García Arranz, J. J. [1990]. «La salamandra: distintas interpretaciones gráficas de un mito literario tradicional», *NORBA: Revista de arte,* 10, 53-68.

—, [2002]. «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», en A. Bernat Vistarini y J. T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Palma, José J. de Olañeta Editor – Universitat de les Illes Balears, 229-256.

—, [2010]. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos xvi y xvii*, A Coruña, Sielae y Sociedad de Cultura Valle Inclán.

García Calvo, M. [2011]. «Correspondencia entre Fernando de Aragón (1644-1713), 8º duque de Montalto y su agente en Bruselas sobre la realización de la tapicería de la Historia de la Casa de los Moncada», *Arch. Esp. arte,* lxxxiv, 335, 283-284.

García de Enterría, Mª C. [1973]. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.

—, [1983]. *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor.

García Gibert, J. [2004]. «Los fundamentos epistemológicos del conceptismo», en P. Aullón de Haro (ed.), *Barroco*. Madrid, Verbum, 483-520.

García Icazbalceta, J. [1905]. «Biografía de Francisco Cervantes de Salazar», en *Obras,* vol. iv, México, Porrúa.

—, [1938]. Índice alfabético de la Bibliografía mexicana del siglo *xvi,* México, Porrúa.

—, [1939]. *México en 1554: tres diálogos latinos traducidos por Joaquín García Icazbalceta*, México, UNAM.

García Iglesias, J. M. [1982]. *El pintor de Banga,* A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

—, [1985]. «Los emblemas de Alciato en

la Galicia del siglo XVI», *Goya, Revista de Arte*, 187-188 (1985), 68-76.
—, [2011]. *Santiagos de Santiago. Dos apóstoles al final del camino*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, Alvarellos.
García Mahíques, R. [1988]. *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero.
—, [1998]. *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*, Valencia, Ajuntament de València.
—, [2008]. *Iconografía e iconología*, vol. I, Madrid, Encuentro.
—, [2009]. *Iconografía e iconología, vol. II. Cuestiones de método*, Madrid, Encuentro.
García Marsilla, J. V. [2009]. «Arte, imágenes y vida cotidiana en la Valencia medieval», en J. Hermosilla Pla (coord.), *La ciudad de Valencia. Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia,* vol. II. Geografía y arte, Valencia, Universitat de València, 302-307.
—, [2001]. «Imatges a la llar. Cultura material i cultural visual a la València dels segles XIV i XV», *Recerques,* 43, 163-194. <http://bit.ly/2qO71bU>.
García Picazo, J. [1754]. *Sacro chronologico enigma descifrado: chronologia universal…*, Madrid, Imprenta de la causa de la Venerable Madre María Jesús de Ágreda.
García Rubio, F. [2011]. «La función retórico-jurídica del demonio en el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús», *eHumanista*, 17, 185-204.
García Sáiz, M. C. [1989]. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán, Olivetti.
García Varas, A. (ed.) [2011a]. *Filosofía de la imagen*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
—, [2011b]. «Lógica(s) de la imagen», en A. García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
—, [2014]. «Bildwissenschaft y Visual Studies: orientaciones y retos en el análisis actual de las imágenes», en *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*. Santander, Shangrila.
García Vega, B. [1984]. *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII.* vol. I y II. Valladolid, Servicio de Publicaciones. Diputación Provincial de Valladolid. Institución Cultural Simancas.
—, [1994]. «Las empresas de los reyes de Castilla y de León de Francisco de la Reguera», *Actas del Primer Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 93-169.
Garrard, M. D. [1989]. *The allegory on painting, in Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art,* Princeton, University Press.
Garrosa Resina, A. [1982]. «Santa Teresa y la cultura literaria de su tiempo (Referencias literarias profanas en la obra teresiana)», *Castilla* 4, 83-177.
Gavilán Jiménez, M. [1991]. «Ángel de Saavedra pintor, una aproximación a su estudio», en *Homenaje al duque de Rivas*, Córdoba, Instituto Ángel de Saavedra, 117-127.
Gemin, M. y Padrocco, F. [1993]. *Giambattista Tiepolo,* Venecia, Arsenale Editrice.
Genette, G. [1989]. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
Georgel, P. y Lecoq, A. M. [1987]. *La peinture dans la peinture,* París, Adam Biro.
Gerli, M. [1980]. «Eros y Ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la Baja Edad Media Castellana», en A. M. Gordon (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas,* Toronto, University of Toronto Press, 316-319.
Germano Leal, P. [2014]. «On the Origins of Spanish Hieroglyphs. I», *Imago*, 6, 27-38.
—, [2015]. «On the Origins of Spanish Hieroglyphs. II», *Imago*, 7, 25-42.
Giehlow, K. [1915]. «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses,* XXXII, 129-136.
Gil, R. y Palacios, C. [2000]. *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
Gionta, D. [2005]. *Per i Convivia Mediolanensia di Francesco Filelfo Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici. Quaderni di Filologia medievale e umanistica, 11*. Messina, Università degli Studi di Messina.

Gomes, L. (ed.) [2009]. *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics*. Glasgow, University of Glasgow.
—, [2010]. «Emblemática nos sonetos religiosos de Vasco Mourinho de Quevedo Castelo Branco». *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, I. Arellano y A. Martínez Pereira (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 209-226.
Gomes, P. [1983]. *Caminhos Portugueses de Teresa de Ávila,* Braga, Editora Pax.
Gómez Canseco, L. [2007]. *Poesía y contemplación. Las «Divinas Nupcias» de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva, Universidad de Huelva.
Gómez de la Reguera, F. [1990]. *Empresas de los Reyes de Castilla y de León*, C. Hernández Alonso (ed.), Valladolid, Universidad de Valladolid.
Gómez López, C. [2004]. «El apóstol Santiago y la corte: mentalidad, imagen y promoción artística», en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788). Colegio de Fonseca, Santiago de Compostela, 2 de julio – 19 de septiembre de 2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 87-100.
Gómez Moreno, Á. [2005]. «La virtud del santo en la ficción épico novelesca», P. M. Piñero (ed.), *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 77-94.
—, [2008]. *Claves hagiográficas de la literatura española del «Cantar de mío Cid» a Cervantes*, Madrid, Vervuert.
Gómez Pin, V. [2008]. «Los cuerpos que busca el tiempo», *El Boomeran(g). Blog literario en español*, <http://bit.ly/2qVOAAA>.
Gómez, N. M. [2010]. «La representación del *Infierno Devorador* en la miniatura medieval», en *Memorabilia*, 12, 269-287.
Gómez-Villamón Maraver, A. [2008]. *Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier. Escultor franco español del siglo XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga.
Gonçalves dos Santos, D. T. [2013]. *Azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801). Artífices e artistas. Cronologia. Iconografia. Tese de doutoramento em História da Arte portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. III. *Catálogo analítico,* Porto, Universidade de Porto.
González de Zárate, J. M. [1991a], «Introducción», en J. M. González de Zárate (ed.) Horapolo, *Hieroglyphica*, Madrid, Akal.
—, [1991b]. «Análisis del método iconográfico», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*, IV.7, <http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/7/cai-7-1.pdf>.
—, [2000]. «Imagen y poder. Alegorías en emblemas», en *Emblemata aurea*, Madrid, Akal, 231-234.
—, [2012]. *Mitología e historia del arte*, *t. I: De Caos y su herencia. Los Uránidas*, Madrid, Ediciones Encuentro.
González López, E. [1969]. *Los políticos gallegos en la Corte de España y la convivencia europea. Galicia en los reinados de Felipe III y Felipe IV*, Vigo, Galaxia.
González Ruiz, D. [2014]. *Estudio y edición de «Representaciones de la Verdad Vestida, Místicas, Morales y Alegóricas», de fray Juan de Rojas y Ausa*, Tesis doctoral, Universidade de A Coruña.
González, A. [2009]. *La poética del llanto en Sor Juana Inés de la Cruz*, Barcelona, PPU.
González, M. J. [2010]. «El rostro de Teresa de Jesús como escritora en *El libro de la vida*», *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 2º, dic. <http://bit.ly/2qj2XwU>.
Grabar, A. [1994]. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza.
Grau-Dieckmann, P. [2001]. «Influencias de las historias apócrifas en el Arte», *Mirabilia,* 1, 72-86.
Green, D. H. [2007]. *Women Readers in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press.
Greenblatt, S. [2012]. *El giro*, Barcelona, Crítica.
Gregorio, M. y Maffeis, R. (eds.) [2007]. *Un'altra bellezza,* Florencia, Mandragora.
Gregorovius, F. [1900]. *Rome in the Middle Ages*, Londres.
Grimal, P. [1984]. *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
Guaita, O. [1994]. *I teatri storici in Italia*, Milano, Electa.

Guijarro Oporto, S. y Rodríguez Láiz, A. [2013]. «La unción "mesiánica" de Jesús (Mc 14, 3-9)», *Salmanticensis*, 60, 43-66.

Guiotto, G. [2010]. *El Palacio Real de Caserta*, Roma, Capone editore.

Gutiérrez i Poch, M. [2006]. «Tout le monde fume en Espagne. La producción de papel de fumar en España: un dinamismo singular (1750-1936)», en L. Alonso, L. Gálvez y S. de Luxán (eds.), *Tabaco e historia económica. Estudios sobre fiscalidad, consumo y empresa (siglos xv-xx)*, Madrid, Fundación Altadís, 435-460.

—, [2011]. «Papel de fumar y mercado exterior: la historia de un éxito. Los casos de Capellades y Alcoy, 1800-1936», en J. Catalán y J. A. Miranda y R. Ramón-Muñoz (eds.), *Distritos y clúster en la Europa del Sur*, Madrid, LID, 37-56 (antes, como Comunicación en el X Congreso de la «Asociación Española de Historia Económica», Empresas y distritos industriales en el mercado mundial —Murcia, 9 a 12 de septiembre de 2008—).

Gutiérrez Rueda, L. [1964]. «Ensayo de iconografía teresiana», Madrid, *Revista de espiritualidad*, 90, 2-168.

—, [2013]. *Gracia y hermosura. Ensayo de iconografía teresiana*, Madrid, Ediciones de Espiritualidad.

Gutiérrez, A. [2006]. «Modelos para una santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1, vol. lxi, 7-42.

Haggh, B. [2013]. «Between Council and Crusade: The ceremonial of the Order of Golden Fleece in the Fiftieth Century», en W. Blockmans *et al.* (eds.), *Staging the Court of Burgundy: proceedings of the conference* «*The splendour of Burgundy*», Londres, Harvey Mille.

Hagopian-van Buren, A. [2008]. *Philip the Good's manuscripts as documents of his relations with the Empire*, Centre Européen d'Etudes Bourguignonnes.

Hall, J. [1987]. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial.

Hani, J. [1997]. *La Virgen negra y el misterio de María*, Palma, José J. de Olañeta.

—, [2008]. *El simbolismo del templo cristiano*, Palma, José J. de Olañeta.

Hauf Valls, A. G. [1990]. «Teologia i fantasia. La *Vita Christi* de sor Isabel de Villena i la tradició de las *Vitae Christi* medievals», *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 323-397.

—, [2006]. La *Vita Christi de Sor Isabel de Villena (s. xv) como arte de meditar. Introducción a una lectura contextualizada*, Valencia, Generalitat Valenciana.

—, [2001]. «De l'*Speculum Humanae Salvationis* a l'*Spill* de Jaume Roig: Itinerari especular i figural», *Estudis Romànics* iii, Barcelona, Institut Estudis Catalans, 173-219.

Hayaert, V. [2008]. *Mens emblematica et humanisme juridique. Le cas du Pegma cum narrationibus philosophicis de Pierre Coustau (1555)*, Ginebra, Librairie Droz.

Heal, B. [2007]. *The cult of the Virgin Mary in early modern Germany. Protestant and Catholic piety, 1550-1648,* Cambridge, Nueva York, Cambridge University Press.

Healy, F. [2003-2004]. «Homero y más que Homero. Las representaciones de La historia de Aquiles por Rubens», en F. Lammertse y A. Vergara (dirs.), *Pedro Pablo Rubens. La historia de Aquiles,* Cat. Exp., Boijmans-van Beuninghen- Madrid, Museo Nacional del Prado, 49-50.

Held, J. [1933]. «Nachträglich veränderete Kompositionen bei Jacob Jordaens», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art,* iii, 214-223.

Herbers, K. [2006]. *Política y veneración de santos en la Península Ibérica. Desarrollo del* «*Santiago político*», Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico.

Hernández Miñano, J. de D. [2015]. *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la Contrarreforma,* Murcia, Universidad de Murcia.

Hernández, T. [1992]. «Los negocios ultramarinos del Marqués de Campo en Cuba y Filipinas (1880-1886)», en T. Hernández (ed.) *Los valencianos y América*. Valencia, Generalitat Valenciana, 129-147.

—, [1993]. «Tensions familiars i patrimoni: ventura i desventura de la fortuna acumulada pel marquès de Camp», *Afers,* VIII, 347-361.
—, [2005]. «José Campo Pérez», en J. VIDAL (dir.), *Cien Empresarios Valencianos*, Madrid, Ed. Empresarial, 53-64.
HERPOEL, S. [1999]. *Autobiografías por mandato*, Amsterdam, Atlante.
HERRÁN, M. [2001]. *San José en los poetas españoles. Pensamiento Teológico*, Madrid, BAC.
HERRERA, F. [2000]. «Propaganda devocional y fuentes para la historia del arte. A propósito de una estampa de Lucas Valdés y dos escritos retóricos», *Laboratorio de Arte,* 13, 103-120.
HERRERO GARCÍA, M. [1945]. «El grabado al servicio de la emblemática», *Revista de ideas Estéticas*, 3/11, 341-9.
HEVILLA Mª C. [2002]. «Una descripción del Peñón de Gibraltar en el siglo XVIII», *Biblio 3w. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, VII, <http://bit.ly/2qb1LjS>.
HIDALGO OGÁYAR, J. [1991]. «La imagen de Santiago "Matamoros" en los manuscritos iluminados», *Cuadernos de arte e iconografía*, 7, 340-345.
HILLERKUSS, T. [1997]. *Diccionario biográfico del Occidente Novohispano. Siglo XVI,* Ediciones Cuéllar, Universidad Autónoma de Zacatecas.
HIND, A. [1963]. *A history of Engraving and Etching,* Nueva York, Dover Publications.
HODNE, L. [2014]. «Light Symbolism in Gentile da Fabriano's Vatican Annunciation», *Eikón Imago*, 3, 33-50.
HORACIO FLACO, Q. [1989]. *Ars poética,* (texte établi et traduit F. VILLENEUVE), París, Les Belles Lettres.
HUELSEN, CH. [1910]. «Le illustrazioni della *Hypnerotomachia Poliphili* e le antichitá di Roma», *La Bibliofilia*, XII, 161-176.
HUICI, F. [2012]. «En pos de una imagen veraz», en F. FRANCÉS y otros, *Muntean–Rosenblum. The management of insignificance*, Málaga, CAC Málaga, 14-23.
HUIZINGA, J. [1982]. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid, Alianza.
IGUAL CASTELLÓ, C. y RODRÍGUEZ MOYA, I. [2016]. «Sultanes, guerreros y mercaderes: Tipos orientales en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia», en P. MARTÍNEZ-BURGOS (ed), *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo Intercultural*, Toledo, Universidad de Castilla la Mancha, 487-506.
INFANTES, V. [1996]. «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en S. LÓPEZ POZA (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional (A Coruña, 1994),* A Coruña, Universidade da Coruña, 1996.
—, [2015]. *Lyra mixta. Silva ejemplar de artificios gráfico-literarios*, Madrid: Turpin Editores.
—, [2015a], «*Charta lusoria*», en J. M. MORALES FOLGUERA, R. ESCALERA PÉREZ y F. J. TALAVERA ESTESO (eds.), *Confluencia de la imagen y la palabra*, Valencia, Universidad de Valencia, 29-43.
IRIGOYEN LÓPEZ, A. [2008]. «Los tratados de perfección sacerdotal y la construcción de la identidad social del clero en la España del siglo XVII», *Hispania, Revista Española de Historia*, LXVIII (2008), 707-734.
IVERSEN E. [1993]. *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs*, Copenhagen, 1961, Princeton.
IZQUIERDO, J. M. [2003]. «Ave/Eva: Comentarios acerca de una tipología artística bajomedieval», *Romansk Forum*, 17, I.

JAURALDE POU, P. [1980]. «¿Escribió Quevedo una biografía extensa de santo Tomás de Villanueva?», *Mayéutica,* VI.16, 71-77.
—, [1982]. «Obras de Quevedo en la prisión de San Marcos», *Hispanic Review*, 50.2, 159-171.
—, [1999]. *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia.
JAY, M. [2007]. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, F. LÓPEZ MARTÍN (trad.), Madrid, Akal.
JIMÉNEZ CASTAÑO, D. [2015]. «Sobre el *Sabio instruido* de Francisco Garau S. J. y, más concretamente, sobre el antimaquiavelismo de la *Tercera parte del*

sabio instruido de la naturaleza», *Filosofia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 32 <http://ojs.letras.up.pt/index.php/filosofia>.

Juan, J. y Llompart, G. [1961-1967]. «Las vírgenes-sagrario de Mallorca», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul. liana,* 32, 177-192.

Kamen, H. [2010]. *Felipe V. El Rey que reinó dos veces*, Madrid, Planeta.

Kantorowicz, E. H. [1985]. *Los dos cuerpos del rey,* Madrid, Alianza.

Katzew, I. [2004]. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-century Mexico*, New Haven, Yale University Press.

Kayser, W. [1964]. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. I. M. de Brugger (trad.), Buenos Aires, Nova.

Klessmann, R. [1992]. «Jacob Jordaens. Zur Ikonographie und Bildregie seiner Historienbilder» en *Von Bruegel bis Rubens. Das golden Jahrhundert der flämischen Malerei,* Köln, Wallraf-Richartz Museum, 151-160.

Koch, R. [1974]. *Hans Baldung Grien: Eve, the Serpent, and Death*, Ottawa, The National Gallery of Canada.

Kren, T. y Mckendrick, S. [2003]. *Illuminating the Renaissance. The triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

Küng, H. [2002]. *La mujer en el cristianismo*, Madrid, Trotta.

Ladero Quesada, M. A. [1989]. *Historia de Sevilla. La ciudad medieval (1248-1492)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Laguna, T. [1997]. «Notas de pintura gótica sevillana: el testimonio de Lucas Valdés», *Laboratorio de Arte,* 10, 63-80.

Lama, V. de [2010]. «Cultura visual y simbología de los colores en la literatura de los Siglos de Oro», en I. Osuna y E. Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 367-390.

Lammertse, F. y Vergara, A. (dirs.) [2003-2004]. *Pedro Pablo Rubens. La historia de Aquiles,* Cat. Exp., Boijmans-van Beuninghen - Museo Nacional del Prado, Madrid.

Lausberg, H. [1967]. *Manual de retórica literaria,* Madrid, Gredos.

Le Goff, J. [1981]. *El nacimiento del purgatorio*. Madrid, Taurus.

Leader, R. E. [2000]. «The David Plates revisited: Transforming the Secular in Early Byzantium», *The Art Bulletin*, 82, 3, 407-427.

Ledda, G. [1970]. *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, Universidad de Pisa.

—, [1996]. «Los Jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra», en S. López Poza, (ed.) *Literatura Emblemática Hispánica*, A Coruña, Universidade de A Coruña, 111-128.

—, [1998]. «Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo xvii», *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. t. i. Alcalá. Universidad, 45-74.

Legrand, E. [1897]. *Description des Iles de l'archipel par Christophe Buonelmonti,* París, Ernest Leroux.

Lemaire, C. [2007]. «Miradas cruzadas sobre la Orden del Toisón de Oro. La fundación de la Orden del Toisón de Oro. Influencia de la orden de la Jarretera. Los estatutos», en E. Mira y A. Deva, *A la búsqueda del Toisón de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de las ciudades*, València, Generalitat Valenciana.

Lenz, R. [1894]. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*. Santiago de Chile, Memorias científicas y literarias.

León Coloma, M. [1989]. «Iconografía de la prudencia en España durante los siglos xv y xvi», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada,* 20, 65-78.

León Dufour, X. [2002]. *Vocabulario de teología mística*, Barcelona, Herder.

Leppert, R. D. [1979]. «Concert in a house. Musical iconography and musical thought», *Early Music*, 7, 3-17.

Lestringant, F. [1934]. *Andros Le livre des îles: atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne,* Ginebra, Droz.

Lista, A. [1822]. «Sobre la necesidad de que los escritores públicos auxilien a las autoridades, y estas a los escritores», *El Censor*, 11-05-1822, 171-179.

López Beltrán, C. [2008]. «Sangre y temperamento. Pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas», en F. Gorbach y C. López Beltrán

(eds.), *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 298-242.

López Calderón, C. [2013]. «La emblemática como instrumento devocional: La capilla de *Nossa Senhora da Esperança* en Abrunhosa (Viseu, Portugal)», en A. Martínez Pereira, I. Osuna y V. Infantes (eds.), *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Serie Anejos de Imago, nº 2, Madrid, Turpín Editores – Sociedad Española de Emblemática, 299-311.

—, [2015]. «"Parida y donzella, ¿cómo pudo ser? El que nació della, bien lo pudo hacer?" Emblemas para glosar la maternidad virginal de María», en J. M. Morales Folgueira, R. Escalera Pérez y F. J. Talavera Esteso (eds.) *Confluencia de la imagen y la palabra*, Valencia, Universitat de València, 279-291.

López de Ocariz, J. J. [1999]. «El engullidor. Hacia una tipología de la máscara de horror en la escultura románica», en J. I. de la Iglesia Duarte, *Milenarismos y milenaristas en la Europa Medieval*, Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, 305-326.

López López, R. J. [2008]. «La pervivencia de un mito bélico en la España Moderna: la imagen de Santiago Caballero», en D. González Cruz (ed.), *Religión y conflictos bélicos en Iberoamérica*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 41-73.

López Poza, S. [1996]. «Imágenes emblemáticas en el *Guzmán de Alfarache*», *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Touluse 1993)*, I. Arellano y otros, (eds.), Touluse, griso-lemso, 297-305.

—, [1999]. «El epigrama en la literatura emblemática española», *Analecta malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 22, nº 1, 27-55.

—, [2006]. «Los libros de emblemas y la imprenta», *Lectura y signo*, 1, 177-199.

—, [2007]. «Alonso de Ledesma and the spanish epigrams in the polyglot edition of Vaenius' *Amori divini emblemata*», en E. Stronks, P. Boot y D. Stiebral (eds.), *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*, The Hague, DSH, 93-109.

—, [2011]. «La cultura emblemática bajo el valimiento del duque de Lerma (1598-1618)», en J. Matas, J. M. Micó y J. Ponce (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro,* Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 235-262.

—, [2014]. *Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes.

López Vázquez, J. M. B. [2015]. «La representación del pecado de lascivia contra la naturaleza y de otros vicios a través de actos y afectos», *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco Hispánico*, Valencia, PUV, 197-211.

Lladó y Ferragut, J. [1935]. *Rincones de Palma: las ventanas del Renacimiento*, Palma, Imp. José Tous.

Llamas, E. [1982]. «La imagen de María en la vida y en la experiencia mística de Santa Teresa de Jesús», *Marianum*, 44, 48-87.

Llopis, B. F. [2012]. «Propaganda, misión y oración privada. Usos y funciones artísticas en torno a San Francisco de Borja», en S. Laparra y M. Toldrá (eds.), *Francisco de Borja (1510-1572). Hombre del Renacimiento, Santo del Barroco*, Gandía, CEIC Alfons el Vell, 483-496.

Madroñal, A. [2002]. «La primera edición de la *Vida de San José* del maestro Valdivielso», *Revista de Filología Española*, lxxxii, 3/4, 273-294.

Maguin, J. M. [1981]. «Strategie de l'Emblème et Strategie du Théâtre: de Quelques Interludes de l'Image et du Language dans la Production du Sens», M. T. Jones-Davies (ed.), *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, París, Jean Touzot, 107-119.

Maia, J. [1985]. *Santa Teresa de Jesus,* Lisboa, Editorial Verbo.

Malacchini, S. [2015]. *Lira popular. Identidad gráfica de un medio impreso chileno*, Santiago, Ocho Libro.

Malaxecheverría, I. (ed.) [1996]. *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela.

Mâle, E. [1987]. *L´art religieux du XIII siècle en France*. París, Le livre de poche.
—, [2001]. *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro.
—, [2001]. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Encuentro.
Mancho Duque, M. J. [2014]. «Claves de la escritura teresiana», *Salamanca. Revista de Estudios* 59, 104-106.
Manero Sorolla, M. P. [1992]. «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *BBMP*, LXVIII, 66-67.
—, [1999]. «Las relaciones de las *Solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de la N.B.M. Teresa de Jesús* de Diego de San José», *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 223-234.
Maravall, J. A. [1975]. *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera. Siglo XVII*, Madrid, Cultura Hispánica.
—, [1981]. *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel.
Marcelo, G. [1994]. «Algunos aspectos comunes de los tratados didácticos para mujeres en los siglos XIV-XV», en *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría*, Madrid, Al-Mudayna, 95-105.
Marchena Hidalgo, R. [1998]. *Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla: el siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa.
—, [2005]. *Pedro de Palma, miniaturista del siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
—, [2011]. «La iluminación al servicio del estamento privilegiado: las ejecutorias de hidalguía», *Laboratorio de Arte*, 23, 125-146.
Marín Ducreux, J. [1789]. *Historia eclesiástica general o siglos de cristianismo*, Madrid.
Marín Pina, M. C. [1999]. «El Caballero de Ávila y las fiestas zaragozanas por la beatificación y canonización de Santa Teresa en el siglo XVII», *Thesaurus*, LIV, 1, 155-179.
Marinho, L. [2013]. «Espiritualidade e Misticismo de Santa Teresa de Jesus, da gravura à azulejaria», em A. Câmara e S. Saldanha (coor.), *Ciclos de Iconografia Cristã na Azulejaria. Actas do I Colóquio Sacrae Imagines,* Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 26-44.
Márquez Villanueva, F. [1990]. «Sobre el lanzamiento y recepción del *Guzmán de Alfarache*», *Bulletin Hispanique* 92, 549-577.
—, [2004]. *Santiago: trayectoria de un mito*, Barcelona, Bellaterra.
Martín Abad, J. [1999]. *La Imprenta en Alcalá de Henares, 1601-1700,* Madrid, Arco, Libros.
Martín González, J. J. y González Paz, J. [1986]. *El Maestro de Sobrado, Ourense,* Orense, Diputación Provincial – Servicio de Publicaciones, 1986.
Martín Martínez, R. [2003]. *El teatro breve de Antonio de Zamora (estudio y edición)*, tesis doctoral inédita presentada en la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de J. Huerta Calvo, Madrid.
Martín Ruíz, J. M. [1993]. «Maquiavelo y el tacitismo en la España de los Siglos XVI y XVII», *Boetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 15, 317-327.
Martín, F. y Sierra, L. [1990]. *150 años Platería Espuñes*. Madrid, Artes Gráficas Luis Pérez S.A.
Martínez Carretero, I. [2012]. «La advocación del Carmen. Origen e iconografía», *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo de El Escorial, 771-790.
Martínez Millán, J. y Fernández Conti, S. (coords.) [2005]. *La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey,* Madrid, Fundación Mapfre-Tavera (2 vols.).
Martínez Millán, J. y Visceglia, Mª A. (dirs.) [2008]. *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, Madrid, Fundación Mapfre.
Martínez Pereira, A. [2006]. «La representación del amor en la emblemática española de los Siglos de Oro», *Península*, 3, 101-138.
—, [2008]. «La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas», en *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, C. Chaparro Gómez, J. J. García Arranz y J. Ureña Bracero (eds.), Mérida, Editora Regional de Extremadura, I, 181-197.
Martínez Ripoll, A. [1978]. *Francisco*

de Herrera «*el Viejo*», Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
Martinez Zulaica, A. [1983]. *Las artes plásticas en Boyacá,* Tunja: Biblioteca de autores boyacenses.
Martínez-Burgos García, P. [2000]. «La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro», en J. C. Vizueta Mendoza y P. Martínez Burgos (eds.), *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, Cuenca, 215-240.
Mateo Gómez, I. [1990]. «La devoción a la Virgen en la sociedad medieval y su reflejo en la literatura y el arte», en *Devoción mariana y sociedad medieval. Actas del simposio,* Ciudad Real, 22-24 de marzo de 1989, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 333-350.
Mateos, J. y Barreto, J. [1992]. *El evangelio de Juan: análisis lingüístico y comentario exegético*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
Mattoso, J. e Iparraguirre, I. [1969]. *Historia de la espiritualidad, San Francisco y los franciscanos*, vol. I, Barcelona, Juan Flores.
Maupeu, P. [2012]. «Les aventures de Prudence, personnage allégorique, Ve-XVe siècle», en E. Berriot-Salvatore y otros (eds.), *La vertu de prudence entre Moyen Age et âge classique*, París, Classiques Garnier, 33-54.
Mauquoy-Hendrickx, M. [1979]. *Les estampes des Wierix conserves au cabinet des estampes de la bibliotheque royale Albert I*, Bruselas, Biblioteca Real Albert Ier.
Mayer, A. L. [2010]. *La escuela sevillana de pintura. Aportaciones a su historia*, Sevilla, Cajasol.
Meco, J. [196?-7?]. *Igreja do Convento de Santa Teresa,* <http://bit.ly/2qOy072>.
—, [1985]. *Azulejaria Portuguesa,* Lisboa, Bertrand Editora.
Melero Moneo, M. [2002-2003]. «Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges», *Locus Amoenus,* 6, 21-40.
Méndez Plancarte, G. [1946]. *Humanismo mexicano del siglo XVI,* México, UNAM.
Menéndez Pelayo, M. [1944]. *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, CSIC.
Mercadier, G. [2004]. «Singularidades de la autobiografía española en la época moderna», C. Hernández y M. Á. Hermosilla (eds.), *Autobiografia en España: un balance*, Madrid, Visor, 84-94.
Mérida Jiménez, R. M. [2011]. *Mujer y cultura literaria en las letras ibéricas y del Renacimiento temprano*, Kassel, Reichenberger.
Merinero, M. J. [2007]. *Resistencia creadora en Irán*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
Merquior, J. G. [1977]. *La estética de Lévi-Strauss*, Barcelona, Destino, 75-76.
Milanese, G. [1981]. *Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti,* Firenze, G. C. Sansoni editore.
Millar, P. [1990]. «La lira popular y la tradición chilena del grabado en madera», *Revista de Arte UC*, n° 6, verano 1990.
Millares Carlo, A. [1946]. *Cartas recibidas de España por Francisco Cervantes de Salazar (1569-1575)*. Biblioteca Histórica Mexicana de Obras Inéditas, México, Porrúa.
—, [1958]. *Apuntes para un estudio bibliográfico del humanista Francisco Cervantes de Salazar*, México, UNAM.
—, [1986]. *Cuatro estudios biobibliográficos mexicanos: Francisco Cervantes de Salazar, Fray Agustín Dávila Padilla, Juan José de Eguiara y Eguren, José Mariano Beristáin de Souza*, México, Fondo de Cultura Económica.
Mínguez Cornelles, V. [1991]. «Un género emblemático: el jeroglífico barroco festivo. A propósito de unas series valencianas», *Goya. Revista de Arte*, 222, 331-338.
—, [1999]. «*Porque sepa la verdad en el siglo venidero*: Confusiones, exageraciones y omisiones en las relaciones festivas valencianas», en S. López Poza (ed.), *La fiesta: Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos.* (*A Coruña: 13-25 de julio de 1996*), Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 247-258.
—, [2002]. «La emblemática en la cultura novohispana», en B. Skinfill y E. Gómez Bravo (eds.), *Las dimensiones*

del arte emblemático, Michoacán, El Colegio de Zamora.

Mínguez Cornelles, V., González Tornel, P. y Rodríguez Moya, I. [2010]. *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.

—, [2011]. «Iconografía de Lepanto. Arte, propaganda y representación simbólica de una monarquía universal y católica», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 255-284.

—, [2011]. «Un collar ígneo para un vellocino áureo. Iconografía de la Orden del Toisón», en F. checa y J. martínez-correcher y Gil, *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes.

Miquel Juan, M. [2013]. «"¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!" La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales», *Anuario de Historia de la Iglesia*, 22, 291-315.

Mitchell, W. J. T. [1986a]. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.

—, [1986b]. «Nature and Convention. Gombrich's Illusions», en *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.

—, [1995]. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.

—, [2005a]. «The surplus value of images», en *What do pictures want?* Chicago/Londres, University of Chicago Press.

—, [2005b]. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.

—, [2014]. «La plusvalía de las imágenes», en *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*. Santander, Shangrila.

Mocholí, M. E. [2012]. «El lugar de María Intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales», en *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, 4, 7-22.

Mödersheim, S. [1994]. «Emblem, Emblematik», en G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen, Niemeyer, vol. ii, 1098-1108.

Molon, D. [2000]. «Blissed-out fatalist», en M. Muntean y otros, *Muntean–Rosenblum. Where else,* Viena, Secession: 23-24.

Monteagudo Robledo, M. P. [1995]. «Fiesta y poder. Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 15, 173-204.

Montero Tejada, R. Mª. [2001]. «Los *continos* hombres de armas de la Casa Real castellana» (1495-1516). *Boletín de la Real Académia de la Historia* (*BRAH)*, 198, i.

Monterroso Montero, J. M. [1997]. «Santiago, San Millán y San Raimundo: Milites Christi», en F. Singul Lorenzo (ed.), *Santiago, Al-Andalus: diálogos artísticos para un milenio. Conmemoración do Milenario da Restauración da cidade de Santiago despóis da "razzia de Almanzor" (997-1997). Mosteiro de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, 2 xuño – 31 agosto de 1997*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 485-500.

—, [2004]. «A la sombra de Santiago. La afirmación del culto jacobeo y su identificación con la Monarquía durante la Edad Moderna», en aa.vv., *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788). Colegio de Fonseca, Santiago de Compostela, 2 de julio – 19 de septiembre de 2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 53-70.

Morales Folguera, J. M. [2009]. «El arte al servicio del poder y de la propaganda imperial. La boda del príncipe Felipe con María Tudor en la catedral de Winchester y la solemne entrada de la pareja real en Londres», en *Potestas*, 2, 165-190.

—, [2012]. «Fiestas celebradas en Nápoles en 1659 por el virrey conde de Castrillo con motivo del nacimiento del Príncipe de España Felipe Próspero», en R. Camacho, E. Asenjo y B. Calderón (eds.), *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Madrid, Ministerio de Economía y Competitividad y Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Málaga, 278-290.

—, [2013]. «Festa e artificio alla corte dei Farnese. L'imeneo di Filippo V ed Elisabetta nella cattedrale di Parma, 1714», en *Aurea Parma. Rivista Quadrimestrale di Storia, Letteratura e Arte*, anno XCVII, fascicolo II, maggio-agosto, 187-210.
—,-[2013]. «Las fiestas de la Monarquía hispánica en Italia durante la Edad Moderna», en V. Mínguez (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castelló, Universitat Jaume I, 423-444.
—, [2014]. «Las entradas triunfales de Carlos V en Italia», en *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, Granada, Universidad de Granada, 327-342.
—, [2015]. «El sol eclipsado. La imagen festiva de Carlos II en Italia», en *Confluencia de la imagen y la palabra*, Valencia, Universidad de Valencia, 403-428.
—, [2015]. «El viaje triunfal de Carlos V por Sicilia tras la victoria de Túnez», *Imago*, 7, 2015, 7-21.
—, [2015]. «La imagen de la Monarquía Hispánica a través de la fiesta en la ciudad de Nápoles», en R. García Mahíques y S. Doménech García (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco Hispánico*, Valencia, Universitat de València, 2015, 375-394.
Morales Padrón, F. [1989]. *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
Morales, A. y Valdivieso, E. [1980]. *Sevilla oculta.* Sevilla, Guadalquivir.
Morán Turina, J. M. [1990]. *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea.
Morant, A. M. [2012]. «La arquitectura benéfica privada valenciana del siglo XIX como muestra del poder burgués», *Actas del Congreso Nacional del CEHA 2012*, Castellón, Universitat Jaume I, 545-560.
—, [2014]. «El conocimiento de otros mundos a través de la literatura de viajes: crónicas y dibujos de las obras del Canal de Panamá en 1886», en *Actas del XX Congreso del CEHA*, Toledo, Universidad Complutense.
—, [2015a]. «El segundo centenario de un mecenas y coleccionista valenciano: el marqués de Campo (1814-1889)», en *Debats*, 125, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 96-105.
—, [2015b]. «Un coleccionista desconocido en la corte de Alfonso XII: el marqués de Campo (1814-1889)», *Matèria, Revista Internacional d'Art* (Universidad de Barcelona), 115-127.
Morant, A. M. y otros [2015]. *El Marqués de Campo. Político, empresario y coleccionista de obras de arte,* Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
Moreno, J. M. [2014]. «El Palacio Domecq de Jerez de la Frontera y el arquitecto Juan Díaz de la Guerra», *Boletín de Arte,* 35, 207-226.
Moreno Cuadro, F. [1983]. «Las empresas de Santa Teresa grabadas por Manuel Freyre», *Mundo da Arte*, 16, 19-32.
—, [1991]. *San Juan de la Cruz y el grabado carmelitano del «Teresianum» de Roma*, Madrid, CSIC-UIMP, Artes Gráficas Palermo.
—, [1994]. *Iconografía de la Sagrada familia*, Córdoba, Cajasur.
—, [2009]. *El palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*, Córdoba, Servicio de publicaciones Cajasur.
—, [2009-2010]. «El Zodíaco Teresiano de los Klauber», *Boletín de Arte*, 30-31, 169-183.
—, [2009a]. «En torno a las fuentes iconográficas de Tiépolo para la *Visión teresiana* del Museo de Bellas Artes de Budapest», *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 243-258.
—, [2009b]. «Génesis iconográfica del San Elías de Pedro de Mena en la Catedral de Granada», *Cuadernos de Arte de Granada*, 40, 179-192.
—, [2010a]. «J. B. Palomino y J. Hiebel: renovación y tradición en las series teresianas del Setecientos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 110-111, 37-64.
—, [2010b]. «Rubens y el Carmelo. Entre la estampa de invención y la reproducción», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 106, 153-180.
—, [2014a]. «Iconografía de los testigos de los procesos teresianos. A propósito de Adrian Collaert y la escenografía de la capilla Carnaro», *Archivo Español de Arte* 14, 29-44.
—, [2014b]. «Iconografía de los testigos de los procesos teresianos», *Archivo Español de Arte*, 87, 345, 29-44.
Moss, A. [1996]. *Printed Common-*

place-Books and the Structuring of Renaissance Thought, Oxford, Clarendon Press.
—, [2003]. «Emblems into Commonplaces: The Anthologies of Josephus Langius», en *Mundus Emblematicus: Studies in Neo-Latin Emblem Books,* K. A. E. Enenkel y A. S. Q. Visser (eds.), Turnhout, Brepols, 1-16.
Moussavi-Aghdam, C. [2009]. *Enthropy: Between Artistic Form and Formlessness, With Special Reference to Contemporary Art in Iran*, Manchester, University of Manchester.
Mues Orts, P. [2006]. *El arte maestra, traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe.
Muntean, M. y otros [2000]. *Muntean–Rosenblum. Where else,* Viena, Secession.
Muntean, M. y otros [2006]. *Muntean–Rosenblum. Make death listen,* Zúrich y León, JRP-Ringier y MUSAC.
Muntean, M. y otros [2008]. *Muntean–Rosenblum. Between what was and what may be,* Essl, Essl Museum.
Muntean–Rosenblum y Stokburger, A. [2012]. «Conversación entre Muntean–Rosenblum y Axel Stokburger», F. Francés y otros, *Muntean–Rosenblum. The management of insignificance*, Málaga, CAC Málaga, 38-48.
Murillo Capitán, E. y Murillo Sanromá, Mª [2015]. *Las fábricas españolas de cerillas del siglo xix y sus etiquetas*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
Murray, D. y Pascual, A. [1989]. *La casa y el tiempo*, Palma, José J. de Olañeta.
Musac [2005]. *Guía MUSAC 5: Muntean–Rosenblum, Julie Mehretu, Daniel Verbis, Felicidad Moreno, Philipp Frölich, Pauline Fondevila*, León.

Nascimento, A. [2012]. *Ler contra o tempo, condições dos textos na cultura portuguesa*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos FLUL, vol. ii.
Navarrete Martínez, E. [1999]. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo xix*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
Navarro Talegón, J. [1982]. *Iconografía de Santa Teresa en la provincia de Zamora*, Zamora, Gráficas Heraldo.
Navarro, R. y Dobado, J. (eds.) [2015]. *Teresa de Jesús. La prueba de mi verdad*, Madrid, BNE-ACE.
Nelson, K. [1998]. *Jacob Jordaens. Design for tapestry,* Turnhout, Brepols.
Nieto Alcaide, V. y García Morales, M. V. [2004]. «Santiago y la Monarquía española: orígenes de un mito de Estado», en aa.vv., *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788). Colegio de Fonseca, Santiago de Compostela, 2 de julio – 19 de septiembre de 2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 33-51.
Nijsten, G. [2004]. *In the shadow of Burgundy. The court of Guelders in the Late Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press.
Niño Jesús, M. de [1945]. «El venerable hermano Fray Juan de la Miseria. Sus restos y sus escritos», *El Monte Carmelo: Revista de Espiritualidad*, 49, 36-43.
Nováková, L. [2008]. *De collective van de Vlaamse wandtapijten in Zuid-Bohemen en de interpretative van de best bewaarde serie 'De Spreekwoorden',* Magisterská diplomová, Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouci.
Nuttall, Z. [1921]. «Francisco Cervantes de Salazar, Biographical notes», *Journal de la Société des Americanistes de París. Nouvelle serie*. 13, 59-90.

Oberhollenzer, G. [2008]. «Loss of identity and ambiguity. Approaches to and questions regarding the work of Muntean–Rosenblum», en M. Muntean y otros, *Muntean–Rosenblum. Between what was and what may be,* Essl, Essl Museum: 9-11.
Oldenbourg, M. C. [1962]. *Die Buchholzschnitte des Hans Baldung Grien. Ein bibliographisches Verzeichnis ihrer Verwendungen*, Baden-Baden, Heitz Gmbh.
Oliet Palá, A. [2001]. «La monarquía mediada», en *Revista de estudios políticos*, 112, 135-148.
Oñatibia, I. [2011]. *Bautismo y Confirmación*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
Orazem, R. [2009]. *A representação de Santa Teresa D'Ávila nas igrejas da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira/Bahia e São Cristovão/Sergipe*, Baía, Universidade Federal da Baía.

Orrego, S. [2005]. «Agustinismo y escolástica en el pensamiento de fray Luis de León: la cuestión de la imagen de Dios en el hombre», M. Mestre, J. Pérez Magallón y P. Rabaté (eds.), en *Augustin en Espagne. XVIe.- XVIIIe. Siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 195-219.

Ortiz Juárez, D. [1972]. «Las pinturas del duque de Rivas», *Goya*, 109, 18-23.

Otte, E. [2003]. «Diego Caballero, funcionario de la Casa de la Contratación», en A. Acosta Rodríguez y otros (coords.), *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, CSIC, Fundación El Monte, 315-339.

Palau y Dulcet, A. [1950]. *Manual del librero hispanoamericano*. t. III, Barcelona-Madrid, A. Palau.

Paleotti, G., Della Torre, S. [2002]. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana – Cad & Wellness.

Palma Chaguaceda, A. y Millares Carlo, A. [1973]. *El historiador Gonzalo Argote de Molina. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Las Palmas, Ayuntamiento de las Palmas.

Palomero Páramo, J. M. [1983]. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

Palomero, J. [1984]. «La platería en la Catedral de Sevilla», en AA.VV., *La Catedral de Sevilla.* Sevilla, Guadalquivir, 636- 641.

Palomino, A. [1947]. *El Museo Pictorico y Escala óptica,* t. I. *El Parnaso español Pintoresco y Laureado,* t. III, Madrid, Aguilar.

Panofsky, E. [1979]. «La *Alegoría de la Prudencia* de Ticiano: *post scriptum*», en *El significado en las artes visuales,* Madrid, Alianza, 171-193.

—, [1986]. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico,* Madrid, La Piqueta.

—, [1989] *Vida y Arte de Alberto Durero,* Madrid, Alianza.

—, [1989]. *Idea*, Madrid, Cátedra.

Paré, A. [1993]. *Monstruos y prodigios*, I. Malaxecheverría (trad.), Madrid, Siruela.

Parera Saurina, M. [1991]. *Mallorca artística, arqueológica y monumental*, (1ª ed. 1904), Palma, José J. de Olañeta.

Pascual Bennasar, A. [2012] «La illeta del Teatre Sans i el seu entorn», *MRAMEGH,* 22.

Pascual Chenel, Á. [2014]. «De Austrias a Borbones: retrato, poder y propaganda en el cambio de siglo; continuidad o fractura», en M. Torres Arce y S. Truchel García (eds.), *Europa en torno a Utrecht*, Santander, Universidad de Cantabria, 253-286.

Pasini, P. [1986]. *Guido Cagnacci, pittore,* Pesaro, Banca Populare Pesarese.

Passavant, J. [1860]. *Le peintre-graveur,* París, Rudolph Weigel.

Pastor Díaz, N. [1842]. *Galería de españoles célebres contemporáneos*, Madrid, Impr. Don Vicente de Lalama.

—, [1867]. *Obra de D. Nicomedes Pastor Díaz de la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, t. III.

—, [1885]. *Obras completas del Duque de Rivas*, Barcelona, Montaner y Simón, t. I.

Pastoureau, M. [2003]. *Traitè d'Heraldique*, París, Picard Editeurs.

Payne, A. [1996]. «Statutes and Armorial of the Order of the Golden Fleece, British Library, Harley Ms 6199», en *L'Ordre de la Toison d'Or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505). Idéal ou reflet d'une société?*, Turnhout, Brepols, 1996, 45-46.

Peaucelle, D. [1994]. «L'industrie du papier à cigarettes au XIXe siècle: fabrication, transformation et negoce», en *IPH Congresss Book. 1994. International Paper Historians Association*, 10, 104-111.

Pedraza, P. [1989]. «*Pacis cultor.* Apuntes para una interpretación del Apartamento Borgia del Vaticano», *Lecturas de Historia del Arte,* I, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, 125-160.

Pedrosa, J. M. [2003]. «La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope, a Dostoyevski y Argullol», *Criticón* 7-9, 649-660.

—, [2014]. «Del brazo escribidor al libro escrito por santa Teresa, o la letra como talismán terapéutico», en E. Lara y A. Montaner (eds.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 599-626.

Peers, A. [1923]. *Angel de Saavedra, Duque de Rivas. A critical study*, Nueva York, París.
Peinado Santaella, R. G. [1976-1977]. «La Orden de Santiago en Sevilla», *Cuadernos de Estudios Medievales*, 4-5, 179-201.
Peraita Huerta, C. [2000]. «Observaciones preliminares para anotar el *Epítome a la historia de fray Tomás de Villanueva* de Quevedo», *La Perinola*, 4, 251-266.
Perdrizet, P. [1908]. Étude sur le «*Speculum Humanae Salvationis*», París, Honoré Champion.
Pereda, F. [2007]. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400,* Madrid, Marcial Pons.
—, [2014]. «La Verónica según Zurbarán: la pintura como figura y la imagen como vestigio», en *Alegorías, imagen y discurso en la España Moderna*, Madrid, CSIC, 73-92. M. Tausiet (ed.).
Pereira, S. [2010]. *Tras a nevoa vem o sol – as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, Tese de doutoramento, Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, <http://bit.ly/2qmlrwk>.
Pérez de Tudela, M. I. [1993]. «El espejo mariano de la feminidad en la Edad Media española», *Anuario filosófico*, 3, 621-634.
Pérez de Valdivia, D. [1977] *Aviso de gente recogida (1585)*, Á. Huerga y J. Esquerda (eds.), Madrid, FUE.
Pérez Rubio, A. [2006]. «Noli me tangere. Espectros en un sistema de ambigüedad», en M. Muntean y otros, *Muntean–Rosenblum. Make death listen,* Zúrich y León, JRP-Ringier y MUSAC, 127-129.
Pérez, J. [2007]. *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*, Madrid, Algaba.
Pierson, P. [1999]. «Carolus V Gobernante», en *Carolus V imperator*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
Piferrrer, P. y Quadrado, J. M. [1969]. *España, sus monumentos, artes, su naturaleza e historia*. Palma, Ediciones de Ayer.
Pilo, R. [2008]. «Juegos de Cortes en la época barroca: Éxitos y derrotas de los duques de Montalto», en *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las casas de la reinas (siglos xv-xix),* ii, Madrid, Ediciones Polifemo, 1429-1442.
—, [2014a]. «El negro, el rojo y… el gris. Nota biográfico-política sobre el duque de Montalto-Cardenal Moncada (1614-1672)», *Librosdelacorte.es,* 1, año 6, 214-227.
—, [2014b]. «IV centenario del nacimiento de Luis Guillermo Moncada-Aragón y La Cerda. Principe de Paternó, duque de Montalto y de Bivona. Cardenal, virrey de Cerdeña, Sicilia y Valencia», *Real Academia de la Historia,* <http://bit.ly/2qej2sp>.
Pina Martins, J. V. de [1972]. *Catálogo da Exposição Bibliográfica, Iconográfica e Medalhística de Camões*, Lisboa, IN-CM.
Pinilla Martín, M. J. [2008]. «La ilustración de los escritos teresianos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 74, 185-202.
—, [2013a]. «Dos "vidas" hagiográficas de Teresa de Jesús: Amberes, 1613 y Roma, 1655», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 70, 183-202.
—, [2013b]. *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*, Valladolid, Universidad de Valladolid, <http://bit.ly/2rCerAc>.
Pinto de Castro, A. [2008]. *Retórica e Teorização Literária em Portugal,* Lisboa, incm.
Pita Andrade, J. M. [1971]. «Santiago en España, fuera de los caminos de peregrinación», en aa.vv. *Santiago en España, Europa y América*, Madrid, Editora Nacional, 325-488.
Piulats Riu, O. [2006]. *Egiptosophia: Relectura del mito al logos,* Barcelona.
Planas Rosselló, A. [2000]. «Los estudiantes mallorquines en Italia y el humanismo jurídico», en *Al tombant de l'edat mitjana. Tradició medieval i cultura humanística*. Palma, Institut d'estudis Baleàrics.
—, [2013]. «Juan Ginés de Sepúlveda y el humanismo jurídico mallorquín», *E-SLHR*, 15, 1-14.
Poli, L. [1999]. «Formes de la Prudence de Brunetto Latini à Dante», en *La*

Représentation de la Prudence, Chroniques Italiennes, 60, 45-56.
Polo Carrasco, J. [1980]. *Paulus de Heredia († c. 1490)*. «Corona Regia», Zaragoza, Biblioteca José Sinués.
Pommer, H. [1996]. «Benoît Farjat. Graveur italien d'origine lyonnaise. 1645-1724», *Nouvelles de l'estampe,* 147, 13-24.
Pons, A. y Serna, J. [1992]. *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX,* Valencia, Diputación de Valencia.
Porres Benavides, J. [2015]. «Pintura sevillana del siglo XVIII. Nuevas aportaciones al catálogo de Ruiz Soriano», en M. A. Rodríguez Miranda (coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, Córdoba, Asociación «Hurtado Izquierdo», 799-814.
Portela Sandoval, F. J. [2004]. «Santiago, *miles Christi* y caballero de las Españas», en Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788). Colegio de Fonseca, Santiago de Compostela, 2 de julio – 19 de septiembre de 2004*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 71-85.
Porteman, K. [1974]. «Een emblematische Voorstelling van het mystieke leven de: *Idea Vitae Teresianae*…, c. 1686», *Ons Geestelijk Erf*, 48, 46-66.
Portman, M. [2014]. *L'image du corps dans l'art espagnol aux XVIe. et XVIIe. Siècles, Autour du «Libro Segundo» de Juan de Arfe y Villafañe (1585),* Bern, Peter Lang.
Portocarrero, P. [1998]. *Teatro Monárquico de España,* C. Sanz Ayán (ed.), Madrid, BOE-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
Portús, J. [1969]. «Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, CIV, 1.
—, [2014]. «En el traje cortesano, en el militar y en el de campo – tipologías del retrato cortesano en España», en C. García-Frías Checa y J. Jordán de Urríes y de la Colina, *El retrato en las colecciones reales*, Madrid, Fundación Banco Santander, Patrimonio Nacional.
Portús, J. y Vega, J. [1988]. *La Estampa Religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
Pozuelo Yvancos, J. M. [2006]. *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
Praz, M. [1964]. *Studies in Seventeenth-Century Imagery,* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (1ª ed.: Londres, The Warburg Institute, 1939).
—, [1989]. *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid, Siruela.
—, [2005]. *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid, Siruela.
Precedo Lafuente, M. J. [2008]. «Las imágenes ecuestres de Santiago el Mayor», en S. L. Pérez López (coord.), *Plenitudo Veritatis. Homenaje a Mons. Romero Pose*, Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 521-527.
Pulido Rosa, M. I. [1998]. «Adaptaciones a un motivo literario: la salamandra», *Anuario de Estudios Filológicos*, 21, 307-318.
Putnam, R. [1908]. *Charles the Bold, Last duke of Burgundy*, New York and London, G. P. Putnam's Sons.

Quadrado, J. M. [1896]. *Informacions Judicials Sobre'ls Adictes a la Germania en La Ciutat e Illa de Mallorca: E Penas de Cos e d'Haver a ells imposadas apres la reduccio de la Germania, J. M. Quadrado* (ed.), Palma, Estampa de Felip Guasp
Quiroga Conrado, M. de [1999]. «Catálogo de la heráldica gentilicia en los retablos de las iglesias de Palma», en *El nostre patrimoni cultural*, Palma, Societat Arqueológica Lul·Liana.
—, [2007a]. «Aproximación a la emblemática urbana de Palma; siglos XV al XX», *MRAMEHG*, 17.
—, [2007b]. *Patrimoni heràldic. Catálegs del Museu de Mallorca I*. Palma, Govern de les Illes Balears.
—, [2009]. «La emblemática caballeresca en la Mallorca del Renacimiento», *MRAMEHGH,* 19.

Réau, L. [1999]. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Bíblia, Antiguo Testamento*, Tomo I, vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal.
—, [2000]. *Iconografía del Arte Cristiano,* t.

I, vol. 2. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento, Barcelona, Serbal.
—, [2001]. *Iconografía del Arte Cristiano,* t. II, vol. 3. Iconografía de los santos A-F, Barcelona, Serbal.
—, [2002]. *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, t. II, vol. 5.
Renders, H. [2015]. «A obra *Cor Iesu amanti sacrum* de Antônio Wierix: A *religio cordis* jesuita no início da Reforma católica e a promoção da via mística tripla», *Imago*, 7, 135-164.
Renger, R. [1989]. «"Wie di Alten sungen…" Kompositionsänderungen in Werk von Jacob Jordaens», *Kunst & Antiquitäten,* IV, 52-58.
Renon, A. [2013]. «Interview with Homa Arkani». *Hey! Modern Art and Pop Culture,* 13, París, Halle Saint Pierre.
Renton, A. [2006]. «"…así empiezan siempre una y otra vez": Espacios sintácticos y figuras en deuda en la obra de Muntean–Rosenblum», en M. Muntean y otros, *Muntean–Rosenblum. Make death listen,* Zúrich y León, JRP-Ringier y MUSAC, 131-133.
Restrepo Peláez, P. [2010]. *Repertorio Boyacense* (348), Academia Boyacense de Historia.
Revilla, F. [1985]. «Las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto. Horizonte y retrato de un intelectual laico bajo los Austrias», *Goya. Revista de Arte*, 187-188, 113-119.
—, [1999]. *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.
—, [2000]. «Reflejos de la mística en la emblemática y la cultura del Siglo de Oro», *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, en R. Zafra y J. J. Azanza (eds.), Madrid, Akal, 325-336.
Revista de Estudios Josefinos [2009]. 54, («Índices de *Estudios Josefinos*, 1977-2000»).
Rey Castelao, O. [1985]. *La historiografía del Voto de Santiago. Recopilación crítica de una polémica histórica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.
—, [2006]. *Los mitos del apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, Vigo, Consorcio de Santiago, Nigratrea.
—, [2007]. «La disputa del patronazgo de la Monarquía: Santiago o Santa Teresa», en J. Martínez Millán y M. A. Visceglia (dirs.), *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, Madrid, Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, vol. I, 227-246.
—, [2015]. «Teresa, patrona de España», *Hispania Sacra*, 136, 531-573.
Reyero Hermosilla, C. [2008]. «Arte y compromiso: los artistas y las imágenes en la lucha política a comienzos del siglo XIX», en A. Ramos Santana y A. Romero Ferrer (eds.), *Cambio político y cultura en la España de entresiglos*, Cádiz, Universidad, 407-436.
Reyero, C. [1999]. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cuadernos de arte Cátedra.
—,[2010]. *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*. Madrid, Siglo XXI.
Ribera, F. [1908]. *Vida de Santa Teresa de Jesús,* J. Pons (intr.), t. I. Barcelona, Gustavo Gili.
Rico Pavés, J. [2006]. *Los Sacramentos de la iniciación cristiana*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso.
Richter Sherman, C. [1995]. *Imaging Aristotle: verbal and visual representation in fourteenth-century France*, Berkeley, University of California Press.
Rodríguez Barral, P. [2009]. *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona.
Rodríguez Blanco, D. [1979]. «El monasterio de Santiago de la Espada de Sevilla», *Historia. Instituciones. Documentos*, 6, 309-324.
—, [2012]. «Las Órdenes Militares en el Reino de Sevilla en la Edad Media», *Historia. Instituciones. Documentos*, 39, 287-324.
Rodríguez Culebras, R. [1999]. «Santiago en la Batalla de Clavijo», en M. Calvo Domínguez (coord.), *Todos con Santiago. Patrimonio eclesiástico. Monasterio de San Martín Pinario. Museo Diocesano Santiago de Compostela. 18 de marzo – 18 mayo 1999*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 180-181.
Rodríguez de Ceballos, A. [1974]. «Las *Imágenes de la Historia Evangé-*

lica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma», en *Traza y Baza*, 5.

Rodríguez de la Flor, F. [2008]. «Las esferas del poder: emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610». *De Re Publica Hispaniae,* F. J. J. Aranda Pérez y D. Rodríguez (eds.), Madrid, Sílex, 321-347.

—, [1981]. «*El Comulgatorio* de Baltasar Gracián y la tradición jesuítica de la *Compositio Loci*», en *Revista de Literatura*, 85, 5-18.

—, [1983]. «La literatura espiritual del Siglo de Oro y la organización retórica de la memoria», *Revista de Literatura,* t. 45, nº 90, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes del CSIC.

—, [1988]. *Teatro de la memoria*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

—, [1995]. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza Editorial.

—, [2009a]. *Giro Visual*. Salamanca, Delirio.

—, [2009b]. «Humanismo de la imagen», en *Giro Visual*. Salamanca, Delirio.

—, [2012]. *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal.

Rodríguez Ferrer, R. [2014]. «Poesía de cordel española y lira popular chilena: una lectura desde la materialidad y su apropiación popular», *Revista de Humanidades*, 30, 129-165.

Rodríguez Gordillo, J. M. [2002]. «El tabaco: del uso medicinal a la industrialización», en J. M. Rodríguez Gordillo, *La difusión del tabaco en España. Diez estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Fundación Altadis, 181-220.

Rodríguez López, M. I. [2005]. *Introducción General a los estudios iconográficos y a su metodología*, Madrid, Liceus, (Universidad Complutense de Madrid), <http://bit.ly/2qwvPCc>.

Rodríguez Moya, M. I. [2014]. «La construción heráldica del Imperio carolino en América. Los primeros escudos nobiliarios y urbanos», en S. de María y M. Parada López de Corselas (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español. L´impero e le Hispaniae da Traiano a Carlo V. Classicismo e potere nell'arte spagnola*, Bolonia, Bologna University Press.

Rodríguez Parra, J. [2003]. «¿Qué coleccionamos?», *Paperantic. Cuaderno de Coleccionismo*, 1, 28-29.

Rodríguez San Pedro, L. E. [1987]. «Libros y lecturas para el hogar de don Alonso Sánchez de Cepeda», *Salmanticensis* 34, 2, 169-188.

Rodríguez-Puértolas, J. [1968]. *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid, Gredos.

Rodríguez-Sala, M. L. [1994]. *Raíces de la cultura científica nacional: los primeros científicos de la Nueva España, Siglo xvi,* México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Chromatos.

Rojas Rodríguez, A. [2008]. «A la caza del ciervo. El símbolo del ciervo y sus fuentes en los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, Horapolo y el *Physiologus*», en R. García Mahíques y V. F. Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1393-1411.

Rolet, S. [2001]. «Genèse et composition des *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano: essai de reconstitution», en Paolo Pellegrino (ed.) *Umanisti bellunesi fra quattro e cinquecento, Atti del Convegno di studi di Belluno*, Florencia, Olschki, 2001, 211-244.

Rombouts, Ph. y Van Lerius, Th. [1872]. *De Liggeren en Andere Historische Archieven der Antwerpesche Sint Lucasgilde,* i, Antwerpen.

Romera Castillo, J. [1998]. *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, uned.

Romero Ferrer, A. [2008]. «Poesía y cambio político (1789-1833)», en J. Álvarez Barrientos (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 167-184.

Rooses, M. [1908]. *Jacob Jordaens. His Life and Works,* París, J. M. Dent & Company.

Rorimer, J. [1956]. «A Reliquary bust made for Poggio Bracciolini», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 14, 246-251.

Rosende Valdés, A. A. [1980]. «La cajonería de Domingo de Fornelos en la Catedral de Tuy», *Tuy, Museo y Archivo Diocesano,* 3, 67-96.
—, [1990]. «Las pinturas de Santa Baia de Banga: un *emblematum libellus pictus*», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, xl, 71-94.
Rosenthal Margaret, F. y Jones, R. [2008]. *The Clothing of the Renaissance World*, Londres, Thames & Hudson.
Rossi, R. [2015]. *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*, Madrid, Trotta.
Rubin, M. [1994]. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture,* Cambridge, University Press.
Rubio Tovar, J. [1992]. «Literatura de visiones en la Edad Media románica: una imagen del otro mundo», en Étude de Lettres. *Revue de la Faculté des Lettres.* Lausanne, Université de Lausanne, 53-73.
Ruf, B. [2000]. «What a moment, she said, to remember», en M. Muntean y otros, *Muntean–Rosenblum. Where else,* Viena, Secession: 54-55.
Ruiz Elvira, A. [1988]. *Mitología clásica*, Madrid, Gredos.
Ruiz García, E. [2006]. «La carta ejecutoria de hidalguía: un espacio geográfico privilegiado», *La España medieval*, 1, 251-276.
—, [2008]. *Los libros de Isabel la Católica: arqueología de un patrimonio*, Madrid, S. L. A. y N.
Ruiz Pérez, P. [2013]. «Las *grotte*: programa, emblema, estética», en A. Martínez Pereira, I. Osuna y V. Infantes (eds.), *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid, Turpin Editores – Sociedad Española de Emblemática (Anejos de Imago 2), 2013, 33-57.
Rumeu Armas, A. [1935]. «El Duque de Rivas, pintor», *Revista Española de Arte*, 8, 345-352.
Rusell, D. [1985]. *The Emblem and Device en France*. Lexington KY, French Forum Published.

Saavedra Fernández, P. [1999]. «Santiago y cierra España», en M. Calvo Domínguez (coord.), *Santiago el Mayor y la Leyenda Dorada. Museo de Belas Artes da Coruña, 23 de junio – 1 de septiembre 1999*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 129-139.
Saavedra, A. [1956]. *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
Safran, Y. E. [2008]. «Sempre iniziare. Muntean–Rosenblum», en M. Muntean y otros, *Muntean–Rosenblum. Between what was and what may be,* Essl, Essl Museum: 16-18.
Salamanca Ballesteros, A. [2007]. *Monstruos, ostentos, hermafroditas,* Granada, Universidad de Granada.
Sánchez Artola, B. [2003]. «Las edades de la vida», *Revista Electrónica de Medicina Intensiva. Arte nº 3,* 3/3, < http://remi.uninet.edu>.
Sánchez Jiménez, A. [2006]. *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio,* Woodbridge, Tamesis Books.
Sánchez Mantero, R. [2005]. «Liberales fuera de España. El exilio político en la crisis de Antiguo Régimen», en J. L. Casas Sánchez y F. Durán Alcalá (coords.), *Los exilios en España (siglos xviii y xix)*, Madrid, CSIC, 13-26.
Sánchez Pérez, A. [1977]. *La literatura emblemática española (siglos xvi y xvii)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería S.A.
Sánchez y Pineda, C. [1936]. «La miniatura en la Sala González Abreu del Museo de Bellas Artes de Sevilla», *Boletín de Bellas Artes*, 3, 62-67.
Sánchez, J. M. [1985]. «Probet autem seipsum homo», *Salmanticensis,* xxxii, 293-334.
Sánchez Ameijeiras, R. [2014]. *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid, Akal.
Sánchis Sivera, J. [1909]. *La catedral de Valencia*, Valencia, imprenta de Francisco Vives Mora.
Sanmartín Ortí, P. y García Berrio, A. [2006]. *La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización. Elibro Catedra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
Santos Fernández, C. [2008]. «Pesquisas realizadas en Sevilla para identificar al autor y al impresor de la contradicción a la carta del arzobispo Pedro de Castro en defensa del patronato de

Santiago», *Historia. Instituciones, Documentos*, 35, 321-353.
Santos Fernández, C. y Reyes Gómez, F. de los [2004]. *Impresos en torno al patronato de Santiago. Siglo XVII*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
Sanz Ayán, C. [2006]. *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia.
Sanz, M. J. [1979]. *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla,* Sevilla, Diputación Provincial.
—, [2003]. «La estancia en Sevilla y la obra de la custodia de Sevilla», en AA.VV. *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003),* Sevilla, 93-124.
Sanzsalazar, J. [2001]. «Un dibujo de Willem van Herp de la serie de los Moncada en la Galería Nacional de Edimburgo», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología,* 67, 283-289.
—, [2003]. «Jan van Kessel y Willem van Herp. Guillermo Raimundo de Moncada transporta en una calesa a la reina María de Sicilia, rescatada de la ciudadela de Catania» en *El Triunfo del Mar. Las riquezas marinas en la pintura europea del siglo XVII,* Madrid, Ministerio de Agricultura, FROM, 230-235.
Sarrailh, J. [1957]. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid-México- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
Scribner, R. W. [1981]. *For the sake of simple folk. Popular propaganda for the German Reformation.* Cambridge, Cambridge University Press.
Schimidt, G. [1995]. *The Iconography of the Mouth of Hell*. London, Associated University Presses.
Schoen, Ch. [2001]. *Albrecht Dürer: Adam und Eva: Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien*, Berlín, Reimer.
Scholz, F. [1986]. «*Libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata:* Alciatus's Use of the Term Emblema Once Again», *Emblematica,* 1, 213-226.
Schwartz, L. [1999]. «El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 5, nº 1, 5-34.
Sebastián Castellanos, B. [1982]. «El clima y la forma de gobierno influyen extraordinariamente en las artes», en I. Henares Cuéllar (ed.), *Romanticismo y teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 103-105.
Sebastián, S. [1965]. «¿Intervino Don Juan de Castellanos en la decoración de la casa del escribano de Tunja?», *Thesaurus*, XX, 2.
—, [1971]. «La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI», Mayurqa, 5, 99-113.
—, [1977]. *El programa simbólico del túmulo de Carlos V en Méjico*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
—, [1981]. *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza.
—, [1982]. «Iconografía de la vida mística teresiana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 10, 15-68.
—, [1986]. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El bestiario toscano*, Madrid, Tuero.
—, [1990]. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico,* Madrid, España: Ediciones Encuentro.
—, [1995a]. *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.
—, [1995b]. *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas.
—, [2008]. «Iconografía de la vida mística de Santa Teresa», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, X, 1982.
Segura Graíño, C. [2008]. «Las mujeres escritoras en la época de Isabel I de Castilla» en N. Salvador y C. Moya (eds.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, lberoamericana-Vervuert, 275-291.
Senabre, R. [1997]. *El retrato literario (antología)*, Madrid, Colegio de España.
Senés Rodríguez, G. [2011]. «La imagen de la prudencia en los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano: *Loci communes* en la tradición simbólica», en R. Zafra y J. J. Azanza (eds.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto,* Pamplona, Sociedad Española Española de Emblemática-Universidad de Navarra, 759-772.

Sequeiros San Román, L. [2008]. «Dioses, monos y humanos: la respuesta de la ciencia y de la Biblia a los orígenes de la humanidad», *Cuadernos de Teología Deusto*, 3, 97-115.

Serés, G. [1996]. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

—, [2003]. *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.

Serra Giráldez, S. [1990]. *Francisco Meneses Osorio, discípulo de Murillo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

Serralta, F. [1983]. *Temas de «La vida es sueño» en dos comedias de Antonio de Solís («Las amazonas» y «El alcázar del secreto»),* en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro,* Madrid, CSIC, t. iii: Calderón y otros escritores, 1319-1330.

Serrano Cueto, A. [1992]. «La fábula grecolatina en los *Adagia* de Erasmo y su influencia en el humanista Fernando de Arce», *Myrtia: Revista de Filología Clásica,* 7, 49-80.

Serrera Contreras, J. M. [1984]. «Pinturas y pintores del siglo xvi en la catedral de Sevilla», en aa.vv. *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 353-404.

Serrera Contreras, J. M. y Valdivieso González, E. [1985]. *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo xvii*, Madrid, CSIC.

Serrera, J. M. y Méndez, L. [1999]. «San Antonio y San Pablo», en aa.vv. *Velázquez y Sevilla. Catálogo de la exposición,* Sevilla.

Sevillano Colom, F. [1953]. «De la institución de *mustaçaf* de Barcelona, de Mallorca y de Valencia», *Anuario de Historia del Derecho*, 23.

Sicart Giménez, A. A. [1978]. *La miniatura medieval en Galicia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.

—, [1981]. *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, Arte Galega Sánchez Cantón.

—, [1982]. «La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media», *Compostellanum*, 27, 11-32.

Sider, S. [1960]. *Horapollo*, en aa.vv. *Catalogus Translationum et Commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, Washington, Catholic University of America Press. vol. vi.

Simões, J. [196?-197?]. *Igreja do Covento de Santa Teresa, Carnide, Lisboa* <http://bit.ly/2qOy072>.

—, [2010]. *Azulejaria em Portugal no século xviii*, Edição revista e actualizada, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Simón Díaz, J. [1947]. «El Duque de Rivas en el Seminario de Nobles de Madrid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3, 645-652.

Smith, R. [1972]. *Frei José de Santo António Vilaça. Escultor Beneditino do séc. xviii*, vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Snoek, G. J. C. [1995]. *Medieval piety from relics to the Eucharist. A process of mutual interaction,* Leiden, Nueva York, Colonia, E. J. Brill.

Soares, E. [1971]. *História da Gravura Artística em Portugal.* vol. i, Lisboa, Livraria Sam Carlos.

Sobejano, G. [1981]. «Madame Bovary en *La Regenta*», *Cuadernos del Norte* 7, 22-27.

Solá, F. de P. [1960]. «Doctrina de los teólogos jesuitas sobre la paternidad espiritual de San José», *Estudios Josefinos*, 14, 28, 128-183.

Soler del Campo, Á. [2001]. *El arte del poder. Armaduras y retratos de la España imperial.* Madrid, Patrimonio Nacional.

Sopeña, F. y Gallego, A. [1972]. *La música en el Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

Spark, M. [2006]. *La plenitud de la señorita Brodie,* Valencia, Editorial Pre-Textos.

Spike, J. T. [1981]. *The Illustrated Bartsch, italian masters of the seventeenth century,* New York, Abaris Book.

Steiner, B. [2006]. «Not to Be. Not to Be at All. (No ser. No ser en absoluto.)», en M. Muntean y otros, *Muntean–Rosenblum. Make death listen,* Zúrich y León, JRP-Ringier y MUSAC, 134-135.

Steppe, K. J. [1985]. «L'iconographie de Saint Jacques le Majeur (Santiago)», en Credit Communal, *Santiago de Compostela: 1000 ans de pélerinage européen*, Bruselas, Credit Communal, 129-153.

Stijnman, A. y Savage, E. (eds.) [2015]. *Printing Colour 1400–1700. History, Techniques, Functions and Receptions*. Leiden, Brill.

Stohr, J. *Josephisgraphie*, <http://www.teol.de/BIB-JOS.htm >.
Street, J. [2002]. *Política y cultura popular*, P. Linares (trad.), Madrid, Alianza.
Stronks, E. [2007]. «Churches as indicators of a larger phenomenon. The religious side of the Dutch emblem», *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conferencie on Dutch Love Emblems and the Internet*, La Haya, Dans Symposium Publications, 73-92.
Suau, P. [1963]. *Historia de san Francisco de Borja*, Zaragoza, Hechos y Dichos.
Suchtelen, A. van y Beneden, B. van (eds.) [2010]. *Room for art in Seventeenth Century*, LaHaya, Electrabel.

Tapia Valenzuela, C. [2012]. «Grabado popular: ¿antecedente o referente en la historia del grabado en Chile?», *Mapocho* 72, 2012: 79-94.
Tarneur, V. [1956]. «Les origins de l´Ordre e la Toison d´Or et la Symbolique des insignes de celui-ci», en *Bulletin de la Classe des Lettres*, xlii, Académie royale de Belgique, Bruxelles.
Tausiet, M. T. (ed.) [2014]. *Alegorías, imagen y discurso en la España Moderna*, Madrid, CSIC.
Tausiet, M. T. y Amelang, J. S. [2004]. *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons.
Tervarent, G. de [2002]. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
Thofner, M. [2002]. «Let your desire be to see God: Teresian Mysticism and Otto van Veen's *Amoris Divini Emblemata*», *Emblematica*, 12, 83-103.
Tierno Galván, E. [1949]. *El tacitismo en las doctrinas políticas del Siglo de Oro español,* Murcia, Sucesores de Nogués.
Timmermann, A. [1996]. *Staging the Eucharist. Late Gothic sacrament in Swabia and the Upper Rhine,* Tesis, University of London.
Toffanin, G. [1972]. *Machiavelli e il tacitismo: la politica storica al tempo della Controriforma*, Nápoles, Guida Editori.
Toledano Molina, J. [1991]. «El exilio de Ángel Saavedra, duque de Rivas: dato biográfico y tema literario», *Angélica*, 1, 55-64.
Tovar de Teresa, G. [1995]. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, InverMéxico Grupo Financiero.
Trens, M. [1946]. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra.
Trías, E. [1988]. *La aventura filosófica,* Madrid, Mondadori.
Twiss, R. [1999]. *Viaje por España en 1773*, Madrid, Cátedra.

Ullman, B. L. y Stadter, P. A. [1972]. *The public library of Renaissance Florence: Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici, and the library of San Marco*, Padua, Editrice Antenore.
Underhill, E. [2006]. *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*, C. Martín Ramírez (trad.), Madrid, Trotta.
Ureña Bracero, J. [2001]. «Alciato y el poder de la palabra: poesía, retórica y jeroglíficos». *Anuario de Estudios Filológicos,* 24, 437-452.
Uría, I. [2005]. «Fuentes básicas y fuentes secundarias en la composición del *Auto de la huida a Egipto*», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, A Coruña, Gráficas Sementeia, 199-224.

Valdivieso González, E. [1978]. *Juan de Roelas*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
—, [1988]. *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Guadalquivir.
—, [2002]. *Historia de la pintura sevillana. Siglos xiii al xix*, Sevilla, Guadalquivir.
—, [2008]. *Pedro de Campaña,* Sevilla, Fundación Endesa.
Valdivieso, M. I. y Jiménez, J. F. [2003]. *Las mujeres en la Edad Media*, Murcia, Sociedad Española de Estudios Medievales: Editium.
Valera, J. [1904]. *Florilegio de poesías castellanas*, Madrid, Librería de Fernando Fe, t. v.
Valera, J. [1942]. *Notas biográficas y críticas,* en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, t. ii.
Valero Collantes, A. C. [2008]. «Santa Teresa. Fiestas de beatificación en los conventos de Medina del Campo y Valladolid», *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte,* San

Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escurialenses, 1035-1052.
Valverde Candil, M. [1984]. *Un siglo de pintura cordobesa*, Córdoba, Diputación Provincial.
Vallejo, M. M. [1975]. «Introducción», en Alciato, *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 7-31.
Vallín, R. [1998]. *Imágenes bajo Cal y Pañete. La pintura Mural de la Colonia en Colombia*, Colombia, El Sello Editorial.
Van den Branden, F. Jos [1883]. *Geschiedenis der Antwerpsche Schildershool,* Antwerpen, Drukerij J.-E. Buschmann.
Van Dijk, T. [2005]. *Estructuras y Funciones del Discurso*. México, Siglo xxi.
Van Puyvelde, L. [1953]. *Jordaens,* París-Bruselas, Elsevier.
Van Spitael, M. A. [1981]. *Cristoforo Buondelmonti, Descriptio insule Crete et Liber insularum, cap. xi, Creta.* Hāakleion, Syllogos politistikā anaptyxeā Hāakleiou.
Varela Jácome, B. [1965]. «La temática jacobea en las gestas y el romancero», *Compostellanum*, 10, 775-804.
Varo Zafra, J. [2015]. «Grupos tacitistas españoles del siglo xvi», *Signa*, 24, 537-556.
Vasari, G. [1998a]. *Las vidas de los mas excelentes arquitectos pintores y escultores italianos...* (estudio, selección y traducción M. T. Mendez y J. M. Montijano), Madrid, Tecnos.
—, [1998b]. *Vida de Miguel Angel,* J. L. Checa Cremades (trad.), Madrid, Visor Libros.
Vasconcelos, J. L. de [1917]. «*Emblemas» de Alciati, explicados em português*, Porto, Renascença portuguesa.
Vaughan, R. [2002]. *Philip the Good: The Apogee of Burgundy*, Boydell Press.
Vázquez Castro, J. [2014]. *La peregrinación a Santiago de Diego de Guzmán. Diario inédito de 1610*, Santiago de Compostela, Alvarellos, Xunta de Galicia.
Vechina, P. J. *Reforma Teresiana em Portugal*, <http://bit.ly/2qf2tMR >.
Vega Ramos, Mª J. [1994]. «*Computatio omnium temporum*. La edad del mundo en la historiografía reformista», en C. Codoñer y J. A. González Iglesias (eds.), *Edad Media y Renacimiento*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 97-106.
Verneda Ribera, M. [2012]. *Art gràfic a Barcelona. El llibre il·lustrat 1800-1843*, Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona.
Vieira, Y. F. [1985]. «A Tradição Emblematica em Camões: Presença e Função Discursiva», *Estudos Portugueses e Africanos*, 5, 123-135.
Vilanova II, R. [1923]. «Noticias acerca de la institución del cuerpo de gentiles-hombres por Fernando el Católico en 1512», *Boletín de la Real Académia de la Historia,* 82.
Villaseñor Sebastián, F. [2009]. *Iconografía marginal en Castilla 1454-1492*, Madrid, CSIC.
Vinatea Serrano, P. [2000]. «Cortejo de Solimán el Magnífico», en aa.vv., *La fiesta en la Europa de Carlos* V, Madrid, Museo del Prado, 294-29.
Vinyoles, T. M. [2005]. «Nacer y crecer en femenino: niñas y doncellas», en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid, Cátedra.
Visser, A. [2007]. «Commonplaces of Catholic Leve. Otto van Veen, Micel Hoyer and St. Augustine between Humanism and the Counter Reformation», en E. Stronks, P. Boot y D. Stiebral (eds.), *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*, The Hague, Dans Symposium, 33-48.
Vives-Ferrándiz, L. [2010]. *Vanitas. Retórica visual de la mirada,* Madrid, Encuentro.

Warner, M. [1991]. *Tú sola entre todas las mujeres: el mito y el culto a la Virgen María*, Madrid, Taurus.
Wieck, R. S. [1988]. *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Arts*, Nueva York, G. Braziller – Pierpont Morgan Library.
Williamson, B. [1996]. *The Virgin Lactans and the Madonna of Humility in Italy, Metz and Avignon in the Thirteenth and Fourteenth Centuries,* University of London, Courtauld Institute (Tesis).
Wittgenstein, L. [2003]. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Tecnos.
Wittkower, R. [2006]. *La alegoría y migración de los símbolos,* Madrid, Siruela.
Woodford, A. [1953]. «Mediaeval iconography of the virtues: a poetic portraiture», *Speculum*, 28, 3, 521-524.

Ximenes Santos, L. [2013]. «Fábula, Emblema, Sermão: aproximações na obra do Padre Francisco Garau», *Cadernos de Resumos do xxvii Simpósio Nacional de História*, Natal 22 a 26 de julho de 2013: <http://bit.ly/2rkegdf>.

Yates, F. [1964]. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition,* Londres, Routledge.

Yepes Maestre, J. [2013]. *Nimbo: una base de datos sobre la iconografía de los santos* (Tesis doctoral), Valencia, Universidad Politécnica.

Ynduráin, D. [1994]. *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.

Yzquierdo Perrín, R. [2005]. *Símbolos jacobeos*, Vigo, Cardeñoso.

Zaforteza Musoles, D. [1988]. *La Ciudad de Palma*, Palma, Ajuntament de Palma.

Zafra Molina, R. [2009]. *«Emblema? Imago auctoritatis»,* en E. Williamson y I. Arellano (eds.). *Autoridad y poder en el Siglo de Oro,* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 285-293.

—, [2014]. «Los *icones* de varones ilustres: ¿un género emblemático?», *Imago. revista de emblemática y cultura visual,* 6, 2014, 129-43.

Zambrano Pantoja, F. [1993]. *La ciudad colombiana,* Santa Fe de Bogotá D.C., Iriarte/Montes Editores Ltda.

Zapata Fernández de la Hoz, T. [2004]. «Jeroglíficos alusivos al viaje de María Ana de Neoburgo a las costas españolas», en *Florilegio de estudios emblemáticos,* Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 697-710.

—, [en prensa]. *La corte de Felipe IV se viste de fiesta: La entrada de Mariana de Austria.*

Zapheiropoulou, M. K. [2006]. *Emblemata vermiculata,* Paderborn, Schöningh.

Zarri, G. [2014]. «La scrittura monástica», en N. Baranda y C. Marín (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid, lberoamericana-Vervuert.

Zippel, G. [1890]. *Nicolò Niccoli*, Florencia, Bocca.

Zueras Torrens, F. [1991a]. «El duque de Rivas. Pintor notable», en *Homenaje al duque de Rivas en el bicentenario de su nacimiento (1791-1991)*, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes, 55-59.

—, [1991b]. «El duque de Rivas, pintor», en M. Mudarra Barrero (ed.), *Presencias de lo literario en la pintura del siglo xix*, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros.