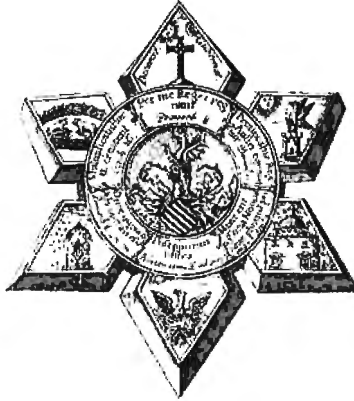


Col·lecció «Humanitats»
Núm. 3



DEL LIBRO DE EMBLEMAS A LA CIUDAD SIMBÓLICA

Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica
VOLUMEN I

VÍCTOR MÍNGUEZ (ED.)

BANCAIXA
Fundació Caixa Castelló



UNIVERSITAT
JAUME I

**SIMPOSIO INTERNACIONAL DE EMBLEMÁTICA HISPÁNICA (3er :
1999 : Benicàssim, Castelló)**

Del libro de emblemas a la ciudad simbólica : actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica : Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 1999 / Víctor Mínguez (ed.). — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2000

2 v. : il. ; cm.— (Humanitats ; 3)

ISBN 84-8021-308-6 (o.c.).—ISBN 84-8021-306-X (v.1).— ISBN 84-8021-307-8 (v.2)

I. Emblemes- Congressos. 2. Simbolisme-Congressos. I. Mínguez, Víctor, ed. II. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I. ed. III. Títol. IV. Sèrie

929.6(063)

7.045(063)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: Els autors, 2000

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000

© De les il·lustracions: les persones i institucions referides en les fonts.

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana
Tel. 964 72 88 19. Fax 964 72 88 32
<http://sic.uji.es/publ> e-mail: publicacions@uji.es

Corrección de textos: Joan Feliu

Imprimeix: Gráficas Castañ, S.L.

Dipòsit legal: CS-188-2000

ISBN 84-8021-308-6 (o.c.).—ISBN 84-8021-306-X (v.1).—ISBN 84-8021-307-8 (v.2)



SUMARIO

VOLUMEN I

Presentación

VÍCTOR MÍNGUEZ

De emblemas y ciudades: un prólogo 11

LA CIUDAD EMBLEMÁTICA

PONENCIAS

NELLY SIGAUT

*Corpus Christi: la construcción simbólica de
la ciudad de México* 27

FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR

*La imagen corográfica de la ciudad penitencial
contrarreformista: El Greco, Toledo (h. 1610)* 59

MARTHA FERNÁNDEZ

*El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe
Una reconstrucción novohispana del Templo de Salomón* 95

JAIME CUADRIELLO

*La personificación de la Nueva España y la tradición
iconográfica de los Reinos* 123

ANTONIO CASTILLO

*Artificios epigráficos. Lecturas emblemáticas del escribir
monumental en la ciudad del Siglo de Oro* 151

COMUNICACIONES

ESTHER GALERA MENDOZA

*Poder municipal y poder judicial:
la Plaza Nueva de Granada en el siglo XVI* 169

- JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA
*Elogio del triunfo del Catolicismo en Granada:
 la emblematización de la plaza de Bibarambla
 durante la festividad del Corpus de 1759* 183
- JOSÉ GONZÁLEZ CARABALLO
*Sacralización del espacio urbano en el Corpus Christi
 de Sevilla* 209
- JAVIER MAESTROJUÁN CATALÁN
Escombros épicos o la exaltación patriótica de la ruina 227
- JOSÉ TALAVERA ESTESO
*Datos arqueológicos y ficción literaria en los Scholia
 de Juan de Valencia y los Emblemata de Alciato* 257
- NATALIA TIELVE GARCÍA
La conformación emblemática de la ciudad contemporánea . 275

LOS ESPACIOS EMBLEMÁTICOS: EDIFICIOS, JARDINES, CALLES, GABINETES, BIBLIOTECAS

PONENCIAS

- JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA
*El viaje neoplatónico y su imagen en los jardines
 de El Retiro de Málaga* 303
- FEDERICO REVILLA
*Material emblemático en la vía pública: su presencia en
 una de las fiestas dieciochescas de Barcelona* 325

CHRISTIAN BOUZY

- «Pegma» o las imágenes de la entrada en Amberes de
 Alberto e Isabel, archiduques de Austria (Ioannes Bochius,
 «Pompa Triumphalis et spectaculorum», Austrerpiae,
 Ex officina Plantiniana, 1602) 343

GIUSEPPINA LEDDA

- Proyección emblemática en aparatos efímeros y en
 configuraciones simbólicas festivas 361

COMUNICACIONES**EMILIA MONTANER**

- Funciones sagradas y regocijos paganos. Las fiestas
 de canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao
 de Kotska 377

JOSÉ MANUEL REQUENA BENÍTEZ

- Arte y emblemática en la visita de Felipe III a Lisboa 403

JOSÉ ENRIQUE VIOLA NEVADO

- El ciudadano bibliófilo. Ciudad y ex-libris 435

ANTONIO AGUAYO COBO

- Alciato y los bestiarios medievales, fuentes para la
 interpretación iconológica del Cabildo jerezano 453

BÁRBARA SKINFILL

- Lecturas emblemáticas en una biblioteca jesuita de la
 Ciudad de México 477

PAULINA FERRER GARROFÉ

- Un programa eucarístico y mariano. Las pinturas murales
 de la capilla sacramental de San Lorenzo de Sevilla 499

VOLUMEN II

LAS CEREMONIAS EMBLEMÁTICAS: CERTÁMENES, SOLEMNIDADES Y ESPECTÁCULOS URBANOS ·

PONENCIAS

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ

*Del libro de emblemas al ceremonial funerario:
la emblemática como fuente de inspiración en las exequias
de Carlos III en Pamplona* 551

JOHN T. CULL

*La presencia de la emblemática en algunas comedias del
Siglo de Oro* 587

HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ

*El emblematismo argumentativo en un sermón novohispano.
El panegírico de «la fineza mayor» de Palavicino* 603

SAGRARIO LÓPEZ POZA

*Variantes en las portadas y en las picturae de las dos versiones
de las Empresas Políticas de Saavedra Fajardo* 621

COMUNICACIONES

ROSARIO INÉS GRANADOS SALINAS

*Guía doméstica de la moralidad: un biombo novohispano
del siglo XVIII* 647

TERESA ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ

*La emblemática al servicio de la imagen pública de la Reina.
Los jeroglíficos de la entrada en la corte de María Ana de
Neoburgo* 671

ANA MARÍA REY SIERRA

- La Corografía en las relaciones de entradas:
el Felicísimo viaje de J. C. Calvete de Estrella*..... 705

LOS SIGNIFICADOS EMBLEMÁTICOS Y LA SOCIEDAD URBANA

PONENCIAS

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES

- La Aurea Mediocritas en la emblemática hispánica* 727

JOAN FELIU FRANCH

- La ciudad áurea. Cerámica de reflejos dorados
e iconografía alquímica aplicada* 749

REYES ESCALERA PÉREZ

- Monjas, madres, doncellas y prostitutas.
La mujer en la emblemática* 769

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ

- Las enciclopedias animalísticas de los siglos XVI y XVII
y los emblemas: un ejemplo de simbiosis* 793

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE

- Hendrik Goltzius. Les culbuteurs. Los cuatro humillados
vencidos por su arrogancia. Otra imagen del rey prudente* ... 819

COMUNICACIONES

RAFAEL LAMARCA RUÍZ DE EGUÍLAZ

- El pensamiento mítico de los autores de emblemas
hispanos visto a través de la figura de Hérculeas*..... 847

ESTHER GALINDO BLASCO	
<i>La amistad en algunos emblemas</i>	877
BEGOÑA CANOSA HERMIDA	
<i>El pasaje de la maga Felicia de la Diana como ejemplo de protoemblemática en España</i>	899
PATRICIA ANDRÉS	
<i>Lectura emblemática de la Apoteosis de la Eucaristía de Felipe Gil de Mena</i>	925
NURIA BARAHONA QUINTANA	
<i>Emblemática ignaciana en el arte novohispano</i>	955
ANA MARTÍNEZ PEREIRA	
<i>Educación y primeras letras en los Emblemas Morales de Sebastián de Covarrubias</i>	979
RUBÉN PARDO LESTA	
<i>Del mundo simbólico al mundo poético: El paraíso cerrado de Pedro Soto de Rojas como ejemplo de poema emblemático</i>	1009
PALABRAS DE CLAUSURA	
PILAR PEDRAZA	
<i>La Hypnerotomachia cumple medio milenio</i>	1037
EMBLEMATA BENICASSIEMSE	1043

PRESENTACIÓN

DE EMBLEMAS Y CIUDADES: UN PRÓLOGO

VÍCTOR MÍNGUEZ

Universitat Jaume I

Director del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica

El III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica: del libro de emblemas a la ciudad simbólica, celebrado en Benicàssim (Castellón) los días 30 de septiembre y 1 y 2 de octubre de 1999, ha supuesto una nueva etapa en un camino que se inició en Teruel ocho años antes, cuando, por primera vez en España, un amplio grupo de investigadores de la literatura emblemática nos reunimos en el marco del I Simposio Internacional de Emblemática, encuentro organizado por el profesor Santiago Sebastián, uno de los pioneros de los estudios de emblemas en el Estado Español. Hasta ese momento, la investigación emblemática en nuestro país había sido fruto del esfuerzo de algunos estudiosos dispersos que habían intentado sistematizar y analizar el amplio «corpus» de libros de emblemas editado, fundamentalmente durante el siglo XVII, en lengua castellana. Tres autores destacan durante estos ya lejanos y heroicos años: Karl L. Selig, Giuseppina Ledda y Aquilino Sánchez Pérez.¹ Es durante la década de los años ochenta cuando la investigación emblemática conoce un gran impulso: los trabajos realizados por Santiago Sebastián y un pequeño grupo de discípulos suyos formados en la Universitat de València –Pilar Pedraza, Jesús María González de Zárate, Víctor Mínguez, Rafael García Mahiques–, de investigadores pertenecientes a otras universidades –Fernando Rodríguez de la Flor, José Miguel Morales Folguera, Federico Revilla, Javier Pizarro– y de algunos estudiosos extranjeros

1. L. SELIG, Karl, «La teoría dell'emblema in Ispagna: i tesi fondamentali», *Convivium* (Turín), n° 1 (1955), págs. 409-421; LEDDA, Giuseppina, *Contributo allo studio della letteratura emblemática in Spagna (1549-1613)*, Pisa, 1970; SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*, S.G.E.L., Madrid, 1977.

—John Moffit, Pedro Campa— enriquecieron considerablemente la escasa bibliografía existente hasta ese momento y aportaron nuevos enfoques y perspectivas al análisis emblemático. En este contexto, el mencionado encuentro de Teruel en 1991 nos dio la oportunidad a todos los asistentes de tratar y debatir conjuntamente el estado de estos estudios y establecer, a partir de lo ya hecho, un nuevo y prometedor punto de partida. En el acto de clausura se gestó la Sociedad Española de Emblemática, que desde entonces y hasta la actualidad ha trabajado en la consolidación de la investigación emblemática en España, articulando los diversos grupos investigadores que se han ido formando en el seno de los departamentos de Historia del Arte y Literatura de diversas universidades (merecen ser mencionadas entre otras la Universitat de València, la Universidad de Extremadura, la Universidad de Málaga, la Universidade Da Coruña, la Universidad de Salamanca, la Universidad de Navarra y la Universitat Jaume I) y poniendo en contacto a numerosos investigadores dispersos. La celebración de nuevos congresos apoyados por la Sociedad Española de Emblemática (La Coruña-1994, Cáceres-1996) y de diversas reuniones científicas que tangencialmente también se han ocupado de la emblemática hispánica (Málaga-1997, La Coruña-1998), la lectura de diversas tesis doctorales, la publicación de numerosos estudios y la edición de facsímiles y ediciones críticas de libros emblemáticos de los siglos XVI, XVII y XVIII, han hecho avanzar sobremanera el conocimiento de la cultura emblemática hispánica y han prestigiado en los foros internacionales la investigación emblemática desarrollada en el Estado Español.

La profesora Sagrario López en un reciente artículo publicado en *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita* (Universidad de Alcalá, nº 6, 1999) ofrece un completo panorama de los logros, tendencias y perspectivas que ha supuesto la investigación de la cultura emblemática en España, recopilando las ya numerosas publicaciones y reuniones científicas que han tenido lugar desde 1985, año en que aparece el número monográfico doble de la revista *Goya* dedicado a los emblemas (nº 187-188) hasta 1996, en cuyo mes de diciembre tiene lu-

gar en la Universidad de Extremadura un nuevo encuentro impulsado por la Sociedad Española de Emblemática. Desde 1996 hasta la actualidad las investigaciones emblemáticas se han seguido sucediendo, y nuevas ediciones y reuniones han seguido produciendo numerosos frutos.

Especialmente provechoso para la investigación emblemática ha sido el año 1999, si nos atenemos al número de reuniones científicas celebradas. En Mayo, el Griso (Grupo de Investigación del Siglo de Oro) y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra convocaron en Pamplona el Congreso Internacional Emblemática del Siglo de Oro, cuyas actas han sido publicadas por la editorial Akal. También en mayo fue convocado en la Universidad Nacional Autónoma de México por el Colegio de Michoacán y el Instituto de Investigaciones Estéticas, el II Seminario Filippo Picinelli, si bien cuestiones extra-académicas obligaron a retrasarlo hasta febrero del año 2000, haciéndolo coincidir con III Coloquio de Emblemática Filippo Picinelli: esplendor y ocaso de la cultura simbólica. En agosto se celebró en Munich el Fifth International Emblem Conference, organizado por la Society for Emblem Studies. En septiembre se celebró en Benicàssim el congreso cuyas actas ahora presentamos, convocado por el área de Historia del Arte de la Universitat Jaume I. Finalmente, en diciembre se reunió en Zaragoza, organizado por la Institución «Fernando el Católico», el I Congreso Internacional de Emblemática General. Este último encuentro no se centró exclusivamente en la literatura emblemática pues recurrió a la palabra emblemática en una de sus acepciones más amplias, abarcando de este modo otros campos como la genealogía, onomástica, nobiliaria, indumentaria, armerías, banderas y ceremoniales. Pero sí dedicó una de sus mesas a «La proyección emblemática en el Arte y en la Literatura».

Junto a la celebración de congresos, 1999 también ha sido importante para la investigación emblemática por la labor editorial que ha visto la luz. En primer lugar destacamos la reaparición de la revista *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* (AMS Press, Inc. New York), después de algunos años de ausencia, con el número 1 correspondiente al volumen 10. Se han publicado actas de

diversos congresos dedicados al análisis de festejo renacentista y barroco, un universo artístico y literario en cuyo seno la emblemática desempeñó como todos sabemos un papel importante, y que por ello incluyen en todos los casos trabajos referidos a la cultura de los emblemas. Son los libros *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, editadas por Sagrario López y Nieves Peña Sueiro, y publicadas por la Sociedad de Cultura Valle Inclán, *México en fiesta*, editado por Herón Pérez Martínez y publicado por El Colegio de Michoacán y *Fiestas, ceremonias, ceremoniales. Pueblo y corte. España siglo XVIII*, editado por José Miguel Morales Folguera y publicado por la Universidad de Málaga y la Université de Toulouse-Le Mirail. Otras publicaciones aparecidas en 1999 ofrecen aun mayor interés emblemático: El Colegio de Michoacán ha seguido editando nuevos volúmenes del *Mundo Simbólico de Filippo Picinelli*, acompañando cada libro de los veinticinco que se compone la obra del abate con un sólido estudio introductorio. Al ya publicado en 1997 *Los cuerpos celestes*, se han sumado en 1999 tres más, *Los cuatro elementos*, *Las serpientes* y *Los insectos*. Además, El Colegio de Michoacán está trabajando asimismo en la edición de una nueva revista emblemática, cuyo primer número ya en imprenta cuenta con interesantes y variados trabajos de autores de ambos lados del Atlántico. Ya a finales de año otras dos ediciones críticas han visto la luz, *Diego Saavedra Fajardo. Empresas políticas*, edición de Sagrario López (Cátedra) y *Francesco Colonna. Sueño de Polifilo*, edición y traducción de Pilar Pedraza (Quaderns Crema). Además de todo esto, 1999 ha visto la publicación de uno de los libros que más útiles van a ser para el investigador de la cultura emblemática hispánica. Me estoy refiriendo a la espléndida y utilísima *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, de Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, en su doble formato libresco e informático. Finalmente, durante 1999 incluso ha visto la luz la edición en lengua castellana de una emblemata contemporánea, los *Emblemas literarios* del investigador peruano ya fallecido Javier Núñez Cáceres (edición de Herbert E. Craig, Isla Negra Editores, República Dominicana).

Por último, 1999 también es un año rico en efemérides emblemáticas. Hace 500 años se publicó en la imprenta veneciana de Aldo Manuzio la primera edición del libro de Francesco Colonna, la *Hypnerotomachia Poliphili*, una de las obras cumbres de la literatura hermética y clara precursora de la cultura emblemática que se está gestando en estos momentos en Italia. Además, hace 400 años se publicaron en Madrid en la imprenta de los herederos de Juan Iñiguez los *Emblemas Moralizadas* de Hernando de Soto, el segundo libro de emblemas publicado en las imprentas hispanas, después de las emblemata de Juan de Horozco y Covarrubias (*Emblemas Morales*, Segovia, 1589), y tercero publicado en lengua castellana, tras las obras de Horozco y Juan de Borja (*Empresas Morales*, Praga, 1581). La emblemata de Hernando de Soto, además de pionera y como han afirmado Giuseppina Ledda, Julián Gállego y Carmen Bravo-Villasante,² es uno de los libros de emblemas hispanos de mayor calidad literaria y de mayor interés simbólico.

En este rico contexto de encuentros, publicaciones y efemérides se celebró en octubre en Benicàssim el III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Su objetivo fundamental consistió en facilitar un marco adecuado para el debate de las últimas investigaciones sobre la cultura emblemática en nuestro país y en Hispanoamérica. En este sentido, procuramos que tuvieran espacio todos los trabajos que aportaran novedades significativas en este campo. Sin embargo, y como ya sucedió en el encuentro que tuvo lugar en Cáceres en diciembre de 1996, decidimos que este simposio tuviera una orientación temática que, al ofrecer un lugar común de discusión, permitiera reflexionar colectivamente con mayor eficacia. En Cáceres el tema a debatir fueron las Relaciones entre texto e imagen en la Edad Moderna y Contemporánea. El III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica ofreció como marco de discusión el camino que transcurre *Del libro de*

2. LEDDA, Giuseppina, *op. cit.*; GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1984, págs. 93-94; Carmen Bravo-Villasante en la introducción a la edición facsímil de los *Emblemas Moralizadas por Hernando de Soto* (Madrid, 1599), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983, pág. xv y ss.

emblemas a la ciudad simbólica. Pretendíamos con esta propuesta analizar los mecanismos por medio de los cuales la cultura emblemática libresca se materializaba en las ciudades y villas de España y de América. De los sermones de los predicadores a las pinturas cortesanas, de los jeroglíficos festivos a las justas poéticas, de las arquitecturas efímeras a las divisas vestidas, del mobiliario doméstico a las calles y plazas, son muchas las maneras en que la emblemática contribuyó a construir una ciudad de símbolos, enigmas y jeroglíficos, produciéndose de esta manera la emblematización del espacio urbano.

Las cuatro mesas en que se dividieron las sesiones científicas del simposio abundaron en este sentido. La primera mesa fue «La ciudad emblemática». Pretendía reflexionar sobre la ciudad imaginada y construida a partir de los lenguajes simbólicos. Las relaciones entre la tratadística urbanística y la cultura hermética, entre las utopías urbanas y las adecuaciones simbólicas y la imagen de la ciudad en la literatura emblemática son algunas de las ideas que se ofrecieron como punto de partida. La segunda mesa, «Los espacios emblemáticos: edificios, jardines, calles, gabinetes, bibliotecas» se centró en el uso de los espacios urbanos, públicos y privados, como escenario y soporte de los programas emblemáticos: las calles, las plazas, los jardines, el espacio eclesiástico (el templo), el espacio político (el palacio), el espacio íntimo (el gabinete), el espacio intelectual (las bibliotecas), el arte efímero y el jeroglífico festivo, el mobiliario emblematizado. La tercera mesa ofreció como tema de discusión «Las ceremonias emblemáticas: certámenes, solemnidades y espectáculos urbanos». En ella se analizaron los actos y ceremonias de contenido emblemático y las formas de apropiación del espacio urbano: entradas, exequias, proclamaciones, concursos, festejos, certámenes literarios, torneos, bailes, etc. Finalmente, la cuarta mesa se centró en «Los significados emblemáticos y la sociedad urbana». En ella se abordaron los diversos temas que los emblemas representaban y que reflejaban en cierta medida las ansias y preocupaciones de la sociedad urbana del Antiguo Régimen: la política, la moral, la ciencia, las artes, los oficios, las virtudes y los vicios, el amor, la muerte, etc.

Puesto que pretendíamos analizar las conexiones entre el emblema y la ciudad, conviene recordar –si es que hace falta argumentar aun más nuestro propósito– que la cultura emblemática nace en el mismo lugar y tiempo que la teoría urbanística moderna: en la Italia del Renacimiento. El *Quattrocento* es el siglo en el que se publican los *Hieroglyphica* de Horapollo y la primera edición de la *Hypnerotomachia Poliphili*, pero también es el siglo en que ve la luz la edición *princeps* de *Los diez libros de arquitectura* de Vitrubio y *De Re Aedificatoria*, del arquitecto y humanista Alberti. Durante el Cinquecento se editan los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano y el *Emblematum libellus* de Andrea Alciato, dos obras capitales de la literatura emblemática, pero también es la centuria en que se publican en las imprentas italianas los principales tratados de arquitectura y urbanismo de la Edad Moderna: el *Trattato di Architettura* de Serlio, las *Regole delli cinque ordini dell'Architettura*, de Vignola, y *I quattro libri dell'Architettura*, de Palladio. En este ambiente cultural coetáneo que comparten emblemistas y urbanistas destaca un libro especialmente: el *Trattato di Architettura* de Filarete (escrito hacia 1464). Este libro, que no se publicó hasta mucho tiempo después y solo circuló en su tiempo en copias manuscritas, refleja magistralmente la estrecha relación que se establece en la Italia del siglo xv entre la iconografía y el diseño de la ciudad moderna. El autor, Antonio Averlino, llamado «Filarete», imagina una ciudad ideal que en honor a su señor, Francesco Sforza, duque de Milán, llama Sforzinda. En ella, el trazado de la ciudad, la disposición y construcción de los edificios, el despliegue de los programas iconográficos y el simbolismo de la urbe son aspectos profundamente interrelacionados. Sforzinda, primera ciudad soñada por el urbanismo moderno es al mismo tiempo que ciudad utópica, que duda cabe, una ciudad simbólica.

Como emblema del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica seleccionamos un jeroglífico múltiple valenciano que representa simbólicamente una ciudad. Reproducido en los carteles, carpetas y papelería del Simposio y ahora en la portada del libro, creemos que «emblematisa» perfectamente la temática del encuentro de

Benicàssim. Se trata de uno de los emblemas que participaron en la justa poética organizada por el virrey marqués de Leganés a instancias de los monarcas, con motivo del traslado de la Virgen de los Desamparados en 1667 a su nueva capilla.³ Los jeroglíficos concursantes fueron colgados en la palestra del certamen en la nueva capilla. El que nos ocupa fue realizado por Don José Vicente del Olmo, y probablemente fue el vencedor, porque es el único que aparece reproducido en una lámina en la crónica festiva publicada. Se trata de un jeroglífico mayor que engloba seis menores. Veámoslo.

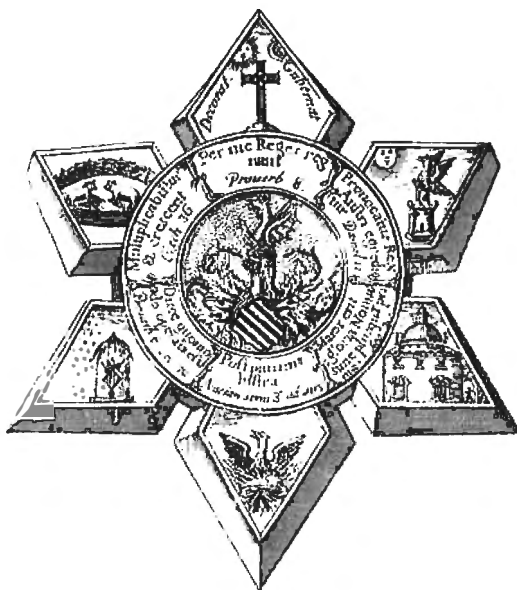


Fig. 1. Emblema valenciano. 1667.

3. TORRE Y SEBIL, F., *Reales fiestas que dispuso la noble, insigne coronada y siempre Leal Ciudad de Valencia, a honor de la milagrosa Imagen de la Virgen de los Desamparados, en la Translacion a su nueva sumptuosa Capilla*. En Valencia, por Geronimo Vilagrasa, Impressor de la Ciudad, y del Santo Tribunal, junto al molino de Rovella. Año 1668. El texto del cartel de la Justa completo aparece recogido entre las páginas 33 y 45. Véase nuestro estudio *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca. Jeroglíficos, divisas, enigmas y laberintos*, IVEI, Valencia, 1997, págs. 59-61.

El jeroglífico mayor muestra en su cuerpo una ciudad estrellada con seis baluartes puntiagudos y las armas de Valencia en su centro. Lleva por lema *Non vocaberis vltra derelicta. Isai. 62.* Y por letra:

Inexpugnable asegura
la mas cierta proteccion
al, que esta a su deuocion.

Un plano de una ciudad fortificada según la ingeniería militar del siglo xvii y que podemos identificar claramente con Valencia gracias a las armas centrales se ha convertido en una ciudad emblematicada, que por medio de símbolos representados en los jeroglíficos menores revela la devoción mariana de la ciudad. Estos emblemitas, con motivos habituales en el repertorio emblemático y los mencionados lemas –predominando los bíblicos–, completan el mensaje del jeroglífico mayor: un águila, un fénix, abejas, corderos, una cruz entre el Sol y la Luna y el alzado arquitectónico de la capilla que se inaugura, metaforizan a Carlos II, a la reina regente Mariana de Austria, al virrey, a los valencianos y a los niños inocentes que protege la Virgen de los Desamparados, así como diversos hallazgos arqueológicos encontrados al construir el templo, y que son interpretados proféticamente. De esta manera, una ciudad y sus habitantes es representada simbólicamente por medio del lenguaje emblemático hasta convertirse gráfica y literariamente en un baluarte mariano. La ciudad deviene en símbolo ideológico, y el símbolo en propaganda de la ciudad.

La convocatoria del congreso consideramos que fue un éxito: setenta participantes pertenecientes a una veintena de universidades y centros de investigación españoles, italianos, franceses, mexicanos y estadounidenses aportaron cuarenta y cinco trabajos inéditos de gran calidad. Pero además de las ponencias y las comunicaciones el congreso contó con intensos y prolongados debates que permitieron el necesario y conveniente intercambio de ideas e hipótesis. Durante tres días fue analizada la relación entre la cultura emblemática y la imagen de la ciudad: México, Toledo, Alcalá de Henares, Granada, Sevilla,



Fig. 2. Sesión científica del Simposio. Foto: M^a Dolores Llorens.

Zaragoza, Málaga, Barcelona, Amberes, Salamanca, Lisboa, Córdoba, Jerez, Pamplona, Madrid y Venecia fueron, entre otras, las ciudades escogidas por los participantes para estudiar el proceso de emblematización urbana. Estas ciudades fueron, a lo largo de los siglos XVI y XVII espacios que sirvieron de escenario a los espectáculos y manifestaciones artísticas simbólicas. En ellas, las ceremonias, las pinturas, los muebles, los poemas, las arquitecturas efímeras y todo tipo de decoraciones mutaron edificios, interiores, calles y plazas, construyendo de esta forma y en cada caso un formidable aparato propagandístico y aleccionador de gran eficacia persuasiva.

Pero, además de las actividades científicas el Simposio desarrolló otras no menos importantes. La reunión sirvió de marco para la presentación en España de la colección *El mundo simbólico de Filippo Picinelli*, editada por El Colegio de Michoacán. Asimismo, se dedicó la sesión de clausura a conmemorar el 500 aniversario de la primera edición de la *Hypnerotomachia Poliphili*. A instancias del profesor John Cull el simposio sirvió también de marco para una competición de divisas presentadas por los participantes, la mayoría de las cuales



Fig. 3. Homenaje a Giuseppina Ledda. Foto: M^a Dolores Llorens.

se incluyen al final de este volumen bajo el nombre –sugerido por un colega– de *Emblemata benicassimse*. Finalmente, la actividad posiblemente más emocionante de las desarrolladas en el Simposio fue el cariñoso homenaje que se brindó a la profesora Giuseppina Ledda, de la Università di Cagliari, una compañera de la que tantos hemos aprendido y seguimos aprendiendo tanto.

* * * * *

Como todos los congresos, el simposio emblemático de Benicàssim fue posible gracias a la generosa colaboración de numerosas instituciones y personas. Entre las instituciones patrocinadoras hay que citar al Ministerio de Educación y Cultura, a la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, a la Fundació Caixa Castelló-Bancaixa, a los excelentísimos Ayuntamientos de Castellón y Benicàssim y a las autoridades y órganos académicos de la Universitat Jaume I, especialmente al Vicerrector de Cultura, Juan José Ferrer Maestro, al Vicerrector de Investigación, Francisco Toledo Lobo y al

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Vicente Ortells Chabrera. Todos ellos contribuyeron aportando los recursos económicos y la infraestructura necesaria que hizo posible esta reunión emblemática y la financiación de las actas que ahora presentamos. También fue imprescindible la aportación científica y en algún caso también económica de asociaciones y centros de investigación colaboradores como la Sociedad Española de Emblemática, El Colegio de Michoacán y el Centro de Investigaciones de América Latina de la Universitat Jaume I. Entre las personas a quienes debemos nuestro agradecimiento por el éxito del Simposio quiero citar expresamente a los miembros del Comité Científico, los doctores y doctoras José Julio García Arranz, Sagrario López Poza, Rafael García Mahiques, José Miguel Morales Folguera, Pilar Pedraza, Francisco Javier Pizarro, Fernando Rodríguez de la Flor y Nelly Sigaut. También a los miembros del Comité Organizador, el doctor Joan Feliu, secretario del congreso y los miembros de la Secretaría Técnica, los estudiantes de Tercer Ciclo María Luisa Nebot Tormo, José Ramón Rodríguez Hidalgo e Inmaculada Rodríguez Moya. Asimismo, quiero mencionar a la familia de nuestro recordado maestro y amigo el profesor Santiago Sebastián, especialmente a su hijo Jorge Sebastián, cuyo generosa iniciativa nos permitió obsequiar a los asistentes con la obra póstuma de su padre, *Emblemática e Historia del Arte* (Cátedra, Madrid, 1995). Pero sobre todo este simposio fue posible gracias a la participación de todos los ponentes, comunicantes y asistentes, en cuyos hombros recayó todo el peso de las sesiones de trabajo. Por ello, nuestro agradecimiento a todos ellos.

Villa Elisa, un palacete privado construido por el arquitecto Vicente Traver y ubicado en la playa mediterránea del Voramar fue el privilegiado marco del Simposio. Los tres días otoñales pasados en sus salones, durante los cuales setenta estudiosos del vasto y fascinante océano que es la ciencia emblemática navegamos entre metáforas, construcciones simbólicas, enigmas, escenarios urbanos y aparatos festivos, son ahora un agradable recuerdo. El libro que aquí presentamos es el fruto de aquellos intensos días.

LA CIUDAD EMBLEMÁTICA

CORPUS CHRISTI: LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

NELLY SIGAUT

El Colegio de Michoacán. México

*A Imán, amigo,
por los buenos tiempos de Benicasim*

Finalmente cayó la gran Tenochtitlan. Después de meses de asedio y una encarnizada resistencia de los habitantes que se atrincheraron en la isla sitiada, las huestes de Hernán Cortés entraron victoriosas a la ciudad. Los cadáveres flotaban en el lago; el hedor a sangre y humo llenaba el aire; silencio y soledad hacían resonar con más fuerza el paso cansino de los caballos; finalmente, la otrora poderosa Tenochtitlan se abrió a la penetración dolorosa. Comenzó entonces una de las etapas más complejas de la historia de la Nueva España y al mismo tiempo, sin duda, uno de los momentos más brillantes y creativos del mundo hispánico. Una historia que creció entretejiendo las novedades con las realidades locales a un ritmo tan vertiginoso que ni los propios protagonistas pudieron entender. Parte fundamental de esta trama fueron los símbolos de la nueva cultura, en la cual los indios entraron brutal y apasionadamente, con la misma fuerza y la misma pasión con que se desarrolló esta historia de amor y de odio.

En unos pocos años, esa nueva sociedad sufrió profundas, radicales transformaciones. El objeto de estas breves reflexiones es un eslabón de la cadena de símbolos que sentó las bases de esta sociedad en construcción, cuyo centro fue la ciudad de México. Como señaló hace muchos años José Miranda en su clásico estudio de las instituciones mexicanas, la Ciudad de México «regulaba la vida económica y social de una inmensa región, daba disposiciones relativas a ganados, minas, esclavos, etc., concedía mercedes en tierras lejanas...».¹ En los prime-

1. MIRANDA, José, *Las ideas y las instituciones políticas mexicanas. Primera parte 1521-1820*, México, Instituto del Derecho Comparado, 1952, p. 46.

ros años de la vida de la ciudad de México Tenochtitlan, la Temistitan de las *Cartas de Relación*, conquistadores y conquistados comenzaron a crear esta nueva sociedad desde el miedo y la ignorancia mutuas, la desconfianza y el rechazo, pero obligados sin embargo a compartir ese espacio, ese momento histórico que Jorge Alberto Manrique caracterizó como «el primer proyecto de vida novohispano, encomendero y frailuno». Cabe preguntarse qué papel tuvieron los ritos, las ceremonias, las fiestas y toda la exteriorización de la nueva cultura que, a todas luces, debe haber resultado paupérrima a la brillante y colorida mirada indígena.

Desde los primeros años, fueron tres fiestas las que concentraron la atención de la ciudad: la de Corpus Christi; la de San Hipólito; y más tardíamente la de la Virgen de los Remedios. Mi atención está centrada en la fiesta de Corpus Christi, que no está dedicada a una devoción o a una conmemoración local, sino que forma parte nuclear del sistema icónico católico. ¿Qué papel tuvo la fiesta de Corpus Christi en la construcción del nuevo orden social novohispano? ¿De qué manera participó en «el primer proyecto de vida novohispano»? ¿Cómo se permeó de la cultura conquistada y cómo participó en el fascinante proceso que Peter Bakewell llamó la conquista de los conquistadores? ¿De qué manera la procesión de Corpus y su recorrido, sirvieron para levantar una muralla virtual, la muralla que la ciudad de México nunca llegó a tener? ¿Recorrer ese breve espacio conocido como «la traza», fue una manera de exorcizarlo, sacralizarlo y por fin, defenderlo y poseerlo? Son demasiadas las preguntas y por supuesto, no tengo más que algunas hipótesis de cuya fragilidad me hago cargo. Pero en la aventura del pensamiento, la fragilidad es el riesgo de la libertad.

EL ESCENARIO: LA CIUDAD DE MÉXICO-TENOCHTITLAN Y LA TRAZA

Kubler escribió ya hace muchos años que la decisión de levantar la nueva ciudad de México Tenochtitlan en el mismo lugar que ocupara la capital mexicana obedeció a tres causas interrelacionadas. La capaci-

dad económica del lugar, su valor estratégico y su prestigio tradicional. Los problemas del emplazamiento, caracterizado por ser pantanoso e insalubre y la separación de la tierra firme que hacía depender su abastecimiento de una transportación costosa, eran los argumentos que esgrimían quienes deseaban otro sitio para levantar la nueva ciudad. Sin embargo prevalecieron las motivaciones estratégicas que Cortés entrevió con su astucia de soldado y la experiencia de traiciones y rebeliones nacidas al calor de la ambición: reunido en la isla, el pequeño grupo de españoles sería invulnerable y si sus detractores se rebelaban contra él, el miedo a los indios que los rodeaban sería más fuerte que los afanes de dispersión.² Otra autora señala como posible móvil de la elección la necesidad de aprovechar el antiguo aparato tributario indígena, en el que Tenochtitlan era la principal receptora de los bienes producidos por todo el sistema.³

A estos argumentos desearía agregar el problema poco discutido aún para esta época de la Nueva España, quizá porque se ha considerado que ya era un tema resuelto: el dominio del papado sobre las islas, a partir de la «donación de Constantino», esa falsificación del siglo VIII mediante la cual este emperador concedía derechos de supremacía sobre las islas al Papa. La doctrina omni-insular, como la llamó Luis Weckmann, se encuentra en estrecha relación con las Bulas Alejandrinas de 1493 mediante las cuales la Santa Sede hizo una donación de tierras a la corona española. En realidad incluían las islas descubiertas por Colón, que supuestamente pertenecían por derecho propio al Papado y en una ampliación posterior, «hasta donde la India principia» geografía que en ese momento se pensaba como un conjunto innumerable de islas. No hay que olvidar que la confusión entre las tierras nuevas con las de la India mítica de Marco Polo pesaba tanto en la mentalidad de la época que aún en 1581 se hacían mapas donde

2. KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1992 (Primera edición en inglés 1948), p. 75.

3. VALERO DE GARCÍA LASCURÁIN, Rita, *Solares y conquistadores. Orígenes de la propiedad en la ciudad de México*, México, INAH, 1991, p. 142-43.

Asia y América estaban unidas por el septentrión.⁴ La ciudad de México Tenochtitlan estaba emplazada en una isla y quizá sea posible suponer que en la mentalidad de Cortés, además de los argumentos estratégicos y simbólicos, pudieron haber pesado los legales, pues situar la capital del nuevo reino en una isla significaba asegurar su conquista y posesión para la corona española. [Fig. 1]

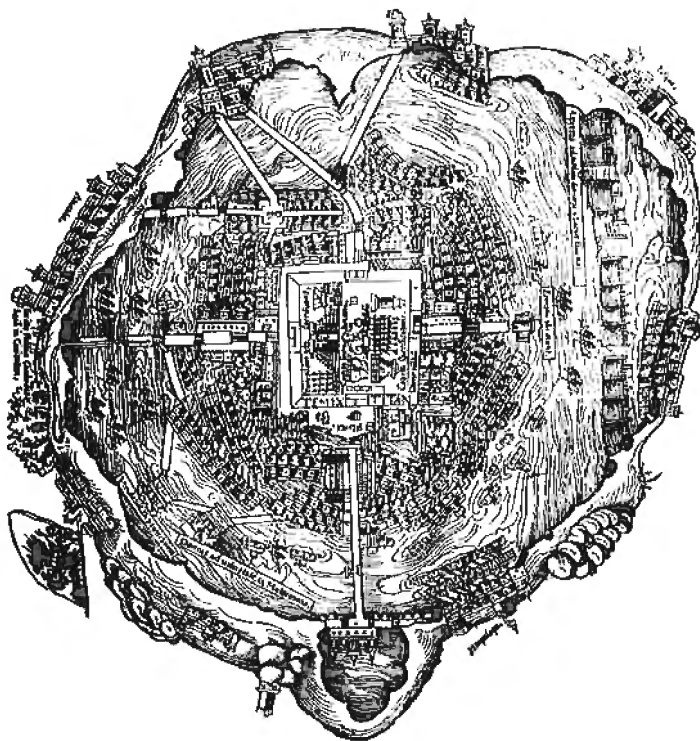


Fig. 1.

4. WECKMANN, LUIS, *Constantino el Grande y Cristóbal Colón. Estudio sobre la supremacía papal sobre islas, 1091-1493*. México, FCE, 1992, p. 211-212. Además, por el Tratado de Tordesillas, firmado en 1494, también se refiere a las tierras negociadas entre las coronas española y portuguesa, como islas.

Lo cierto es que desde fines de 1523 o principios de 1524, Hernán Cortés ya había dejado Coyoacán y se había establecido en la ciudad de México a la que estaba tratando de reconstruir y hermohear, según consta en las cartas que enviaba a Carlos V.

Escribió Edmundo O’Gorman, que según el relato de Bernal Díaz, lo primero que hizo Cortés después de ganada la ciudad de México Tenochtitlan, fue señalar «en qué [parte] habían de poblar [los indios] y qué parte habían de dejar desembarazada para en que poblásemos nosotros» (*Historia Verdadera*, cap. CLVII) Esa división de la ciudad es lo que se conoce como la traza y para O’Gorman, «tiene un doble sentido: el restringido, que se refiere a la materialidad de un plano o al recinto castellano con su salida de seguridad, y un sentido amplio, simbólico, que es el que queremos subrayar aquí como síntoma histórico». Esta frase –continúa O’Gorman– contiene en esencia la respuesta de los conquistadores al problema de su convivencia con la población indígena. Encierra el «Principio de Separación».⁵

El tema de «la Traza» de la ciudad de México tiene un lugar importante en la historiografía novohispana, y abarca desde el momento en que se hizo y quién la hizo, hasta su existencia física, material, es decir la concreción en un plano o dibujo así como la zona que comprendía, para la cual hay varias propuestas con ligeras pero significativas variantes».⁶ Esta regulación del sitio a repartir significa la delimitación de un cuadro relativamente reducido y su límite de demarcación separaba la ciudad española de la ciudad india que se extendía rodeando a aquella. Tanto O’Gorman como Kubler coincidieron en señalar que desde el punto de vista militar, el lugar elegido, rodeado por una población numerosa y hostil, se podría considerar como un error. Pero al mismo tiempo es imposible ignorar la profunda carga simbólica que

5. O’GORMAN, Edmundo, *Reflexiones sobre la distribución urbana colonial de la Ciudad de México*, XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación. México, 1938, p. 16 y p. 20.

6. Esta discusión excede los límites e intereses de este trabajo, pero para una revisión del tema de las versiones de la traza, se puede consultar SÁNCHEZ DE CARMONA, Manuel, *Traza y plaza de la Ciudad de México en el Siglo XVI*. México, UAM-Azcapotzalco, Tilde, 1989.

tuvo el ubicar la capital del nuevo reino Cristiano sobre la ciudad gentil y su núcleo sobre el suelo sagrado, símbolo de autoridad y señorío de la derrotada y conquistada capital mexicana.

Kubler apoyó la hipótesis de la existencia de una traza real, física, es decir un plano donde se señalarían las medidas de los solares y los nombres de los propietarios. Traza que consideró que Alonso García Bravo y otro español que lo ayudó, no pudieron haber realizado antes de 1524 y seguramente tomando como punto de partida las principales calzadas de la ciudad prehispánica. Esta traza marcó una zona central en la ciudad, donde prevaleció un riguroso control municipal, y quedó claramente diferenciada del resto de la isla donde se distribuían, según el Códice Osuna (1565) las dos parcialidades, San Juan Tenochtitlan y Santiago Tlatelolco formadas a su vez por vecindarios más pequeños además de los cuatro barrios indígenas: en el ángulo nordeste San Sebastián Atzacualco; en el sureste, San Pablo Teopan Zoquiapan o Xochimilca (el de mayor antigüedad, ya que según Caso fue el primer asentamiento azteca en la isla); en el suroeste San Juan Moyotlan (el más poblado y de mayor extensión) y en el noroeste, Santa María la Redonda Cuepopan. Estos asentamientos indígenas se expandieron en un absoluto desorden urbano a consideración de los españoles, quienes veían con disgusto que por sus calles no se podía circular ni a pie ni a caballo.

En cambio, el cuadro regular que formaba el centro de la ciudad, se había trazado en un damero sobre el que también se ha escrito mucho. Se han sacado a la luz tanto el campamento de los Reyes Católicos durante la toma de Granada, como el *castrum* romano, tratados de arquitectura como el de Alberti y Palladio y no sé si se salvó el franciscano Eiximenis y su ciudad ideal, anonimato del que lo rescato ahora, integrándolo a la discusión. Sea cual fuere el modelo teórico, en la práctica los españoles quisieron una ciudad de calles amplias, una organización de los solares con un trazo regular, un espacio que tenía como límite la calle de la Santísima por el este; al sur la calle de San Jerónimo o San Miguel; al norte el convento de los dominicos y al este la calle de Santa Isabel.⁷

7. KUBLER, *op. cit.*, p. 79.

En el terreno, la ciudad española estaba delimitada por una acequia que debía reemplazar a la muralla de algunas ciudades europeas. ¿Cómo proteger a ese bastión Cristiano rodeado por miles de indios a los que los españoles sentían –y habían demostrado serlo– hostiles y valientes?

Es evidente que lo primero que hizo Cortés fue tratar de organizar la vida institucional de la ciudad. En 1522 había sido confirmado en los cargos de gobernador y capitán general que venía ejerciendo de hecho desde 1519 y en el ejercicio de su autoridad, nombró un alcalde mayor para la ciudad de México en 1524. Este nombramiento lo realizó ignorando las precisas instrucciones que el rey le había enviado en 1523 para el proceso de elección de los regidores.⁸ Cortés ordenó que en cada villa hubiese dos alcaldes ordinarios y cuatro regidores, todos «cadañeros», nombrados por él o su lugarteniente o la persona que gobernase en nombre del rey. En cambio, el monarca había ordenado que la población eligiese tres candidatos y de entre ellos eligiera el gobernador junto con los oficiales reales, a uno que desempeñase la función de alcalde mayor.

Este Ayuntamiento que se estableció primero en Coyoacán se trasladó con Cortés a Tenochtitlan, cuando estuvo terminada la obra de las Atarazanas. La fecha –fines de 1523 y principios de 1524– se desprende de varios indicios entre los cuales se debe mencionar la primera reunión de cabildo que se celebró en la casa de Hernán Cortés, –por lo que se sabe hasta el momento–, que lleva la fecha de 8 de marzo de 1524.⁹

El tema de la seguridad de esa plaza conquistada con tanto esfuerzo, provocó una de sus tempranas ordenanzas, mediante la cual prohibían que los españoles que tuvieran indios encomendados salieran a buscar oro sin licencia porque «acaece que muchas vezes esta cibdad esta sola y hay poca gente en ella y es necesario que en ella aya gente

8. MIRANDA, *op. cit.*, p. 47.

9. R. BENÍTEZ, José, *Alonso García Bravo. Planeador de la Ciudad de México y su primer Director de Obras Públicas*, México, Publicaciones de la Compañía de Fomento y Urbanización, S.A. 1933, p. 12.

para la guarda e defensa de ella e no dar atrevimiento a que los yndios a cabsa que en ella haya poca gente se alzen...»¹⁰

Para reforzar la plaza, también se proyectó la construcción de una fortaleza. En la Instrucción a Nuño de Guzmán, fechada en Madrid el 5 de abril de 1528, el rey dice que de la fortaleza que había mandado construir, le informan que apenas están hechos los cimientos, que el lugar elegido no es conveniente para los fines defensivos y además carece de agua.

Luego, haréis ver la dicha fortaleza, y nos informareis particularmente de lo que en ello está hecho y lo que falta por hacer para poderse defender y si conuendrá acabarlo o pasarla á otra parte, y adonde y por qué causas, y me enuiaréis la información que vieres, con vuestro parecer firmado de vuestros nombres y no se haga más labor en la fortaleza hasta que yo vista la relación vos lo escriba.¹¹

La idea de construir una muralla siguió vigente durante años, pues formó parte de las instrucciones giradas en Barcelona el 25 de abril de 1535 al virrey Antonio de Mendoza. El sentimiento de inseguridad de la ciudad se hace evidente cuando se ve por ejemplo, que este virrey –Antonio de Mendoza– solicitó autorización para que todos los vecinos de México pudieran llevar armas, «por estar los españoles muy desarmados». El rey le contestó desde Madrid el 13 de noviembre de 1535, que «de aquí adelante cada uno de los vecinos y moradores de la dicha ciudad de México tengan en sus casas las armas que os pareciere que deben tener, según la calidad de la persona, en especial los que tienen indios encomendados [...]».¹²

10. Actas de Cabildo de la Ciudad de México (ACM), Vol. 1, 26 de mayo de 1524.

11. *Provisiones, cédulas, instrucciones de su Magestad, ordenanças de difuntos y audiencia para la buena expedición de los negocios y administración de justicia y gobernaçión de esta Nueva España, y para el buen tratamiento y conservación de los indios desde el año de 1525 hasta este presente de 63*. Tomo 1. En México, en casa de Pedro Ocharte, MDLXIII. De esta edición, México, José María Sandoval impresor, 1878, p. 66-67. [Mejor conocido como el *Cedulario de Puga* y como lo citaré en adelante].

12. *Cedulario de Puga*, tomo 1, p. 376.

De la revisión de las Actas de Cabildo de la ciudad de México se sacan algunas conclusiones sobre el tema de la traza. Las reiteradas quejas por parte de los indios y también de los españoles sobre invasión de tierras, permite entender que esa traza era una frontera difícil de sostener y que constantemente se traspasaban las líneas, especialmente en una zona muy «caliente», la frontera norte, limitada por el convento de Santo Domingo. Otra insistencia que se encuentra reiteradamente en las Actas se refiere a la ocupación de solares que no solamente no están contruidos sino que ni siquiera están bardeados, por lo cual se insta a los poseedores a levantar las bardas en plazos perentorios que no siempre cumplen, aún con la amenaza de perder el solar. La inseguridad y la movilidad de la población se constatan también en un fenómeno reiterado: los solares que se conceden en la calzada de Tacuba, la salida poniente de la ciudad, con la condición de construir «muro contra muro».¹³

La distribución interna de la traza primitiva sufrió muchas variaciones, pues se fue modificando de acuerdo con el crecimiento de la población y como demuestra Rita Valero de García Lascuráin, por el crecimiento de las propiedades conventuales que la rompieron en innumerables ocasiones.¹⁴ En 1527 se concedió mayor extensión a la primitiva traza, pero una ordenanza del virrey Martín Enríquez de Almanza (fines de 1568 a 1580) en la que señaló la zona de la ciudad donde se podía vender vino, que era la ciudad española, permite concluir que no hubo grandes cambios hasta llegar a fines del siglo xvii.¹⁵

13. Con el correr del tiempo, el mantener bien empedrada y despejada la calle de Tacuba significó una obsesión de las autoridades de la ciudad. Cf. SÁNCHEZ DE TAGLE, Esteban. *Los Dueños de la Calle. Una historia de la vía pública en la época colonial*, México, INAH, Departamento del Distrito Federal, 1997. Además del miedo a un levantamiento de los indios, hay que recordar el fracaso de la rebelión de los negros auxiliados por los indios en 1546.

14. VALERO DE GARCÍA LASCURÁIN, Ana Rita, *op. cit.*, p. 182-183

15. La reforma de 1692, le fue solicitada a Carlos de Sigüenza y Góngora, quien dijo en su Informe, que la traza queda igual en los rumbos Sur, Norte y Occidente (Este) y se modifica por el rumbo Oriente. «Recuerda que es práctica antigua y constante la de tener separados a los españoles de los indios, invocando, en abono de su dicho, las Actas de los primeros Libros Capitulares, donde constan las gestiones de los regidores que pretendían se amurallase la ciudad». O'GORMAN, *op. cit.*, p. 26.

Si bien a pesar de que la traza oficialmente es reservada para uso de los conquistadores, en un principio las autoridades se ven forzadas a tolerar las propiedades indígenas existentes allí. En 1537 el virrey ordenó a las autoridades del ayuntamiento que «mientras en la traza desta cibdad obiere solares por dar do no obiere casas de Yndios no den ni probean a ninguna persona de ningyna calidad que sea ningyno donde obiere e ay casas de indios...»¹⁶. Más adelante las mismas autoridades parece que actúan con mayor firmeza en el desalojo de los indios, sin embargo no se logra la expulsión total de éstos fuera de la traza sino poco a poco y con dificultades hasta finales del siglo xvi. Un trabajo reciente refiere una larga lista de actas de cabildo donde menciona la presencia de indios residentes dentro de la traza, desde 1533 hasta 1557 de manera sistemática y sin faltar casi ningún año: en 1563 entre los meses de agosto a diciembre ocurren 37 desalojos de indígenas del interior de la traza.¹⁷

Francisco Cervantes de Salazar quien describió a la ciudad de México a mediados del siglo xvi, destacó a través de uno de los interlocutores del Segundo *Diálogo*, el aspecto de fortaleza de las casas alineadas. Es justamente Zuazo quien observó: «así convino hacerlas al principio, cuando eran muchos los enemigos, ya que no se podía resguardar la ciudad, ciñéndola de torres y murallas».¹⁸

En conclusión, es obvio que se puede afirmar que el miedo que les produjo a los españoles el estar rodeados por una población indígena mayoritaria y hostil motivó medidas como la posesión de armas en cada casa; que las salidas a tierra firme tuvieran que estar siempre libres con el objeto de facilitar la circulación en un momento de urgencia (Actas de cabildo del 23 de mayo de 1542, libro 4, p. 284-285); la prohibición de permitir la presencia de indios a una distancia de un tiro de ballesta (Actas de cabildo del 5 de octubre de 1537, libro 4, p. 98); la construcción de las atarazanas antes que cualquier otra obra en

16. *Acta de Cabildo* del 20 de junio de 1537, Libro 4, p. 80.

17. GARCÍA LASCURÁIN, Valero de, *op. cit.*, p. 182-183.

18. Citado por O'GORMAN, *op. cit.*, p. 18.

la ciudad; el proyecto de amurallarla, que nunca se llevó a cabo. Por otra parte, como he tratado de mostrar, la separación entre indios y españoles que suponía la traza, tiene una realidad normativa y otra realidad de base, que solamente puede comprobarse con el análisis riguroso de las fuentes documentales. Ese espacio entre la norma y la práctica, es el que ocupa la muralla virtual de la ciudad de México: la fiesta de Corpus Christi.¹⁹

LA FIESTA DE CORPUS Y EL AYUNTAMIENTO DE LA CIUDAD

Después de la conquista de Tenochtitlan, los colonos recibieron algunos privilegios del rey en 1522, algunos de los cuales fueron «que durante algunos años pagasen menos del quinto por el oro que cogieren; que en un periodo de ocho años no pagasen almojarifazgo ni otros derechos por los objetos y mercancías que se importasen de España; que durante el tiempo que le pareciese al rey estuviesen exentos del impuesto de alcabala, y que pudiesen rescatar esclavos de los naturales».²⁰

A pesar de privilegios y exenciones, el convertir a los conquistadores en vecinos, a los soldados en trabajadores agremiados, no fue tarea fácil para ese ayuntamiento que dedicó a la empresa mucho de sus energías. En 1524, a pocos meses de comenzar a sesionar en la ciudad de México, ordenan «que todos los oficiales que viven en esta cibdad que no tienen zacados los aranzales de sus oficios los saquen dentro de seys días primeros siguientes e los tengan en parte donde todas las personas que quisieran los puedan ver e leer...»²¹ Esta temprana ordenanza permite entender que a la ciudad le urgía la organización de sus oficios para poder comenzar a regular y controlar tanto el precio de sus productos como el de su trabajo.

19. Sobre la fiesta de Corpus Christi en la Edad Media, sus orígenes y antecedentes en Europa (con excepción de la Península Ibérica) ver RUBIN, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press. 1991.

20. MIRANDA, *op. cit.*, p. 43.

21. ACM, Vol.1, 29 de julio de 1524.

Si bien no hay noticias sobre la organización de la fiesta en estos primeros años de la vida novohispana de la ciudad, en una carta de Cortés fechada el primero de junio de 1526, dirigida a Alonso de Estrada y Rodrigo de Albornos, tesorero y contador y tenientes del gobernador, y al bachiller Juan de Ortega, quienes llegaban a México, les dice que el «Día de Corpus Christi, por la mañana, recibimos una carta de vuestra merced en que se nos hacía saber la llegada a ese pueblo de su muy magnífica persona, y en tal día como en aquel, había de ser la visitación a sus servidores para que «con mas alegría se celebrase la fiesta», como se hizo en cumplir en todo nuestro deseo de ver a vuestra merced en la tierra que para vosotros a sido otra nueva resurrección [...]».²²

Sin duda la organización de la fiesta y la procesión tuvieron un éxito inmediato. Para la de 1529 ya se habla en una ordenanza «del uso y costumbre», e incluso se habían planteado problemas de precedencia que obligó al ayuntamiento a establecer un orden que debía respetarse. En la ordenanza, se especifica que el oficio de los armeros debía salir junto al arca de Corpus Christi y luego los sastres y «así [sucesivamente] un oficio en pos de otro, por manera que ningún oficio de vecinos deje de salir como es «uso e costumbre» e, que de aquí adelante todos los años se tenga e guarde esta orden e, que no se quebrante so pena de cincuenta pesos de oro al oficio que quedare por salir, la mitad para la Cámara de su majestad e la otra mitad, para las Obras públicas de esta ciudad e para quien lo denunciare».²³

22. ACM. Libro 629-A. Hoja 86. 1 de junio de 1526. Las cursivas son mías. Para el Corpus en Nueva España, ver la tesis doctoral de Linda Curcio-Nagy, presentada en la Universidad de Tulane, donde estudia cinco fiestas coloniales, entre ellas la de Corpus Christi. De la misma autora, puede consultarse «Giants and Gypsies: Corpus Christi in Colonial Mexico City» (especialmente dedicado al siglo xvii) y Clara García Aylluardo. «A world of Images: Cult, Ritual and Society in Colonial Mexico City» (para el siglo xviii) ambos artículos publicados en William H. Beezley, Cheryl English Martin, William E. French (Editors) *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*. SR Books, Delaware, 1994.

23. ACM. Libro 629-A. Hoja 208. Lunes 24 de mayo de 1529. Este documento está citado por MARROQUÍ, *La Ciudad de México*, México, Jesús Medina Editor, 1969, (Segunda Edición Facsimilar) t. III, p. 494-495.

Sin embargo tuvieron que pasar unos pocos años para que se encuentre en la documentación del ayuntamiento una descripción más acabada del orden de la procesión y por lo tanto de quienes intervenían en ella. En primer lugar salían los oficios y juegos de los indios, luego los artesanos (ya que era un derecho de los indios que trabajaban en la ciudad participar en la procesión del Corpus Christi),²⁴ después los gigantes, los zapateros, los herreros y calderos, los carpinteros, los barberos, los plateros, los sastres y los armeros. Los miembros de cada oficio debían concurrir acompañados por sus oficiales, reunirse en un lugar determinado y a las 6 de la mañana, prender un gran fuego en la Plaza mayor. En el orden establecido debían entrar a la iglesia por la puerta que daba hacia esa plaza y, después de presentar sus respetos al Santísimo Sacramento, debían salir de la iglesia hacia la plazuela del Marqués y seguir en el mismo orden la procesión. La pena por quebrantar ese orden se estableció en seis pesos de oro de manera individual, la mitad para la obra del hospital y la otra mitad para las obras públicas de la ciudad y de diez días en la cárcel. La pena para los oficios que no respetaran el orden establecido era de treinta pesos de minas. El Alguacil mayor de la ciudad, con sus tenientes, eran quienes regían la procesión y debían hacer respetar el orden establecido tanto para entrar a la iglesia como para seguir en la procesión.²⁵

Pero no fueron solamente los gremios los que entraron en conflicto por la cuestión de la precedencia, sino también las autoridades del Ayuntamiento y las de la Audiencia. Las autoridades del cabildo civil pretendían que se siguiera la costumbre de las ciudades de Castilla y consideraban que el Presidente de la Audiencia y los Oidores no debían tener competencia en llevar las varas del Santísimo Sacramento, que consideran preeminencia de la ciudad.²⁶

La discusión sobre quién tenía el derecho de llevar las varas del palio del Santísimo Sacramento no se resolvió, pues al año siguiente, en

24. Actas de Cabildo de 10 de junio de 1533 y 3 de octubre de 1552.

25. ACM. Libro 632-A.Hoja 40.Martes 10 de junio de 1533.

26. ACM. Libro 632-A.Hoja 40.Martes 10 de junio de 1533.

1534, volvió a plantearse el problema entre la Audiencia y las autoridades del Ayuntamiento de la ciudad de México. Impotentes ante la prepotencia de la Audiencia frente a lo que consideraban parte del ejercicio de su cargo y preeminencia del mismo, consideraron como una injuria y ofensa hacia la ciudad que los miembros de la Audiencia hubieran repartido las varas del palio sin respetar lo establecido.²⁷

Al año siguiente, en 1535, la situación estuvo controlada con mucha anticipación. En la ciudad de México había entonces diez regidores y dos alcaldes y se decidió que en el palio del Santísimo Sacramento se pondrían doce varas para que cada autoridad llevara una. Establecieron además, que desde ese momento en adelante el número de varas estaría en relación con el número de regidores.²⁸ Finalmente terminó por legislarse para que las precedencias quedaran claramente establecidas.²⁹ Si bien es cierto que la situación institucional había

27. ACM. Libro 632-A. Hoja 84. Viernes 5 de junio de 1534.

28. ACM. Libro 632-A. Hoja 115. Martes 25 de mayo de 1535.

29. *Recopilación de las Leyes de los Reynos de las Indias. Mandados a imprimir, y publicar por la Magestad Catolica del Rey Don Carlos II. Nuestro Señor. Va dividida en Quatro Tomos, con el Indice General, y al principio de cada Tomo el Indice especial de los títulos, que contiene.* En Madrid: por Julián Paredes, Año de 1681. En Madrid: por Ediciones Cultura Hispánica, Año de 1973. Tomo II. Título Quinze. De las precedencias, ceremonias y cortesías. Ley VI. Que los oidores, alcaldes, fiscales y ministros, que tienen asiento con la Audiencia, acompañen a los Virreyes y Presidentes y en qué casos. Ordenamos que [...] acompañen a Misa al Virrey, o Presidente los primeros días de las tres Pascuas, y los de Corpus Christi, Asunción de Nuestra Señora y Advocación de la Iglesia Mayor y en las demás ocasiones en que se celebre fiesta de tabla, y fueren convocados para otro cualquier acompañamiento y el oidor más antiguo, ó el que sucediese en su lugar, vaya al lado izquierdo del Virrey, ó Presidente y luego que llegue a emparejar con él, le haga la cortesía, y reverencia debida, como a Virrey y Presidente y él le corresponda con el agrado y buen término, que se deve, de forma, que entre todos conserven la buena correspondencia, que es justo: y quando bolvieren a nuestras Casas Reales todos los Oidores, Alcaldes, Fiscales, y los demás del cuerpo de la Audiencia, si aquel día no huvieren de comer juntos, se queden á caballo á la puerta, passando por en medio el Virrey, ó Presidente, y desde los cavallos le hagan la cortesía debida, y solamente se apeen los Alcaldes de el Crimen en Lima y México y estos vayan acompañando al Virrey... etc».

cambiado y la que había sido terrible Audiencia Gobernadora había sido sustituida por un virrey, también es evidente que la ciudad consideraba a la procesión de Corpus Christi como parte del aparato visual del poder. Los años 1536, 37 y 38 transcurrieron con tranquilidad y solamente se les recordaba a los oficiales mecánicos que salieran con sus juegos y cera³⁰ y también «mandaron que la dicha fiesta vaya por donde suele ir»,³¹ recordando por medio del pregón que la asistencia era obligatoria para todos los oficios y vecinos de la ciudad.³²

No he podido encontrar aún una relación documental acerca del recorrido que ya estaba establecido para la procesión de Corpus a mediados del siglo xvi. Según un cronista del siglo xvii, la costumbre del recorrido de la procesión de Corpus era que saliera de la Catedral y luego siguiera por la calle de Tacuba y volviera por la calle de Santa Ana, diera vuelta desde el campanario de los indios de San Francisco y continuando hasta la Plaza Mayor entrara en la Catedral,³³ coincidiendo en sentido amplio con la traza española de la ciudad.

EL OBISPO FRAY JUAN DE ZUMÁRRAGA Y LA FIESTA DE CORPUS

La llegada de fray Juan de Zumárraga en 1528 como obispo electo de México pasa sin pena ni gloria por los documentos civiles. En cambio abundan registros de un canal abierto de conflicto entre las autoridades de la ciudad y el clero regular, en particular con los franciscanos, orden a la que pertenecía Zumárraga. Conflicto que se va profundizando con el correr de los años y el trazo de un perfil más claro de diferentes proyectos para la Nueva España.

30. ACM. Libro 632- A. Hoja 158. Viernes 2 de junio de 1536.

31. ACM. Libro 632-A. Hoja 220. Viernes 4 de mayo de 1537.

32. ACM. Libro 632-A. Hoja 267. Viernes 17 de mayo de 1538.

33. DE GUIJO, Gregorio, *Diario 1648-1664*. Edición y prólogo de Manuel Romero de Terreros, Editorial Porrúa, México, 1986, Tomo II, 1655-1664, p. 171.

Fray Toribio [Motolinía], guardián del monasterio de San Francisco, diciéndose vice-epíscopo en esta Nueva España no solamente entiende en las cosas tocantes a los descargos de conciencia más aún entremétese en usar de jurisdicción civil e criminal e enyben por la corona de los justicias que son cosas tocantes a la preminencia episcopal...³⁴

Esta relación de las actas del cabildo civil constituye una buena muestra del problema. Ante la ausencia de obispo y en ejercicio de las prerrogativas que habían recibido, los regulares usaron de su influencia espiritual que extendieron sobre lo temporal en defensa de lo que consideraron sus derechos y los de los indios. Los vecinos tenían obligación de enviar a «sus» indios, negros y mulatos una hora diaria a aprender la doctrina Christiana; los que vivían en las afueras debían contar con una persona que los adoctrinara diariamente; además debían cuidar que se respetaran las fiestas de guardar.³⁵

Zumárraga tuvo problemas serios de enfrentamiento con la Audiencia que terminó con la primera «cesatio a divinis» de la ciudad.³⁶ La lucha por el control del poder entre la iglesia y el gobierno civil llevó a Zumárraga a la península. A su regreso en 1534, ya investido obispo y con la erección de la catedral que obtuvo el reconocimiento del Consejo de Indias en 1536, comenzó un proceso de «institucionalización» no sólo de la catedral de México, sino también la promoción de Capítulos o Juntas de ambos cleros que regularan la actividad de la iglesia

35. *Recopilación*, Tomo I, Libro I, Título I. De la Santa Fe Católica. Ley XII. Que en cada pueblo se señale hora en que los Indios y Negros acudan a oír la Doctrina Christiana. [El Emperador Carlos V y la Emperatriz gobernadora, en Valladolid, a 30 de noviembre de 1530 o 1550. Felipe II en la Ordenanza 81, de Audiencias, en Toledo a 25 de mayo de 1596.]; Ley XIV. Que no se impida a los Indios el ir a Misa los Domingos y Fiestas. [El Emperador Carlos V y el Cardenal Tavera, Gobernador en su nombre, en Fuensalida a 5 de octubre de 1541]; Ley XVII. Que los indios, negros y mulatos no trabajen los Domingos y Fiestas de guardar [El Emperador Carlos V y el príncipe Felipe Gobernador, en Valladolid a 21 de septiembre de 1541 y el Cardenal Gobernador [Talavera] en Fuensalida a 26 de octubre de 1543].

36. El tema y los documentos respectivos fueron publicados en la obra de GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, *Fray Juan de Zumárraga Primer obispo y arzobispo de México*, Edición de Rafael Aguayo Spencer y Antonio Castro Leal. Editorial Porrúa, 1947, 4 vols.

novohispana. En el primer libro de actas del cabildo de la catedral de México, la mención a la fiesta de Corpus Christi no puede ser más escueta: «que se compre todo lo necesario para el día de Corpus», se anotó en la sesión celebrada el 24 de abril de 1539 que contó con la asistencia de Zumárraga.³⁷

La sobriedad de la referencia no es extraña, ya que ése fue el año en que el obispo Zumárraga ordenó la reforma de la fiesta de Corpus Christi. En 1544, el mismo año en que Zumárraga hizo publicar el tratado de Dionisio Cartujano –del que se tratará más adelante– de quien seguramente el obispo se sentía espiritualmente muy cerca, el cabildo de la catedral decidió vender «el incensario grande [de plata] para que se hagan las andas para llevar el Santísimo Sacramento el día de Corpus Christi».³⁸ Es posible que fueran esas andas a las que hacía referencia en una carta que le envió el 4 de diciembre de 1547 al Príncipe Felipe donde además hacía una descripción de la catedral y del terrible estado en que ésta se encontraba debido a su pobreza material. Entre tantas cosas que le cuenta y pide, el obispo menciona que se están haciendo «unas andas ricas para el día de Corpus Christi» y todo parece indicar que son las que se obtuvieron del incensario que se mencionó anteriormente.³⁹

Es posible que fray Juan de Zumárraga creyera como San Bernardo que «ante reliquias cubiertas de oro se agrandan los ojos y se abren las bolsas.» Aquella crítica se había convertido en una cruel realidad, pues en la carta citada el obispo se quejaba ante el futuro rey de que debido a la pobreza de la catedral, nadie se quería enterrar allí, sabiendo además que la iglesia iba a cambiar de lugar y así se perdían los aranceles por entierros y misas que ingresaban a las arcas de los regulares, quienes ya habían construido sus conventos, mientras la catedral estaba llena de grietas y humedades. Por este motivo le dio instrucciones al canónigo Campaya para que gestionara ante el rey la construcción de

37. Actas de Cabildo de la Catedral de México (ACCM) Libro 1 (primero de marzo de 1536 a 3 de enero de 1559), f.15v.

38. ACCM, Libro 1, 11 de enero de 1544, f. 59r.

39. GARCÍA ICAZBALCETA, *op. cit.*, T.IV, Doc. 24, p. 217.

un edificio suntuoso donde quepan «los vecinos y naturales della porque hasta ahora esta Iglesia ha estado como viuda, a cuya causa los religiosos han hecho sus monasterios y ella se ha estado y está por hacer [...] y a esta causa no vienen a la dicha iglesia a oír los oficios divinos, así por esto como por estar muy mal edificada y para caer y es muy doliente a causa de la mucha humedad que tiene...»⁴⁰

Este impulso institucional tuvo como resultado la Junta que se reunió en la ciudad de México el 27 de abril de 1539, con la presencia del obispo de México, el de Antequera, D. Juan de Zárate y el de Michoacán, D. Vasco de Quiroga, además de Fr. Juan de Granada, Comisario General de la Orden de San Francisco, Fr. Pedro Delgado, Provincial de Santo Domingo, Fr. Antonio de Ciudad Rodrigo, Provincial de San Francisco, Fr. Gerónimo Jiménez, Vicario y Provincial de San Agustín, Fr. Jorge, Prior de dicha orden; Fr. Francisco de Soto, Guardián y Fr. Cristóbal de Zamora, de la orden de San Francisco y Fr. Domingo de la Cruz, Prior de Santo Domingo, Fr. Nicolás de Agreda de la orden de San Agustín «y otros letrados religiosos de las dichas órdenes».⁴¹ La Junta de 1539 tuvo una gran trascendencia en el desarrollo de la iglesia novohispana. Es notorio que el énfasis de la reunión estuvo puesto en la administración de los sacramentos, pero también hay varios apartados dedicados a reglamentar las fiestas de los indios, en las que se prohíben los bailes, comidas, ofrendas y el consumo del vino, tanto el de Castilla como el de la tierra, así como las reuniones de indios procedentes de distintos pueblos y los braceros con copal y los fuegos delante de las cruces (Punto 4). También se limita la construcción de arcos para los recibimientos (Punto 5). Se acordó que se quitasen de las iglesias los bailes (areitos) pues se usaban en los ritos gentiles y que los cantos fueran analizados por parte de quien conociera las lenguas antes de ser autorizados (Punto 7). Se acordó asimismo que se convocara a los oficios por medio de las campanas y no por bailes ni voladores, que quedaron prohibidos en los

40. ACCM, Libro I, sesión del 1 de marzo de 1536.

41. GARCÍA ICAZBALCETA, *op. cit.*, t. I, p. 166-173 y t. III. Doc. N° 37, p. 149-184. La enumeración tiene la intención de subrayar la presencia mayoritaria de los regulares.

atrios, «porque se distraen con los tales espectáculos los corazones del recogimiento, quietud y devoción que en los oficios divinos se debe tener y procurar que se tenga» (Punto 9). En cuanto a Corpus Christi, las parroquias quedaban obligadas a asistir a la iglesia matriz, así como las cofradías, con su cera (Punto 20).

Como parte de la estrategia de ordenar y controlar el funcionamiento de la iglesia novohispana y su objetivo fundamental, la evangelización de los naturales, a partir de ese mismo año de 1539 Zumárraga se lanzó a una verdadera campaña de publicaciones. Una escueta noticia nos dice que dio a la imprenta de Juan Cromberger, a su costa, la edición de la *Breve y más compendiosa doctrina christiana en lengua mexicana y castellana, que contiene las cosas más necesarias de nuestra sancta fe catholica, para aprovechamiento destos indios naturales y salvación de sus ánimas*.⁴² Le siguió en 1540, el *Manual de Adultos*, obra en versos latinos escritos por Cristóbal Cabrera; de 1543 es la *Doctrina breve muy provechosa, de las cosas que pertenecen a la fe católica y a nuestra Christiandad, en estilo llano para común inteligencia*. Esta obra fue compuesta por el obispo Zumárraga para la instrucción general de los fieles, pero no se refiere a los indios de manera particular. Muestra en ella su preocupación por las supersticiones, la idolatría, el excesivo deseo de lograr bienes materiales, recomienda el estudio de las Sagradas Escrituras, a las que desearía ver «traducidas en todas las lenguas de todos los del mundo, para que no solamente las leyesen los indios, pero aún otras naciones bárbaras leer y conocer [...] que no andaría por todas partes la religión Christiana como anda, reuelta cuasi con perpetuas guerras; ni menos con tan loco ejercicio andarían las gentes boquiabiertas por alcanzar y allegar a tuerto y a derecho haciendas y riquezas; ni todas las cosas, así sagradas como profanas, en todas partes andarían alborotadas con pleitos y rencillas; y en fin, no sería solamente lo que nos diferencia de los que no son Cristianos, el nombre y las ceremonias...»⁴³

42. *Ibidem*, t. II, p. 12.

43. *Ibidem*, t. II, p. 26-27.

En 1544 vio la luz el pequeño «tratado de las procesiones» de Dionisio el Cartujano, con anotaciones de Zumárraga. Su título completo aparece como *Este es un compendio breve que tracta de la manera de cómo se han de hazer las processiones: compuesto por Dionisio Richel cartuxano: que esta en latin en la primera parte de sus preciosos opusculos: romançado para comun utilidad*. Esta parece la primera edición a la que hace referencia García Icazbalceta, de 1544, adonde «el señor Zumárraga añadió de suyo un apéndice con respuestas a los argumentos que algunos hacían contra la doctrina de este opúsculo».⁴⁴

El ejemplar que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid es el que García Icazbalceta presenta bajo el N° 6 de las obras publicadas por el obispo. En relación con la que parece ser la primera edición de 1544, el ejemplar de Madrid lleva también un apéndice escrito por Zumárraga, pero muy aumentado. De este apéndice García Icazbalceta presentó solamente la parte final.⁴⁵ El autor del Tratado, Dionisio el Cartujano también es conocido bajo el nombre de Dionisio de Lovaina o Dionisio Ryckel. Nació hacia 1402-1403 y murió el 12 de marzo de 1471. Estudió en Colonia y a partir de 1424-1425, ingresó a la Cartuja de Bethléen, cerca de Roermond. Sus obras revelan una erudición de un alcance poco frecuente: «Qui Doinysium legit, nihil non legit». Se acostumbraba decir en el siglo xvi: «Quien leyó a Dionisio, leyó todo». Sus escritos, cuyo numero se aproxima a los doscientos, son el testimonio de una actividad de compilación más que de una fuerza de pensamiento original. Entre ellas se encuentran comentarios de la Biblia, las *Sentencias* de Pedro Lombardo, la *Summa* de Santo Tomás de Aquino, escritos del Pseudo Dionisio el Areopagita, de Juan Clímaco y de Casiano,

44. *Ibidem*, t. II, p. 30. Este ejemplar pertenece a la New York Public Library, Rare Books Department. El título original del tratado del Cartujano es «De modo agendi processiones sanctorumque veneratione». En 1532 Joannes Soter hizo una edición en Colonia, que quizá fue la utilizada por Zumárraga. Agradezco estas informaciones sobre el tratado y el ejemplar en latín del mismo al Profesor Klaus Reinhardt de la Universidad de Trier.

45. *Ibidem*, t. II, p. 30-32.

sermones, escritos de reforma moral y política, etc. Gracias a la edición comentada de sus obras realizada durante el siglo xvi por la Cartuja de Colonia, Dionisio fue uno de los autores más leídos de esa época.⁴⁶

El colofón del ejemplar de Madrid no tiene fecha, solamente dice que fue hecho en la casa de Juan Cromberger.⁴⁷ Los argumentos del obispo Zumárraga están escritos de manera tal que primero explica lo que alegan quienes están a favor de mantener las costumbres de la fiesta de Corpus y luego la explicación de la necesidad de una reforma. Toda la argumentación permite comprender que sus esfuerzos habían chocado con las autoridades de la ciudad, quienes alegaban que en las procesiones y principalmente en la de Corpus Christi era lícito que hubiera «regozijos de juegos y bayles y danças: spectaculos y representaciones y cosas semejantes». En su respuesta, argumenta que «como semejantes juegos y dissoluciones sean antes para impedir la atención y devoción: y algunos o todos desonestos. Y según la dissolución o poca honestidad que muestran en ellos los que los representan: antes provocan y incitan a vanidad y aun a pensamientos no muy limpios. Y por tanto los vedó tan estrechamente la yglesia catholica.» En el segundo argumento explica que la fiesta, los bailes y pasatiempos no se consideran pecado mortal en todo lugar, tiempo y causa, ya que son aceptables para la recreación humana, o para festejar la victoria contra infieles o la alegría del matrimonio, así como la fiesta de San Juan Bautista: «si se guarda la honesta gravedad y compostura exterior sin disolución de gestos y meneos lascivos». La preocupación de Zumárraga se expresa sobre la forma de la fiesta donde no

46. *Dictionnaire de la Mystique*. Edité par Peter Dinzelbacher avec la collaboration de nombreux spécialistes, Brepols, 1993.

47. Hay algunas diferencias en el texto, lo que permite suponer que alguien realizó una revisión del original en latín: por ejemplo, en el Prólogo, mientras la edición de 1544 dice: «Señor el zelo de vuestra casa me ha comido y enflamado...» en la edición de Madrid dice: «Señor el zelo de vuestra casa me ha encendido y abrazado...». Sin embargo, por escapar a la intención de este trabajo, dejaré los comentarios sobre la traducción y edición para otro momento. Agrego solamente que el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid tiene unas anotaciones de puño y letra de García Icazbalceta, así como la que creo reconocer como su firma al final del texto.

quiere que «aya desonestidades/ con maxcaras: los hombres en hábitos de mugeres/ y echando pullas por las calles: y que oygan missa y sermón si le uviere: mayormente los que no saben las cosas necesarias para su salvación: según cada uno en su estado: oficio y cargo es obligado». Su crítica hacia la procesión del Santísimo Sacramento, en la que considera que se requiere mayor devoción, meditación y memoria de la Pasión de Cristo: «aya tanta vanidad: dissolución: distracción y liviandad/ como en nuestra España se usa: con harta culpa de los preladados que lo consienten: y no lo viedan como son obligados: y les es mandado expresamente por la misma Clementina de la institución y confirmación de la fiesta del Sanctissimo Sacramento que hagan y manden hazer la procession estudiosa y devotamente: con alegría spiritual: no carnal ni mundana.» Ataca Zumárraga a los que argumentan que es costumbre en España ese tipo de festejos y argumenta que «la costumbre se deve guardar quando es buena y loable y aprovada por personas tales/ que la usan y en cosas licitas: pero dezir que la costumbre: sea buena y que sea mala: se deve tolerar o permitir: es contra la ley Divina. Canonica: y Civil».

El siguiente argumento de Zumárraga insiste en que no se debe trabajar durante los días de fiesta para poder asistir a los oficios. Pone como modelo la fiesta y procesión de Corpus Christi que se celebra en Roma, sin esas «vanidades, juegos, danzas y liviandades» según lo afirman quienes han participado en esa procesión y que reúne las condiciones de devoción, reverencia, honestidad y gravedad, que consideraba indispensables, de manera tal que se realizaban «solamente con los himnos de la iglesia y cera y sin música» ya que ni siquiera se permitían órganos. «Y como otras muchas naciones le imitan: devriamos antes creer que acierta mejor en esto [Roma] que la nueva y aun vieja España: y conformarnos con nuestra mayor cabeça antes que con Toledo ni Sevilla». Además agrega que si bien los santos padres exhortan que la fiesta y procesión se celebre con gran devoción y alegría y animen a los fieles a la confesión y comunión general, «y pues los españoles presumimos y nos jactamos que hazemos ventaja a otras naciones en la christiandad y costumbres: por afrontados nos devriamos

tener: ser señalados entre todas ellas: en la disolución: desonestidad: liviandad y vanidad de aquel día: en que antes aviamos de llevar la ventaja: en la devoción y recogimiento. Y cosa de gran desacato y desvergüenza parece: que ante el Santissimo Sacramento vayan los hombres: con maxcaras y en habito de mugeres: dançando y faltando: con meneos desonestos y lascivos: haziendo estruendo: estorvando los cantos dela yglesia. Representando prophanos triumphos: como el del dios del amor: tan desonesto: y aun a las personas no honestas vergonçoso de mirar: quanto mas feo en presencia de nuestro dios: Y que estas cosas se manden hazer no a pequeña costa de los naturales: y vezinos: oficiales y pobres: compeliendolos a pagar pa la fiesta. Los que lo hazen: y los que lo mandan: y aun los que lo consenten que podrian evitar y no lo evitan: a otro que a fray Juan Çumarraga busquen que los escuse. Y por estas burlerías y por nuestros pecados permite dios tantas eregias acerca deste Santissimo Sacramento. En verdad coraçon lastimado que teme el castigo de Dios:haze decir esto. Y si despues de visto y entendido este tratado: alguno osasse favorecer estas cossas assi condenadas: yo me escandalizaria de tal o le ternia no se por quien: y no seria en poco perjuycio de su alma: y de la doctrina que se enseña a estos naturales. Y por solo esto aunque en otras tierras y gentes se pudiesse tolerar: esta vana y profana y gentilica costumbre: en ninguna manera se debe sufrir ni consentir entre los naturales desta nueva yglesia. Porque como de su natural inclinación sean dados a semejantes regozijos vanos: y no descuydados en mirar lo que hazen los Españoles: antes los imitaría en estas vanidades profanas: que en las costumbres christianas. Y demas desto: ay otro mayor inconveniente: por la costumbre que estos naturales han tenido de su antigüedad: de solemnizar las fiestas de sus ydolos con danças: sones y regozijos: y pensarían y lo tomarían por doctrina y ley: que en estas tales burlerias consiste la sanctificación de las fiestas: y solo este inconveniente es bastante pa que no aya semejantes vanidades en esta nueva iglesia». El pasaje es largo pero creo que no tiene desperdicio, por otra parte, el que no esté publicado justifica también su extensión. Zumárraga exhibe su corazón lastimado por ver lo que los españoles

enseñan a los indios con su ejemplo; exhibe sus temores frente a la antigua religión de los naturales a los que siente frágiles en su fe; exhibe el rechazo frente a los carros de los dioses paganos tan cercanos a las fiestas; exhibe por fin su espíritu crítico tan cercano al de Erasmo a quien preocupaba la relación entre mitología y religión cultivada en las artes visuales de su época, campo en el que por supuesto estaba incluida la imaginería de la fiesta.

No es posible olvidar que Erasmo reavivó los ideales tradicionales de moderación y decoro aplicado a las imágenes, teoría que tendría enorme alcance sobre el arte religioso en el siglo xvi y que fuera sancionado en el Concilio de Trento como exigencia intrínseca para la representación de los temas sagrados. La dignidad que reclamaba Erasmo es la que se enuncia como teoría del decoro, y que implican una serie de condiciones extra-artísticas, como conveniencia, exactitud, prudencia e incluso la idea de dignidad.⁴⁸

Lo que preocupa a Erasmo en relación con la conveniencia y el decoro es la relación entre mitología y religión cultivada por las artes visuales de su época. Condena la mitología como una contaminación en su *Diálogo Ciceroniano*. Es posible leer la censura al desfile del carro del Dios del Amor⁴⁹ que se hace en la publicación Cartujano-Zumárraga, a los bailes, la música, los disfraces y máscaras, como una contaminación tanto de la cultura indígena como de la europea.

48. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo xvi español*, Universidad de Valladolid, Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, p. 19.

49. Lo que fue tan frecuente y característico de la procesión de Corpus en la segunda mitad del siglo xvi apenas aparece mencionado durante estos años iniciales. Este carro del Dios del Amor es la única referencia localizada por el momento sobre la presencia de carros en la fiesta en la ciudad de México, aunque por otra parte, permite entender que los había. En cambio, en los últimos años del siglo xvi abundan las referencias a los carros, su construcción y mantenimiento. Del mismo modo, la representación de comedias, abundante a fines del mismo siglo, parece haber ocupado el lugar de los tempranos autos sacramentales como «La conversión de San Pablo» representada en San José de los Naturales en 1530 o «El Juicio Final». Cf. MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Cultura Simbólica y Arte Efímero en la Nueva España*, Junta de Andalucía, 1991, p. 178-179.

LA COFRADÍA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO Y LA FIESTA DE CORPUS CHRISTI

Así como la ciudad necesitaba organizar a los trabajadores en gremios, la iglesia fue reuniendo a sus miembros en cofradías dedicadas a diferentes devociones. Como es sabido, una de las más antiguas e importantes es justamente la dedicada al Santísimo Sacramento. Un hallazgo reciente me permite afirmar que hay que volver a pensar la historia de esta cofradía y lo que se ha escrito sobre sus orígenes.

La historia oficial de la Archicofradía del Santísimo Sacramento y Caridad afirma que ésta se fundó en el convento de San Francisco de la ciudad de México el 16 de junio de 1538, y que tenía como fin la caridad y la asistencia al servicio del Santísimo Sacramento en sus festividades.⁵⁰ Ese mismo día se hicieron las ordenanzas que iban a regir el funcionamiento de la archicofradía, y por votación se eligió como primer Rector a Alonso de Navarrete; Alonso de Villanueva y Francisco de Solís como diputados y a Luis de Castilla y Juan de Burgos como contadores.

Al poco tiempo, el 1 de enero de 1539, fueron redactadas otras ordenanzas donde se consideraba conveniente que hubiera un Rector, seis Diputados y dos Mayordomos, estructura que conservó hasta el siglo XIX. Según la misma documentación, fue durante la gestión de fray Juan de Zumárraga cuando la archicofradía se agregó a la iglesia catedral, el 7 de noviembre de 1544, instituyendo «Capellanes Sacerdotes que llevasen el Palio, Pértiga y Guión y Niños Clericones para las Achas y Cera, con salarios competentes cuya institución de Capellanes para el acompañamiento del Santísimo Sacramento, se hizo en diez y nueve de junio de mil quinientos ochenta y cinco porque todo el tiempo antecedente acompañaban a su Divina Magestad el Rector, Diputados y Mayordomos, y demás hermanos y cofrades, así hombres como Mujeres con velas, y para mayor desercia una herencia que

50. AGN, *Cofradías y archicofradías*. Vol. 10, exp. 1, fs. 1r-39v, f.2r.

tubo la dicha cofradía de Tomás Blaquells, impuso a renta para que la tuviesen los capellanes de las varas», que fueron seis.⁵¹

En la nota 5 de las Ordenanzas y Constituciones de la Archicofradía, quedó establecido, «Como se han de celebrar por esta Santa Cofradía las Fiestas De Corpus Christi. Item. Ordenamos que el día de Corpus Christi seamos obligados a acompañar el Santísimo Sacramento así en la Misa, como en la Procesión general, que por la mañana se hace, y en el octavario, adelante con sus achas, como se acostumbra hacer, y que la víspera del Corpus Christi, todos los Cofrades y Hermanos nuestros acompañen el Santísimo Sacramento que está en el Sagrario con sus achas de cera, mientras durare la Magnífica. Esto se observa en esta manera: en lugar de los Hermanos Cofrades van con achas los Niños Monacillos, y después el Rector y Diputados con sus cetros y si algunos Hermanos Cofrades quisieren ir por delante, como suele suceder, se les debe dar achas». La insignia de la archicofradía era un Cristo en la cruz y sólo debía salir «delante del verdadero cuerpo de Nuestro Salvador Jesucristo [...] en los días señalados de sus festividades que sale en Procesión, y entonces con la veneración de cera y cetros que suele sacar y que esto se asiente y guarde inviolablemente».⁵² Estos documentos fueron trasladados hechos en el siglo XVIII a partir de la documentación de la archicofradía.

Sin embargo, según una serie documental inédita, la fundación de la Hermandad de la Caridad se realizó en el Convento de San Francisco de la Ciudad de México, «el domingo día de la Santísima Trinidad diez y seis días del mes de junio año del nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo de mil y quinientos y treinta y ocho años», con la finalidad de «socorrer a los menesterosos y necesitados que en esta dicha ciudad ay y suele aber y de cada día concurren y vienen de los reynos de Castilla y de otras partes».⁵³ Es decir que, tanto la fecha como las

51. AGN, *Cofradías y archicofradías*. Vol. 10, exp. 1, fs. 1r-39v, f.3 r. y v. Es decir que el nombramiento de los capellanes se hizo durante la gestión del tercer arzobispo de México, el señor Moya de Contreras.

52. AGN, *Cofradías y archicofradías*. Vol. 10, exp. 1, fs. 1r-39v, f.16 v. y 17 r. y f.20 v.

53. MS. de la Biblioteca N.L. Benson. Universidad de Texas en Austin. [f.1r y v].

autoridades son las mismas, pero solamente se refiere a la Hermandad de la Caridad con la finalidad propuesta. En la iglesia mayor la Hermandad puso una caja para recoger limosnas desde ese año de 1538 y en la documentación se despliegan unas muy prolijas cuentas de ingresos y egresos desde ese año y el siguiente de 1539. Sin embargo, según este documento, a diferencia de las versiones conocidas hasta el momento, el «Capítulo General» de 1539 al que hice mención, ordenó que se juntasen las dos hermandades, la de la Caridad que funcionaba en San Francisco y la del Santísimo Sacramento que funcionaba en la catedral. El 1 de enero de 1540 aceptaron las nuevas ordenanzas para la Cofradía del Santísimo Sacramento y Caridad. En ellas se indica:

Como se a de celebrar por esta Cofradía la fiesta de Corpus. Ítem. Ordenamos que el día de Corpus Christi seamos obligados a acompañar el Santísimo Sacramento ansi en la misa como en la procesión general que por la mañana se haze y en el ochavario adelante con achas como se acostumbra hazer y que la víspera de Corpus Christi todos los cofrades y hermanos nuestros acompañen al Santísimo Sacramento questa en el sagrario con sus achas de cera mientras durare....

Hasta aquí, la nota es similar y la diferencia solamente se establece en el lenguaje empleado, de tono más arcaico. En cambio, no describen en estas primeras ordenanzas el orden de la procesión que, como indiqué, se estableció durante la gestión del arzobispo Moya de Contreras.

Por lo tanto a pesar de las aparentes similitudes, hay una diferencia fundamental entre ambos documentos, pues fue en 1540 y no en 1544 cuando se fusionó la Cofradía del Santísimo Sacramento con la Hermandad de la Caridad. Lo que parece una sutileza de unos pocos años, significa sin embargo, que hay una posibilidad de diferentes lecturas. Por una parte, que un resultado de ese impulso «institucionalizador» de Zumárraga que animó la Junta de 1539 diera como resultado la unión de las dos organizaciones de laicos que aglutinaba a los hombres más ricos e influyentes de la ciudad de México. A pesar de ser franciscano, ya se vio como Zumárraga comenzó a defender los

derechos de su catedral y de los ingresos que necesitaba para subsistir. La fecha de 1544, como también se ha visto, está en relación con la necesidad de afianzar una reforma que tardó en consolidarse⁵⁴ como lo demuestra la visita que hizo el obispo Zumárraga el 31 de agosto de 1546 a los miembros del Ayuntamiento de la Ciudad de México pues existía un gran desorden «en esta dicha ciudad y su obispado sobre el guardar los domingos e fiestas [...] de que resultaba mal ejemplo a los naturales».⁵⁵

Sin embargo, la reforma dio sus lentos pero importantes frutos. Después de la muerte de fray Juan de Zumárraga, en 1548, se intentó volver a organizar la fiesta de Corpus Christi tal y como se hacía antes de 1539. Mendieta narra el acontecimiento echándole la sal y la pimienta milagreira que comienza a caracterizar a los cronistas de la Nueva España desde fines del siglo xvi:

Algunos años antes de su muerte había vedado el apostólico varón por causas justas que le movieron, los bailes y danzas profanas y representaciones poco honestas que se hacían en la procesión general de la fiesta de Corpus Christi, donde tanta atención y reverencia se [requiere].⁵⁶ Y después de muerto el siervo de Dios, en sede vacante pareció a algunos de los del cabildo que se tornasen a hacer aquellas farsas y bailes que antes se hacían. Estando pues, ya aparejados los representantes y todo a punto, el mismo día de la sagrada fiesta por la mañana llovió en tanta manera, que no fue posible hacerse la procesión acostumbrada por las calles como se suele hacer. Visto esto por el cabildo de la Iglesia, y advirtiendo que aquello era permisión divina por haber tenido en poco el mandato del varón santo, determinaron que de allí en adelante no se

54. Las implicaciones y naturaleza de los cambios expuestos se están elaborando en un Seminario sobre «Arte e Historia franciscanas» en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de Michoacán.

55. GARCÍA ICAZBALCETA, *op. cit.*, t. III, Doc. N° 48, p. 254.

56. En justicia, debo agregar que la censura de Zumárraga hacia lo que él llamaba los excesos de Corpus, se repitió en los siglos xvii y xviii. En el xvii, ni más ni menos que Sor Juana Inés de la Cruz fue quien censuró a las comedias que se representaban frente al Santísimo. En el siglo xviii fue Don Cayetano Cabrera y Quintero quien reclamaba mayor solemnidad para evitar «así muchas irreverencias, que pasan a ser escandalosas». MARROQUÍ, *op. cit.*, t. III, p. 509.

hiciesen aquellos juegos y danzas, y así se guardó todo el tiempo de la sede vacante, que fueron seis años.⁵⁷

De esta lluvia torrencial que según el cronista franciscano fue considerada por el cabildo como un aviso del cielo y que los orilló a continuar la celebración con una cierta austeridad, no se encuentra rastros en los documentos capitulares, donde simplemente se anotó: «Que la procesión de Corpus se haga en la misma forma que en el tiempo del Señor Zumárraga, sin danzas, ni bailes, ni fuegos ni invenciones y la de la Octava se haga por la iglesia, con sermón y convite para ella de las religiones».⁵⁸

En conclusión, la fiesta de Corpus Christi con su procesión puede entenderse como un sistema visual del orden civil y religioso de la ciudad de México durante los complejos años inmediatos a la conquista. Ese orden en construcción, frágil y cambiante, necesitaba por lo tanto referentes simbólicos que le sirvieran de andamiaje. La ciudad quería protegerse frente a una alteridad demasiado cercana, a la que necesitaba tanto como temía. El recorrido de la procesión de Corpus Christi, fijo e inalterable, sacralizaba un espacio y levantaba una muralla virtual que debía funcionar en términos simbólicos como la muralla real que nunca se llegó a construir.⁵⁹ [Fig. 2]

57. MENDIETA, Fray Jerónimo de, *Historia Eclesiástica Indiana*. México. Editorial Salvador Chávez Hayhoe. 1945. (Mendieta escribió su crónica a fines del siglo xvi, ca. 1595). Tomo IV, p. 85-86. Es interesante que Marroquí cite la reforma de Zumárraga, aunque no la relaciona con la Junta de 1539, sino con la publicación del Tratado de Dionisio Rickel en 1544. También repite la historia de Mendieta.

58. ACCM, Libro 1, sesión del 10 de julio de 1550 [sede vacante del Sr. Zumárraga], f. 93v. Hay que recordar que algo similar sucedía en distintas diócesis de la península, donde se censuran las cosas profanas y deshonestas en un claro ambiente pretridentino. En la Nueva España, la presencia indígena le da un ingrediente diferente a los casos hispanos. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. «Imágenes del paraíso, (Notas a la iconografía de la fiesta religiosa en el siglo xvi) en *Bolqín de Arte* N° 10, Universidad de Málaga, 1989, pp. 59-73 y de la misma autora *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo xvi*, Caja de Ahorros de Valladolid, 1991.

59. Otra visión sobre la participación de los indígenas en las fiestas de la ciudad de México puede verse en LÓPEZ DON, Patricia, «La construcción del orden colonial. Carnavales, triunfos y dioses de la lluvia en el nuevo mundo: una fiesta cívica en México-Tenochtitlan en 1539», en *Relaciones* 76, Otoño 1998, vol. xix, pp. 50-89.

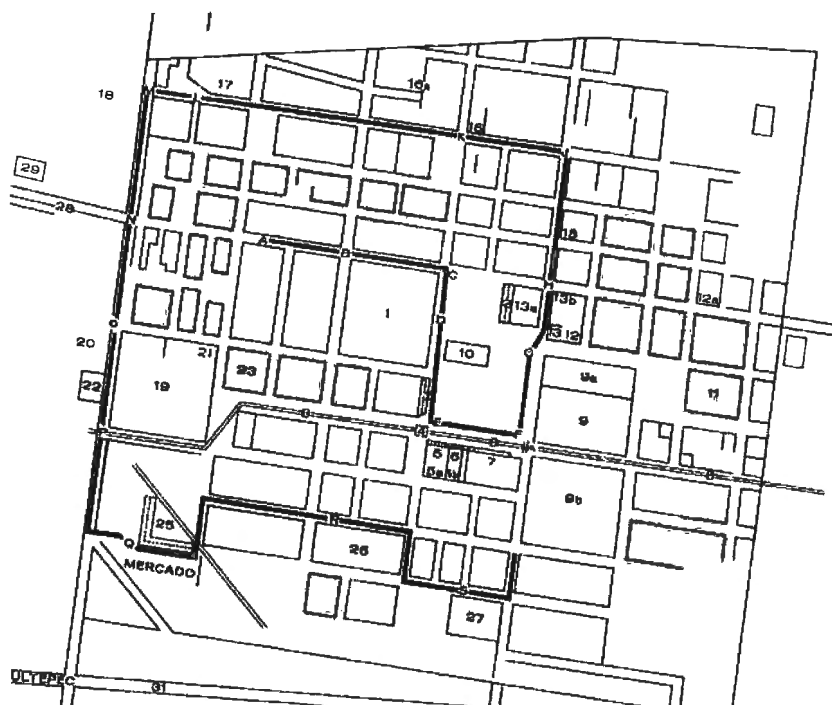


Fig. 2.

Al mismo tiempo, la iglesia de la Nueva España quería gestarse diferenciándose de la de la Vieja España, dejando atrás las desviaciones de los ideales de la iglesia primitiva, que deseaban recuperar. Pero había que dar a sus nuevos integrantes una disciplina y una imagen que quisieron ejemplificar en la procesión de Corpus Christi. Moderación, severidad e interioridad, tiempo para la reflexión y no para el desborde, para el rezo y no para el canto, para el recorrido lento y silencioso y no para el baile multicolor y bullanguero.

Tan frágil fue una construcción como la otra. En los intersticios que permitió esa fragilidad –expresada en los rápidos cambios que sufrió la fiesta y procesión de Corpus Christi después de 1564–⁶⁰ creció con la fertilidad propia de nuestras tierras, una nueva raza y una iglesia nueva, con los viejos vicios y las nuevas virtudes, con los viejos símbolos y los nuevos significados. Como todo fenómeno cultural, la fiesta de Corpus Christi no es «ahistórica» y por lo tanto, el genérico «fiesta» ni la abarca ni la define. Solamente el análisis de su contexto podrá explicar el cambiante contenido de sus símbolos, determinados cultural y por lo tanto, históricamente.

60. «Que en todo el año no se representen obras dentro del cuerpo de la iglesia ni menos se saquen fuera de ella tabladados ni tablas ni escenas, danzas, [...] de que lo contrario haciendo, el que lo hiciere pagará otros nuevos y más diez pesos de minas aplicados a la fábrica». ACCM, Libro 2. Sesión del 22 de junio de 1571, f. 267v. «...mandaron que en toda la octava de Corpus Christi, el sacristán cierre las puertas de la iglesia, a la Oración por redundar de los contrario desservicio a Dios Nuestro Señor y que así lo cumpla y guarde el dicho sacristán so pena de ser multado» ACCM, Libro 2. Sesión del 22 de junio de 1571, f.268r.

LA IMAGEN COROGRÁFICA DE LA CIUDAD PENITENCIAL CONTRARREFORMISTA: EL GRECO, TOLEDO (H.1610)

FERNANDO R. DE LA FLOR

Universidad de Salamanca

Es una página definitiva más que un cuadro, y tiene un planteamiento de tentación extraña.

R. Gómez de la Serna.

Esos cuadros, situados en el corazón de España, nos presentan una intuición sobre los móviles de esta nación en la época clásica.

M. Barrés.

CIUDAD E IMAGINARIO DE LA CONTRARREFORMA

1610, 1611, 12, 13, tal vez 1614, los años por los que se sitúa la composición por El Greco de su famosa *Vista y plano de Toledo*,¹ no son fechas cualesquiera para la historia de la España altomoderna. Se encuentran demasiado cercanas a esa otra de 1609, como para no compartir con ella un definitivo clima de cambio epocal. Se trataba por entonces de la culminación de un proceso histórico que había comenzado mucho antes. Se trata, en efecto, de un programa de «renovatio» de signo cristiano mediante la que las viejas ciudades de la geografía española, contaminadas por sus raíces hebraicas y en especial islámicas, se proponen finalmente como los lugares conquistados y purificados, donde en adelante opera una sola fe monolítica.

1. El cuadro hoy se encuentra en Toledo, en las fundaciones Vega-Inclán. Puede verse la ficha de catalogación del mismo en el volumen dedicado a una gran exposición: *El Greco de Toledo*. Madrid, Alianza Forma, 1982, 255-6 y otra relativa a la «vista de Toledo» en *El Greco. Identidad y transformación*. Roma, Fundación Thyssen-Bornemisza, 1999, 398.

Compleja operación esta de «resemantización» del espacio que, como veremos, obliga a una nueva lectura del pasado nacional, que en el caso de las ciudades más significativas de la Corona –y entre ellas Toledo es principal– supone una búsqueda de los signos de la resistencia a la fe extraña, por un lado, y, por otro, establecer el relato de la más antigua cronología posible en que sea dado reconocer las manifestaciones y señales por las que la divinidad se supone que «elige» un espacio de manifestación teofánica, reclamando la ciudad y el territorio como suyo. Ello en dura competencia con otros reinos, pero también con otras ciudades de la misma Corona, ante la cual es preciso defender fueros, privilegios e imagen.

Este proceso de reconversión y reconquista espiritual de territorios particularmente difíciles, tiene en Toledo, como lo tuvo en Granada², dificultades especiales que hace que tomara cerca de un siglo cambiar el signo de la ciudad que había permanecido 372 años bajo dominación árabe. Es entonces, en torno al cambio de siglo, del XVI al XVII, y merced a otros hechos que reseñaremos, cuando Toledo se proclama virtualmente desislamizada y deshebraizada.³

El proyecto de segregación e intolerancia implícito en eso que conocemos como Contrarreforma en su vertiente española, alcanza por esos años su formulación definitiva. A su servicio se ha colocado una máquina estatal de decisiones, que es la que ejecuta finalmente la orden factual de expulsión de los moriscos en 1609. Pero a su servicio también, y eso es lo que nos interesa particularmente ahora, trabajan por entonces todos los grandes artistas que, como El Greco, van a proveer el imaginario de esa misma Contrarreforma de un buen número

2. Para el proceso de *renovatio urbis* en Granada, inmediatamente comenzado después de la toma de la capital por los Reyes Católicos, *vid.*: OROZCO PARDO, *Christianópolis. Urbanismo y Contrarreforma en la Granada del Seiscientos*, Granada, Diputación, 1985.

3. Y, sin embargo, esta desislamización no coincide en absoluto con la realidad de los testimonios posteriores, entre ellos el de el embajador marroquí que en 1691, en la España de Carlos II escribía: «La mayor parte de las calles son estrechas. Sus casas de construcción mulsulmana, subsiten aún tal como eran: la misma distribución, las mismas inscripciones árabes esculpidas sobre los techos y las paredes... (GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1952, II, 1276).

de conceptos autolegitimadores, que ayudará a configurar un nuevo mapa simbólico de la geografía española.

El arte, el viejo buen arte, opera así ofreciendo imágenes que apuntan a ciertos horizontes utópicos; imágenes que presentan síntesis ideales que han superado la conflictividad de lo real, y que son así propuestas como realizaciones de destinos mesiánicos finales, precisamente en el seno de una organización social marcada de modo profundo por los procesos antagónicos de la decadencia y el conflicto civil generalizado. La catástrofe del proyecto nacional, a partir de los años ochenta y noventa del Quinientos, se ve así compensado en el campo de la elaboración discursiva simbólica –no importa ahora si plástica o propiamente textual– con una incrementación de la tensión idealista y utópica. La metafísica se abre paso entonces a través de una física desgarrada.

Este es así trazado en sus grandes rasgos, el contexto general en que me gustaría situar unas observaciones sobre el famoso cuadro de la «vista/plano» de Toledo, obra del taller familiar del Greco, y sobre el cual, creo, nunca ha sido señalada la eficacia propagandística que encarna de modo tan sobresaliente, y, menos aún, su vinculación efectiva –pero digamos que «transliterada», cambiada de código– a una «literatura corográfica». Literatura oficialista esta que, por el mismo entonces en que el cuadro se fecha, está procediendo –en Toledo como en el resto de las ubicaciones territoriales de prestigio antiguo y de importancia simbólica– a una verdadera operación de «limpieza genealógica», devolviendo a la ciudades españolas, en el plano narrativo y ficticio, un heroico linaje cristiano que en la mayoría de los casos nunca había llegado a tener. El patronazgo quimérico de los santos sobre las ciudades y los reinos de España; el tutelaje que la ciudad del cielo ejerce sobre la terrena, así como todo el investimento y sacralización del espacio dejado por otros cultos, se incrementa fantásticamente después de la ordenación tridentina, siguiendo en ello los procesos exitosos de política evangelizadora colonialista, puestos en uso en América.⁴ Proceso

4. Estos resortes ideológicos que implican la sustitución de unas religiones por otras, han sido puestas crudamente en evidencia en el caso de la evangelización americana por SUBIRATS, *El continente vacío*. Madrid, Mario Muchnik, 1994.

quirúrgico mediante el que se elimina una memoria, al tiempo que se instaaura una dimensión teúrgica totalizante del proceso histórico.

Unidos en la consecución de estas estrategias, una misma identidad operativa mueve a los historiadores (corógrafos) y a los artistas (pintores como El Greco), en tanto que élites asociadas a las estrategias de poder político y corresponsables de la difusión del esquema de valores del absolutismo confesional. Esta será una evidencia que se hará preciso demostrar. Como también será necesario, en un segundo momento, mostrar el modo en que en este espacio imaginario la mixtura de códigos icónico-lingüísticos sume enteramente la atmósfera del cuadro en un registro paraemblemático.⁵ Modo este de expresión y comunicación implementada, altamente persuasivo, que aparecía en España, ya entonces, hacia 1610 (fecha de la obra de Covarrubias –los *Emblemas morales*– por cierto), como uno de los registros utilizados de preferencia por una organización eclesiológica que lo había, literalmente, adoptado para su particular configuración de la visión del mundo.

Así propaganda (*fidei*, en este caso) y emblemática, si acaso no son la misma cosa, logran aquí, en este denso espacio simbólico que es la «vista/plano» de Toledo [Fig. 1], la fusión de sus horizontes de recepción. Adelantamos como la panorámica (la *vista*) atiende a difundir una idea integrista de ciudad bajo un orden sacral y sacerdotal, que se trata de imponer a una realidad entonces todavía lo suficientemente magmática y confusa. El bloque textual que actúa en el espacio de representación como una «narratio philosophica» fija los puntos de

5. J. Brown y R.L. Kagan ya usaron el término «emblemático» para referirse a una pintura del Greco, muy próxima en espíritu a ésta que analizamos: la «Vista de Toledo», del New York Metropolitan Museum of Arts. Sin embargo, la fecha de su artículo («La vista de Toledo», en *Visiones del Pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Madrid, Alianza Forma, 1984, 37-57) no les permitía en realidad mostrar lo que está implicado, según hoy sabemos, en el contexto de un género particular, cual es la emblemática, y que se presenta en realidad como el discurso que efectúa la conceptualización de la visión del mundo en la España de la Contrarreforma. Utilizo pues, ahora en sentido «pleno», y no ya figurado o aproximado, el concepto de «emblemático» o «paraemblemático», cuya multipolar significación traté de precisar ya en mi libro: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1996.

lectura y ata y circunscribe la anterior imagen a una sola significación poderosa, impidiendo la fuga polisémica o, digamos, también, bloqueando la conversión del cuadro en lo que finalmente parece haber devenido a la consideración de los críticos e historiadores actuales: un puro objeto de arte, sobre el que no cupiera sino extender la hermenéutica y el análisis de formas o, acaso, la complacencia en señalar que en él se producía una servil mimesis con que el espacio de representación se propone fidelidad con respecto a una «real» Toledo.⁶



Fig. 1. El Greco. *Vista y plano de Toledo*. Casa Museo del Greco. (h.1610).

6. Podríamos decir que con el tiempo ha retrocedido el papel que como «plano» el cuadro ostenta, al tiempo que ha avanzado el interés por lo que de «vista» hay en él. Una metáfora de ello puede ser la degradación efectiva del plano y de la escritura que, realizada en una materia menos «noble» que la del óleo y el pigmento, ha ido paulatinamente borrándose en la tinta, al paso que también la iluminación artificial de que ha sido dotado el famoso emblema toledano ha empalidecido la superficie discursiva y geométrica. A fines del siglo pasado se hizo una transcripción de la cartela que utilizaremos para nuestros argumentos más tarde. Da cuenta de ello PORRES MARTÍN, en «Plano de Toledo» (Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1967).

El texto, es parte de nuestra tesis, es lo que impide que el espacio icónico lingüístico derive hacia una recepción puramente estética y complaciente, es decir desideologizada. Detrás de la inscripción del «logos», podemos suponer, se encuentra siempre la autoridad, el poder eficaz, capaz de emitir discurso.

Veremos más adelante como ese texto poco legible, aunque técnicamente se llame «leyenda» (legendum), es el depositario de un sistema de valores, de un modo clasificatorio y jerarquizante de la realidad, de una «ideología», finalmente, que trata de imponer, reductora y violentamente, sus criterios y modos de hacer el mundo. Operación que en este caso es llevada a cabo sobre un espacio, digamos intervenido por las redes de poder, con aspiraciones sobre la colonización del territorio, que han tenido desde siempre en la posibilidad de modelar las representaciones del espacio físico y real su más eficaz estrategia de dominio simbólico.⁷

Antes de insistir en estos vectores abiertos –emblemática, corografía, propaganda, cartografía...–, que confluyen en el espacio de representación privilegiado que es la «vista/plano» de Toledo, y que fueron en todo caso los instrumentos ideales puestos por entonces (mediados del XVI, mediados del XVII) al servicio de una imperiosa remodelación de la vida urbana española, es precisa la evocación de un vacío, de un silencio sobre el que la propia dimensión conceptual atribuible al cuadro, en todo caso, se funda.

La estrategia representativa adoptada por El Greco, en este caso se basa en la mecánica secreta (por no directamente evidente) de la desautorización y la anulación. La autoridad de la representación se constituye así, más que en lo que muestra o evidencia, en esa capacidad suya de nihilificación y rechazo hacia los márgenes de lo visible de bloques enteros de realidad, que de este modo no entran en el diseño conceptual, en la «idea» de la representación, y, por lo tanto, no alcanzan «expresión». El acto creativo en el Antiguo Régimen, a menudo

7. Se trata en suma del concepto de «ciudad letrada», es decir de ciudad cuya imagen y representación está en las manos de una élite letrada, como para el caso americano ha visto RAMA, *La ciudad letrada*, Hannover, Eds. del Norte, 1984.

no se expresa en *lo* que expresa, sino en lo que cuidadosamente oculta o enmascara.⁸ Muy a menudo aquello que se silencia es la masa crítica de una historia, en el caso peninsular, explosiva, sumamente violenta, trenzada de exclusiones y silencios.

Por esos mismos años en que se ejecuta la «vista/plano», Cervantes coloca a su personaje Don Quijote deambulando por tierras muy cercanas a Toledo, en realidad más cercanas en lo «espiritual», y en la dependencia jurídico eclesiástica que supone el territorio de un arzobispado como Toledo, que en lo estrictamente geográfico. Se recordará, entonces, en la novela maestra, el episodio crítico-político del encuentro del caballero y Sancho con el morisco recién expulsado, Ricote.⁹

Señalemos en este Ricote, el sustrato étnico-religioso que se muestra ausente, pero sigue siendo el secreto todo de la operación idealizante que realiza El Greco en su cuadro maestro. Pues, efectivamente, toda la carga semántica del cuadro de Toledo está en función de una nueva representación del espacio vacío dejado por la huella islámica. La final expulsión de la casta maldita en la realidad, permite esa triunfal síntesis ideal en el espacio propiamente imaginario.¹⁰ La

8. Estética barroca de la *disimulación*, más que, como a menudo se cree, de la simulación, la cual gobierna las estrategias discursivas del momento. Sobre el concepto, véase el prólogo general a la obra de ACCETO, Torquato, *Della dissimulazione onesta*, Torino, Einaudi, 1997.

9. «Bien sabes, ¡Oh Sancho Panza! vecino y amigo mío, cómo el pregón y bando de su magestad mandó publicar contra los de mi nación, puso terror y espanto en todos nosotros; a lo menos en mí lo puso de tal suerte que me parece que antes del tiempo que se nos concedía para que hiciésemos ausencia de España, ya tenía el rigor de la pena ejecutado en mi persona y en la de mis hijos» (II, 54).

10. Pero anotemos junto a esto un dato que ha podido pasar por anecdótico, pero que nos parece relevante en la economía general de la representación que estudiamos. Afecta a la otra genealogía «olvidada» de Toledo, al hebraísmo, omnipresente en esa demarcación, y que es, probablemente, el punto focal silenciado, inexplicito, desde el cual se organizaría la «vista/plano» de Toledo. Pues, en efecto, la perspectiva de tal «vista» estaría tomada desde los Altos del Cerro de la Horca, cementerio hebreo en los tiempos del Greco ya abandonado y saqueado, y cuyas laudas sepulcrales (*abné Sikaron*: literalmente: «piedras de recuerdo») estaban siendo utilizadas por el pueblo toledano para los más bajos y profanos menesteres.

«civitas christiana» se abre finalmente paso y llega a su eclosión afirmativa, en tanto que espacio depurado, exorcizado de la alteridad temida. Y eso, de nuevo, no se produjo, en lo que fueron sus capítulos finales, sino en las mismas fechas en las que El Greco producía este emblema cultural.

Así, el Toledo de hacia 1610, deturpado por las sucesivas purgas y «progroms» de judaizantes, conversos y sobre todo, moriscos, cuyo destino se fija definitivamente en el acto final de 1609,¹¹ se presta a ser tratado como el alucinado espacio de una teofanía que, digamos, literalmente «desciende» sobre la ciudad, sólo cuando ésta aparece ya enteramente unificada bajo la creencia «verdadera».¹² Se trata del símbolo de la culminación de un proceso de cristianización, finalmente coronado en el cuadro mediante ese paratoso acto de investimiento de la señal divina, que una hiperdimensionada aparición de la Virgen, en la forma de una «historia del aire»,¹³ que transcurre en el cielo toledano, expresa elocuentemente.

La final partida de los «Ricote»; su desaparición física en el espacio a tratar, permite al artista al servicio de un programa ideológico presentar ese mismo espacio vacío, como el campo ideal para la emergencia de los valores que se desea investir. Esta aparición de lo divino en el dominio donde hasta ese momento se ha manifestado una exacerbada tensión de los intereses y de las estrategias de la política integrista nacional, ratifica aquí, bendice, sanciona el conjunto implícito de las decisiones de poder establecidas. Opera, pues,

11. Acto final para los «ricotes» toledanos que se hizo sentir en la ciudad, si cabe más que en otros lugares, por cuanto en ella, en los últimos años del reinado de Felipe II en la década de 1580, se había producido un realojamiento de los moriscos provenientes de las zonas conflictivas de Andalucía, como resultado de la guerra de desplazamiento y exterminio llevada a cabo en Granada (Cfr. KAGAN, «La Toledo del Greco», en *El Greco...*, 38).

12. Ello adquiere el valor de ser una metáfora muy precisa del modo en que la representación, en este caso plástica, oculta y suprime bloques enteros de lo histórico y real, o, mejor, logra resemantizarlo a efectos de una superior síntesis de autoridad.

13. Para emplear la expresión que a estos efectos ha rescatado *vid* SOICHIITA en su estudio *El ojo místico*, Madrid, Alianza, 1995.

unificando, suturando las rupturas, desplazando el conflicto e induciendo retóricamente un sentido extremadamente positivo de todo el acontecer de lo social, por cuanto, no lo olvidemos, es la propia señal divina la que, a la postre, autoriza y legitima lo real ocurrido. Inscribiendo el destino de la ciudad, en tanto «ciudad consagrada».

Con ello se logra sancionar un proceso histórico, asentando lo que es la flecha cronológica o sentido mesiánico del devenir de una humanidad en la perspectiva de su evangelización total (o totalitaria). Así se modela entre los nuestros, según un modo autoritario, ese discurso de representación al que llamamos historia y, en específico, historia puntual de un lugar: es decir, «corografía».¹⁴

PINTURA COROGRÁFICA

Es en este punto donde se abre una perspectiva que, según creo, rompe con la hipótesis del aislamiento genialoide y la obediencia exclusiva a su propio fuero interno, que desde siempre se viene predicando de un artista, cual El Greco, que hubiera anunciado como un profeta solitario la más rabiosa modernidad formal.¹⁵

La «vista/plano» de Toledo no es desde luego el producto de una súbita visión, en el sentido místico o estético-sublime de habitual predicación en el caso del Greco, el artista de «lo inefable» para muchos.¹⁶ Y ni siquiera lo es de un encargo modelizado en la mente de un comitente que, como Salazar, el amigo-mecenas de El Greco— fuera a

14. Podríamos decir en este caso: así se *pinta* la historia, parodiando el estudio de VEYNE, *Como se escribe la historia*, Madrid, Alianza, 1984.

15. Este modo de acomodarse las cosas en el plano de representación que conocemos como la «vista/plano», no tiene tampoco, por supuesto, nada que ver, según se verá, con una atribución de misticismo y arrebatos extáticos de un pintor hiperpiadoso. Se trata, si no me equivoco, de política eclesial, de aparatos de producción simbólica puestos al servicio de lo institucionalizado como esfera de dominio. Se trata de poder y de poderes. Se trata, en definitiva, de «discurso de poder».

16. De una «visión del pensamiento», en el sentido de la acreditada fórmula que sirve para definir la «idea» del Greco. Vid. BROWN, *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Madrid, Alianza, 1984.

la vez regidor y prohombre de esta ciudad española en el amanecer del Seiscientos. Al contrario, los referentes más precisos para el cuadro deben ser buscados, no como a menudo hacen los historiadores del arte, en precedentes formales que hubieran avanzado ya en el camino de una novedosa representación de tal objeto. Antes bien, la «vista/plano» de Toledo, en realidad, lo que sugiere es un interesante caso de conexión de códigos diversos, aquí, manifiestamente, los discursivos y los plásticos, actuando al unísono para acreditar una imagen virtualmente cerrada, cumplida, de la que era a estos efectos «protociudad» entre todas las ciudades peninsulares.

Eso fue la corografía siempre, desde sus orígenes, una *laudatio* de un lugar concreto, organizada desde un registro descriptivo al que se le superponía una estructura narrativa de carácter genealógico. Y más, se trataba siempre, desde el planteamiento primero que alcanza este género, de una suerte de «pintura» morosa realizada con la palabra y que revelara, potenciándolas, las cualidades de una geografía precisa. Ello según el propio Pedro Apiano, el gran corógrafo de Carlos V: «El fin de la corografía es pintar un lugar particular, como si un pintor pintase una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre».¹⁷

Y, sin embargo, hay que decir, pese a esta pretensión de asepsia y fidelidad descriptiva, que la corografía fue, desde el comienzo, en la España de la «Edad conflictiva» (A. Castro), un instrumento político y propagandístico de singular naturaleza.

Se trata, en definitiva, del instrumento discursivo de que las ciudades se sirven para construir una imagen prestigiosa de sí mismas, interpretando, conforme a un esquema de intereses apenas velado, y desde luego potenciado por la retórica de la etopeya, el devenir de tales comunidades. Se trata, bien puede decirse así, de un «arma» de propaganda.¹⁸

17. Cit. por KAGAN, «La corografía en la Castilla moderna. Género, historia, nación», en I. Arellano (ed.), *Studia Aurea*, Pamplona, Griso, 1996, 80.

18. LABROT, G., ha estudiado el caso de la imagen de Roma en *L'Image de Rome. Un arme pour la Contre-Réforme (1534-1677)*. París, Seysse, 1987.

Pasado un primer momento quinientista, donde las crónicas y descripciones se realizan por los cronistas reales, en aras de una necesaria recopilación de informaciones de carácter verista, a los propósitos de una gestión política, jurídica y militar del territorio, como podemos ver ejemplarmente manifiesto en el *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, de Pedro de Medina, en sus ediciones de 1548 y 1595, y con un antecedente pictórico asimismo objetivista en los tomas de ciudades del pintor flamenco Anton van der Wyngaerde,¹⁹ la corografía cambia radicalmente de signo. Lo hace en el quicio mismo de la transición al XVII, y forzada, desde al menos 1580, por los síntomas de una brusca decadencia y degradación de la vida de las clases urbanas, y ante lo que fue el despoblamiento y decadencia de las ciudades, se convierte en otra cosa, un instrumento político de persuasión y propaganda.²⁰

Género barroco por excelencia, el territorio más propio de ésta es el de la ficcionalidad. Enfocada desde una perspectiva «alucinada» (diríamos *mitopoética*) de la historia, la corografía se ocupa sobre todo de trazar una genealogía fabulosa y quimérica del hecho urbano, de lo que constituye un dato característico la gigantesca manipulación efectuada en la etimología y en la toponimia. Perversión singular de una «ciencia del lenguaje», atenta sobre todo a disfrazar o a hacer sobrepasar en antigüedad la denominación que en lengua árabe ha tenido cada partícula del territorio peninsular.

Sobrepujando así los cánones clásicos del encomio o *laudatio urbis* trazados por Alberti y, antes, por San Agustín y Aristóteles, la crónica de las grandezas y antigüedades de ciudades y villas españolas no son vehículo de nada a lo que razonablemente podamos denominar «historia» y realidad. Sino que, sobre la base cierta de una materialidad

19. *Vid.* sobre este encargo personal de Felipe II, el estudio de KAGAN, *Las ciudades en el Siglo de Oro*. Madrid, Nerea, 1987 y, antes, E. Haverkamp-Begemann, «The Spanish Views of Anton van der Wyngaerde», *Master Drawings*, 7 (1969), 375-99.

20. Parodiando a A. Domínguez Ortiz, diremos de la corografía que es un género discursivo que se revela más útil en el «ocaso» que en el «orto» de las ciudades españolas del Siglo de Oro. La alusión es al libro; *Orto y ocaso de Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1981.

urbana, el discurso bloquea la historia conflictiva y da cauce a una interpretación simbólica (o metáfora continuada) en la que se articula la expresión manipulada de unos intereses concretos.

Lentamente se puede decir que la corografía se fue apartando de un campo de lo civil y de puro interés descriptivo de tipo sociopolítico (al servicio de unos intereses de Estado), para convertirse en el instrumento ideal de una particular política eclesiológica, la cual se daba como objetivo el control espiritual y material de las ciudades, y eso por encima de cualesquiera otro interés en territorios, fuentes de recursos, de extracción de riquezas o simplemente de esos espacios de interrelación y comunicación que son esenciales para la gestión estratégica –y ya no sólo táctica– del espacio de poder.²¹

TEATRO DE GRANDEZAS ECLESIAÍSTICAS

Así que en el diseño de capilarización territorial establecido en las directrices tridentinas, se trata de crear «ciudades fuertes», «ciudades de la Contrarreforma», una suerte de «geografía sagrada» del territorio hispano, desde cuyos hitos se irradie un modelo generalizado de presencia en el mundo. Sacralización de unos cuantos territorios urbanos seleccionados por su trascendencia en el plano de lo imaginario, que se plasma en el propio cuadro de El Greco, a través de sutiles connotaciones, que revelan cierta identidad de Toledo con un «Montesacro»,²² trazando en la orografía de la ciudad una insinuación de itinerario penitencial y sacro, luego reforzado por el plano.

21. Ello puede verse en el caso de Toledo excepcionalmente reflejado en la distancia de tratamiento que se produce entre la obra corográfica de Pedro de Alcocer, publicada en 1554, la *Historia o descripción de la Imperial Toledo*, al servicio de una imagen de *civitas* regia, y la de corógrafos más tardíos, obsesionados por la referencia eclesiástica.

22. Y, a través de ello, se remite a toda una tradición de representación moralizada de los lugares que se habían difundido a través de las representaciones conocidas como «Tabla de Cebes». Vid. PEDRAZA, «La Tabla de Cebes: un juguete filosófico», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 14 (1983), 93-113.

Pero también, el énfasis en la perimetración del espacio, al modo conventual de las «cercas de exclusión papal», de la que aparecen pronto dotados los conventos y monasterios de la reforma de Trento, terminan acercando la «vista/plano» de Toledo con otro cuadro del propio Greco, éste menos conocido, donde se trata de mostrar una colonización ideal del territorio, siguiendo esta vez las estrictas pautas cenobíticas:²³ se trata de la llamada *Alegoría de la fundación de la orden camaldulense* [Fig. 2].

La inexistencia en este último caso de un referente topográfico real, apenas disimula el estrecho parentesco retórico de ambos cuadros: la presencia alucinada de lo numinoso y sagrado, que en su diafanía rompe con las leyes de la perspectiva y la proporción, manifestándose en los gigantes-cos santos; el dispositivo textual, a modo de índice de lugares, todo ello refiere un proceso fuerte de alegorización que muestra en ambos casos lo que es el resultado de la organización y concepción de una suerte de «física sagrada»,²⁴ o de la coagulación de un impulso metafísico o huella de implantación teúrgica en la topografía, que es lo que se desea prioritariamente comunicar.



Fig. 2. El Greco. *Alegoría del Orden de los Camaldules*. Valencia. Colegio del Patriarca (1597).

23. Sobre la utopía de un repoblamiento eremítico de la geografía española, véase mi «Jardín de Yavhé», en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

24. En la expresión feliz utilizada por CAPEL, H., en su *Física sagrada*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.

Asistimos en el cuadro del Greco, que es ahora nuestro objeto, a lo que es una colonización de la ciudad real, determinada en mil variantes que han sido aquí reducidas en aras de alcanzar una eficaz representación de síntesis.²⁵ Colonización, antes bien, del imaginario receptor, que es el trabajo de dar sentido y expresión a una realidad material, pero ciertamente invisible: el traslado masivo a la ciudad de Toledo de órdenes religiosas, y ello en el preciso momento en que la misma inicia su proceso de decadencia económica y demográfica.

1610-1614 es, así, no sólo el momento en que deben ser desplazados del espacio de representación cualquier residuo o sospecha de signo interracial o de alteridad religiosa, es también para Toledo el momento delicado en que debe pasar a ser de ciudad todavía con aspiraciones imperiales, a claro modelo de ciudad eclesiástica, *levítica*, a ciudad mística, incluso, según se ha dicho,²⁶ aunque nosotros debemos ahora depurar este término de sus connotaciones idealistas. La ciudad que sólo pudo ser por breve tiempo «Cesarópolis», se reformula y resemantiza en breves años para prestarse a ser en el resto de su historia el prototipo hispano de «Christianopolis»,²⁷ ello en una especial

25. Sobre estas imágenes de síntesis de Toledo trazadas por El Greco en diversos contextos, *vid.* PUPPI, «La città del Greco», *Actas del XIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, II, Granada, Univeridad, 1977, 393-405.

26. Marías, «Reforma urbana y arquitectura municipal en el Toledo del siglo XVII», en AAVV, *Toledo ¿ciudad viva, ciudad muerta?*, Toledo, Diputación, 1993, 285-300. Contamos con algún estudio de lo que supusieron estos cambios de signo en las ciudades españolas durante el Siglo de Oro. Para el caso de lo que supone la implantación de una universidad y su significado en el orden simbólico, *vid.*; GÓMEZ, LÓPEZ, «La *renovatio urbis*; poder, ciudad y universidad en el siglo XVI», *Espacio, Tiempo y Forma*, 9 (1996), 53-76. Me he acercado al caso planteado por Salamanca y la resemantización que padece, realizada a través de mecanismos festivos y rituales en mi libro: *Atenas castellana*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1989.

27. Sin que queramos decir con esta expresión que la construcción simbólica de Toledo obedece a un planteamiento de seguimiento de las directrices utópicas emanadas de la más famosa de las utopías urbanísticas cristianas, la *Christianópolis* de Andreade, con edición española de Madrid, Akal, 1996. Sobre los planteamientos de «ciudad ideal», que nada tiene que ver con la tela que analizamos, *vid.* ROSEANAU, *La ciudad ideal*, Madrid, Alianza, 1983.

deriva que, a falta de otra precisión mejor, denominaremos «ciudad penitencial». Ciudad sacramental, por tanto, muy alejada de cualquier otro tipo de utopía racionalista y, antes al contrario, modulada sobre un eficaz control del «gobierno y policía del estado eclesiástico» que haga del mismo un estado ejemplarizante.²⁸

La compleja estrategia simbólica que lleva a Toledo de una visión a otra, tiene en la «vista/plano» de Toledo su más perfecta síntesis ideal, pues hasta en el ámbito sutil, por sicologista, de la representación de una vernácula «tristeza toledana» (a la que Cervantes prestara la feliz definición de «peñascosa pesadumbre»), no es sólo una contribución conceptual del barroco hispano, en tanto que «estilo esencialmente trágico», sino que, en realidad, expresa fundamentalmente, el ideal ascético contemplativo de que las órdenes que enseguida poblaron el caserío toledano, progresivamente deshabitado de vida civil, quisieron imprimir a lo que sintieron como lo que habría de ser su más propia geografía espiritual.

Así que esa concentración y enclaustramiento que se destaca en el cuadro, mostrándose con sequedad orgullosa, es la expresión cumplida de la ciudad eminentemente penitencial que Toledo se proponía ser.²⁹ Y serlo rebajando o anulando otras connotaciones posibles que en otros lugares habrían de venir por el camino de una afirmación del cristianismo triunfante espectacular, y que aquí, por el contrario, se manifiesta como lucha, como «agon», como ascesis.

La «vista/plano» de Toledo inaugura, en todo caso, una concepción «dramática» del territorio, en tanto campo de negación de los

28. La reconstrucción del mapa eclesiástico toledano se debe al Inquisidor Quiroga, que modela la ciudad de Toledo mediante una aplicación rigurosa de los decretos de Trento. En 1582, el concilio provincial puso definitivamente en marcha las reformas, y selló el destino de la ciudad. Para información precisa sobre este concilio; B.N. Ms. 13019 y A.G.S. Estado leg. 62.

29. Puede resultar extraño ese concepto de «ciudad penitencial», pero resulta muy querido al ordenamiento contrarreformista y, en todo caso, El Greco se especializó en la expresión de este afecto que domina la gestualidad de muchos de los santos a los que representa, incluyendo a los que propiamente no destacaron en esta virtud, precisamente como el propio San Francisco.

valores del mundo y espacio clausurado, que sólo halla su salida en un vértigo ascensionista. Más que la pintura de ruinas, prácticamente desconocida entre nuestros pintores,³⁰ la visión dramática del territorio, extendido en este caso a una ciudad entera, muestra esa capacidad de reducir a «vanitas» y lamento por lo efímero mundano grandes fragmentos de vida (y en este caso, de territorio), lo que es, desde luego, algo más que esos frutos y objetos habituales en los «still life» españoles.³¹

En una perspectiva anamórfica, a la que no es ajena la extraña nube que rodea el hospital Tavera,³² la ciudad de Toledo asume los contornos de un esqueleto. No es en propiedad esto mismo algo nuevo o carente de correlaciones, pues por esos mismos años, las ediciones de la *Subida al Monte Carmelo* de Juan de la Cruz, contenían enmascarada esa misma perspectiva anamórfica en «vanitas».³³

Lectura anamórfica de la ciudad ofrecida por El Greco, que fue presentada por Gómez de la Serna, cuando escribe refiriéndose al cuadro:

El joven, quizá su hijo, que despliega el plano da como examen radioscópico de la ciudad la contemplación de sus huesos.

30. Sin embargo, en ese mismo tiempo la ruina de la ciudad o la ciudad en ruinas era un topos frecuente en la poesía española áurea. Vid. sobre ello FERRI COLI, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alizante, Universidad, 1995.

31. Sobre el tema de las *vanitas* y su conexión con el espacio escéptico, véase mi «La sombra del *Eclesiástes* es alargada», *La emblemática del Siglo de Oro*, Pamplona (en prensa).

32. Y que, por cierto, colocada en el centro del cuadro, nos recuerda naturalmente la representación anamórfica en el cuadro de Holbein, *Los embajadores*. Sobre los juegos anamórficos a que se entrega el manierismo y sus implicaciones en el campo de la retórica. Vid. el capítulo «Anagrama/anamorfosis» de mi libro, *Emblemas. lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1996.

33. Sobre la omnipresencia de los juegos anamórficos con la calavera y las imágenes correspondientes, véase el capítulo VI «Sedes del alma», de mi libro, *La península metafísica...*

De este modo, la ciudad signaba así su destino triste, su «misterio» (Barrés), mórbido y funéreo,³⁴ y, para decirlo con el vocabulario de las prácticas religiosas que impuso la Contrarreforma, intensamente «ascético». La mineralización evidente de la ciudad, era una alegoría más de los padecimientos de quien desprecia al mundo. Pero en tal «vista», ideológicamente, como vemos, tan intervenida y mediada, se daba algo más que destaca como gesto conceptual significativo: y ello es la explícita negativa del Greco a cualquier tipo de «vista complacida» del objeto que muestra. Algo por cierto que había sometido a una mayor intensificación en el gesto patético de su otra vista parcial de Toledo [Fig. 3], sobre el que han corrido ríos de tinta. Incapaz de un verdadero gesto profano, El Greco sacraliza cuanto toca.³⁵

Se niegan así las concepciones estéticas clasicistas que construyen una visión del paisaje como «scape» (del francés «échappé»). Es decir, en tanto que «desahogo» o recreación visual en lo que es la construcción del objeto paisajístico y descriptivo al servicio del ojo placentero. Descripción de la amenidad y maravilla del mundo, que había cristalizado ya en géneros concretos, como el «seascape», «landscape», y, para el caso que nos ocupa en el «cityscape». El Greco niega en su tela mixta cualquier estética feliz y sensualista, y ello para volcarse en la plasmación de efectos de tragicidad que desde ese entonces abruma con su peso toda evocación de la ciudad de Toledo.

Ese destino sellado de Toledo, que configura también su leyenda, es retomado inmediatamente por los textos alegóricos que trabajan imágenes fuertes y precisas de los campos que quieren referir. De este modo, cuando el editor Daniel Meisner publica en Nuremberg, en

34. Es a estos efectos muy sintomático que Alejo Venegas la eleve a la categoría de protociudad ejemplarista y santa, y ello en su nuclear a estos efectos, *Agonía del tránsito de la Muerte*.

35. Somos de todos modos muy libres de suponer que lo hace como gesto de pleitesia a sus mecenas y mentores eclesiásticos, por ejemplo, hacia ese cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas que establece en sus constituciones sinodales un control rigurosísimo sobre la producción artística. *Vid. las Constituciones sinodales del arzobispado de Toledo*. Toledo, 1601.

1638, en el contexto de las guerras de religión, un libro de emblemas con las ciudades más significativas del occidente europeo, la ciudad de Toledo es representada en este hábito penitencial que hemos referido: una calavera y una mujer delante del espejo, con la leyenda: «tota vita sapientis est meditatio mortis».³⁶



Fig. 3. El Greco. *Toledo en tormenta*. New York. Museo del Metropolitan.

En efecto, Toledo representada en tensión con el espacio del cielo que alcanza tanto protagonismo como el propio elemento de la tierra, tenía razones suficientes para concentrarse en la reflexión sobre el acabamiento final de las cosas mundanas, y lo que es su lenta transfiguración en un orden que se sitúa más allá de lo histórico y de lo natural.

36. Da noticia de este registro emblemático hasta la fecha desconocido, SIEBENMANN, G, «Visión de España en un viaje emblemático alemán de 1638», *Dicenda*, 6 (1987), 321-30.

Pero esta operación, simbólica por excelencia, se reclama de una sublimación brutal de los niveles de realidad. Mostrándose algo consustancial al pensamiento de la Contrarreforma, esta abstractalización espiritualista de las realidades materiales, conecta con las grandes visiones simbólicas del destino del país, como la que vemos ejemplarmente codificada en las palabras de fray Juan del Sacramento:

[Es] la nación española la más a propósito de las europeas para el retiro, la soledad y clausura, por ser la más occidental y, como tal, la más grave, reputada y seria, por ser la parte del mundo donde el sol, totalmente desengañado, se retira, fenece y sepulta.³⁷

Las «metaphisicationes hispaniae»; el gusto por trascenderlo todo hacia un orden alegórico y teúrgico, típico del pensamiento contrarreformista, tuvo en esta empresa de articulación de las ciudades simbólicas, una referencia vasta y desproporcionada que no ha tenido sus suficientes hermeneutas.

La ciudad singular cobró, sobre todo a fines del siglo XVI, una dimensión nueva. Se convertía así en el centro aislado de una estrategia calculada para hacer de ella el núcleo de irradiación evangelizadora y ejemplarista, y ello frente a determinadas concepciones políticas que tendían a privilegiar en ella el eje de relaciones de intercambios y de fluidos de los que podía ser sujeto y objeto.

Frente a la movilización de la idea toda de territorio, a los fines de su explotación material, la iglesia de la Contrarreforma española concentra su acción en las ciudades significativas de la Corona, y crea en ellas microespacios de poder absoluto, a los cuales, por cierto, va a prestar imagen el cuadro del Greco. La literatura corográfica ayuda notablemente a construir esa imagen de la ciudad bajo un principio podríamos decir leibniziano, monadológico, que R.L. Kagan ha analizado:

Porque cada obra tiende a describir su municipio como un microcosmos, un núcleo aislado y único, o totalmente distinto de los demás. De hecho

37. Cit. por mi *Península metafísica...*, 3.

apenas se nota en el discurso corográfico la existencia de las otras ciudades. Todo se concentra en una como si fuera una república independiente.³⁸

Es un poder de planeamiento, el de la Iglesia salida de Trento, que, a través de las reuniones sinodales extiende su radio de acción por vez primera al contorno absoluto de la ciudad o, mejor, podríamos decir que eleva la ciudad a paradigma de territorio controlable. Toledo de nuevo, en este sentido, va a ser emblemática por cuanto en ella el arzobispo pone en marcha todas las instituciones y órganos de control que le dan «de facto» el dominio absoluto de lo civil.³⁹ Y en el logro ejemplar que en este sentido allí se realiza, lo que se crea es un modelo exportable a otras ciudades que trataron, siempre con peor fortuna de llevarlo igualmente a la práctica.

La política eclesiológica en busca de una imagen de reconciliación del mundo urbano profano con los planteamientos de una «civitas dei», actúa aquí aprovechando la propia necesidad de la ciudad en defensa de unos antiguos fueros, amenazados de siempre por el poder centralizado. En el interior de esta imagen de solidez espiritual, que tan sobresalientemente se trabaja en el caso de Toledo y otras ciudades del interior como Salamanca o la propia Avila, hay espacio de representación que conceder también a las oligarquías urbanas, de las que se trazarán su genealogía, acentuando en ella la íntima proximidad que manifiesta con respecto al devenir y suerte de los eclesiásticos. se trata también del papel esencial de la «nobleza clerilizada», aquella que sirve con su apoyo financiero a los propósitos expansionistas del poder temporal de la Iglesia.

Finalmente la literatura corográfica, a la que se encomiendan tan delicadas misiones conceptuales, se sitúa también en un régimen de dependencia dialéctica con respecto a las grandes historias generales

38. En «La corografía en la Castilla..»

39. O, si no queremos ser tan maximalistas, y para atenerme al contexto que aquí evoco, el dominio, a través del arte, de la representación general de la ciudad en el espacio simbólico. Así El Greco empleará una y otra vez imágenes extemporáneas y algunas profundamente enigmáticas de la ciudad de Toledo en sus cuadros (el *Laocoonte*, por ejemplo).

de España, éstas enteramente construidas bajo el principio y la necesidad de potenciar la centralización monárquica. Grandes textos que tienen a lo largo del XVI su época dorada, y que decaerán en el XVII, en cierto modo combatidas por esta floración impresionante de historias locales, trazadas con un sentido estricto de elaborar una defensa «pro domo sua».

Esta «toma» de la ciudad por lo eclesiástico, que se disfraza o confunde con lo «espiritual», conoce su opuesto riguroso en una suerte de «babelización» atribuída universal y furibundamente a aquellas otras ciudades que pronto aparecerán «perdidas» para la autoridad que se desea omnímoda de lo religioso. Así, Madrid en el discurso graciano será impresivamente descrita como caótica ciudad del pecado, donde los hitos religiosos, la huella penitencial, por doquier visible en la cercana Toledo, no existe o se pierde entre las trayectorias tenebrosas de una trama enteramente profana.⁴⁰

En busca de un nuevo modelo, los corógrafos toledanos, que alcanzan la docena entre 1549 y 1665,⁴¹ pronto superan los textos teóricos europeos que se proponían como modelos de los cuales había de salir la moderna «laudatio urbis». Eso sucede con el tal vez más famoso tratado, el de Giovanni Botero, *Razón destado con tres libros de la grandeza de las ciudades* (Burgos 1603), traducido por Antonio de Herrera y Tordesillas, pues los historiadores de orden local, al servicio de una potenciación religiosa de la vida urbana, desdeñaron sus criterios racionalistas y de tipo económico y poblacional, que habrían de hacer razonablemente, según el teórico italiano, la «grandeza» de una ciudad.⁴² Por el contrario, nuestros historiadores, de modo general, se

40. Véase el análisis que de esta ciudad del vicio y del engaño, descrita por Baltasar Gracián, hace AVILÉS, en «Alegoría y agorafobia: los espacios de *El Criticón*», en *Lenguaje y crisis: las alegorías del Criticón*, Madrid, Espiral, 1998, 33-101.

41. Según ha señalado BROWN y KAGAN, «La vista de Toledo», 45.

42. KAGAN –«La corografía en la Castilla...», 85– ha señalado como ejemplo al corógrafo toledano Diego Murillo, el cual discute a Botero el criterio estricto poblacional que el teórico italiano toma justamente como la primera medida de la importancia de una ciudad. De seguir ese criterio obviamente la «grandeza» de las ciudades místicas quedaría muy rebajada.

vieron precisados, en un tiempo de crisis que afectaba por doquier la médula de la vida social, a primar un pasado histórico glorioso al servicio de la evangelización, y, lo que es más, a inventar directamente toda una secuencia de testimonios de lo maravilloso, los cuales, desprofanizando totalmente a la ciudad, la convertía en realidad en aquello que propugnaba ser: una *civitas christiana*.

De nuevo, el cuadro de El Greco da campo visual a estas estrategias, al atenuar y aun suprimir los perfiles civiles y vitales de la ciudad de Toledo, en aras de describirla en un momento de tensión exaltatoria, en una suerte de inmóvil éxtasis imposible de una ciudad. Esa tensión precisamente es la que la ayuda a instalarse en el papel de ciudad penitencial, purgatorio en el tiempo del mundo, lo que hace de Toledo un modelo de la oposición equidistante entre la *civitas dei*, que todavía no puede ser y la *civitas mundi* que ya ha dejado de ser. Se acerca así al paradigma de configuración del espacio del «purgatorio», muchas veces representado en el arte, algunas veces con notable semejanza estructural al cuadro del Greco [Fig. 4].



Fig. 4. Domenico de Michelino, *Dante*. Florencia. Duomo.

En efecto, una suerte de autarquía espiritual muestra a la ciudad como desatenta a todas las relaciones de orden material. Sobresalientemente, la ciudad es mostrada por El Greco, y quienes luego le seguirían como desafecta hacia todo aquello que designa en las vistas tradicionales las relaciones de producción, el «normal» enraizamiento con un entorno pródigo en comunicaciones y relaciones de todo tipo.⁴³

El cuadro acentúa, destacándolo, este orgulloso aislamiento que contradice el sistema de valoración clásico de las ciudades renacentistas; sistema que en buena parte procede de las observaciones de Vitrubio sobre la facilidad que el emplazamiento urbano debe tener para proveerse de agua y vías abiertas de comunicación, anchas y fáciles para el comercio y el intercambio. En suma, la ciudad bien abastecida, con un extenso campo de relaciones con el medio físico, es exactamente lo que la obra de El Greco niega o cambia de signo, invirtiendo con ello un lugar clásico de las historiografías y descripciones de ciudades desde fines del medievo.⁴⁴

En ello podemos ver un rasgo peculiar del modo en que se entiende lo corográfico entre los intelectuales que estaban haciendo el género, desde una cosmovisión formada sobre la piedra angular de una Iglesia triunfante, la cual gana continuamente espacios al mundo de lo profano. La corografía construye así una suerte de sistema, según el cual la realidad de las ciudades españolas va a ser traducida en los términos que implican la construcción de un «teatro eclesiástico», y el cuadro del Greco, entonces, se va a poner al servicio de esta idea, haciendo jugar en ello, como veremos, todas las potencialidades retóricas que es posible volcar en un libre espacio de representación.

La constitución de ese espacio fuertemente codificado, que es el del óleo de El Greco, muestra así su vocación de escapar de registros más documentales y veristas y objetos de técnicas de reproducción

43. Este es propiamente, el terreno en que se asienta la operación simbólica. MARCONI, *La città come forma simbolica*, Roma, Laterza, 1973.

44. Sobre este punto, *vid.*: MARAVALL, *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Madrid, Centro de Estudios Institucionales, 1966, 206 y ss.

masiva, como es el grabado descriptivo y topográfico, y ello para proponerse como un «unicum» y, como veremos más adelante, como un verdadero «blasón». Pues, el óleo, la pintura de aparato contiene posibilidades que el grabado, más documental y verista, no podría permitirse en la organización conceptual de las representaciones del espacio, según los códigos establecidos en la transición del XVI al XVII.

Así, en efecto, el óleo tolera la infidelidad, la trasposición, mientras juega abiertamente con la perspectiva y la proporción, de una manera que es enteramente simbólica.⁴⁵ Es decir, pretende intencionalmente en este caso concreto asentarse como la visión en adelante «canónica» de lo que era una ciudad peculiar, la primera entre las sedes mitradas de España: archiobispado, «episcopópolis».

Representación de la ciudad destinada también intencionalmente a inmortalizarse, y a construir por tanto entonces para el futuro, utilizando para ello fragmentariamente los datos de la realidad, la imagen hipostasiada, el fantasma, el emblema, el «blasón» de lo que Toledo pretendía ser en el discurso simbólico.

TOPOLOGÍA FANTASMAL

Lo que nos propone El Greco en el espacio complejo de su «vista/plano» toledano es una operación de lenguaje. Se trata de un proceso de resemantización. Utilizando el vocabulario eminentemente morisco del urbanismo toledano, el pintor le da un quiebro genial, al presentarlo como incluido o al servicio de un discurso alegórico de distinto signo. La ciudad, espejo de conflictividad, de mestizaje y multiculturalización, deviene signo ejemplar, integrista, comprimida como aparece en efecto, por irrealidades de signo teúrgico (la diafanía mariana, el hito fantasmal de la construcción hospitalaria...).

La estrechez moruna de las callejuelas toledanas, sirve en la pintura como metáfora de la concentración y defensa de un ideal; la imposi-

45. Sobre el tema de la perspectiva como tecnología impregnada de ideología, sigue siendo imprescindible el estudio de PANOFSKY, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1983.

bilidad en tal urbanismo de la traza de ejes axiales, se vuelve precisa alegoría de un cuerpo místico, unificado en la defensa de sus valores; la realidad de un caserío que podemos identificar como islámico, queda subsumida en esa monocromía generalizada que flota sobre la «veduta» y que, al suprimir las diferencias entre los hitos religiosos y el resto de la trama urbana civil, da al todo un cierto aspecto de metálico ostensorio. Hasta la circularidad, reflejo de un urbanismo que parece referirse a un orden de la castramentación defensiva medievalizante, es entendido aquí como un magma volumétrico de donde surge la perfecta «Christianópolis» de la Contrarreforma que busca expresarse a través de formas conclusivas.

Hasta la inexistencia o inexplicitud en el cuadro de cuales son en realidad las vías de penetración en la ciudad –las «fermosas salidas», de que las ciudades deben estar dotadas, según el pasaje de *Las Partidas* (II, 2, xxxi)–, se convierte aquí en la metáfora orgullosa de una *civitas* que sólo pretende dialogar con «lo alto».

En definitiva, todo lo que la realidad de unas medidas urbanísticas, continuamente fracasadas,⁴⁶ no logra modificar, se ve susceptible de convertirse, así manipulada en los códigos de representación simbólica, en piezas maestras de otro discurso.

Es el fracaso de la propia ciudad por transformarse en una urbe moderna, donde la Corte pudiera algún día volver a residir, el que involuntariamente convierte a Toledo en esa ciudad-convento y ciudad emblema con que el movimiento de la Contrarreforma se encuentra, y de la que hasta hoy se sirve, no sin violencia y profundas contradicciones.

Pues Toledo es una alegoría de una compleja España de las tres obediencias o castas, de entre las cuales una sola se alza con la autoridad de su «discurso de representación», para cambiar con ello de signo el sentido mismo de la historia transcurrida. De ello da cuenta el óleo de Doménikos Theotokópoulos, y es a través de él donde al presente se puede leer con claridad el tipo de operación retórica en que se

46. Sobre un cierto fracaso de la política de modernización y occidentalización de Toledo, *vid.* MARIAS, en el vol. *El Greco de Toledo*.

revelara maestro el movimiento imperialista, sumamente persuasivo, de la Contrarreforma.⁴⁷

Así a través de una operación discursiva de nuevo cuño, un pintura se convierte en un blasón y recapitulando e interpretando el pasado, se dirige explícitamente a dialogar con el porvenir.

BLASÓN. EL ARTEFACTO RETÓRICO

La ideología es la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia.

L. Marin.

Entonces, por encima de toda pretensión fiel de descriptividad topográfica, la «vista/plano» de Toledo se presenta a nuestra consideración como un «constructo ideológico» que se sirve de mecanismos de representación de diversa factura para inscribirse en el ámbito de una determinada tradición de «vistas» y «planos» de ciudades, con la autoridad de una forma final original e ingeniosa.

La tela, antes que nada es síntesis, es *monograma*. Lo es, en primer lugar, de dos sistemas o códigos de representación topológica muy distintos, y que sólo en el siglo xvii vendrán a unirse con una cierta naturalidad. Por un lado el «panorama», la «vista», en tanto que naturalizada, que ofrece al golpe de ojo una ciudad siempre indescernible, un enigma, apenas dulcificado por algunos signos explícitos que, en el caso de El Greco, no abundan o no existen en absoluto. Los «panoramas» hablan de lo humano en relación con lo urbano, y ello –es notable– falta en la «vista/plano» que analizamos: ni campesinos, ni transeúntes, ni comercio o relación alguna visible entre ciudad e *hinterland*.

Concentrada y ensimismada, la ciudad reflejada por El Greco parece un símbolo, pero aún seguiríamos preguntándonos de qué lo es, sino fuera que el «plano» subalterno nos lo mostrara con una especial

47. No nos convence el análisis estructural de L. Marin, al que, por otra parte, los historiadores españoles parecen no haber atendido, *vid.*: «El retrato de la ciudad en sus utópicas», en *Utopías. Juegos de espacios*, Madrid, Siglo XXI, 1975, 248-57.

contundencia. Pues ese segundo sistema de representación en que se inscribe el espacio planimétrico, que digamos se muestra «científica» o «fría», o geométrica y objetivizante⁴⁸ tiene como finalidad única informar de lo que a todas luces es, aquí, exclusivamente considerada, la «geografía sacral» de la ciudad.⁴⁹ Los hitos en los que se desenvuelve un particular viario «a lo sagrado».

El texto en vertical, adoptando la forma libresca de un *index locorum*, [Fig 5] informa con extrema economía de los signos e hitos eclesiásticos que repletan el espacio citadino. Toda dimensión civil ha desaparecido de este extraño plano viario que privilegia extraordinariamente una sola lectura de la ciudad. Ciudad que parece poseída de la intención de agotar el santoral conmemorativo.

Del mismo modo como sucede con el atesoramiento y traslación de reliquias (algo a lo que también Toledo se entrega con esa obsesión contrarreformista de reunir los «disiecta membra» de la Iglesia mártir), inhabitación prodigiosa esta del territorio que se cumple de modo ideal en el edificio relicario emblemático que es El Escorial, Toledo atesora los nombres de una hagiografía cristiana –Santa Olalla, San Román, San Miguel...–, y con ellos resemantiza ubicaciones dudosas, extiende el aura cristiana a barrios enteramente islamizados, y, al fin, hace en el terreno de la simbólica un verdadero entretejido de hitos fundadores y conmemorativos, a los que luego la movilidad con que se concibe el rito y la fiesta, le va a conceder una suerte de fluidificación en que termina por bañarse la ciudad toda.

Es el cruce de estos modos posibles de la representación topológica, el que crea la imagen completa de la «civitas christiana», inscrita ahora en el «plano», como antes lo fue en la propia «vista», y

48. Son los años en los que se avanza en la consecución de planos perfectos, como el que de París logra Mathieu Mérian para Luis XIII, en 1615.

49. Representación objetiva, sí, geométrica, pero envuelta en una retórica gestual que procede del campo de la representación sagrada. Es, de nuevo, una intuición de R. Gómez de la Serna, en 1931, que lee el gesto del hijo del Greco en la clave del episodio pasional de la Verónica: «Es un fantasma de plano, como un lienzo de Verónica de una ciudad que pasó hacia el calvario de su ascensión».

organizada a través también de dos sistemas de coordenadas: la horizontal, que determina una panorámica o vista de la ciudad y en la que descansan sutiles significaciones de orden simbólico y, por otra parte, la de lectura en vertical, que marcada intensamente por el listado de las iglesias toledanas, el cual se desgrana como una letanía, se manifiesta a través de una representación normativa –codificada en abstracto–, a la cual sin embargo se le ha sustraído su atmósfera civil (pues no llega a la significación, ello no posee nombre ni marca de lugar), al tiempo que, estratégicamente, se ha hiperdimensionado todo lo relativo a la ubicación y frecuencia de los emplazamientos religiosos.

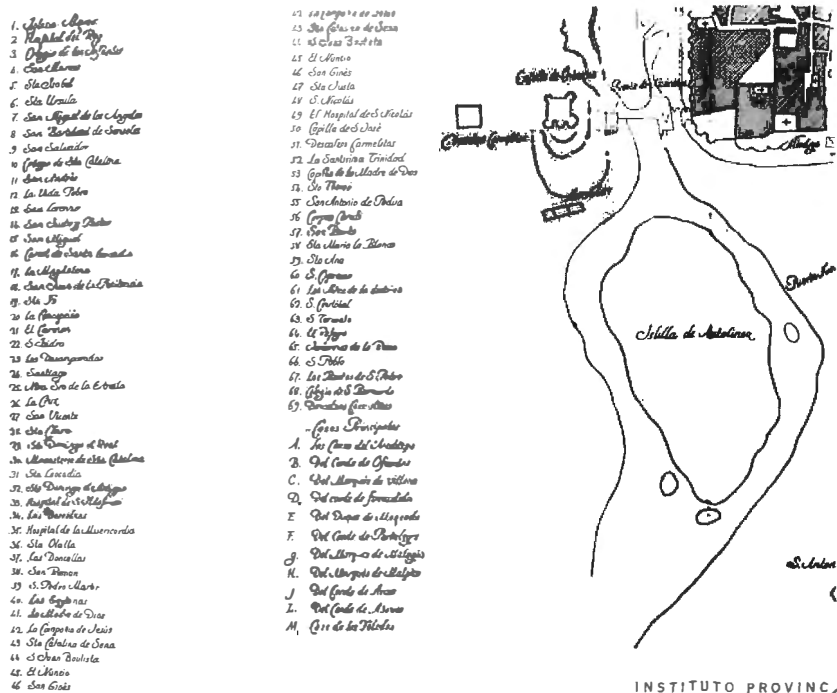


Fig. 5. El Greco. Vista y plano de Toledo. (detalle).

Pero en la tela lo que se manifiesta y alcanza visibilidad es también, por otra parte, una serie de escenas (cuatro en realidad) que constituyen

una especie de orla semántica que rodea la propia «vista» ciudadana. Un texto productor las determina obviamente, tanto que prefija para ellas el camino de un desplazamiento, de un eje o «ejes de lectura».

El primero de ellos, y más evidentemente resaltado por constituirse en un primer plano con respecto al espectador, es desde luego el eje (a) de lectura horizontal. Este eje se desplaza desde la figura mitológica del dios-río Tajo, autoabasteciendo el cauce fluvial que ciñe a Toledo, hasta el otro extremo, donde se sitúa el despliegue aparatoso de la inscripción textual y del propio plano, que contiene, sintetizado, el devenir cristiano de la vieja ciudad. En ello se cumple una primera trayectoria de lectura, que va de lo mito-poético a lo representativo abstracto-real. La historia toledana, en efecto, se construye en esa cronología marcada por el momento fundador en que un río determina un asentamiento, hasta el momento mismo en que pasados los evos, el pintor, puede trazar, auxiliado por la emergente ciencia de la representación planimétrica, la cristianización absoluta del territorio, completamente conquistado y casi representado a modo de ideal «civitas dei».

En ese arco de historia transcurrida, que naturalmente abarca todo tipo de devenires (sintetizándolos brutalmente mediante una elipsis o borrado de otros signos ambiguos), la pintura «realiza» dos cortes sincrónicos y establece la axialidad de un nuevo vector, ahora vertical, de «nueva» lectura.

Separados otra vez por tiempos incontables y por órdenes de realidad diferentes, la concesión numinosa de la casulla al protoarzobispo de la ciudad de los arzobispos primados de Hispania, san Ildefonso, se convierte, como lo fuera el dios-río representado, en el alfa de una epopeya de lo cristiano en la ciudad.⁵⁰ Y si descendemos por ese eje recién abierto, lo que encontramos ahora en el otro extremo

50. Halagador sin duda resultaría para el estado eclesiástico superior esa referencia al santo arzobispo, y más halagador aún para el Hospital Tavera y su administrador Pedro Salazar de Mendoza, autor de una disparatada biografía de San Ildefonso (*El Glorioso doctor San Ildefonso*, Toledo, 1618). En todo caso, El Greco aquí vuelve a tratar un tema ya abordado en su famoso *Entierro del conde de Orgaz*, se trata de la glorificación de los santos en tanto intercesores.

—convencionamente: en el «omega»—, de tal lectura, es de nuevo un signo una «escena» aislada en su contemporaneidad radical con el momento de realización pictórica. El «modelo» del hospital de san Juan Bautista, obra personal, de nuevo, de un protoeclesiástico (aquel Tavera que cierra la serie de príncipes de la iglesia toledana, abierta allá en el numinoso cielo por aquel San Ildefonso). Realización esta última; plasmación, incluso, protomodélica, con que se clausura así todo un ciclo de determinación eclesial. Pero realización también bajo una singular foma establecida, la que técnicamente se conoce como «alzado», lo cual significa que el cuadro del Greco contiene los tres sistemas centrales de representación: la vista pictórica, el plano geométrico, el alzado arquitectónico. Así el nuevo título de la obra: «Vista, plano, alzado de Toledo».

Ambas escenas descritas (milagro de la casulla; elevación del Hospital Tavera), quedan así vinculadas a la piedad reconocida de los máximos príncipes eclesiásticos y supone un homenaje explícito hacia su reconocida autoridad.⁵¹ De su ubicación en el espacio de representación digamos que «cruza» o atraviesa, no desde luego casualmente, el corazón mismo, el centro irradiador de donde nace esta energía crítica de modelización del territorio: la sede primada de la Iglesia española; la fortaleza catedralicia.

Lugar hiperdimensionado, en especial por los relatos corográficos, que aquí sólo el cruce de las perspectivas revela discretamente, ese complejo catedralicio, verdadera ciudad dentro de la ciudad, es, también, la instancia máxima de mecenazgo y, algo más determinante, el centro donde se generan y fijan las condiciones mismas que El Greco tiene que cumplir en tanto que pintor que «realiza» los ideales de la Contrarreforma.⁵²

51. Tanto, que el mismo mentor del Greco, Pedro Salazar dedicó hasta cuatro obras a contar las excelencias de los cardenales Tavera, san Ildefonso, González de Mendoza y Carranza de Miranda.

52. La catedral de Toledo, sus arzobispos, se convierten en centro difusor de las ideas artísticas relacionadas con el decoro y propiedad de la ornamentación del espacio de referencia sagrada. *Vid., La Toledo del Greco...*

Milagro de S. Ildefonso

Dios-río Tajo Catedral Plano viario

Alzado del Hospital Tavera

Pero digamos de este último eje vertical que enlaza la «historia del aire» numinosa y, en rigor, alucinatoria, con lo que entonces era la última y soberbia de las muestras elocuentes de la reconstrucción toledana al modo de ciudad protocristiana –el hospital Tavera– presenta una anomalía o singularidad. Y es que, tensionado por una sobrecarga semántica, a la que se encarga en buena medida la significación central del cuadro, se comba y se deforma, hasta romper las leyes de la perspectiva y de la óptica.

Tan violenta y caprichosa se muestra aquí esta necesidad ideológica de aislar, de concentrar, de elevar a categoría de «blasón» y emblema unas realidades que conviven junto a otras, que la operación de inscripción de esta aberración, debida a un «surplus» de sentido, debe ser urgentemente naturalizada por lo discursivo –por lo textualizado– que, en efecto, se despliega oportunamente en otra zona de la superficie pictórica. Me refiero a la del todo inusual inscripción metadiscursiva convertida también en espacio de representación:

Ha sido forzoso poner el hospital de don Joan Tavera en forma de modelo porque no solo venía a cubrir la puerta de Visagra mas subía el cimborrio o cúpula de manera que sobrepujaba la ciudad y así una vez puesto como modelo y movido de su lugar me pareció mostrar la haz antes que otra parte y en lo demás de como viene con la ciudad se verá en la planta. También en la historia de Nra. señora que trahe la casulla a san Ildefonso para su ornato y hazer las figuras grandes me he valido en cierta manera de ser cuerpos celestiales como vemos en las luces que vistas de lexos por pequeñas que sean parecen grandes.

El texto, caligrafiado al parecer por el hijo del Greco es, así, exergo, parerga, marginalia, «adnotatio» y, al final, como arriba hizimos observar, «narratio philosophica», que, como sucede a menudo en los textos de la emblemática cristiana, se apresta a logicizar las

elecciones que, en el puro plano mitopoético o delirante, el «cuerpo» del emblema realiza».⁵³

Lo que el texto naturaliza es el modo en que las «cosas o historias del cielo» deben ser representadas fuera de escala, son hitos o diafanías que rasgan con su luz la superficie narrativa y, conculcando las leyes de toda inscripcionalidad, deslumbran, desbordándolo, el sistema de la recepción sensorial humana.⁵⁴

Eso viene a decir el texto, para el caso de la teofanía que culmina la parte superior del cuadro. Esta argumentación casi «more theologico», cede en segundo momento el paso ante un acudir a los propios códigos de representación, de las «vistas» de ciudades, en este caso, para justificar las subsiguientes operaciones de desplazamiento efectuadas en el caso de la mole del Hospital Tavera. Un énfasis sobredeterminado se pone en acción en el caso de esta última escena, hablando secretamente de una relación personal querida, y en último extremo de vasallaje y mecenazgo, entre la institución hospitalaria y el pintor.

Es en aras de esta historia personal elidida, y por otra parte también de una lógica consecuente con el proceso de la historia cristiana de Toledo, culminando en la obra magna del Hospital, que El Greco se atreve a ese desplazamiento de una ubicación topográfica no marcada especialmente, a otra sumamente relevante; a ese giro que imprime al edificio sobre sí mismo, y que mostrará la concepción estética del

53. Justamente, es esta presencia de lo textual irrumpiendo en su forma prosaica en el espacio icónico-estético, lo que revela un cambio extraordinario en la concepción del espacio de representación, en cuanto espacio mixto, juego de códigos y de signos, donde la influencia de la emblemática, en esa época en su momento álgido en España, se ve hasta qué punto ha cambiado las antiguas concepciones de la relación icónico verbal. Los problemas que acarrea la mixtura de códigos verbo-visivos es extensa. Consignemos aquí un estudio que se consagra a establecer el campo de posibilidades abierto: SPARROW, J. *Visible Words* Cambridge, University Press, 1969.

54. Un excursus sobre esta «licencia» en la representación numinosa puede encontrarse en DAVIES, «La ascensión de la mente hacia Dios: la iconografía religiosa del Greco y a reform espiritual en España», en *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1999, 175-205.

mismo, en lo que es su «haz», con la que sin duda el pintor se siente identificado, pues trabaja en la realización del programa iconográfico de interiores,⁵⁵ y, por fin, le presta un plus de significación, extravagante y raro, al asentarlos sobre una nube, que lo nimba y aurifica. Nube que lo consagra en cierta manera al modo de una construcción celestial, espacio sagrado y por lo tanto susceptible de ser representado por encima de todas las leyes de la perspectiva y de la óptica de lo humano. Esta nube, ciertamente, irrumpe como novedad en el campo de lo que era una topificada representación de las ciudades populosas de occidente. Hasta ese momento una viñeta u orla circunscribía el edificio que se quería destacar, a menudo una catedral (como así sucedía en otra vista famosa sobre Toledo [Fig. 6]). Dicha traza aisladora bastaba hasta entonces para aislar y conceder primacía semántica a lo dentro de ella representado. El Greco, por el contrario, desgeometrizaba este código de atribución significativa, y le da una modelización, lo cual es a su vez una convención vigente en otro género de pintura, precisamente la de tradición mística o, en términos generales, piadosa y religiosa, en la que dentro de una representación verista se introduce lo numinoso, asentado, por lo común, en el espacio improbable de la nube.

Con ello culmina toda la estrategia representativa del Greco. Se trata de una creación total de un espacio desnaturalizado, irrealizado, enteramente ideal.⁵⁶ Visión ideológica de la ciudad de Toledo ésta que cuaja con fuerza aquí, y que se promueve a través de los siglos. Operación estética de una altísima rentabilidad histórica; pues se trataba sobre todo de asentar un modelo enteramente nuevo en que debía tomar forma lo urbano, y ello por la voluntad de poder de una Iglesia

55. Para estudiar la dimensión de las actuaciones del Greco en el hospital Tavera, *vid.*: BROWN et al, *Visiones del pensamiento...*, 93-125.

56. Espacio-emblema utilizado simultáneamente como fondo verista y acronológico de las grandes escenas del misticismo cristiano, tal la representación de *san José y el Niño* o de la *Inmaculada Concepción*, en los que Toledo se muestra alternativamente como la ciudad cuyo gobernador es Cristo-niño o como ciudad elegida entre todas, como sede marial (*Vid.* observaciones a este propósito en BROWN y KAGAN, 52).

que por entonces desea la anexión de espacios concretos de prestigio y significación.



Fig. 6. J. Hoefnagel, *Vista de Toledo*. En *BREVE, G. Civitates orbis terrarum*. Colonia, 1576-1618.

Modelo de ciudad —el de «capital eclesiástica»— que es nuevo, extraño a los procesos de secularización occidentales; modelo urbano al que podemos denominar de fondo penitencial «le lieu du drame»⁵⁷ rigurosamente separado por tanto de los préstamos clásicos de una ciudad celestial y «mística», como la que pinta Andreae [Fig. 7], cuanto de una urbe babilónica y profana, como aquella a que alude el discurso graciano.

57. Como así lo anota el último de los analistas filosóficos del Greco, SHEFER, *Sommeil du Greco*, París, P. O.L., 1999.

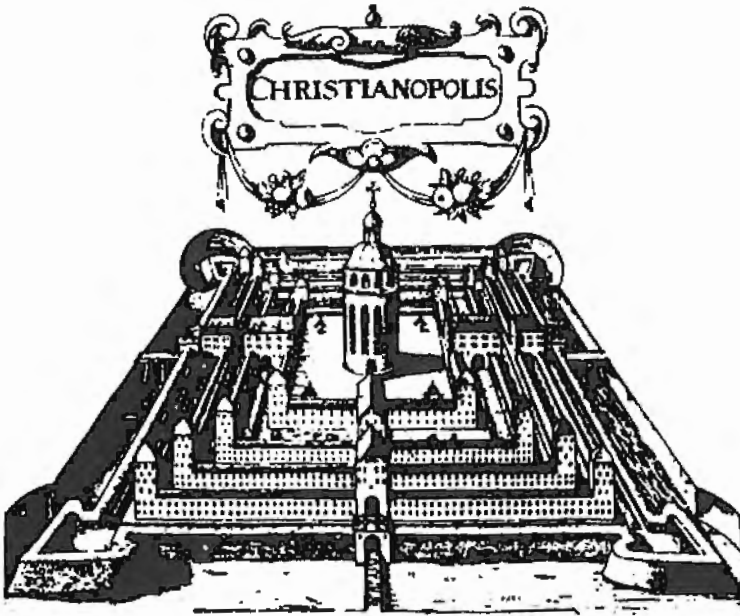


Fig. 7. Andreade, *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio*. Argentorati, Zetzneri, (1619).

Especie pues de *urbanismo purgatorial*, de lugar depurativo, de *via crucis*, de ciudad trágica, en suma, de ciudad tensa y dolorosa,⁵⁸ con la que los prohombres de la generación del Greco, sin duda sueñan y, que, al fin, legaron al futuro. Futuro que había de reconciliarse y encontrarse con ella en la mirada de un joven, esta vez de otra generación, la del 98 (1898), en Martínez Ruiz, que dice de Toledo:

Nada hay más desolador y melancólico que esta española tierra. Es triste el paisaje y es triste el arte.

58. Y aquí nos apartamos concluyentemente de la interpretación de los «países de Toledo» ofrecida por los dos máximos conocedores de la obra del cretense, BROWN y KAGAN, en cuya opinión El Greco busca medios eficaces para representar «la riqueza, el poder y la belleza de Toledo» (en «la vista de Toledo...», 55).

EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE: UNA RECONSTRUCCIÓN NOVOHISPANA DEL TEMPLO DE SALOMÓN

MARTHA FERNÁNDEZ

Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

A raíz de la destrucción del Templo de Salomón, primero en 588 A. C., por las fuerzas al mando de Nabucodonosor y, finalmente, por las tropas de emperador Tito, en el año 70 D. C., surgieron una gran cantidad de reconstrucciones ideales de aquel legendario edificio. En algunos casos, las reconstrucciones pretendieron basarse en la interpretación real de los textos bíblicos, pero en muchas otras ocasiones, su sustento fueron, simplemente, las leyendas populares.

En este sentido la Nueva España no fue una excepción, de manera que a lo largo de sus tres siglos de historia se concibieron diversas imágenes arquitectónicas del Templo de Jerusalén. En esta ocasión revisaré brevemente algunas que se manifestaron durante el siglo xvii con el objeto de contextualizar la imagen simbólica del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe.

LA IMAGEN DEL TEMPLO EN LAS CATEDRALES NOVOHISPANAS

Una de las imágenes más importantes del Templo que se intentó realizar en la Nueva España fue el de la catedral metropolitana de la ciudad de México y digo, se intentó, porque el edificio que conocemos en realidad quedó inconcluso.

Como es ya conocido, para emprender la edificación de la catedral, existieron dos proyectos que corresponden a dos procesos constructivos diferentes. El primer proyecto fue ideado por el arzobispo fray

Alonso de Montúfar, quien pretendió levantar una iglesia de siete naves, semejante a la de Sevilla, orientada de oriente a poniente. Tendría su ábside hacia el palacio virreinal y las portadas hacia la plaza del marqués.¹ Al parecer, la cimentación para levantar ese monumental templo se inició el año de 1562,² pero fue abandonada el de 1565 a causa de las dos grandes calamidades de la ciudad de México: el agua del subsuelo, «que no se podía agotar aunque a continua andaban trabajando en ello con sus bombas»³ y los temblores «que en esa tierra son ordinarios»;⁴ dificultades a las que se agregaron dos más, esgrimidas por la corona de España: «los muchos años que se tardará en hacer si es de siete naves y tan grande y suntuosa como la de Sevilla y lo mucho que costará»⁵

De esta manera, el virrey Martín Enríquez de Almanza acordó, el 15 de febrero de 1570, que la Catedral se levantara en el sitio en el que hoy se encuentra, orientada de sur a norte, con sus portadas principales hacia la Plaza mayor y un solo campanario en el ábside.⁶

Al parecer, cuando el arquitecto Claudio de Arciniega (maestro mayor de la Catedral de México desde el año de 1559) realizó el proyecto, ya se habían modificado algunos criterios respecto al acuerdo del virrey Almanza. De la reunión de varias noticias se deduce que, en su proyecto final, el templo estaría constituido por una planta de salón dividida en cinco naves, diez tramos más el presbiterio de forma semiexagonal, cuatro torres y siete puertas. Noticia importante es que en este proyecto el edificio no tendría cúpula. Las tres naves centrales estarían a la misma altura, en tanto que las de capillas estarían a desnivel, un poco más bajas. Las naves de capillas tendrían quizá el techo

1. TOUSSAINT, Manuel, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano...*, p. 27.

2. *Ibidem*, p. 25.

3. ZORITA, Alonso de, *Historia de la Nueva España*, p. 176.

4. AGN (*Reales Cédulas. Duplicados*: vol. 47, fojas 408-9). Reproducida por Manuel Toussaint: *op. cit.*, pp. 27, 265-266.

5. *Ibidem*.

6. AGN (*Reales Cédulas. Duplicados*: vol. 47, fojas 427.427 v.). Reproducida por Toussaint, *op. cit.*, pp. 27-28, 267-268.

inclinado, de madera; en tanto que las tres naves centrales lucirían una vistosa techumbre de madera artesonada y el ábside, una compleja bóveda de nervaduras formando una estrella. Las naves de capillas recibirían la iluminación con sus propias ventanas, mientras que las centrales lo harían a través de vanos abiertos en el muro de carga del arteson. Los apoyos interiores del templo serían machos de columnas. Seguramente se contempló la factura de retablos dorados y el coro, con sus sitiales y órganos, interrumpiría, como ahora, la nave mayor.⁷

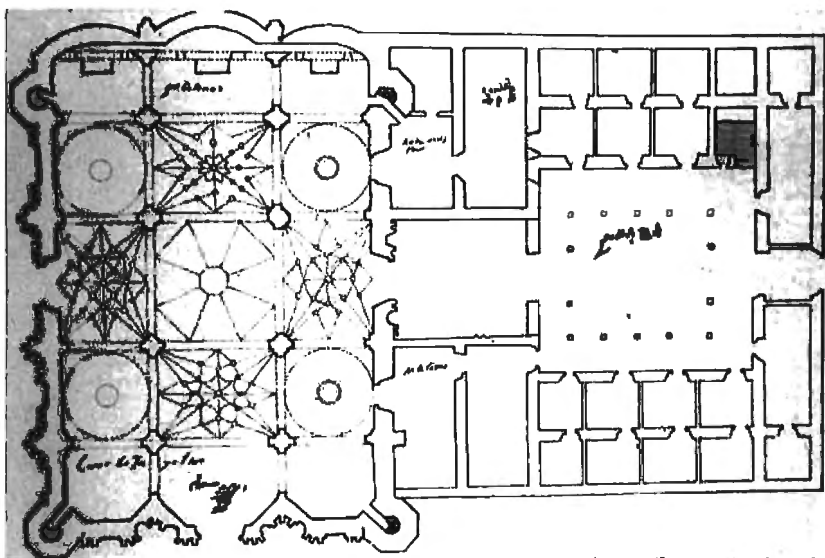


Fig. 1. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Planta. José Durán. Foto: Inst. de Investigaciones Estéticas, Univ. Nacional Autónoma de México.

De acuerdo con documentos del siglo xvii, desde su origen estaba proyectado construir claustros alrededor de la Catedral. Por ejemplo, en 1689 el mayordomo de la fábrica material don Manuel Escalante y Mendoza afirmó que al construir el Colegio Seminario anexo a la

7. SERRANO, LUIS G., *La traza original con que fue construida la Catedral de México...*, láms. 12 a-12 h. Fernández, Martha, *Arquitectura y creación...*, pp. 42-49.

catedral, se debían dejar libres los terrenos del ángulo que daban a la calle del Reloj para edificar los claustros procesionales «con que se ha de cerrar en cuadro esta Santa Iglesia»⁸

Desde el punto de vista simbólico, los elementos que se incluyeron al proyecto de la Catedral de México en su origen, dan cuenta de la relación que quisieron establecer con el Templo de Jerusalén y para conseguirla, echaron mano de diversas fuentes que van desde el sistema decimal vitruviano hasta el amplio simbolismo del número siete. Aunque, en términos generales, la inclusión de las cuatro torres y de los claustros rodeando al edificio nos remiten muy directamente al monasterio de San Lorenzo el Real, de El Escorial.

Pero ese proyecto volvió a sufrir varias modificaciones a lo largo de la vida constructiva del edificio, entre los primeros que se presentaron, podemos mencionar el tipo de techumbre, pues la madera pronto fue sustituida por bóvedas de cantería formando nervaduras o de tezontle adornadas con lazos de argamasa. Pero las modificaciones más importantes que se llevaron a cabo en la Catedral de México los debemos al arquitecto Juan Gómez de Trasmonte (maestro mayor del templo de 1630 a 1647), quien modificó su alzado, al plantear todas las naves a diferente altura; realizó las primeras bóvedas vaídas de la catedral, que sería el sistema de abovedado que finalmente se emplearía en las naves procesionales y en las de capillas y, por último, fue el primero en plantear la necesidad de que la catedral tuviera una cúpula. Ésta ya no fue construida por él debido a que, en su opinión, los machos de columnas del crucero no tenían el grosor suficiente para soportar un cimborrio y, aunque desconocemos su proyecto, es posible que ideara una cúpula de forma octogonal, como el que proyectó para la Catedral de Puebla, lo que también sería una manera de vincular a ambos edificios con el Templo, tal como veremos después.

Más tarde, el arquitecto Cristóbal de Medina Vargas (maestro mayor de la catedral de 1684 a 1699), realizó entre 1685 y 1689 las

8. AGI (*Audiencia de México*: 471, R. 3, N. 12).

9. FERNÁNDEZ, Martha, «Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México», pp. 89-91.

portadas procesionales y del crucero. La importancia que poseen para este trabajo es que en todas ellas incorporó columnas helicoidales,⁹ las cuales, por supuesto, hacen referencia a las célebres Jaquín y Boaz que se levantaron en el pórtico del Templo de Salomón, según el libro primero de los Reyes.¹⁰

Aunque, como es sabido, los textos bíblicos no nos permiten deducir que dichos soportes hayan sido efectivamente torcidos, quizá, en el proceso de concepción de la idea arquitectónica del Templo de Salomón, se hubiera llegado a esa conclusión a partir de sus elementos ornamentales, pues según las Escrituras, «daba vuelta a cada columna un cordón o «moldura», de doce codos»,¹¹ con lo que, en el plano arquitectónico, pudiera dar la impresión de que se trataban de columnas entorchadas.



Fig. 2. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Vista general. Foto: María Elena Altamirano, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

10. 1 Reyes 7, 21.

11. 1 Reyes 7, 15.

El empleo de la llamada columna salomónica vino a constituirse en uno de los lenguajes barrocos más importantes de la Nueva España, pero fue también, otra manera de acercarse a las reconstrucciones ideales del Templo de Salomón. Comenzó utilizándose en retablos; el primero en el que aparecieron fue –hasta donde sabemos– en el de los Reyes de la Catedral de Puebla, levantado a instancias del obispo Juan de Palafox de 1646 a 1650, por el ensamblador Lucas Méndez.¹² Aunque el retablo sufrió varias modificaciones el año de 1855, a cargo del arquitecto José Manzo,¹³ gracias a dos grabados que el propio Palafox mandó abrir hacia el año de 1650, al artista flamenco Juan de Noort,¹⁴ podemos comprobar que Manzo conservó, amén de las pinturas de Pedro García Ferrer, dos elementos del retablo en su estado original: la composición y las columnas salomónicas.

La importancia de este retablo no sólo radica en su cronología (como he dicho, parece ser que fue el primero en el que se incorporó el soporte salomónico en la Nueva España y he de agregar que también fue uno de los primeros del mundo hispánico¹⁵) sino que en la Catedral de Puebla vino a ser uno de los elementos centrales del programa –incorporado por Palafox– para convertir a esta iglesia en otra reconstrucción del Templo de Salomón. En efecto, el proyecto original de la Catedral de Puebla realizado por el arquitecto Francisco Becerra en el siglo XVI no parece

12. GALÍ, Montserrat, *Pedro García Ferrer...*, pp. 144-148.

13. GARCÍA Z., Ángel J., «The work of José Manzo at Puebla Cathedral, 1850-1860», pp. 70-81.

14. CALDERÓN, Juan Alonso, *Memorial histórico jurídico político de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles...*, fols. 3 vto. y 42 r.

15. RAYA RAYA, María de los Ángeles, *El retablo barroco cordobés*, pp. 142-143. De acuerdo con esta autora, los primeros retablos salomónicos de España fueron: el de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela (Bernardo Cabrera, 1625, desaparecido); el mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor o La Compañía, de Granada (Francisco Díaz de Ribero, 1630); el mayor de la iglesia del hospital del Buen Suceso, de Madrid (Pedro de la Torre, 1635, desaparecido); el retablo de Santa Elena, de la Seo de Zaragoza (1637) y el retablo mayor del convento de la Merced, de Sevilla (Felipe de Ribas, 1640, desaparecido). Yo agregaría también en retablo de la Virgen Blanca de la Seo de Zaragoza, contemporáneo al de Santa Elena y cuyas características parecen más originales que el de Santa Elena.

que hubiera tenido tales pretensiones o por lo menos, no de manera tan explícita como el de la catedral metropolitana. En cambio, a partir del obispado de don Juan de Palafox, esa idea parece mucho más clara, pues no sólo empleó la columna helicoidal en el retablo de los Reyes, sino que también incorporó otro tipo de elementos en el edificio que parecen confirmar esta hipótesis, como, por ejemplo, la cúpula octogonal del crucero que parece hacer referencia a la Cúpula de la Roca –como veremos más adelante– y, el retablo mayor, que por haber sido levantado a manera de tabernáculo exento, puede relacionarse con la visión apocalíptica que tuvo San Juan de la nueva Jerusalén, cuando afirma:

Ahora, pues, yo Juan, vi la ciudad Santa, la nueva Jerusalén, descender del cielo por la mano de Dios...Y oí una voz grande que venía del trono, y decía: Ved aquí el *tabernáculo* de Dios entre los hombres, y el Señor morará con ellos. Y ellos serán su pueblo, y el mismo Dios habitando en medio de ellos será su Dios [...]»¹⁶

Una vez que el empleo del soporte salomónico se generalizó en los retablos, pasó a la arquitectura, a las portadas-retablo de la Nueva España. No es el momento de entrar en el análisis del desarrollo que adquirió la columna salomónica en la Nueva España, sólo precisar que a partir de que se utilizó en las portadas, especialmente en las de la Catedral de México, se puede hablar del triunfo de la arquitectura barroca en aquel virreinato, de manera que su uso se generalizó y adquirió un desarrollo propio muy importante, tal como se manifiesta en la gran variedad de tipologías que podemos encontrar en esta clase de soportes.¹⁷

LA IMAGEN DEL TEMPLO EN LA ARQUITECTURA BARROCA

Pese a ello, es un hecho que, la arquitectura salomónica en la Nueva España no se limitó a la utilización de ese soporte, sino que va más

16. Apocalipsis 21, 2-3.

17. FERNÁNDEZ, Martha, «Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII», pp. 447-484.

allá y se conecta claramente con el mundo simbolista y emblemático de la segunda mitad del siglo xvii. Estoy segura de que estudios más cuidadosos podrán descubrir que muchos de los elementos formales –hasta hoy considerados meros artificios, propios de un movimiento artístico dado a la libertad– se encuentran cargados de simbolismo, pero en esta ocasión me ocuparé de dos que, además de ser muy importantes para comprender el significado salomonista de la arquitectura barroca de la Nueva España a fines del siglo xvii, nos explican –por lo menos en parte– el programa arquitectónico de la Basílica de Guadalupe, como una reconstrucción ideal del Templo de Salomón; me refiero a las plantas céntricas y a las formas ochavadas.

Es claro que ni la lectura de los textos bíblicos ni las interpretaciones teológicas relacionadas propiamente con la construcción del Templo de Salomón, permiten suponer que ese edificio haya tenido planta centrada y mucho menos poligonal. De acuerdo con el primer *libro de los Reyes*, el templo levantado por el rey Salomón tenía «sesenta codos de largo, veinte de ancho y treinta de alto»¹⁸. Asimismo, la reconstrucción de Ezequiel refiere un Templo longitudinal; de acuerdo con su propio testimonio, en el interior, la longitud del «santo» era de «cuarenta codos, y su anchura de veinte codos»¹⁹. Es decir, que según estos textos, el Templo podría conceptualizarse como un edificio de planta rectangular.

Sin embargo, como hemos podido comprobar a lo largo de este texto, para lograr aproximarse a la imagen del Templo, a lo largo de la historia se echó mano de diversas fuentes. Tal es el caso de la visión apocalíptica de la Jerusalén Celeste tomada como prefigura de aquel edificio. Una de ellas es la que se encuentra en el libro de Ezequiel, en cuya profecía, es un «varón cuyo aspecto era como bronce» quien le muestra un edificio «como de una ciudad», que miraba hacia el Mediodía y se encontraba emplazado sobre un monte muy elevado.²⁰ El edificio tenía una caña de ancho y una de alto,

18. 1 Reyes 6, 2.

19. Ezequiel 41, 2.

20. Ezequiel 40, 2-3.

[...] y midió el umbral de la puerta, cuya anchura era de una caña; esto es, cada uno de los umbrales tenía una caña de ancho. Y cada cámara tenía una caña de largo y una de ancho [...]²¹

Es decir, que la planta del edificio y de cada una de sus dependencias era cuadrada, como lo era también la del «santo de los santos» ubicado al fondo del edificio y tenía «veinte codos de largo y otros veinte de ancho»²²

Lo mismo ocurre con la visión de San Juan, en la cual el Evangelista afirmó que la ciudad santa que vio descender de los cielos era «tan larga como ancha» tenía «doce mil estadios de circuitos; siendo iguales su longitud, altura y latitud»²³

De esta manera vemos que ambas versiones conciben la Ciudad-Templo de planta centrada y de forma cúbica; esto es, el cuadrado perfecto.

A estas versiones bíblicas, se fueron agregando leyendas que acabaron por dar sustento a la idea de un Templo de Salomón con planta céntrica. Tal es el caso de aquella que, ignorando la destrucción física del Templo llegó a identificar a éste con la capilla del Santo Sepulcro y con la Cúpula de la Roca. Como toda leyenda, éstas cuentan, por supuesto, con un trasfondo histórico que se remonta a la búsqueda de los lugares sagrados que los cristianos llevaron a cabo a partir del siglo VII, de la cual se derivó que la explanada que había quedado abierta tras la destrucción del Templo, así como los edificios que ahí se encontraban, se comenzaron a considerar como reliquias.

Es así que, a raíz de que los cruzados tomaron Jerusalén en el año 1099 D. C., se comenzó a establecer una distinción entre el «Templum Domini» (Cúpula de la Roca) y el «Templum Salomonis» (Mezquita de El-Aqsa): el primero administrado por la orden de San Agustín y el segundo, ocupado por los Templarios. Desde el punto de vista formal, esta distinción es importante, pues la forma rectangular de la mezquita

21. Ezequiel 40, 5-7

22. Ezequiel 41, 4.

23. Apocalipsis 21, 16.

favorece la identificación del Templo con los textos bíblicos que se refieren a su construcción. Sin embargo, el diseño céntrico de la Cúpula de la Roca fue el que en realidad triunfó en la tradición, de tal suerte que, aunque posturas más críticas reconocían que, ciertamente el Templo de Jerusalén había sido destruido, llegaron a considerar que la Cúpula de la Roca se había construido «de la misma manera» que aquel Templo y, por lo tanto, podría ser considerado como si fuera el mismo.²⁴

A todo ello se debe agregar, sin duda, la importancia del círculo –y de las formas poligonales que a él se asimilan–, como la figura geométrica que alude a la perfección y, por lo tanto, la relación que se ha establecido con Cristo. Es así que, como bien afirma Juan Antonio Ramírez, «el Templo de Salomón podía asumir de modo natural un simbolismo material central, cuya materialización arquitectónica podía perfectamente producir una iglesia circular o poligonal cubierta con una cúpula»,²⁵ como es el caso de la Cúpula de la Roca, que tiene planta octogonal.²⁶

De hecho, las formas poligonales, en especial el octágono, se llegaron a aceptar de tal manera, que San Ambrosio llegó a considerar que:

El templo de ocho capillas se irigió para usos santos. La fuente octagonal es digna de este premio. A este número convino que surgiera el aula del sacro bautismo, con el cual a los pueblos retorna la verdadera salud con la

24. RAMÍREZ, JUAN A., *Edificios y sueños*, pp. 53-56.

25. *Ibidem*, p. 51.

26. La Cúpula de la Roca fue construida en el año 72 de la Hégira (691-692 D. C.) y, según la tradición musulmana, «El profeta Mahoma subió de la roca al cielo durante su «ascensión nocturna». El arcángel Gabriel se le apareció una noche y le entregó un extraño animal volador llamado *Al-Burac (Relámpago)*, montado en el cual Mahoma fue de La Meca a Jerusalén. Allí, oró con Abraham, Moisés y Cristo y otros profetas en la Roca Sagrada, y luego ascendió al cielo en su corcel, donde Alá le dio instrucciones de cómo rezar. Antes del amanecer, regresó a La Meca. Una urna, dentro de la Cúpula de la Roca contiene un cabello que, supuestamente, es de la cabeza del profeta. Los musulmanes devotos creen que el Día del Juicio Final se tenderá una crin de caballo desde la Cúpula de la Roca hasta el Monte de los Olivos; todos los muertos tendrán que caminar sobre ella y los pecadores caerán a la perdición». (COLIN WILSON, *Atlas de los Lugares Sagrados*, p. 25).

luz de Cristo resurgente, que abre los claustros a la muerte, y levanta los túmulos a los exánimes.²⁷

Aunque la mayoría de esas leyendas tuvieron su origen en la llamada Época Medieval, se retomaron, se ampliaron y se sustentaron en el siglo XVI, a partir del Concilio de Trento (1545-1563). Como es sabido, en su última sesión del 3 de diciembre de 1563, el Concilio aprobó un decreto sobre el culto a los santos, a las reliquias y a las imágenes, pero no se pronunció respecto a la arquitectura. Sin embargo, como he dicho, las ruinas arquitectónicas de Jerusalén que se creyeron habían pertenecido al Templo, fueron consideradas precisamente como reliquias, por lo que su veneración y su imitación quedó plentamente justificada aún después del Concilio.

Ahora bien, como lo hizo notar Diego Angulo desde 1945, uno de los rasgos más característicos del barroco novohispano es la presencia de formas poligonales, preferentemente la octogonal, bien con su forma completa o parcialmente en los arcos.²⁸ Para explicar la presencia de estas formas poligonales en los edificios de la Nueva España se han aducido razones que van de las puramente técnicas²⁹ a las de la aplicación de los avances matemáticos de esa época.³⁰ Sin detrimento del conocimiento que (es obvio al observar las obras) tuvieron los arquitectos novohispanos de los avances de las disciplinas matemáticas y, por supuesto, más allá de cualquier solución de carácter técnico, en las formas poligonales subyace una lectura simbólica mucho más compleja relacionada con el Templo de Salomón.

Como bien afirmó Diego Angulo, parece cierto que en el barroco novohispano la forma poligonal se inició en los arcos:³¹ los más tempranos de los que tenemos noticias son los de las portadas gemelas del templo de la Concepción de la ciudad de México, que fue dedicado

27. Citado por Bulmaro Reyes Coria en la nota 59, p. LXX de la edición de las *Instrucciones de la fábrica y ajuar eclesiásticos* de Carlos Borromeo.

28. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, p. 502.

29. *Ibidem*, t. II, p. 512.

30. BÉRCHÉZ, Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, p. 109.

31. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *op. cit.*, t. II, p. 502.

el 13 de noviembre de 1655.³² Su forma es de un semiexágono inscrito en un medio punto, solución que parece imitar un cortinaje, solución que también puede relacionarse con el Templo de Jerusalén, pues recordemos que cuando el Señor instruyó a Moisés para la construcción del Templo le dijo:

El Tabernáculo has de hacerse así: Harás diez cortinas de torzal de lino fino, de color de jacinto, o «azul celeste», de púrpura y de grana de dos veces teñido, con variedad de bordados. Cada cortina tendrá veintiocho codos de largo y cuatro de ancho. Todas las cortinas serán de una misma medida. Cinco cortinas se unirán entre sí, y las otras cinco se unirán del mismo modo. Pondrás presillas de color de jacinto en los lados y cabos de las cortinas, para que puedan unirse las unas con las otras. Cada cortina tendrá por ambas partes cincuenta presillas, dispuestas de tal modo que la una corresponda a la otra y se puedan ajustar entre sí. Harás asimismo cincuenta anillos o «corchetes» de oro, con los que se han de trabar los velos de las cortinas, de manera que se forme una sola tienda o «tabernáculo».³³

Independientemente del significado simbólico de los cortinajes (por otra parte tan del gusto del barroco novohispano) parece claro que la forma que adoptaron los primeros arcos poligonales de la Nueva España fue precisamente la semiexagonal, forma que se adoptó incluso en las portadas del crucero de la Catedral de México, realizadas, como dije antes, por el arquitecto Cristóbal de Médina; en este caso, ya sin el medio punto de la obra anterior.

Es difícil seguir una historia cronológica del empleo de las formas poligonales en México, pero un edificio, cuyo simbolismo en este sentido es muy claro es la Capilla del Ocho de la Catedral de Puebla, construida por el arquitecto Carlos García Durango de 1682 a 1688.³⁴ La historia de su edificación no podía ser más clara en cuanto a su

32. TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Bibliografía mexicana de arte*, t. I, p. 174.

33. Éxodo 26, 1-6.

34. FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles...*, t. II, p. 137, nota 91 del editor. FERNÁNDEZ, Martha, *Artíficos del barroco...*, pp. 108, 111.

intención simbólica: en el Cabildo Catedralicio celebrado el 4 de julio de 1674, «se expuso la necesidad de construir la trasacristía y Ochavo» para guardar el tesoro de esa iglesia. Como se sabe, la tradición que hizo identificar la Cúpula de la Roca con el Templo de Salomón, le atribuye el haber localizado dentro de ella «...todos los objetos y lugares vinculados al antiguo Templo...».³⁵ Es decir, que no fue casual que las autoridades eclesiásticas de Puebla hayan decidido levantar una capilla justamente de forma ochavada para guardar los tesoros de la Catedral, vista ésta como nuevo Templo de Salomón.

Pero claro que el octágono no siempre se utilizó en edificios completos, como sucedió con el poblano, sino que lo más frecuente es encontrarlo en secciones o elementos sueltos, como las cúpulas. Como bien afirmó Diego Angulo:

[...] la cúpula corriente mejicana es de tambor y bóveda esquifada octogonales...el volúmen más decisivo en el aspecto exterior del templo es la cúpula cabalgando en el espacio sobre su tambor, y [...] tanto en éste como en la bóveda que lo cierra lo que triunfa es el octágono.³⁶

La cronología de las cúpulas mexicanas está por establecerse, parece que la primera cúpula de planta circular pero con tambor —o por mejor decir, con falso tambor o tambor simulado— de forma octogonal, fue la del crucero de la Catedral de Puebla, construida en 1645 por el maestro alarife Jerónimo de la Cruz, según un proyecto del arquitecto Juan Gómez de Trasmonte.³⁷ Aunque la cúpula de la Catedral de Puebla es importante, entre otras cosas, por haber contribuido a completar el sentido simbólico de ese templo, la cúpula que logró la difusión la forma poligonal en los cimborrios novohispanos fue la de la Catedral de México, levantada de 1665 a 1666 por los arquitectos Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera, ya de planta octogonal.³⁸

35. RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios y sueños*, p. 54.

36. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Historia del arte hispanoamericano...*, t. II, p. 512.

37. GALÍ, Montserrat, *op. cit.*, pp. 133-135.

38. FERNÁNDEZ, Martha, *Arquitectura y creación*, pp. 49-62.

También en las torres, la forma octogonal se adoptó a fines del siglo xvii y principios del siglo xviii en algunos templos de la Nueva España. Con este tipo de torres encontramos, por ejemplo, la parroquia de San Miguel de la ciudad de México, atribuida al arquitecto Pedro de Arrieta y edificada entre 1690 y 1714,³⁹ así como el templo de La Compañía de Oaxaca, reconstruida en el siglo xviii a raíz de un terremoto ocurrido en 1727.⁴⁰



Fig. 3. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Portada principal. Foto: María Elena Altamirano, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

39. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *op. cit.*, t. II, p. 533. VARGAS LUGO, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, p. 76.

40. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *op. cit.*, t. II, pp. 686-687. VARGAS LUGO, Elisa, *op. cit.*, p. 190.

Los elementos en los que la forma octogonal tuvo mayor presencia, fueron los arcos y las claraboyas. Sería demasiado prolija la sola enumeración de todos ellos, sin embargo cabe destacar, por su significación, la presencia de la claraboya del remate del templo de San Agustín de la ciudad de México, pues parece que de muchas maneras los agustinos se esforzaron por identificarse con los afanes salomonistas de su tiempo: como vimos, las columnas salomónicas de su fachada son unas de las más tempranas de la arquitectura novohispana y su significado simbólico no se dejó a la interpretación, sino que lo hicieron explícito al mandar labrar al pie de las figuras del relieve que representa el patrocinio del santo de Hipona, cartelas son inscripciones en latín que rezan: «Tú, Salomón de la Nueva Ley, Fuente de viva Sabiduría, La utilidad que tú solo prestas a la Fe es mayor que el daño que le causan todas las herejías». Y debajo del relieve, otra inscripción tomada del Capítulo I, versículos 1 y 2 del libro del *Eclesiastés* que dice: «He aquí el Gran Sacerdote, que en su vida fortificó el Templo. Por él fue también fundada la altura del Templo, la doble fábrica».⁴¹ Asimismo, con motivo de las fiestas de la segunda dedicación de la Catedral de México, el 22 de septiembre de 1667, la Orden de San Agustín levantó un altar efímero «en la Plaza Mayor en medio del tránsito que hay desde la esquina de la calle de San Francisco al Palacio»⁴² con la representación alegórica del templo místico de Ezequiel, como imagen de la Catedral.⁴³ Seguramente su interés no fue gratuito pues, como dije antes, esa orden religiosa fue la encargada de custodiar el edificio de la Cúpula de la Roca, con todo y los tesoros que, según la leyenda, se encontraron dentro.

En cuanto a las plantas céntricas, parece claro que comenzaron a aparecer en la arquitectura novohispana a partir del triunfo del barroco. Ya he hecho mención de la capilla del Ochoavo de la Catedral de Puebla, pero después siguieron otros edificios poblanos, asimismo

41. ROMERO DE TERREROS, Manuel, *La iglesia y convento de San Agustín*, pp. 15, 37.

42. SARIÑANA, Isidro, *La Catedral de México en 1668...*, p. 44.

43. ESTRADA DE GERLERO, Elena, «Las fuentes escriturarias del Templo en un altar efímero agustino de 1667».

centrados, contruidos por el arquitecto Diego de la Sierra, a saber: la capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San José, que se encontraba edificando en 1693⁴⁴ y la capilla anexa al Sagrario de la Catedral, levantada de 1700 a 1724.⁴⁵ En el mismo caso está la capilla de la Tercera Orden de San Agustín de la ciudad de México, que atribuyo al arquitecto Cristóbal de Medina, la cual fue dedicada el año de 1714.⁴⁶ En los tres edificios la planta es de cruz griega, lo que nos remite al cuadrado como figura perfecta, en este caso vinculada con la ciudad santa de Jerusalén, de acuerdo con la visión apocalíptica de Ezequiel y San Juan. Para completar su simbolismo, todas estas capillas se encuentran cubiertas con cúpulas de planta octogonal.

EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE

En vista de lo dicho, en mi opinión, tenemos fundamentos suficientes para afirmar que el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, «extramuros» de la ciudad de México, es también una reconstrucción ideal del Templo de Salomón. Como los anteriores, esta evocación no está basada en una fuente en particular, sino en la combinación de varias fuentes escriturales, litúrgicas y legendarias.

Ésta, que sería la última iglesia de Santa María de Guadalupe construida durante el virreinato, se inició el 25 de marzo de 1695 en que se puso la primera piedra⁴⁷ y se bendijo y trasladó a ella la imagen de la

44. FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano, *op. cit.*, t. II, p. 211, nota 155 del editor. FERNÁNDEZ, Martha, *Retrato hablado...*, pp. 102-105. FERNÁNDEZ, Martha, *Artifícios del barroco...*, p. 137.

45. FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano, *op. cit.*, t. II, p. 131-132, nota 85 del editor. FERNÁNDEZ, Martha, *Retrato hablado...*, pp. 107-109. FERNÁNDEZ, Martha, *Artifícios del barroco...*, pp. 137-138.

46. SEDANO, FRANCISCO, *Noticias de México*, t. I, p. 31. FERNÁNDEZ, Martha, «Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII», pp. 391-393.

47. POMPA Y POMPA, ANTONIO, *Album del IV Centenario Guadalupano*, p. 186. Acerca de los templos edificados, reedificados y ampliados para venerar a la Virgen de Guadalupe, *vid.* también: O'GORMAN, Edmundo, *Destierro de sombras*, pp. 277-284.

Virgen, «en 10 de mayo de 1709, a los ciento setenta y ocho años de su aparición»⁴⁸ Como los anteriores, este templo se levantó al pie del cerro del Tepeyac, orientada de norte a sur, «a este viento la puerta principal, y al norte el altar mayor», de manera que la imagen estaba «mirando a México».⁴⁹

La planta fue obra de José Durán, por lo menos así lo deja ver la que conocemos, firmada por ese arquitecto, la cual, salvo las nervaduras góticas, coincide fundamentalmente con el monumento que conservamos. Al parecer, el director de la obra y autor del diseño del alzado fue el arquitecto Pedro de Arrieta, quien en una carta que envió al virrey marqués de Valero el año de 1720 solicitándole el nombramiento de maestro mayor de la Catedral y Real Palacio de México, declaró textualmente que le fue encomendada «por aclamación», «la mayor [fábrica] que en este tiempo se ha ofrecido, que es la de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe».⁵⁰ De acuerdo con Guillermo Tovar de Teresa, los escultores y canteros fueron Diego de los Santos y Feliciano Cabello, quienes se comprometieron a labrar las fachadas y el interior del Santuario.⁵¹

El proyecto de José Durán nos muestra un edificio de planta rectangular dividida en tres naves paralelas, de cinco tramos cada una,

48. FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano, *Baluartes de México*, texto reproducido por DE LA TORRE VILLAR, EMESTO, y NAVARRO DE ANDA, RAMIRO, en: *Testimonios históricos guadalupanos*, p. 547.

49. *Ibidem*.

50. AGN (*Reales Cédulas. Duplicados*: 63, fol. 93 r.-94 r.), documento publicado por BERLIN, Heinrich, «El arquitecto Pedro de Arrieta», pp. 83-85. BERLIN, Heinrich, «Artífices de la Catedral de México», pp. 32-34. BERLIN, Heinrich: «Three Master Architects in New Spain», p. 376.

51. TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Bibliografía novohispana de arte*, t. II, p. 43. En esta obra el primer escultor es mencionado como «José de los Santos», lo cual debe tratarse de un error, pues Tovar aclara que tanto él como Feliciano Cabello fueron los «...autores de las portadas de San Francisco de México (1710-1716)...» y no fue un «José», sino un Diego de los Santos, en este caso, «el Mozo», quien participó con Cabello en esa obra. Al respecto *vid.*: BÁEZ MACÍAS, Eduardo, «Noticias sobre la construcción de la iglesia de San Francisco de México (1710-1716)» y RUIZ-GOMAR, Rogelio, «Diego de los Santos y Ávila: un nombre para dos arquitectos».

separadas entre sí por medio de machos de columnas. Su crucero se encuentra exactamente al centro. La portada presenta un vano semi-exagonal con paramentos laterales mixtilíneos y torres –en los cuatro extremos– de planta octogonal, en tanto que el testero adopta la forma de tres arcos rebajados. En las bóvedas se alternan las vaídas con las de nervaduras de ocho puntas. Su cúpula, por supuesto, es de forma octogonal. De acuerdo con Diego Angulo, la planta del templo

[...] responde al tipo bramantesco de gran cúpula central y una torre en cada ángulo, adoptado por Juan de Herrera en la Catedral de Valladolid y por Francisco de Herrera el Mozo en la basílica del Pilar de Zaragoza, si bien, en Guadalupe, se coservan del famoso proyecto del arquitecto de Urbino para San Pedro de Roma las cuatro cúpulas que rodean la central [...] ⁵²

El conjunto es, entonces, una planta céntrica con una portada semiexagonal y cuatro torres de planta octogonal. En las cubiertas se combinan el círculo, el octágono y las bóvedas de nervaduras. Tal como lo describió Mariano Fernández de Echeverría y Veytia en el siglo XVIII,

[...] debajo de la última bóveda de la banda del norte de la nave del medio, está el altar mayor y presbiterio, y en la penúltima de la misma nave por el lado del sur, se ha fabricado el coro para los canónigos de la colegiata; entre las cuatro columnas que la sostiene y desde allí al presbiterio, corre la crujía. Todo lo restante de la fábrica está perfectamente ajustado a las medidas del arte [...] ⁵³

En efecto, el Santuario fue erigido en Colegiata, el 9 de febrero de 1725, aunque tuvo efecto hasta 1751.⁵⁴ Fue entonces cuando se llevaron a cabo varias obras en el edificio, como la ampliación de la

52. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *op. cit.*, t. II, p. 528.

53. FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano, *Baluartes de México* en: DE LA TORRE VILLAR, ERNESTO, y RAMIRO NAVARR DE ANDA, Ramiro, *op. cit.*, p. 547.

54. O'GORMAN, Edmundo, *op. cit.*, p. 284.

sacristía y la construcción del coro, la crujía, la sala capitular y otras oficinas. Además, se mandaron esculpir las armas reales en el altar mayor y en las portadas y se labró un barandal de plata bruñida que circundaba la capilla mayor y la crujía y que llegaba hasta el coro.⁵⁵

El sentido simbólico que quedó de manifiesto en el interior a partir del proyecto de Durán, también se vio reflejado en sus fachadas. En la principal, resalta la portada trapezoidal, sin más encuadramiento que las torres octogonales de los extremos; su vano de ingreso es semioctogonal y se encuentra flanqueado por diez columnas de orden corintio. El friso se encuentra recorrido por una guía de hojas en forma de cadena.⁵⁶



Fig. 4. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Portada poniente del crucero. Foto: María Elena Altamirano, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

55. FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano, *Baluartes de México* en: DE LA TORRE VILLAR, Ernesto, y NAVARRO DE ANDA, Ramiro, *op. cit.*, p. 548. LÓPEZ SARRELANGUE, Delfina, *Una villa mexicana del siglo xviii*, pp. 78-79.

56. Por desgracia, las esculturas de los nichos se encuentran muy maltratadas y la mayor parte han perdido sus atributos. En primer cuerpo se puede distinguir solamente a San Juan Bautista y en el segundo a San Pedro y a San Pablo y quizá a San Agustín.

El centro del segundo cuerpo se encuentra ocupado por un relieve que representa el momento en el que –según la tradición– la imagen de la Virgen de Guadalupe aparece plasmada en la tilma de Juan Diego.⁵⁷ Nuevamente flanquean este eje central diez columnas, en este caso, de orden compuesto.

Originalmente, a los lados de esta portada se abrían ventanas con marco acodado, que de 1887 a 1895 el arquitecto Emilio Dondé convirtió en portadas ochavadas, durante las obras de adaptación que se llevaron a cabo para la coronación pontificia de la Virgen.

En cambio, desde la construcción del templo, se abrieron dos puertas en el crucero, cuyo vano de ingreso es –como en las portadas del imafrente– semioctogonal y está flanqueado por un par de columnas. En el segundo registro, se abrieron relieves con escenas de otras dos apariciones de la Virgen.⁵⁸

Es importante hacer mención del retablo mayor que tuvo originalmente este Santuario. Fue contratado el 8 de octubre de 1705 por el maestro ensamblador Manuel de Nava, el dorador Simón de Espinosa y el batihoja José de Saenz; según la escritura, tendría que realizarse en dieciséis meses, por lo que su estreno estaba calculado para comienzos de 1707. Siguiendo la tradición de aquella época, para este retablo se reutilizarían las esculturas del retablo anterior, que había sido ejecutado en 1636 por el ensamblador Diego Ramírez y el dorador Bartolomé de Mendoza, pero las dotaron de nuevos atributos para otorgar una nueva iconografía al retablo. Así, sabemos que el mueble anterior tenía figuras que representaban a Santo Domingo de Silos, San Meterio y Celidón, San Joaquín, Santa Ana y San Carlos Borromeo;⁵⁹ en el nuevo retablo, en cambio, los antiguos santos se

57. En relación con las cuatro apariciones de la Virgen, *vid.*, entre otros: FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIÁ, Mariano, *Baluartes de México*.

58. En la portada poniente, los nichos se encuentran ocupados por los cuatro Evangelistas. Las esculturas de la portada oriente no me fue posible verlas debido a las obras de restauración que en este momento se llevan a cabo en el Santuario.

59. TOVAR DE TERESA, Guillermo, *op. cit.*, p. 43.

convirtieron en personajes que representaban la descendencia del rey David.⁶⁰

Desde mi personal punto de vista, todos estos elementos contribuyen a considerar que el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe fue proyectado como una evocación del Templo de Salomón derivado de la combinación de la tradición que identificó al Templo con la Cúpula de la Roca y la tradición escritural y litúrgica. De la primera, tomó la planta centrada y las formas poligonales; de la segunda, la forma longitudinal de su espacio, completada por elementos como, por ejemplo, la multiplicación de columnas de la portada principal, que pueden ser una abstracción formal de la visión que tuvo San Juan de la ciudad santa de Jerusalén:

[...] un muro grande y alto, doce puertas; y en las puertas doce ángeles, y nombres esculpidos, que son los nombres de las doce tribus de los hijos de Israel...Y el muro de la ciudad tenía doce cimientos, y en ellos los doce nombres de los doce apóstoles del cordero [...]»⁶¹

La cadena de hojas que adorna el friso del primer registro, lógicamente simula unir los capiteles de las columnas, lo que sin duda recuerda las «...cadenas entrelazadas entre sí con marivillosos artificios...» que rodeaban los capiteles de las columnas bronceas del pórtico del Templo de Salomón, según el relato del libro primero de los *Reyes*.⁶²

Asimismo, las bóvedas de nervaduras que iban a cubrir parte del templo –según el proyecto de José Durán– pudieron tener la intención de ser imitación de cortinajes, lo que nos remitiría a la tienda o tabernáculo levantada por Moisés para adorar al Señor.

Por último, las cuatro torres, bien pudieron ser alusión a las cuatro escuadras en las que se dividieron las tribus de Israel por órdenes divinas,⁶³ o bien, los cuatro ríos del paraíso o los cuatro Evangelistas. En

60. LÓPEZ SARRELANGUE, Delfina, *op. cit.*, p. 26. Ese retablo fue sustituido por uno neoclásico a principios del siglo XIX, el cual también fue cambiado después por otro de estilo incierto.

61. Apocalipsis 21, 12-14.

62. 1 Reyes 7, 16-17.

63. Números 2.

todo caso, tal como el proyecto original de la Catedral de México, pueden también guardar una relación estrecha con la imagen del Templo manifiesta en la iglesia de San Lorenzo el Real del monasterio de El Escorial.

El sentido simbólico del Santuario fue complementado con la nueva iconografía del retablo mayor relacionada con la descendencia de la casa de David, es decir, muy directamente con el rey Salomón.

Toda esta relación de carácter formal adquiere sentido al conocer el significado que tuvo la Virgen de Guadalupe para la cultura criolla del siglo xvii, tema en el que, por supuesto, no profundizaré en esta ocasión; pero creo necesario recordar la relación que se llegó a establecer entre la la guadalupana, la ciudad de México y la Jerusalén Celeste. Uno de los textos más reveladores en este sentido es el titulado *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*, que escribió Miguel Sánchez, el año de 1648. Al exponer los objetivos de su obra, el autor explica que siempre que contemplaba la imagen de la Virgen de Guadalupe, «se me representaba la imagen, que el evangelista San Juan, en el capítulo doce de su Apocalipsis, vio pintada en el cielo, y deseaba con mi pluma, a un mismo tiempo crear aquestas dos imágenes, para que la piedad cristiana contemplase en la imagen del cielo el original por profecía, y en la imagen de la tierra el trasunto por milagro». ⁶⁴ Esto es, que para Sánchez, como para muchos otros en aquella época, la imagen de la Virgen de Guadalupe se podía comparar con la Inmaculada Concepción, en su versión Apocalíptica, por lo que todos sus símbolos se asimilaron a la imagen de la Virgen mexicana. Así, la «mujer vestida de sol» era México, pues «todos conocen que aquesta tierra se tuvo por inhabitable, por ser región tan vecina al sol»;⁶⁵ la luna bajo sus pies era también la propia ciudad, «por lo natural fundada sobre aguas, en que predomina la luna»;⁶⁶ las doce estrellas que coronaban la cabeza de la Virgen, «es del sol que la viste, y esta mujer

64. Miguel SÁNCHEZ, Miguel, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*, ED DE LA TORRE VILLAR, ERNESTO, y NAVARRO DE ANDA, RAMÓN, *op. cit.*, p. 157.

65. *Ibidem*, p. 165.

66. *Ibidem*, p. 167.

México vive amparada, honrada y favorecida debajo de esta corona». ⁶⁷

Como bien explica Antonio Rubial:

México, la Jerusalén de María (como la otra lo era de Jesús) se concebía como una ciudad santa que con sus virtudes y su armonía respondía perfectamente al modelo de la ciudad celestial. Además del geométrico urbanismo que compartían en su traza ambas ciudades, la Jerusalén-México y la celeste eran realidades que se remitían a la renovación de los tiempos mesiánicos, cuando la acción de Dios transformaba la creación. Ambas eran ciudades de elección divina y la segunda, México, fue asimilada a la tierra prometida al igual que su conquista por los españoles lo era a la de Canaan por los judíos. ⁶⁸



Fig. 5. Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Cúpula y torres. Foto: Martha Fernández.

67. *Ibidem.*

68. RUBIAL GARCÍA, ANTONIO, «*Civitas Dei et novus orbis*. La Jerusalén celeste en la pintura de la Nueva España», p. 33.

Es así como, gracias a la aparición de la Virgen, México se convirtió en una nueva Jerusalén terrena, «en el paradigma de la iglesia militante indiana que caminaba hacia la patria celeste». ⁶⁹ Si, de acuerdo con San Juan, la Jerusalén celeste era tan larga como ancha, es de suponerse que la planta centrada sería la más perfecta y adecuada para edificar el Santuario de la Virgen que había convertido a la ciudad de México en una nueva Jerusalén. De ahí que, sin contradecir las Sagradas Escrituras y en combinación con la citada tradición que identificó al Templo con la Cúpula de la Roca, se levantara el cimborrio del Santuario al centro de la planta longitudinal.

Por su importancia simbólica, el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe dejó sentir su influencia en el plano arquitectónico de manera inmediata. Aunque el empleo de las formas poligonales en la Nueva España se había iniciado antes de su construcción, es un hecho que la legitimación de que las dotó este templo, contribuyó de manera notable a su difusión y desarrollo en la arquitectura barroca del siglo XVIII, muy especialmente en lo que se refiere a las portadas trapezoidales, tal como queda de manifiesto en monumentos tan importantes como la Catedral de San Luis Potosí (construida por el arquitecto Nicolás Sánchez Pacheco de 1701 a 1728).

Pero sobre todo, debe destacarse la importancia que tuvo este templo en el empleo de la planta centrada, distribución espacial que fue escogida para levantar edificios tan significativos como el Sagrario Metropolitano (levantado por el arquitecto Lorenzo Rodríguez de 1749 a 1768) y la Capilla del Pocito de la propia villa de Guadalupe (construida por el arquitecto Francisco Antonio de Guerrero y Torres de 1777 a 1791), edificios que bien pudieran interpretarse como otras reconstrucciones ideales del legendario Templo de Salomón, pero también como imágenes de la Jerusalén celeste o de la mexicana Jerusalén terrena de María.

69. *Ibidem*, p. 34.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y MARCO DORTA, Enrique, *Historia del arte hispanoamericano*, 3 t., Barcelona, Salvat Editores, 1945-1950.
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo, «Noticias sobre la construcción de la iglesia de San Francisco de México, 1710-1716» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 44, México, 1975.
- BÉRCEZ, Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos xvii y xviii*, México, Grupo Azabache, 1992.
- BERLÍN, Heinrich, «Artífices de la Catedral de México. (Investigación en el Archivo General de la Nación)» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 11 (México, 1944).
- «El arquitecto Pedro de Arrieta. Documentos para la historia del arte en México» en *Boletín del Archivo General de la Nación*, vol. 17, núm. 1, México, 1945.
- «Three Masters Architects in New Sapin» en *The Hispanic American Historical Review*, vol. xxvii, núm. 2 (Estados Unidos de Norteamérica, 1948).
- BORROMEO, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. Nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985 (Estudios y fuentes del arte en México: XLIX). [primera ed.: 1577].
- CALDERÓN, Juan Alonso, *Memorial histórico jurídico, político de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, en la Nueva España. Sobre restituirla las armas reales de Castilla, León, Aragón y Navarra, que puso en la capilla mayor de su iglesia, de que ha sido despojada injustamente*, edición y estudio preliminar de Efraín Castro Morales, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1988. [Escrita hacia 1650].
- ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, «Las fuentes escriturarias del Templo en un altar efímero agustino de 1667» en *Los discursos sobre el arte. xv Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995 (Estudios de Arte y Estética: 35).
- FERNÁNDEZ DE ECHEVARRÍA Y VEYTIA, Mariano, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, 2 t., 2ª ed., prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Ediciones Altiplano, 1962.

- FERNÁNDEZ, Martha, «Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 53, México, 1983.
- *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986 (Monografías de Arte: 14).
- *Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo xvii*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1990 (Colección de Arte: 14).
- *Arquitectura y creación. Juan Gómez de Trasmonte en la Nueva España*, México, Textos Dispersos Ediciones, 1994.
- «Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo xviii», *Tesis*, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo xvii en la Nueva España*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Excelentísima Diputación Provincial de Teruel, Ayuntamiento de Alcorisa, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996.
- GARCÍA Z., Ángel J., «The work of José Manzo at Puebla Cathedral, México, 1850-1860», *Tesis*, Albuquerque, New Mexico, The University of New Mexico, 1980.
- LÓPEZ SARRELANGUE, Delfina, *Una villa mexicana del siglo xviii*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1957.
- O'GORMAN, Edmundo, *Destierro de sombras. Luz y origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1986 (Serie Historia Novohispana: 36).
- POMPA Y POMPA, Anotnio, *Album del iv Centenario Guadalupano*, México, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 1938.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, Nerea, 1991.
- RAYA RAYA, María de los Ángeles, *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, *La iglesia y convento de San Agustín*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985. [primera ed.: 1950].

- RUBIAL GARCÍA, Antonio, «Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de la Nueva España» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 72 (México, 1998).
- RUIZ-GOMAR, Rogelio, «Diego de los Santos y Ávila: un nombre para dos arquitectos» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 63 (México: 1992).
- SARIÑANA, Isidro, *La Catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del Templo Metropolitano de México*, edición de Francisco de la Maza, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968. (*Anales*, Suplemento 2 del número 37).
- SEDANO, FRANCISCO, *Noticias de México. (Crónicas de los siglos XVI al XVIII)*, 3 t., 2ª ed., México, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios (Colección Metropolitana: 33). [primera ed.: 1880].
- SERRANO, Luis G., *La traza original con que fue construida la Catedral de México por mandato de su majestad Felipe II*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Arquitectura, 1964.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la y Navarro de Anda, *Testimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- TOUSSAINT, Manuel, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, 2ª ed., México, Editorial Porrúa, 1973. [primera ed.: 1948].
- TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Bibliografía novohispana de arte*, 2 t., México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- VARGAS LUGO, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986 (Estudios y fuentes del arte en México: XXVII). [primera ed.: 1969].
- WILSON, Colin, *Atlas de los Lugares Sagrados*, México, Editorial Diana, 1996.
- ZORITA, Alonso de, *Historia de la Nueva España*, tomo primero, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1909.

LA PERSONIFICACIÓN DE LA NUEVA ESPAÑA Y LA TRADICIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE «LOS REINOS»

JAIME CUADRIELLO

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

En plena exaltación barroca del sentimiento de «grandeza novohispana», la pluma de sor Juana Inés de la Cruz evocó repetidamente a la figura iconológica de la Nueva España: una india cacica erigida como vocera de la antigüedad de los indios (la Idolatría) pero también como encarnación de un proyecto de patria criolla, dignificada y venturosa. Por su empaque y atributos de poder esta figura expresaba la condición originaria del reino novohispano y cifraba su razón de ser en tanto «unidad política» con trascendencia histórica. Escuchemos a la poetisa al través del carácter parlante y alegórico que tenían «la figuraciones» del auto sacramental, en una loa que precede al despliegue escénico de *El cetro de José*. Se trata de una pieza profundamente emblematizada que, por lo demás, apela a la sabiduría política del ministro del Faraón y por ende a su transfigura novohispana en el patriarca san José, en tanto patrono principal de este reino y oráculo infalible de los príncipes que lo gobiernan:

Soy, por más que tú me ultrajas,
la que sabrá defender
fueron de edades tan largas,
pues Alegórica Idea
Consideración abstracta
soy, que colectivamente
casi todo el Reino abraza.
Y así, con voz de todos,
como Plenipotenciaria
de todos los Indios, vengo

a decirte que, aunque ufana
estés de que tus convertidos
sigan tus banderas sacras,
no intentes con la violencia
inmutar la antigua usanza.¹

En esta apología de sí misma, la Nueva España no sólo reclamaba su estatuto originario de reino incorporado a «la idea del Imperio» cristiano sino que también declaraba el principio simbólico que le daba sustento figurativo. Por ejemplo, al recalcar su índole alegórica, esta figura era ciertamente un retrato antonomástico de los indios antiguos y, al mismo tiempo, gozaba de una beligerante proyección geopolítica: «[...] pues alegórica Idea / Consideración abstracta soy, que colectivamente *casi* todo el Reino abraza». Por el «casi» hay que entender que de su persona se hallaban excluidas las naciones indómitas del septentrión, renuentes a recibir el mensaje cristiano. La «Alegórica Idea» aludía al concepto retórico de *inventio* que justamente se expresaba en una «consideración abstracta», con representación «plenipontenciaria» ya que «colectivamente casi todo el reino abraza». Por medio de estos versos la «Décima Musa» de América era consecuente con la teoría y la *praxis* de la ciencia que Cesare Ripa intentaba establecer, desde principios de ese siglo, en su *Iconología*. Es decir, una sistematización de las personificaciones de los reinos y provincias, encarnadas en sendas matronas rodeadas de sus atributos y que eran la parte visible y metafórica que representaba a todo un reino, de personalidad monárquica, patente en tres dominios que ella se arrogaba el derecho de representar: territorio, institución y comunidad.

¿Pero bajo qué circunstancias históricas había nacido siglo y medio atrás este personaje imaginario? ¿En qué tradición se inscribía su perfil político? ¿Era, en verdad, una elaboración específicamente americana? En las siguientes páginas he querido bosquejar los rasgos etnográficos que dieron cuerpo a esta representación, el uso que los

1. CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas, Autos y Coloquios*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, t. III, p. 193.

criollos y/o la nobleza indígena hicieron de ella, y la proyección que mantuvo como retrato simbólico de la corte novohispana (en el sentido más concreto de la *urbs*) y, por ende, como «consideración abstracta» de la *civitas* o emblema del conjunto social que debía representar.²

EL NOMBRE DEL REINO, RECURSOS Y DISCURSOS

El conquistador Hernán Cortés puso por nombre a su campaña militar y por ende a los territorios sometidos: *la empresa de la Nueva España*, incluso antes de conseguir la capitulación del Imperio azteca. ¿Qué motivación le indujo a establecer ese parangón nominativo, en esta parte de las Indias, con su tierra de origen? Aunque afirma que las semejanzas naturalistas con respecto a la península lo hacían evidente,³ aún es difícil saber si el motivo profundo de la denominación vino también por dos vías complementarias: por su reconocida astucia e intuición, con las que proyectaba su empresa hacia el futuro, y por la fama con que corría la grandeza de la corte de Moctezuma (y que en algún momento, pensaría, tendría que ser sustituida por otra de estatura semejante). Lo cierto es que la Nueva España quedó bautizada como una entidad geográfica, ¿y geopolítica?, con la fecha de la segunda carta de relación, a saber, el 30 de enero de 1520, escrita en Segura de

2. Por primera vez me ocupé del estudio iconográfico de esta figura, en forma todavía embrionaria, en: «Los jeroglíficos de la Nueva España», en; *Juegos de Ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, INBA, México, 1994, pp. 84-111. Más tarde volví al tema de forma tangencial, como parte de un examen general de la pintura de historia novohispana en el catálogo de la exposición: *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1999, pp. 50-55. Ahora considero que el presente es un trabajo monográfico sustancialmente enriquecido y acabado.

3. Así lo pide expresamente al emperador Carlos V: «Por lo que yo he visto y comprendido cerca de la similitud que toda esta tierra tiene a España, así en la fertilidad como en la grandeza y fríos que en ella hace y en otras muchas cosas que la equiparan a ella, me pareció que el más conveniente nombre para esta dicha tierra era llamarse la Nueva España del mar Océano; y así, en nombre de vuestra majestad se le puso aqueste nombre. Humildemente suplico a vuestra alteza lo tenga por bien y mande se nombre así». CORTÉS, Hernán, *Cartas de Relación*, Editorial Porrúa, México, 1960, p. 79.

la Frontera (ciudad y provincia de Tepeaca). El estatus formal de «reino» vino después.⁴ Pero el acto de nombrar a este territorio como la «Nueva», «Gran» o «Magna» España también era una forma simbólica de conquistar y bien sabían los soldados conquistadores que por primera vez, desde los viajes de Colón, se medían ante «la sede de una alta y floreciente civilización», y que de allí en adelante sería vista en parangón con los modelos cortesanos europeos.⁵

De una forma paralela a la estrategia militar de penetración, el capitán extremeño se cuidó de guardar los mínimos pasos legales para construir las instituciones de un futuro gobierno, o al menos consideró los argumentos –y los puso en práctica– que legitimaban la intervención a nombre de la Corona y los requisitos que se seguían para declarar su existencia jurídica. Aunque en sus *Cartas de Relación* asoma el temple de su hazaña personal, rara vez reconoce que, a partir de su desembarco en la isla de Cozumel, la empresa de la conquista fue ante todo una iniciativa privada (para otros mera aventura o un acto de indisciplina). Los envíos de un sin fin de objetos preciosos y de valor etnográfico para conocimiento del emperador Carlos V deben interpretarse, en lenguaje castrense, y más allá de la tributación del «quinto real», como una suerte de «trofeos de guerra», transferidos a la potestad imperial para que de forma vicaria y simbólica éste último tomara posesión de sus nuevos dominios.⁶ Otro medio, convenido desde

4. Otra versión ya de la etapa barroca (sugerida por el cronista real Antonio de Solís) nos señala que fue Juan de Grijalva quien, al reconocer los primeros poblados de Yucatán, encontró tantos testimonios del cristianismo antiguo –como las cruces en lo alto de los cues– que así dedujo y estableció el parangón con la España, igualmente sembrada de templos cristianos de cal y canto. SOLÍS, Antonio de, *Historia de la Conquista de México*, Francisco Foppens, Bruselas, 1604, p. 18. [Edición facsimilar de Miguel Angel Porrúa]. Sobre el uso de los términos «Nueva España» o «México» en la cartografía europea puede verse: MUSSET, Alain *et. al.* «De la Nueva España a México: nacimiento de una geopolítica», en: *Relaciones*, El Colegio de Michoacán, Zamora, No. 75, Verano 1998, pp. 113-140.

5. Vid. Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pp. 113 y 120.

6. Los enlistados de objetos que acompañan las cartas de relación así lo sugieren. CORTÉS, *op. cit.*, pp. 19-22.

«la gentilidad», que servía para el mismo fin, era la donación de mujeres hijas de nobles o simples esclavas, no sólo para uso placentero de los capitanes sino para que, mediante el vínculo marital y su consecuente descendencia, quedara testimonio de la alianza. El tercer mecanismo de pacto, y el más delicado y grave de todos, sería el derumbe de los ídolos y la participación de los poderes regionales en las ceremonias cristianas. Hay que tener muy presentes estas tres formas de contacto ya que no casualmente serán los lugares comunes referidos tanto en las crónicas como en la iconografía pictórica y gráfica a lo largo de la vida colonial.

Asumido así por Cortés el doble papel de conquistador-fundador, el nacimiento geopolítico de la Nueva España no podía esperar a la deposición de las armas. Por eso mismo el capitán esgrimía dos argumentos ante los caciques con que se topaba, y que justificaban en nombre de los reyes su intervención militar: «para que [los indios] viniesen en conocimiento de nuestra santa fe católica y para que fuesen vasallos de vuestras majestades»; con lo cual se arraigaba un régimen de justicia y leyes de frente a la tiranía de Moctezuma que los tenía sujetos «por fuerza». Así, se suponía, era consecuente con el principio de potestad que tenían los reinos cristianos sobre los infieles y los pueblos injuriados; argumento que estaba sancionado además por la doctrina escolástica y en ello se fundamentaban las causas legítimas para hacer la guerra.⁷ La erección del cabildo de la Villa Rica de la Vera Cruz, que dará poderes al conquistador para acometer su campaña de anexión final y la política de poblamiento, será el punto culminante de este hábil proceso de institucionalización de una nueva entidad política surgida de una «empresa». Así el edificio del reino se alzaba sobre las ruinas de la tiranía y la idolatría, que a la vez que justificaban el

7. *Vid.* ZAVALA, Silvio, «Cortés ante la justificación de su conquista», en: *Temas Hispanoamericanos en su quinto centenario*, Editorial Porrúa, México, 1996. pp. 69-95. En su fuero interno, el capitán extremeño se guardaba muy bien de manifestar ante los jefes indios el tercer móvil de su empresa y que él mismo había experimentado en Cuba: el poblamiento español por los derechos que asistían a sus majestades, no casualmente «católicas»; es decir, que podían aspirar a un dominio planetario.

mecanismo de incorporación también convalidaban la continuidad de su institución jurídica antigua, en tanto que el reino de Moctezuma también era, a su modo, una institución sacro-política y en el reconocimiento implícito a ello también se comprendía la misión universalista del imperio de los Austria. Pero la Nueva España vivirá sólo en el imaginario español hasta que, instituidas las audiencias y fundado el virreinato, se haga saber tanto a las comunidades vencidas como aliadas que desde ahora se encontraban acogidas a un nuevo régimen de Estado; y que, en su conjunto, ahora visible en las nuevas instituciones (sobre todo fincada la residencia de la corte), configuraban esa noción de «reino» que hasta entonces les era totalmente desconocida.

Como ya hemos señalado, uno de los episodios que mejor retrata la significación de este contacto, se puede decir de carácter parlamentario, y que presuponía un arreglo de paz, es el intercambio de presentes entre el capitán y los mandones de cada provincia; como si en esos objetos ajenos a cada cultura quedase depositada la formalidad del nuevo pacto. La acumulación del oro era, en esa lógica de pensamiento, una mera forma de «recuperación» del capital invertido. Para los caciques, en cambio, suponía en teoría la aceptación del «requerimiento» papal para que fuesen enterados de la fe, dieran obediencia en calidad de vasallos libres y quedaran sujetos a su jurisdicción administrativa. Esta forma de significar «el encuentro», y luego la rendición, será un esquema narrativo entre todos los cronistas cortesianos y también estará presente, de modo reiterado, en las pictografías autóctonas inmediatas al derrumbe indígena. Pero más aún, como veremos, en la pintura del mundo barroco durante dos momentos significativos de la vida colonial en que estas nociones entraban en crisis: las postrimerías de los siglos xvii y el xviii.

En este sentido no es fortuito que en la portada de la primera edición novohispana de las *Cartas de Relación* cortesianas hecha por el arzobispo Lorenzana en 1770, aunque ya en fechas muy tardías, luzca una viñeta alegórica con la Nueva España rodeada de trofeos, pendones, instrumentos musicales y códices aztecas y atributos pastorales

[Fig. 1]. En el prólogo del que sería cardenal-arzobispo de Toledo, Hernán Cortés era retratado como el padre amoroso de esta criatura, ahora dignificada y conversa, engendrada para lucimiento de la corona imperial: la perla más apreciada que solamente él pudo engarzar en ese símbolo de potestad. Por eso también los cronistas franciscanos aplicaban a Cortés la metáfora del «Moisés Indiano», para resaltar su trayectoria como guía y conservador luminoso de su pueblo aun por encima de sus glorias militares; y así era contemplado, a diferencia de la rudeza de Pizarro, como un padre celoso que bautiza y cría a una hija dilecta, la Nueva España, que trae consigo el pecado original (la idolatría) y es menester tutelar y engrandecer.

HISTORIA
 DE NUEVA-ESPAÑA,
 ESCRITA POR SU ESCLARECIDO CONQUISTADOR
HERNÁN CORTÉS,
 AUMENTADA
 CON OTROS DOCUMENTOS, Y NOTAS,
 POR EL ILUSTRÍSSIMO SEÑOR
DON FRANCISCO ANTONIO
LORENZANA.
 ARZOBISPO DE MEXICO.



CON LAS LICENCIAS NECESARIAS
 En México en la Imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hoz
 en la Calle de Tlaxiaco. Año de 1770.

Fig. 1. Manuel Villavicencio, Portada de las *Cartas de Relación de Hernán Cortés*, México, 1770.

EL NACIMIENTO ICONOGRÁFICO DEL REINO

Desde mediados del siglo XVI el poder indígena ya tenía bien asumida la idea de que la Nueva España era una nueva entidad político-social convenida en dos partes y, por lo tanto, a los cacicazgos sobrevivientes les era necesario visualizarla, mediante un estereotipo, como recordatorio público de esa noción compartida y punto de identidad colectiva. No es nada fortuito que una de las escenas más significativas recogidas en el *Lienzo de Tlaxcala* haya sido la presentación u ofrecimiento que hace Cortés de la Nueva España en figura de una elegante india cacica, arrodillada ante el crucifijo y portadora de sus correspondientes atributos de riqueza (allí se le ve seguida más atrás de Francisco Pizarro y el gran inca Atahualpa)⁸ [Fig. 2]. No cabe duda que en esta alegoría regio-política, la más temprana que hasta hoy conocemos realizada en América, los dos capitanes extremeños actúan en su papel de «padres fundadores» de cada nueva entidad y también declaran ante el Emperador, en una suerte de presentación en

8. Como se ha dicho estos dibujos recogen las pinturas murales de la sala de cabildos, y que eran mostradas a cada virrey entrante como testimonio de la participación tlaxcalteca en la edificación del reino, quedaron descritos por el cronista Muñoz Camargo: «Hernando Cortés. Con un crucifijo en la mano, llevando tras de sí a Montezuma aprisionado con unos grillos en los pies, y arrastrando su bandera, su cetro y corona por los suelos hecha pedazos, con sus ídolos y simulacros de falsos dioses arruinados y caídos en tierra y despedazados, y, **cabe** sí, una india (que significa la *Nueva España*), con todos los caciques y principales que sujetó en estas partes; y, en seguimiento de Cortés, va Francisco Pizarro, **con** lanza y adarga, llevando consigo a Tabalipa, señor que fue del Perú, con su pendón arrastrando. Todos tres capitanes, muy feroces y arrogantes con las victorias que habían conseguido. Y en adelante desto, que es en la Audiencia ordinaria desta ciudad, están estos capitanes tan nombrados puestos de rodillas, apeados de sus caballos: al principio está Cristóbal Colón graciosamente retratado, que está ofreciendo al Emperador Don Carlos, quinto de este nombre, un nuevo mundo, con todas las islas que ganó y descubrió; y en seguimiento de Colón, está Fernando Cortés, ansí mismo ofreciendo a su Majestad una india (por la *Nueva España*), con gran suma de plata; y, tras éste, Francisco Pizarro, con un indio que es el Perú, también con la una rodilla en el suelo, como los demás que **hemos** significado, con insignias de inestimables riquezas y tesoros que está ofreciendo a su Majestad». CAMARGO, Diego Muñoz, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* [Edición de René Acaña], Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 1984, pp. 47-48.

sociedad, el tamaño que alcanzó su hazaña continental: dos reinos más, de dimensiones insospechadas, incorporados por obra de las armas y la fe; pero sobre todo en función del proyecto de «la Idea del Imperio cristiano» y que, en virtud del mecanismo de incorporación, formalizaba la existencia de unidades políticas previamente reconocidas e individualizadas.

Estos registros de los muros tlaxcaltecas también constituyen fuentes para el conocimiento de la historia del Derecho Indiano: en ellos paralelamente se podía «leer» el alegato en pro de la dignidad del «Regnum» indiano, ya que la Nueva España gozaba antaño de «Rex o caput» pero más aún porque mantenía su nuevo «corpus» social y jurídico o Reino. Del mismo modo allí se interpretaba el concepto imperialista con el que se incorporaba a la nueva criatura: el consentimiento de los reyes y los pueblos («Pactum Subjectionis») y su renuncia a las pretensiones sucesorias por el principio de la «Traslatio Imperii».⁹

Por supuesto que también la información histórica se sujetaba al discurso jurídico.



Fig. 2. Anónimo, Lámina 23 de la Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de Diego Muñoz Camargo, ca. 1581-1584.

9. El siguiente estudio nos ha parecido muy sugerente para comprender los argumentos jurídicos, y su expresión simbólica, que conferían personalidad de reino a las monarquías indianas. ALTUVE-FEBRES LORES, Fernán, *Los reinos del Perú. Apuntes sobre la Monarquía Peruana*, s.e., Lima, 1996, pp. 93-113.

Por ejemplo, las riquezas y los símbolos cristianos son consustanciales a la nueva identidad que allí se configura, visible en las arcas colmadas de oro, las telas estampadas y las vasijas de materiales preciosos. Se trataría justamente de una alusión a los objetos de trueque o «rescate», en que se fincaban los motivos «eficientes» de la empresa, entre los que no casualmente se incluían la cesión de las mujeres nobles. En este sentido la Nueva España sería una representación antonomástica de todas ellas, como compañeras y madres de sus venturas. Se entiende, además, que en el peculiar contexto tlaxcalteca el reino de la Nueva España no podía aparecer figurado por la representación del «tloatoni mexicano»: el detestado Moctezuma, enemigo y déspota para ellos, precisamente representado en el papel de la tiranía vencida que acreditaba «la guerra justa». Además, la supresión de Moctezuma como imagen emblemática del reino se avenía muy bien con la idea de que Nueva España era un término de género femenino y, sobre todo, una nueva unidad política particularizada con sus propios rasgos etnográficos. Tal como la misma España encarnaba en una Palas-Atenea guerrera y gobernante o con las representaciones iconológicas de las ciudades-Estado medievales, encarnadas en el tipo de la diosa Cibeles, como una matrona de corona «amurada» de torreones y almenas, y mediante la cual significaba la protección que ejercía sobre las urbes y con las que se componía el «orbis» terrestre representado por ella misma.

Así, la cacica Nueva España reemplazaba al «tloatoni» mexicano ya que era el mejor elogio del reino que *ellos*, la nobleza tlaxcalteca, también conquistadores y colonizadores, habían coodificado con su alianza. Por eso en otra lámina del mismo documento «don Fernando Cortés» aparece a caballo colocando su pica en México capital: en el acto de lazar a un vencido Moctezuma, quien luce despojado de corona y armas (el «macuahuitl» lo mismo que la corona están rotos), pero sobre todo atado de los tobillos con un grillete que lo convierte en soberano «cautivo». Moctezuma tiende su estandarte de guerra en el suelo (suponemos que para servir de alfombra al paso del corcel), al tiempo que la personificación de la Nueva España alza el nuevo

pendón regalado por el emperador (con el escudo de armas de la ciudad de México) y en actitud contrita y reverente hace oración ante el crucifijo que el conquistador enarbola desde lo alto [Fig. 3]. De esta suerte, me supongo, los mecanismos del «traslado» y «la incorporación» tenían lugar en la persona del rey Moctezuma como antiguo depositario del principio clásico-castellano de la *auctoritas* del monarca y en la personificación del reino como símbolo de la *potestas* declinada del pueblo requerido. No hay que olvidar que los virreyes, al pasar obligadamente por Tlaxcala en su ascenso al altiplano para tomar posesión del mando, tenían antes que refrendar la alianza hispano-tlaxcalteca, y así estarían obligados, desde 1555, a contemplar este programa mural que les indicaba sin equívoco a quienes se debía la consecución militar y política del reino.¹⁰



Fig. 3. Anónimo, Lámina 20 de la Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de Diego Muñoz Camargo, ca. 1581-1584.

LA EXALTACIÓN CRIOLLA DEL REINO

La figura de esta joven de *huipile* estampado y naguas tejidas en forma de rombos, estará presente a lo largo de las tres centurias

10. Las conocemos porque fueron recogidas en el manuscrito histórico-descriptivo que Muñoz Camargo llevó en mano a Felipe II en 1585. Vid MUÑOZ CAMARGO, Diego, *Historia de Tlaxcala* [Edición y estudio introductorio de Luis Reyes García], Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1998.

novohispanas, y aún durante la mayor parte del siglo independiente, acompañando todos los actos solemnes que recordaran el refrendo del pacto colonial: paseo del pendón, entradas de virreyes y arzobispos, exequias y juras reales; incluso en otros acontecimientos festivos o devocionales, como estrenos de templos, beatificaciones y juramentos de patrocinios, como si allí estuviese depositada, en su persona real y conversa, la existencia jurídica de toda la entidad geopolítica. Detengámonos tan sólo algunos ejemplos que pertenecen, sobre todo, al período de la dinastía habsbúrgica.

En la pira que la Inquisición sufragó en la Catedral mexicana para las exequias de Felipe II en 1600, aparecía la Nueva España haciendo pareja con la personificación de la Muerte, y se le veía enlutada y portando un pergamino en que declaraba su enorme pena, lamentando su orfandad, en los siguiente versos.¹¹

En correspondencia de la matrona de la muerte, se puso otra, cubierta de luto con tocas largas, semblante triste y lloroso, título, Nueva España, las manos caydas, y de ella pendiente un pergamino, y en el esta cancion del mesmo.

Suene mi triste canto
del misero suspiro en compañía,
de donde nace el velador luzero,
hasta do el sol su resplandor embia:
y con no usado llanto.
mas espantoso y fiero,
sustentando en ligero
buelo rompa los montes levantados,
abra las peñas, turbe el mar hinchado,
del orbe dilatado
derribe fuerte muros bien travados,
pues yo la Nueva España, e ya perdido
mi Rey esclarecido.

11. RIBERA FLORES, DIONISIO, *Relación historiada de las exequias funerales de la Magestad del Rey D. Philippo II Nuestro Señor* [Edición facsimile], Sociedad Mexicana de Bibliófilos, México, 1999, pp. 70-71.

Sin embargo, la reproducción de esta figura al través del grabado novohispano tendría que esperar otro medio siglo, pese a la constancia que ya cobraba como eje simbólico de todo rito político; así, apareció por primera vez impresa en una tesis universitaria dedicada en 1660 al virrey duque de Alburquerque y defendida por el postulante Francisco Antonio Ortiz [Fig. 4]. Por eso, en la cabecera del impreso, que salió de las prensas de la Viuda de Bernardo Calderón, se mira el escudo ducal del virrey descansando sobre los orbes de las armas reales y mexicanas, unidas por el corazón armonioso de la concordia; todo blasonado por los brazos de la justicia y la misericordia que otorgan un régimen de leyes a ambas Españas, allí personificadas en igualdad de estatus y reconocidas por sus atavíos. Junto a Bellona o la Atenea hispánica, la Nueva España es una gran cacica tocada por la diadema real y su «quetzalpilloni» ó ínfulas con que se condecoraban las victorias militares entre los aztecas, pregonando, así, que su soberanía había sido adquirida por la guerra.



Fig. 4. Anónimo, México, 1660. Tesis de don Francisco Antonio Ortiz.

Seis años después, en 1666, una figura similar reaparece en los emblemas solares del túmulo levantado para Felipe IV en la Catedral de México [Fig. 5]. El programa fue concebido por el canónigo y cronista Isidro de Sariñana, bajo un título geopolítico que dejaba muy en claro la unidad transoceánica de la idea del Imperio: «Llanto de Occidente en el ocaso del más claro Sol de las Españas». A partir del lema tomado de Marcial «No podía caber en un lugar tanta ruina», el pintor Pedro Ramírez desarrolló un cuerpo eminentemente alegórico en que el catafalco de una monarquía asentada entre dos masas continentales, que componen el teatro de un orbe fúnebre, se abre para dar paso a un bajel que propaga la «infausta» noticia del deceso real con un mote virgiliano: «Aviso de tanto Llanto». Llorosas y acongojadas las dos Españas.



Fig. 5. Isidro de Sariñana - Pedro Ramírez, «Iacere uno non poterat tanta ruina loco, tanti praenuncia luctus», en *Llanto de Occidente*, México, 1666.

[...] se pintaron en este Geroglífico, dedicando cada una medio Tumulo a su grandeza, como eran necesarios dos Mundos para integrar uno decente a su memoria; como que en las que celebró España, estaba erigida la mitad, esperando la otra mitad, que avia que añadir para su complemento la Nueva España, quando por el Mar Oceano, que las divide, llegase a su noticia la nueva de tanto llanto en el Navio de aviso, que le advirtió de tanta perdida.¹²

La glosa insiste en que la vastedad del espacio terrestre que dominaba el poder de esta monarquía, extendida a todo lo largo de «la carrera del sol», apenas era un recinto digno para resguardar la grandeza de las cenizas reales, a manera de una inmensa urna que también daba cuenta del tamaño de la pena. En esta empresa la Nueva España, con el mosqueador de pluma rica en mano a modo de un cetro, colaboraba como la otra mitad geopolítica sin la cual no existiría la condición universal del Imperio habsbúrgico ni el océano como un «Mare clausum» «ocupado por la Monarquía Católica». Por eso también a la cacica la veremos encabezando al cortejo que salía a recibir a los virreyes entrantes, elevando por su boca todas las representaciones locales, o las quejas y lamentos, para el buen gobierno que allí se estrenaba. En el *Teatro de Virtudes Políticas* de Sigüenza y Góngora, relación de la portada triunfal que dispuso para la entrada del Marqués de la Laguna en 1680, presidía desde las alturas del copete de la fachada norte una india coronada para significar a toda la antigua monarquía mexicana, allí desplegada como galería de sabiduría política, para saludar al flamante virrey.

Desde lo más superior atendía a este truípho entre nubes, que servía de vasso a lo dilatado, y hermoso de sus lagunas, la Ciudad de MEXICO representada en una India con su traje propio, y con corona murada,

12. El epigrama subrayaba la dimensión universal que adquiría la noticia, con la partida a las islas Filipinas del navío anunciador, y también recalcaba la vastedad del ámbito terrestre a modo de una gran urna para el depósito de sus cenizas: «Pues a la uma peregrina / De tus cenizas, defina / Dos mundos, que te alaben, / Y en dos mundos, aun no caben / Los polvos de tu ruina.» SARIÑANA Y CUENCA, Isidro de, *Llanto de Occidente en el ocaso del más calor Sol de las Españas* [Edición facsimilar de 1666], Bibliófilos mexicanos, A.C., México, 1977, pp. 42-45.

recostada en un Nopal, que es su divissa, o primitivas Armas. Y sabiendo quantos lo veían ser el Arco de los Reyes y Emperadores Mexicanos, que la flor de la Tuna tiene representación de corona no extrañaba el mote de Virgilio que coronaba el Nopal: *El nombre del reino nació entre flores*.¹³

Tres cuartos de siglo después la Nueva España seguía cumpliendo su papel de anfitriona y vocera: bien la podemos distinguir en el gran emblema central de la portada fingida que la catedral de Puebla dedicó al Marqués de las Amarillas en 1755 (único testimonio pictórico que sobrevive en el arte novohispano y que recoge un evento de esta natu-

raleza). Pero la representación bipartita de las dos Españas otorgando sustento al pacto no sólo era un componente focal en la maquinaria fugaz de los arcos triunfales o las piras sino que llegó a tener una presencia permanente en el espacio festivo y procesional de la ciudad de México, en tanto corte que le daba asiento. En 1779 el virrey Bucareli estrenó la fuente del Salto del Agua, cabezal del acueducto de Belén, y para señalar el carácter público de esa mejora material nada mejor que las esculturas de las dos Españas como tenantes del escudo ciudadano [Fig. 6]; pero también apoyadas en las columnas hercúleas



Fig. 6. Casimiro Castro (litógrafo), *La Fuente del Salto del Agua, en México y sus alrededores*, México, 1855.

13. SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Teatro de virtudes políticas*, Biblioteca mexicana de escritores político, UNAM, México, 1986, p. 55.

del *Plus Ultra* y cobijando a los monstruos marinos que prodigan, como ríos que se confunden en un sólo mar océano, la dispensa del agua a los habitantes de la ciudad y corte.

EL PROTOTIPO HISTÓRICO DE LA FIGURA DEL REINO

¿Cuáles habían sido los componentes y las circunstancias que había dado cuerpo a esta representación iconológica? Es posible que el modelo original también derivase o se empalmase a partir de una referencia genealógica: la figura de la princesa Tecuichpo, último eslabón de la casa Moctezuma, luego incorporada a la nobleza española y quien, mediante la gala de su atuendo –tocada distintivamente por su *xihuitzolli* o diadema real y un par de ínfulas con el que parece quedar anudada–, representaba el último sello de esa casa dinástica. Un documento de probanza de nobleza y tierras que se guarda en el Archivo General de la Nación, fechado en 1669, la coloca revestida con las mismas insignias de poder de su progenitor, tal como lo representaban ya con criterios occidentales, desde el siglo xvi, el *Códice Florentino* y los tlacuilos de fray Diego Durán. De igual manera como había quedado sugerido, en la ambigüedad que le daba ser compañera de conquistadores y persona real, en el *Lienzo de Tlaxcala*. También se conocen referencias muy tempranas en la literatura indígena vinculada a la guerra chichimeca (un auto teatral de la segunda mitad del siglo xvi) que transfiguraban a Malinche en una esposa imaginaria de Moctezuma, en la personificación del nuevo estado cristiano y «civilizado» que las propias milicias otomís de expedición ayudaban a consolidar, al guerrear contra las naciones indómitas de Tierra Adentro.¹⁴ En un diálogo imaginario con don Nicolás de San Luis Montañez, el conquistador otomí de Querétaro, la Malinche se desempeña en papel de notario y afirma de sí misma y su linaje político:

14. *Apud* DEBROISE, Olivier, «Imaginario fronterizo / Identidades en tránsito. El caso de los murales de San Miguel Itzmiquilpan», en: *Arte, Historia e identidad en América. Visiones comparativas*, xvii Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1994, t. I, p. 171.

Digo yo Malinzzi, corto en todo la lengua castellana, de la Nueva España Notadora de la Nueva España de la Real Audiencia onde estaba un Aguila Real con su pico de oro, un palacio real que esta el Rey mi marido, que es don Mutesuma de la Nueva España soy notario de él ... Digo yo doña Malinzzi congregadora, y pobladora, conquistadora principalas de los principalas, soy testigo como se ha fundado el primer fundacion que dice San Juan del Rfo.

Tal parece que, desde la segunda mitad del siglo XVI, esta Malinche-Nueva España ya se desempeñaba como personaje central de una danza tematizada, exclusiva para celebrar las victorias sobre los «bárbaros» chichimecas: el «mitote» o danza de la conquista que los indígenas triunfadores y aculturizados gustaban representar en forma de escaramuza o batalla fingida. La cual tenía su momento climático en la representación de un pasaje histórico que se consideraba el fundador de la realidad histórica de la Nueva España: el encuentro «amoroso» de Cortés y Moctezuma. La iconografía barroca del último cuarto del siglo XVII, aunque tardía, alude constantemente a la participación ambivalente de Malinche-Nueva España durante ese momento originario en que, lujosamente ataviada con toda la majestad de una princesa mexicana (tocada de diadema real y portadora del mosqueador de pluma rica) no sólo cumple con su papel de intérprete y compañera de Cortés sino que también manifiesta su carácter iconológico al atestiguar, como «notadora del reino», el nacimiento de sí misma como entidad geopolítica. El abrazo del «tlatoani» con el conquistador, un gesto de vinculación y trato diplomático, subraya el mensaje de que allí se origina un nuevo orden y, no casualmente esta composición, establece un paralelo con la célebre iconografía velazquiana de La rendición de Breda (basta ver el caballo vuelto de grupa); así pues, en lo que en Breda fue clemencia en México se manifiesta como acto de concordia y fundación [Fig. 7].

A diferencia del reino del Perú, en el cual la nobleza indígena patrocinaba con insistencia las series genealógicas de los incas, y donde quizás por lo mismo nunca se conoció una personificación alegórica de ese virreinato, en la Nueva España triunfaba su correspondiente

figura emblemática con igual poder de convocatoria entre la sociedad indígena y criolla. Es posible que para los herederos de los incas bastaban las imágenes de la pareja mítica de Manco Capac y Mama Oello, como mecanismos de identidad y resistencia (no por casualidad fueron confiscadas y destruidas luego de la rebelión de Tupac Amaru en 1781).¹⁵ En el virreinato del norte, en cambio, la predilección por la alegoría del reino en el arte efímero y la pintura devocional posiblemente nos explique un fenómeno de proyección a la inversa. No sólo la escasez de los retratos de Moctezuma y sus antepasados es notoria –ya que se había borrado ese concepto dinástico que era tan arraigado en los incas– sino que, en función de la transferencia de potestad dada por Moctezuma, la Nueva España nacía como un proyecto de pacto entre señores y caciques.



Fig. 7. Anónimo, *El encuentro de Cortés y Moctezuma*, siglo XVII.

15. GISBERT Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert, La Paz, 1994, pp. 145-192.

Nótese, además, que la Nueva España y el Perú en tanto reinos incorporados al Imperio habían nacido a la iconografía en las prensas de Madrid en una portada libresca del burilista francés Juan de Courbes, en 1630, para el *Tratado de Confirmaciones Reales* del jurista peruano Antonio de León Pinelo¹⁶ [Fig. 8]. En esa descripción el hermano del autor, don Juan, entonces canónigo de la catedral de Puebla, no olvida el carácter que tenía la personificación novohispana y sus atributos plumarios como la parte más apreciada de sus trofeos de guerra. Tampoco el carácter fundacional que tenía el pájaro Huitzihuillin o colibrí como mensajero del dios guía Huitzilopochtli, figura tutelar del pueblo azteca.

La India significando la provincia de la Nueva España, en su cabeza México, no está sin misterios en la pintura, ni sin antigüedades en la historia; coronada de plumas, hermosa gala de aquellas gentes, cuya antigua riqueza consistió tanto en la plumería, como se vio en las inmensas camarinas del Rey Motezuma; de cuyo despojo enbio don Fernando Cortés curiosas obras al monarca Carlos V, que admiró por lo nuevo.¹⁷

Se puede entender que en el tocado de «plumería» de Moctezuma, como el objeto más precioso remitido al César, estarían depositados tanto el rescate de la empresa como los bienes en que se materializaba la transferencia de la potestad. Tal cual sucede también en la figura y las armas del Gran Inca: el cerro rico de Potosí está representado

16. Dos personificaciones que el mismo León Pinelo repetirá, en tanto relator del Consejo de Indias, en la portada de su *Oración panegírica a la Presentación de N. Señora, Ante la Milagrosa Imagen de N. Señora de Atocha*, burilada por Pedro Villafranca, en Madrid, y sin fecha consignada. Por lo que respecta a la Nueva España volverá a aparecer en 1636 en la carátula de otra obra de mismo autor e igualmente grabada por Courbes: *Question Moral si el chocolate quebranta el ayuna eclesiástico* [Edición facsimilar y prólogo Sonia Corcuera de Mancera], Centro de Estudios de Historia de México Condumex, México, 1994.

17. No por casualidad en el basamento sobre el que descansa la figura de la «Novohispania» se ha transcrito el versículo veinte del Deuteronomio, muy elocuente y a propósito para ponderar al rey en su papel de conquistador católico: «Los pueblos que hay en ella los salvarás, y te servirán como tributarios».

como máximo joyel de la monarquía hispánica, que pregona sus derechos realengos, y el escudo de con los astros, el arco iris y las culebras se exhibe como distintivo, a su vez, de la nobleza cusqueña. El indio peruano adquiere una representación dinástica por todos los incas, investidos con su túnica roja y tablerada o *unco* y su *mascaipacha* o tocado real.



Fig. 8. Juan de Courbes, Portada del Tratado de Confirmaciones Reales de Antonio de León Pinelo, Madrid, 1630.

LOS REINOS PERSONIFICADOS

Pese a su valor etnográfico y circunstancial, también hay que ver a la figura de la Nueva España como una representación genérica, que se inscribe en la tradición de la «iconografía de los reinos», originada en la medallística romana y que el Renacimiento reactivará para codificar las diferencias geopolíticas que afloraban en el mundo moderno. Por ejemplo, los esfuerzos de Cesare Ripa en su *Iconología* de 1593 para sistematizar las 17 provincias de Italia y de «las cuatro partes del mundo» son ya una expresión muy acabada del encumbramiento de la alegoría de los reinos políticos como recurso distintivo, afirmativo y propagandístico.¹⁸ La figura de la diosa de la Tierra, Cibele, otra vez se hacía presente para resaltar la doble identidad de la *civitas* y la *urbs* cristianas, incorporadas o no al concierto de la «Idea del Imperio». La autonomía con que se conducían desde el Renacimiento las ciudades-estados, como la Serenísima República de Venecia, cifraban en esta figura y sus múltiples componentes simbólicos toda su razón de ser legal y diferenciada: en el sencillo tocado del «corno dogal» residía el régimen representativo y electivo que habían establecido sus grandes patricios comerciantes. La preeminencia dada a la testa coronada en este tipo de figuras expresaba no sólo la existencia de la autoridad sino también la representación del cuerpo social o república y, por lo tanto, la residencia de la potestad. En el caso de la Monarquía Indiana, como institución reconocida e incorporada, la potestad era transferida merced a la convocatoria que establecía la «Idea del Imperio» cristiano pero siempre conservaba su estatuto de «comunidad foral, unida y con particularidad histórica». De allí la necesidad de la conservación de esta insignia en la heráldica azteca («xihuitzolli») e inca («mascaipacha»), como depositaria de su majestad transferida. Algo que en términos jurídicos ha señalado muy bien Fernán Altuve-Febres:

18. Vid. RIPA, Cesare, *Iconología* [Prólogo de Adita Allo Manero], Ediciones Akal, Madrid, 1987, t. I, p. 11, 48, y 540-587, y t. II, pp 102-109.

Es interesante apreciar el valor heráldico de la Corona entendida como el símbolo de una potestad emanada de la comunidad. Así, en las antiguas repúblicas, para simbolizar la *Maiestas* de la comunidad, ésta se exponía como una corona a manera de fortaleza, el *Castrum* romano, que era sobrepuesta al emblema territorial. Este tipo de figura fue especialmente utilizado por las repúblicas urbanas del medioevo y en la iconografía viene a representar la idea de un patrimonio común. De aquí podemos apreciar que la categoría *Corona* venía a representar una supremacía en el ejercicio de la potestad, pero al mismo tiempo, la diversidad de los tipos de coronas, expresaba la existencia de distintas dignidades entre las *Unidades Políticas*. Esta *Dignitas Diademata* nos mostraba, dentro de una realidad jerárquica y pre-estatal, el rango que tenía cada Unidad Política en razón de su particular desarrollo histórico, el cual la ubicaba dentro de un escalonaje político que no se podía trastocar todo el orden político al que pertenecían.¹⁹

El uso de estas figuras aplicadas a los reinos del Perú y Nueva España era del todo legítimo y exclusivo ya que no sólo habían tenido existencia histórica y territorial, al quedar incorporados con las *Nuevas Leyes*, sino que gozaban de las instituciones de autoridad que en su conjunto constituían una *civitas* (Audiencia y tribunales), con un cuerpo social visible y tradicional (sus repúblicas) y con la residencia de una corte virreinal en una gran *urbs* con título de elevación «imperial» (México), que era la expresión material de su grandeza. Como idealización mental la alegoría también ponderaba el concepto clásico de que «la *urbs* encarnaba la civilización y por ende el nivel de *polis* alcanzado por la sociedad que representa». Tanto su origen épico como sus instituciones la hacían un magno teatro que acogía la virtud, el lustre y fama de sus ciudadanos y patricios: «ese era el sentido [aristotélico] de la *civitas*, la idea de ciudad como una comunidad humana o república bien administrada, dotada de carácter, una historia, unas costumbres y unas tradiciones propias».²⁰ Por eso hemos visto

19. ALTUVE-FEBRE, *op. cit.*, p. 126.

20. *Vid.* KAGAN, Richard, «La visión europea de la ciudad en el Nuevo Mundo: una perspectiva comparada», en: *Las sociedades ibéricas y el mar*, Sociedad Estatal de Lisboa 98, 1998, Madrid, pp. 107-131.

cómo el erudito Sigüenza figuró con suma propiedad a la ciudad de México: una india con corona amurada, en forma de castillo-baluarte y acompañada por las armas jeroglíficas del tunal. Y en tanto que la Monarquía Indiana mantenía una relación de «integración y asociación» con el Imperio, al través del vínculo de sus ciudades-cortes, tanto Lima como México tenían reservados un lugar en el programa decorativo del Salón de los Reinos del palacio del Buen Retiro. En ese sitio real, tan procurado por Felipe IV, a la derecha de «solio regio» lucían las armas de limeñas y mexicanas para destacar que eran residencias de sus respectivas cortes y por ende de los reinos, junto a sus correspondientes peninsulares, con las que se componía precisamente el cuerpo de la «Idea del Imperio».

En la fiesta novohispana la iconografía de las cuatro partes del mundo, en la figura de los gigantones como pareja real, se resolvía introduciendo a los personajes de Moctezuma y su consorte (también ataviada como una gran cacica) que se abrogaban, así, la representación política de toda la comunidad imperial americana. Esta licencia se patentiza visualmente, al menos, en dos efemérides vinculadas al culto guadalupano y en donde estos personajes continentales contribuían a dar una contextura universal a esos hechos: en la espléndida «veduta» de Manuel de Arellano de 1709 que conmemora el estreno del santuario del Tepeyac y en la fuente que se levantó en el mismo sitio, en 1754, para conmemorar el reconocimiento pontificio al patronato de la Virgen sobre la Nueva España [Figs. 9 y 10]. El discurso más trascendente que transmitían estas imágenes, lo mismo que la fiesta como factor de cohesión social, era eminentemente ideológico: vincular el poder local al concepto de lealtad, tan decisivo en la política española de ultramar.²¹

Por eso tampoco podía faltar en el grabado más ambicioso de la iconografía guadalupana y que conmemora el reconocimiento pontificio del patrocinio de la Virgen del Tepeyac sobre el reino y su territorio

21. Vid MÍNGUEZ, Víctor, *Los reyes distantes*, Universitat Jaume I-Diputació de Castellón, Castellón de la Plana, 1995.

de 1754. Bajo el encargo de la provincia mexicana de la Compañía de Jesús, los más afamados burilistas de la escuela de Habsburgo (los hermanos Klauber) abrieron una gran plancha en que se ve a la Virgen proclamada en un acto de coronación por profetas, mártires, vírgenes apóstoles y confesores, al tiempo que el papado reconoce canónicamente el valor «*de jure*» de este evento y la Nueva España, notablemente engalanada y sentada en un extremo, recibe la distinción como representante de un reino de antiguo blasonado y con suficientes credenciales como para lucir la corona real en sus armas y en la cabeza de ella misma [Fig. 11]. No sobra decir que a la jura y a la proclamación pontificia ya se les atribuía entonces, y sobre todo durante la independencia, la idea del nacimiento jurídico, ya no del reino, sino de una noción social y moderna mucho más trascendente: la nación.



Fig. 9. Manuel de Arellano, *Estreno del santuario de Guadalupe y traslado de su imagen* (detalle), 1709.



Fig. 10. Manuel Álvarez - Antonio Rodríguez, *La fuente de Guadalupe*, ca. 1752.

Era común que en la cartografía de reinos y ciudades las personificaciones también aparecieran como pie de ilustración, junto a las cartelas o cuadros indicativos; así se les podía atribuir la jurisdicción política que reclamaba el consecuente registro del territorio y la población. Incluso ya en el Siglo de las Luces las virtudes políticas de los reinos europeos se comenzaron a mirar como espejo de toda la población que comprendían y/o decían representar; y así surgieron las estampas de las monarquías modernas en que se comparaban el clima, los temperamentos, los ingenios, los frutos del país, y, sobre todo, la inspiración moral de sus gobiernos. La disposición y cualidad de cada personificación regia, su materia y su forma, contribuyeron a popularizar la figura distintiva «del estado nacional», una «cuntelequia política» del todo contrapuesta a la «Idea del Imperio».²² La alegoría tenía ahora una nueva pretensión: al subrayar el nuevo maridaje entre estado y nación, la buena o mala catadura moral de los gobernantes no era sino un mero reflejo de la condición social y cultural que prevalecía entre sus súbditos. Así, a los miembros de la «corte nacional» se le congregaba en un salón con estrado, posando como en un retrato familiar, compuesto por igual de sus trofeos militares o culturales, como de las insignias de su gobierno político y moral, connotadas por los usos de cada dinastía; y todo para determinar el carácter o la especificidad de la población que ahora quedaba identificada con sus soberanos, ya de una forma consagratoria, crítica o francamente peyorativa según la dominación vigente y el trato que se daba a los enemigos.

Como hemos visto, la personificación de la Nueva España fue notablemente revalorada por el grupo criollo desde mediados del siglo xvii y de alguna manera quedó contrapuesta a la encarnación eurocentrista de América, estereotipada como una flechadora indómita y feroz. Las mejores plumas de ese entonces como las de Sariñana, Sigüenza y Sor Juana la retratarán con porte majestuoso, ropajes elegantes y aderezada de alhajas, ciertamente muy lejos de la plumería y desnudez de los indios tupinamabas y de todo lugar común con que

22. ALTUVE-FEBRE, *op. cit.*, pp. 47-52.

usualmente, aún desde en Nuevo continente, se retrataba la naturaleza americana; y así llegará, potenciada por la conciencia criolla de territorialidad, al ocaso novohispano para encarnar, siempre con algún rasgo etnográfico que remita a la grandeza de la corte de Moctezuma, al surgimiento de sus equivalentes post coloniales: la América Septentrional, el Anáhuac, el Imperio y la República Mexicana. Dotada con cetro de dominio para poner énfasis en su estatus de reino, y acompañada del escudo de armas de la corte de México en una *cartouche*, en esta figura recaerá, como en ninguna otra, la significación del refrendo del pacto colonial, pero también el retrato común de sus variopintos habitantes que ya, de una manera tácita y retórica, veían en el componente del indio una figura fundadora de la nacionalidad mexicana.



Fig. 11. Joseph Sebastian y Johann Klauber, La proclamación pontificia del patrocinio de la Virgen de Guadalupe sobre la Nueva España, 1754.

Para concluir vale la pena traer a la memoria una imagen extrapolada pero harto reveladora de larga vida que tuvo este símbolo y de los cambios que experimentaba en razón de la emancipación nacional [Fig. 12]. Pocos años después de la terrible guerra de los Estados Unidos contra México en 1847, que no sólo representó la invasión de la capital y la pérdida de la mitad del territorio sino la conciencia de que el país quedaría borrado del «concierto de las naciones», un litógrafo anónimo plasmó por medio de una figura alegórica los mismos sentimientos de zozobra que invadían al historiador Lucas Alamán. Sedente en medio de un campo feraz y una cornucopia de la abundancia, la República Mexicana gozaba de un nacimiento venturoso



en 1821, orgullosa heredera del concepto de prodigalidad y grandeza de la Nueva España, pero, luego de la caída de la capital (su antigua corte) en manos de los yanquis, ahora se precipitaba a los abismos de su destrucción lanzando un grito de desesperación y horror. La verdadera tragedia para Alamán residía en que la República no sólo había dilapidado sus riquezas con los empréstitos sino que, a raíz de la invasión, había perdido sus originarios atributos de poder y soberanía, los que curiosamente le venían desde que Moctezuma, visionario, había cedido sus armas aceptando el vasallaje español.

Fig.12. Anónimo, *Progresos de la República Mexicana*, en *Calendario de Galván*, 1848.

ARTIFICIOS EPIGRÁFICOS. LECTURAS EMBLEMÁTICAS DEL ESCRIBIR MONUMENTAL EN LA CIUDAD DEL SIGLO DE ORO

ANTONIO CASTILLO GÓMEZ

*Universidad de Alcalá**

El hombre es el único mamífero que ve doble. Su retina le transmite una forma que el cerebro analiza en razón de su significado.

R. Debray.¹

LA ESCRITURA COMO IMAGEN

Además de registro de un mensaje verbal, la escritura, en cuanto está hecha de signos, es también un sistema visual. Por ello, sostiene Armando Petrucci, «cuando se confiere deliberadamente un valor particular al aspecto figurativo de la escritura, todo escrito, junto a una función de transmisión de un determinado texto, sobre un plano alfabetico-discursivo, desarrolla otra, sintético-figurativa, que también constituye, en sí y por sí, un mensaje». ² Y, sin duda, una de las ocasiones que proporcionan a la escritura una configuración icónica y elevan el aspecto gráfico de la letra hasta dotarlo de una significación autónoma

*Este trabajo se encuadra dentro de los proyectos de investigación *Cultura escrita, memoria histórica y sociedad urbana en Alcalá de Henares: Del Renacimiento a la Desamortización*, financiado por la Comunidad de Madrid, n.º. 0640/1998, y *El universo de los libros. Lectores, lecturas y bibliotecas en la Alcalá del Siglo de Oro*, Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Alcalá, H005/99.

1. DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994 (orig. 1992), p. 96.

2. PETRUCCI, Armando, «Escritura como invención, escritura como expresión» (orig. 1994-1995), en ID., *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Gedisa editorial, Barcelona, 1999, pp. 171-180: 171.

acontece cuando se exhibe públicamente desde cualquier superficie expuesta.³ En situaciones así, lo escrito puede ser leído en referencia al enunciado verbal que transmite; pero antes, seguramente, será percibido como un objeto enteramente visual.⁴

Al constituirse en obra creativa, en «invención», la escritura se arroja de las competencias semióticas del signo. Se erige en una imagen y, en cuanto tal, puede ser vista e interpretada como una de las formas no coercitivas o «expedientes no violentos», según los llama Fernando Bouza,⁵ empleados por el poder para representarse. Entiendo esta posibilidad en el doble sentido que Louis Marin expresa en su teoría de la *representación*; es decir, en primer lugar, como una manera de mostrarse y hacerse visible allí donde no alcanza la presencia física; y en segundo, en cuanto exhibición y propaganda ante quien se constituye en sujeto receptor en el momento mismo que se enfrenta a la imagen.⁶ Pero esto que el autor francés ha desarrollado específicamente en relación a los retratos de Luis XIV,⁷ igualmente puede extenderse al resto de poderes jurisdiccionales que en un momento dado han querido recurrir a los beneficios de la representación visual.⁸ Bajo dicho enfoque, el artificio gráfico puede ostentar las mismas atribuciones de orden simbólico y significante que se han formulado respecto a los

3. POZZI, Giovanni, «Dall'orlo del «visibile parlare»», en ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi Edizioni, Milán, 1993, pp. 439-464: 440; reeditado en «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, ed. Claudio Ciociola, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1997, pp. 15-41: 16.

4. Sobre la tradición medieval de este concepto, cfr. COLLARETA, Marco, «La scriptura «arte figurativa». Materiali per la storia di un'idea», en «*Visibile parlare*», cit., pp. 135-145.

5. BOUZA, F., «Retórica de la imagen real. Portugal y la memoria figurada de Felipe II» (orig. 1994), en ID. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Akal, Madrid, 1998, pp. 58-94: 64.

6. MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París, Seuil, 1993. Al respecto, véase la lectura que de la teoría de Marin hace Roger Chartier, «Poderes y límites de la representación» (orig. 1994), en ID., *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, Fundación Cañada Blanch, València, 1999, pp. 33-45: 34.

7. MARIN, L.. *Le portrait du roi*, Minuit, París, 1981.

8. BOUZA, F., «Retórica de la imagen real», p. 65.

poderes de la imagen. De manera que, lo mismo que el cuadro, el monumento escrito también puede ser interrogado desde la doble categoría de lo «visible» y lo «legible», de cuanto se muestra figurado y cuanto se expresa verbalmente, sin que éstos se tengan por qué entender como registros opuestos sino más bien complementarios.⁹

En su estricta materialidad, la escritura se configura como una manifestación semiótica cuya recepción estará influida por aquellos elementos, de carácter formal y espacial, que intervienen en su establecimiento como objeto y en su apropiación por los sujetos que la ven y eventualmente pueden o no leerla. Por supuesto, dicha posibilidad será de mayor eficacia simbólica cuando se trate de escrituras «que tienen carácter de particular solemnidad y funciones principalmente indicativas y designativas», es decir, los atributos inherentes a las inscripciones monumentales o «de aparato».¹⁰ Éstas, en la medida que ejercen de espacios de propaganda, reúnen todos los requisitos para ser leídas e interpretadas en términos emblemáticos. Las inscripciones, y sobre todo, insisto, las monumentales expuestas, se constituyen en auténticos instrumentos de comunicación y representación más allá del mensaje verbal que registran. Señalan un auténtico «lugar de memoria», según la categoría formulada por Pierre Nora;¹¹ pero, de la misma manera, sirven como símbolos de interpretación y lectura coetáneas. Y éstas, obviamente, tampoco podían ser ajenas a la forma concreta del artificio epigráfico, o, lo que es lo mismo, al sistema integrado por las tipologías gráficas utilizadas, por la disposición del texto, por la inserción o no de

9. Sobre la aplicación de ambas categorías al análisis de la obra pictórica, en concreto *El maná* [*La manne*] de Poussin, *cfr.* MARIN, Louis, «Lire un tableau. Une lettre de Poussin en 1639», *Pratiques de la lecture*, dir. R. Chartier, Rivages, Marsella, 1985, pp. 102-124; reed. Payot & Rivages, París, 1993, pp. 129-157.

10. PETRUCCI, «Poder, espacios urbanos, escrituras expuestas: propuestas y ejemplos» (orig. 1985), en ID., *Alfabetismo, escritura, sociedad*, cit., pp. 57-69: 60; y, del mismo, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Einaudi, Turín, 19862 (1980), p. xx.

11. *Les lieux de mémoire*, dir. Pierre Nora, Gallimard, París, 1984-1992, 3 tomos; y NORA, «La aventura de «Les lieux de mémoire»», en *Ayer*, 32 (1998), *Memoria e Historia*, ed. Josefina Cuesta Bustillo, pp. 17-34.

motivos de cualquier orden figurativo y, finalmente, por la relación que se establece entre la escritura y el monumento. Por medio de tales atributos, la inscripción se exponía a tantas posibilidades y experiencias de apropiación como distintas y desiguales pudieran serlo las capacidades interpretativas, alfabéticas o no, de los sujetos que la miran.

La escritura monumental expuesta se presenta en estas páginas como uno de los múltiples signos inscritos en el abigarrado hipertexto de la ciudad renacentista y barroca, de modo que lo que aquí pretendo plantear viene a ser una propuesta de análisis de las estrategias emblemáticas implícitas en ciertas inscripciones cuya constitución gráfico-figurativa las sitúa en un punto desde el que pueden y deben ser leídas como imágenes y vistas o miradas como palabras. Al hacerlo trataré de indagar en un conjunto de factores que señalaron el proceso de producción y exhibición de un «programa de exposición gráfica» desplegado bajo el mandato del cardenal Cisneros en tierras de su arzobispado con los propósitos de enaltecer la figura del prelado y de publicitar su imagen benefactora; pero igualmente se podría desarrollar en relación a otros usos del escribir expuesto, caso, por ejemplo, de los textos presentes en las arquitecturas efímeras o, en general, respecto al amplio repertorio de los «signos escritos de la ciudad».

Antes de seguir debo anotar que el término «programa de exposición gráfica» designa «el fenómeno que se verifica cuando el «dominus» o responsable de varios espacios gráficos, de algún modo o medida orgánicamente conectados entre sí, los utiliza con el fin de realizar en ellos una serie de productos escritos homogéneos y coherentes por afinidades gráfico-formales y textuales», que, además, «están siempre dotados de una marca que los identifica, de un «sello», que puede consistir en un emblema o en un nombre resaltado por un cuerpo mayor de las letras o por otro recurso regularmente repetido».¹² Algo ligeramente distinto a lo que aquí nos vamos a encontrar, ya que las distintas piezas del programa no adoptaron la misma tipología gráfica; pero perfectamente válido en cuanto que la fabricación de dichos

12. PETRUCCI, *op. cit.*, p. 61; ID., *La scrittura, op. cit.*, p. XXI.

epígrafes refleja una motivación similar de ostentación visual y propaganda política a través de la inscripción-imagen.

Aplicando dicha terminología al estudio de las escrituras monumentales creadas para celebrar la institución cisneriana de sendos pósitos del trigo en Alcalá de Henares, Torrelaguna y Toledo, dichos epígrafes pueden interpretarse como una forma de explicitación del poder señorial, simbolizada tanto en la plasticidad de una serie de artificios epigráficos debidamente planificados y primorosamente ejecutados cuanto en la disposición central y privilegiada del emblema heráldico. Para desvelar esas claves, básicamente me centraré en un par de aspectos que me parecen particularmente significativos al tratar de determinar las experiencias y posibilidades de apropiación de tales manifestaciones gráficas: a) la constitución emblemática del escribir monumental, con el añadido, al menos en el caso alcalalino, de la excepcionalidad del acontecimiento epigráfico; y b) la emblematización del espacio de exposición.

CONSTITUCIÓN EMBLEMÁTICA DEL ESCRIBIR MONUMENTAL

La eficacia simbólica de la escritura expuesta o «de aparato» se asienta sobre la intersección signficante del verbo y del icono, de la palabra y de la imagen. Palabra e imagen cuya relación no se produce desde la complementariedad subsidiaria de las inscripciones y filacterias didascálicas u otras plasmaciones de la «scriptura in picturis», sino más bien desde la connotación visual del acontecimiento gráfico. La consecución de ese objetivo se plasma en la morfología del epígrafe, confirmando así algo en lo que viene insistiendo la más moderna historia social de la cultura escrita: que el análisis de la misma nos permite «reconocer las posibilidades (o los límites) que la forma material de inscripción de los discursos propone (o impone) en el proceso mismo de la construcción del sentido».¹³

13. CHARTIER, Roger y HÉBRARD, Jean, «Prólogo: Morfología e historia de la cultura escrita», en PETRUCCI, *op. cit.*, pp. 11-21: 12.

Así los dos epígrafes que nos han llegado del mencionado programa de exposición gráfica —el que se colocó en 1513 «en la iglesia collegial [de Alcalá], en un pilar» [Fig. 1]¹⁴ y el que se puso en 1515 en la fachada de la «cámara del Ayuntamiento» de la villa de Torrelaguna [Fig. 2]¹⁵— reflejan claramente la elaboración de un auténtico artificio textual-figurativo producido tras una previa «ordinatio» o diseño del espacio gráfico, y, por lo tanto, concebido claramente con una determinada estrategia de producción de sentido. Para alcanzarla se establece la realización de una serie de inscripciones cuyas características formales, a tenor de los ejemplares que se han conservado, se revisten de la majestuosidad necesaria, no ya para establecer la memoria del hecho, según se refiere en la cláusula pertinente de las correspondientes escrituras fundacionales, sino más bien para sustituir la persona ausente del prelado, hacerlo visible a través de la inscripción y propagar así la excelencia de él y de su política benefactora.

Los artificios epigráficos evidencian una indiscutible constitución visual, de la que dan fe la amplitud de dimensiones, especialmente en el caso de la inscripción conmemorativa del pósito de Alcalá; la cuida-

14. Biblioteca Nacional, Madrid (B.N.M.), Ms. 7331, fols. 8-13:12r (copia fechada el 9 de septiembre de 1709 a partir del original del Libro de Bulas, según anota el escribano Diego González de Lizana) y 14-22:20r (copia del 25 de septiembre de 1719). Otros traslados en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, XIV, Madrid, 1849, pp. 396-408: 405; y en Archivo Histórico Nacional (Madrid), *Universidades*. L. 1097, fols. 230-234. Esta última ha sido editada por GONZÁLEZ NAVARRO, Ramón, *La asistencia social en el arzobispado de Toledo en el siglo XVI: Cisneros y el pósito del trigo en Alcalá*, en *Actas del IV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Institución de Estudios Complutenses; Institución Provincial «Marqués de Santillana»; Centro de Estudios Seguntinos, Alcalá de Henares, 1994, pp. 173-193: 180-184.

15. B.N.M., Ms. 2690, n. 8, fols. 31-37: 36v. Al pósito de Torrelaguna se refieren también GÓMEZ DE CASTRO, Alvar, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros* (1569), edición, traducción y notas por José Oroz Reta, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1984, p. 359; y *Annales Complutenses. Sucesión de tiempos desde los primeros fundadores griegos hasta estos nuestros que corren* (ms. s. XVII), ed. Carlos Sáez, Institución de Estudios Complutenses, Alcalá de Henares, 1990, p. 393.

da y equilibrada distribución del texto y el motivo heráldico; la homogénea composición del texto, señalada por el perfecto alineamiento de las letras y la regularidad del espacio interlineal; la plasticidad de las tipologías gráficas empleadas, por más que sean diferentes: capitales humanísticas en la inscripción complutense y minúscula gótica textual en la de Torrelaguna; el encuadramiento general de la inscripción; y, finalmente, la inclusión, en la parte superior central, del emblema heráldico de Cisneros, compuesto por el escudo ajedrezado de la familia con el capelo cardenalicio y los cordones de su jerarquía eclesiástica, amén de las figuras de dos cisnes afrontados que se añaden en la inscripción de Torrelaguna, presentes, no obstante, en otros de los muchos escudos cisnerianos expuestos en Alcalá.



Fig. 1. Inscrpción del pósito del trigo, 1513. Alcalá de Henares, Catedral Magistral.



Fig. 2. Inscrpción del pósito del trigo, 1515. Torrelaguna, Ayuntamiento.

El escudo corona la inscripción y, de ese modo, orienta la interpretación de la misma, de manera que la percepción y recepción del epígrafe no puede prescindir de la fuerza simbólica inherente al motivo heráldico. Éste actúa demarcando simbólicamente el territorio de la exhibición y el tiempo de la recepción, y con ello propone (o impone) una estrategia de construcción del sentido perfectamente legible tanto por las personas más familiarizadas con la cultura del texto como por los analfabetos convencionales, que no visuales,¹⁶ máxime si tenemos en cuenta que dicho emblema no era desconocido por las gentes del arzobispado toledano, sino todo lo contrario, demasiado cotidiano y familiar por cuanto figuraba en cada una de las empresas monumentales, artísticas o librerías impulsadas por el Cardenal.¹⁷ Es decir, estaba inscrito en el imaginario colectivo y, por eso mismo, inmediatamente podía ser asociado y reconocido como una forma que el poder utilizaba para hacerse visible y representarse ante los demás.

Pero, junto a la determinación de sentido implícita en la inserción central del escudo cardenalicio, otro de los aspectos que conforman la condición visual del epígrafe radica en las tipologías gráficas utilizadas para la materialización del artificio. Aunque en las dos inscripciones conservadas, los tipos de letras son distintos, ambas tienen como punto en común la planificación del trabajo, la regularidad del dispositivo textual y la elegancia de las letras. En la de Torrelaguna se recurre a la minúscula gótica textual, que sería una escritura más propia del ambiente eclesiástico; mientras que en la inscripción del pósito de

16. Sobre esto mismo puede verse MARCHESINI, Danielle, «Una città e i suoi spazi scritti: Parma, secoli XVIII-XIX», *Storia Urbana*, x, 34 (1986), pp. 43-68: 47; y, también de este autor, *Il bisogno di scrivere. Usi della scrittura nell'Italia moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1992, pp. 76-79.

17. Una aproximación a algunos de ellos, en GONZÁLEZ NAVARRO, Ramón, *Universidad de Alcalá. Esculturas de la fachada*, Instituto Nacional de Administración Pública, Alcalá de Henares, 1980 (primera ed., Madrid, 1971); DELGADO CALVO, Francisco, *Escudos universitarios de Alcalá de Henares*, Brocar, abc, Alcalá de Henares, 1988; e ID., *Presencia heráldica en la Catedral Complutense*, en *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares*, Diócesis de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1999, pp. 225-239: 226.

Alcalá se opta por la alternancia de capitales clásicas y humanísticas. Desde mi punto de vista, la opción complutense por un modelo de letra más próximo al ideal de la legibilidad¹⁸ se emparenta con otras elecciones similares desarrolladas en contextos documentales y librarios, y, obviamente, estaría más en consonancia con el proyecto de renovación cultural (y gráfica) representado por la Universidad. Después de todo, en el caso de la villa de Alcalá, dicha inscripción muestra a las claras la ruptura formal con la hegemonía previa del ciclo gótico y anticipa las primeras evidencias de un cambio de cultura epigráfica, que, pocos años más tarde, se volverá a retomar en la cartela escrita del sepulcro del cardenal Cisneros en la capilla del Colegio Mayor, realizado entre 1518 y 1521.¹⁹ La particularidad de la opción gráfica seguida en una y otra circunstancia, equivalente a lo acaecido en otras manifestaciones del mecenazgo artístico de Jiménez de Cisneros,²⁰ estaría relacionada con las necesidades funcionales, ideológicas y culturales que motivaron, en cada caso, la ejecución de los diversos monumentos gráficos.

El texto escrito venía a completar la función simbólica de la imagen heráldica explicitando, a quienes estuvieran capacitados para leerlo o pudieran hacerlo por medio de algún intermediario, la memoria de la institución creada por el señor jurisdiccional en beneficio de cada una de las villas: 10.000 fanegas de trigo para Alcalá y 5.000 para Torrelaguna, destinadas a atender los períodos de carestía y de malas cosechas con la finalidad de que los precios no se encarecieran. De ahí

18. Para este concepto, *vid.* RUIZ GARCÍA, Elisa, *Hacia una semiología de la escritura*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Pirámide, Madrid, 1992, pp. 188-190.

19. Para mayor abundamiento me remito a mi libro *Escrituras y escribientes*, cit., pp. 81-82 y al artículo ««Como del pan diario». De la necesidad de escribir en la Alcalá renacentista (1446-1557)», *Scrittura e Civiltà*, 23 (1999), pp. 81-152: 115-119.

20. Entre otras publicaciones, *cfr.* CASTILLO OREJA, Miguel Ángel, «La eclosión del Renacimiento: Madrid entre la tradición y la modernidad», en *Madrid en el Renacimiento*, Comunidad de Madrid: Fundación Colegio del Rey, Madrid, 1986, pp. 135-169: 140-152, y, del mismo autor, «La Universidad de Alcalá en las empresas de Cisneros», en *La Universidad Complutense y las artes*, Universidad Complutense: Servicio de Publicaciones, Madrid, 1995, pp. 27-40: 29-30.

el recurso al vulgar como lengua de comunicación, completado, en el caso de la inscripción alcalaina, con una parte final laudatoria en latín en la que el concejo de la ciudad, revestido de la gloria que le da la intitulación clasicista que adopta –S(ENATVS) P(OPVLVS) Q(VE) COMPLV(TENSIS)–, da cuenta de su papel en la ordenación de la inscripción monumental.

Mas allá del texto (pero también «más adentro», si nos atenemos a la certera precisión de Rodríguez de la Flor²¹), la intersección verbo-figurativa conduce dichas escrituras a un territorio que bien podemos calificar de emblemático, como un objeto de comunicación visual cuya apropiación transcendía lo concreto del discurso analógico y movilizaba otras expectativas de construcción del sentido donde la imagen cobraba un valor especialmente significativa. De ese modo, la inscripción quedaba constituida como un acto de representación y propaganda del poder. Así vendría a corroborarlo, por ejemplo, la presencia de algunas personas del Consejo de Cisneros, concretamente el maestro Juan Martínez de Cardeña y el licenciado Diego González del Barco, en la reunión del concejo de Alcalá en la que se decidió la fabricación de las lápidas conmemorativas del legado de 10.000 fanegas de trigo.²²

Igualmente, al menos por lo que toca a la extensión complutense del programa gráfico, la interpretación y apropiación del mismo tampoco podía sustraerse al hecho de que dichos epígrafes inauguraban una producción prácticamente inédita en el panorama epigráfico de la villa, puesto que, salvados los lejanos testimonios de la ciudad romana, en el tiempo histórico más inmediato no quedaba memoria del recurso a los muros externos para la exhibición de lo escrito. La actividad epigráfica de la segunda mitad del siglo xv y de los primeros lustros del xvi se centró básicamente en las escrituras funerarias y en alguna ejecución de tipo conmemorativo en el interior de los templos;

21. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de imagen simbólica*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 15.

22. Así lo he expuesto en mi libro *Escrituras y escribientes*, cit., pp. 165, 169; y en el artículo «Como del pan diario», cit., p. 118.

pero nada equivalente a lo que supusieron las inscripciones del pósito. Incluso después, tampoco se puede afirmar que se tratara de una actividad asidua, si exceptuamos las leyendas didascálicas de los medallones que adornan las ventanas de la fachada del Colegio Mayor de san Ildefonso y los letreros que rematan las ventanas de la homónima del Palacio Arzobispal con el nombre de las oficinas que allí estaban localizadas. En otro lugar señalaba que esa escasez de escrituras monumentales expuestas en la Alcalá renacentista podía deberse a la ausencia de espacios públicos abiertos, excepción hecha de la plaza del Mercado, convertida a principios de siglo en el punto de unión entre el caserío medieval y la ciudad universitaria, consecuencia, sin duda, de los condicionamientos impuestos por el trazado urbanístico de la villa medieval en la planificación y desarrollo de la moderna.²³

Por unas u otras razones, la práctica totalidad de los epígrafes alcalaínos del Renacimiento son lápidas funerarias e inscripciones celebrativo-conmemorativas. Su abundancia, al menos respecto a los precedentes medievales, presenta los tintes de la restauración clasicista propia del período; sin embargo, la naturaleza de las mismas y la restricción del efecto publicitario derivado de su ubicación, impide que se puedan considerar desde el mismo punto de vista que otras inscripciones colocadas en muros externos, a la vista de todos. Son éstas las que mejor simbolizan el redescubrimiento de la función civil y política del espacio urbano, señalada, además, por el retorno a los modelos epigráficos antiguos, cuyo ejemplo más paradigmático lo representa precisamente el programa expositivo del pósito del trigo en Alcalá de Henares. Por su excepcionalidad, dichas inscripciones

23. En relación a los pormenores de la cultura epigráfica complutense entre mediados del xv y las mismas fechas del xvi, me remito a mi libro, ya citado, *Escrituras y escribientes*, pp. 79-87 y 162-165; así como al artículo «Como del pan diario», pp. 96-101 y 115-119. Para cuanto concierne a las transformaciones de la ciudad, vid CASTILLO OREJA, Miguel Ángel, *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis y desarrollo de su construcción, siglos xv-xviii*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares: Comisión de Cultura, Alcalá de Henares, 1980; y, del mismo, *Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares, un modelo urbano de la España Moderna*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares: Comisión de Cultura, Alcalá de Henares, 1982.

pueden ser contempladas y valoradas como un acontecimiento epigráfico absolutamente singular, y ello, naturalmente, cabe entenderlo también como una de las condiciones que actuarían en el momento de la recepción del mensaje.

En el tiempo de su fabricación y exhibición, dichas inscripciones sirvieron para honrar y propagar la figura del benefactor, contribuyendo a difundir una imagen humanizada y próxima del señor de la villa (cuya «presencia» se asegura también por la eficacia simbólica del emblema heráldico labrado en la parte superior), necesaria para mantener la cohesión social y el respeto al orden político y jurisdiccional establecido. De cara al futuro, quedaban como la huella en piedra del hecho, esto es, como auténticos «lugares de memoria» destinados a preservar el recuerdo.

LA EMBLEMATIZACIÓN DEL ESPACIO

Por otro lado, la recepción e interpretación del mensaje canalizado a través de las inscripciones monumentales estaba también influida por los lugares de exhibición de las mismas, es decir, por los espacios de la geografía urbana desde los que se hicieron visibles y legibles.²⁴ Indudablemente las experiencias de apropiación y construcción del sentido no pueden evitar la influencia que ejerce el lugar donde se inscribe el monumento gráfico dentro de lo que puede calificarse como parte de la configuración simbólica de la ciudad. De ahí la importancia que se le da a ese extremo en las disposiciones que ordenan la colocación de ciertas escrituras monumentales. Lo vemos claramente en los respectivos acuerdos de los concejos de Alcalá y Torrelaguna, prácticamente iguales en lo que atañe a la institución de la memoria gráfica de los pósitos del trigo. El concejo de Alcalá lo decidió en un ayuntamiento celebrado el día 16 de febrero de 1513, estando presentes, entre otros, un par de miembros del Consejo de Cisneros; mientras que el de Torrelaguna lo

24. CAUTELA, Gemma y MAIETTA, Ida, *Epigrafi e città. Iscrizioni medioevali e moderne nel Museo di San Martino in Napoli*, Società Editrice Napoletana, Nápoles, 1983, p. 20.

hizo al año siguiente, el 7 de diciembre de 1514.²⁵ En ambos casos se insistía primordialmente en la necesidad de establecer «perpetua memoria» del hecho mediante la ordenación de un programa de exposición gráfica que comprendía la ejecución de varias inscripciones y su colocación en los edificios y lugares más significativos y emblemáticos de cada villa: en Alcalá, en la iglesia colegial de los santos Justo y Pastor – «junto a la plaza, donde se venden las hortalizas»,²⁶ «en una piedra arriada a un botalete de los arcos de la segunda nave desta sancta Iglesia, que mira a la plaça, encima la imagen del archángel San Miguel»,²⁷ que debe ser la que aún se conserva–,²⁸ en el Ayuntamiento²⁹ y en los alfolís del trigo, aunque podría tratarse de la misma ya que el pósito municipal estaba situado al lado de las casas consistoriales:³⁰

25. Me remito a los documentos citados, respectivamente, en las notas 14 y 15.

26. GÓMEZ DE CASTRO, *op. cit.*, p. 353.

27. *Annales Complutenses*, *op. cit.*, p. 393. En esta descripción coincide PORTILLA Y ESQUIVEL, Miguel de la, *Historia de la ciudad de Compluto, vulgarmente Alcalá de Santiuste y ahora de Henares*, I, Imprenta de Joseph Espinosa, Alcalá de Henares, 1725, p. 288: «El año 1512 el Senado y Pueblo Complutense hizo poner una piedra grande en la Plaza (que aora llamamos absolutamente, y entonces decían de la Picota) con una imagen del Archangel San Miguel y las armas del santo Cardenal, en memoria del pósito del trigo [...]». Hago notar que la fecha no es 1512 sino 1513, como consta por la escritura de constitución del pósito.

28. Actualmente se encuentra fijada en el muro exterior de la girola de la Iglesia Magistral, en la esquina que limita con la antigua plaza de la Picota, por lo tanto próxima a su emplazamiento original si es que no se trata del mismo. Para la descripción y el texto de la misma, aunque con un error en la fecha (1512 en lugar de 1513), me remito a RUBIO FUENTES, M^a José, *Catálogo epigráfico de Alcalá de Henares*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 1994, núm. 157.

29. Respecto a ésta, AZAÑA Y CATARINEU, Esteban, *Historia de la ciudad de Alcalá de Henares (antigua Compluto) adicionada con una reseña histórica de los pueblos de su partido judicial*, Alcalá de Henares; Madrid, 1882-1883 (ed. facsímil en un volumen, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1986, por donde cito), pp. 327-328, se hace eco de un texto en castellano que resulta discutible porque no se corresponde en nada con el de la inscripción conservada. Al respecto, *cfr.* RUBIO FUENTES, *op. cit.*, núm. 119, y CASTILLO GÓMEZ, *op. cit.*, p. 166.

30. ROMÁN PASTOR, Carmen, *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares*, Institución de Estudios Complutense, Alcalá de Henares, 1994, p. 414.

E por que esta tan grande merced de perpetua memoria quede para siempre y sea notoria, la ponen por escrito, esculpido en piedras, en el aiuntamiento de la dicha villa y en la iglesia collegial en un pilar y en los principales halholíes del dicho pan, porque la dicha memoria sea perpetua de tan gran merced y beneficio como su Reverendísima señoría ace a esta dicha villa y a los vecinos y moradores della [...].³¹

Y en Torrelaguna, en el Ayuntamiento, que ocupaba parte del edificio donde también estaban los alfolís, y en la iglesia parroquial de Santa María, levantada en la misma plaza Mayor, haciendo esquina con las casas del Concejo:

E por que esta tan gran merçed de perpetua memoria quede para sienpre jamás e sea notoria, la pongan por escrito, esculpido en piedras, en la cámara del Ayuntamiento de la dicha villa y en la dicha iglesia de Santa María Madalena, en un pilar de los prinçipales alholís del dicho pan, porque la dicha memoria sea perpetua [...].³²

Todos ellos, edificios y lugares de alto contenido simbólico, depositarios e instituidores de memoria que ostentaban la representación del poder político municipal, la de la religión imperante y, claro está, la del propio recinto destinado al almacenamiento del cereal. Además de ámbitos de convivencia y sociabilidad urbana situados en los principales espacios de reunión, lo que garantizaba las condiciones de máxima publicidad del escrito. A saber: en Alcalá, la Iglesia Colegial, verdadero centro administrativo y clerical de la ciudad medieval y moderna,³³ y la plaza del Mercado, en el centro cívico de la ciudad de principios del xvi, punto de intersección entre ésta y el nuevo barrio académico, aparte de lugar de ferias, fiestas y mercados;³⁴ y en

31. B.N.M., Ms. 7331, fol. 12r; fol. 20r.

32. B.N.M., Ms. 2690, n. 8, fol. 36 v.

33. ROMÁN PASTOR, *op. cit.*, p. 415.

34. Véase ROMÁN PASTOR, *op. cit.*, pp. 412-414 y GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo, «La instrumentalización de los espacios urbanos en los siglos xvi y xvii: El ejemplo de la Plaza del Mercado de Alcalá de Henares», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, *Historia del Arte*, 5 (1992), pp. 159-183: 160-170.

Torrelaguna, en la plaza Mayor. Es más, por cuanto concierne a Alcalá, existen noticias que señalan la posibilidad de otra inscripción concerniente a la memoria epigráfica del pósito, no contemplada en el programa inicial, en la fachada de la capilla de san Ildefonso,³⁵ aunque también pudiera tratarse de la que estaba previsto situar en los graneros, ya que de ésta no se tiene otra referencia que la apuntada en la escritura constitutiva de la memoria gráfica, sin que tampoco deba descartarse, como ya he apuntado, que fuera la misma que se dispuso colocar en el Ayuntamiento. Asimismo conviene observar que dichos edificios estuvieron estrechamente vinculados a las operaciones urbanísticas promovidas por Jiménez de Cisneros en ambas localidades, lo que, sin duda, contribuía a que la inscripción fuera apropiada bajo las mismas circunstancias de representación del poder.³⁶

El hecho de que se estipulara realizar diversas inscripciones para colocarlas en distintos lugares corrobora la existencia de un verdadero programa de exposición gráfica bajo el que resulta imposible no ver la intervención, directa o no, del cardenal Cisneros. Si, además, como afirma Petrucci, un plan de esa naturaleza «assume una más completa connotación urbana cuando es extendido a toda una zona de la ciudad y está relacionado con un programa monumental y urbanístico paralelo que pretende modificar las características del territorio afectado»³⁷, se puede sostener que el programa de las inscripciones cisnerianas de los pósitos del trigo es un claro testimonio de ello, incluida su

35. La menciona PORTILLA Y ESQUIVEL, M. de la, *Historia de la ciudad de Compluto*, cit., p. 288; y, a partir de éste, AZAÑA Y CATARINEU, *Historia de la ciudad de Alcalá*, cit., p. 327-328, y QUINTANO RIPOLLÉS, ALFONSO, *Historia de Alcalá de Henares*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1973, p. 142, nota 212. Más modernamente, véase la descripción de la misma en RUBIO FUENTES, *op. cit.*, num. 111.

36. Respecto a las connotaciones que pueden alcanzar los lugares de exposición, resultan válidas las consideraciones de BOLZONI, Lina, «Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative», *Le culture della memoria*, eds. Lina Bolzoni y Pietro Corsi, il Mulino, Bolonia, 1992, pp. 87-93, en particular por lo que concierne a su valoración de la galería de Sansovino en la veneciana plaza de San Marcos; e ID., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Turín, 1995, especialmente pp. 195-198 y 230-236, de nuevo sobre la «loggetta» de Sansovino.

37. PETRUCCI, *op. cit.*, p. 61 y, del mismo, *La scrittura*, cit., p. 21.

vinculación con las actuaciones sobre los respectivos entornos urbanos donde las mismas se colocaron. Aparte, la extensión del mismo a varias ciudades del arzobispado de Toledo demuestra también que el dominio del espacio gráfico y la facultad de instrumentalizar la ciudad con fines de publicidad y propaganda señorial no era competencia exclusiva del gobierno local, sino que estaba interferida por la dependencia jurisdiccional hacia el titular del señorío y por el mecenazgo de éste; y, asimismo, que la homogeneidad del tipo de escritura tampoco tiene por qué ser una condición imprescindible para que se puede hablar de un verdadero y efectivo programa de exposición gráfica, siempre que entendamos éste, de manera más amplia, como la articulación de un plan de escrituras expuestas ordenadas y orientadas desde el poder como instrumentos de su propia propaganda y representación.

LEER LAS INSCRIPCIONES

En definitiva, la conjunción de los distintos elementos formales y espaciales que he considerado en estas páginas hace de las escrituras expuestas, o, al menos, de algunas de ellas, una manifestación perfectamente emblemática. Por supuesto, tomando la palabra en el sentido más lato de la expresión, en cuanto designación de «cualquier cosa que es representación simbólica de otra», justamente lo que se recoge en la segunda acepción de dicha voz en el *Diccionario de la Lengua Española*.

Situadas en lugares singularmente estratégicos y de evidente función simbólica, emplazadas en espacios de concurrencia masiva, dichas inscripciones permitieron dar visibilidad al poder ausente, inmortalizar su magnanimidad y buscar así la adhesión de la comunidad. En el programa gráfico que aquí he examinado, la función representativa estaba enunciada en la posición privilegiada y determinante del motivo heráldico. Al verlo, cualquiera, alfabetizado o analfabeto, podía reconocerlo como expresión del poder encarnado en el arzobispo Cisneros y a partir de ahí estaba facultado para descifrar e interpretar la inscripción como un mensaje emanado desde las instancias señoriales.

En relación a las escrituras monumentales, la lectura, expone Giovanni Pozzi, comporta dos operaciones mentales: una, es la que reconoce el mensaje transmitido por los fonemas, los lexemas, los sintagmas y las frases representadas en las formas gráficas; y la otra, es la que atribuye un valor autónomo a las formas gráficas.³⁸ En efecto, para cierta categoría de inscripciones, como la que he traído a estas páginas, no basta con una interpretación puntual de los signos escritos y ni siquiera se puede afirmar que esto sea lo más importante.³⁹ Las operaciones de recepción y construcción de sentido se hallan contenidas en la constitución emblemática o figurativa del artificio epigráfico, incluso más que en las oportunidades de una descodificación analógica del mensaje textual. Por ello, al tratar de desmenuzar las expectativas de lectura e interpretación de las escrituras monumentales expuestas no solamente debe atenderse a su contenido verbal, sino que también es necesario explorar las potencialidades comunicativas inscritas en lo que es propiamente una demostración semiótica. Esto es así porque, como decía al principio, todas las expresiones gráficas en las que la escritura asume funciones de exhibición y de solemnidad no transmiten únicamente un mensaje verbal, sino sobre todo uno de entidad visiva.⁴⁰ Cuando las formas gráficas se insertan en un contexto icónico, su cometido no es puramente didascálico o parenético, sino que desarrolla un acto de comunicación inscrito en la iconografía correspondiente, propuesto en la imagen establecida.⁴¹

Concluyendo: imágenes para ser leídas como palabras y letras para ser vistas como imágenes. Las inscripciones monumentales reflejan la formulación de una manera de producir el discurso que emplea léxicos diversos, pero que se organiza a partir de una gramática

38. Pozzi, *op. cit.*, p. 440 y p. 16.

39. BREVEGLIERI, Bruno, «Le iscrizioni medievali fra esecutori e osservatori», en *Modi di scrivere. Tecnologie e pratiche della scrittura dal manoscritto al CD-ROM*, Atti del Convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia (Certosa del Galuzzo, 11-12 ottobre 1996), Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1997, pp. 69-103: 74.

40. PETRUCCI, *op. cit.*, p. 19.

41. Pozzi, *op. cit.*, p. 463 y p. 40.

semejante.⁴² Lo mismo que otras plasmaciones del rico surtido de imágenes, emblemas, empresas o divisas que tan del gusto fueron de la sociedad barroca.⁴³ A la postre, objetos significantes que conformaron el universo comunicativo de las ciudades modernas poniendo sobre el escenario de la representación urbana una variopinta gama de códigos discursivos que iban más allá de la estricta competencia alfabética.

En aquella ciudad renacentista y áurea, construida como si de un libro ilustrado se tratara, cada inscripción monumental integraba una página del mismo y definía un espacio de comunicación levantado sobre la combinación de dos registros diferentes pero en modo alguno opuestos, y ambos se conjugaron para llevar dichas escrituras desde el libro de los emblemas a la ciudad simbólica. Y una vez en ésta, buscaron su ocasión de lectura y construcción de sentido entre públicos desigualmente capacitados: unos habituados al significado de las palabras y otros más proclives a experimentar el poder seductor de las formas. En efecto, aquella era una sociedad y una época de imágenes y éstas podían incluso implicar a los más torpes en el manejo de las letras, de tal modo que no eran pocas las situaciones en las que hasta el «analfabeto estaba perfectamente en grado de entender el valor representativo e ideológico del epígrafe monumental como expresión de un poder».⁴⁴ Determinar los horizontes y modalidades de esas distintas apropiaciones del escribir monumental es justo lo que he tratado de esbozar en estas planas, supliendo con la teoría y la hipótesis cuanto las gentes del tiempo no llegaron a confesar respecto a sus modos de comprender y dar significado a lo visto y a lo leído en aquellas inscripciones tan solemnes.

42. Llevo al análisis de las inscripciones monumentales los términos que Roger Chartier aplica más ampliamente a la construcción y significado de las imágenes en el Siglo de Oro. *Vid.* Roger CHARTIER, «La representación regia: entre mostrar y mediar», en BOUZA, *op. cit.*, pp. 5-11: 10.

43. La bibliografía puede ser tan voluminosa como la que acreditan muchos de los títulos citados a lo largo del presente volumen, por lo que me remito exclusivamente a uno de los textos pioneros y más significativos: el apéndice que dedicó al tema José Antonio MARAVALL en su fundamental *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1983 (1975), pp. 499-524.

44. BARTOLI LANGELI, Attilio y MARCHESINI, Daniele, «I segni della città: Parma nell'Antico Regime», *Storia Urbana*, X, 34 (1986), pp. 5-9: 8.

PODER MUNICIPAL Y PODER JUDICIAL: LA PLAZA NUEVA DE GRANADA EN EL SIGLO XVI

ESTHER GALERA MENDOZA

Universidad de Granada

Decía Bermúdez de Pedraza que «sitiada, y murada vna ciudad, lo mas necessario en ella, y que mas la adorna, son las plaças, butilleria comun de la Republica, sin la qual, como en la casa de los Principes donde esta faltara, no auria policia». ¹ A finales del siglo xvi había en la ciudad de Granada cuatro plazas *llanas espaciosas, y bien quadradas*, la de Bibarrambla, que era la más principal, la Plaza Nueva, segunda en importancia, y otras dos en el Albaicín, la plaza Larga y la de Bibalbonut. ²

1. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, FRANCISCO, *Antigüedad y excelencias de Granada*. Granada, 1981. Ed. Facs. de la de 1608, L. I, Fol. 11r.

2. La plaza de Bibalbonut se ubicaba a espaldas de la iglesia del Salvador y recibía su nombre de la puerta árabe llamada Bib al-Bunud o puerta de los Estandartes que comunicaba el Albaicín con la Alcazaba y que fue demolida en 1556. Sobre esta plaza decía Henríquez: «La quarta plaza no ha perdido su nombre Antiquisimo dicho arriva. Fue la primera plaza que tubo esta ciudad Junto a el castillo de Yznarroman; fue de grande trato en tiempo de moros con tiendas ricas de paño y sedas, más el tiempo le ha sido contrario aviendole hecho falta sus cristianos nuevos por sus dos expulsiones. Oy no se usa de aquella estando casi desierta. Tenian en ella los moriscos un hospital que llamaban el general, para curar los de su nación [...]» (HENRIQUEZ DE JORQUERA, F. *Anales de Granada*. Granada, Universidad, 1987, vol. I, p. 20). Sobre el Hospital general se fundó tras la expulsión de los moriscos el convento de San Agustín y frente a él el Beaterio de Agustinas recoletas, elevado a Convento (de Santo Tomás de Villanueva) en 1635.

En las Actas Capitulares del siglo xvi se menciona con gran frecuencia otra plaza, la del Hatabín (Leñadores), frente a la desaparecida iglesia de san Gil que después le daría nombre. A través del puente del Hatabín se cruzaba el río Darro y se llegaba a la placeta y calle de Cuchilleros, por donde se subía a la Alhambra.

Realmente podemos coincidir con Bermúdez de Pedraza en que lo más emblemático en el trazado de una ciudad fueron las murallas y las plazas. Unas y otras desempeñaron funciones esenciales para la vida urbana. La muralla delimita el contorno de la ciudad, la protege, la aísla de las epidemias, e incluso regula el tráfico interior y el comercio exterior orientando la entrada de mercancías por las puertas especialmente designadas para cada producto. Por su parte, la plaza es el lugar del encuentro, de la representación, del mercado, del pregón, de las ejecuciones y de la fiesta. Es el espacio público por excelencia, donde todo puede regularse y controlarse con facilidad, por ello decía Bermúdez que sin él no habría policía.

Las numerosas descripciones que existen sobre la Granada del siglo XVI tienen como elemento de contraste la conocida Plataforma de Ambrosio de Vico (1595/1616),³ documento gráfico único para la Granada del Quinientos. En ella queda perfectamente reflejada la Plaza Nueva sobre el curso del río Darro, en el punto de unión entre las colinas del Albaicín y de la Alhambra. Esta plaza se creó poco después de la Toma de la ciudad y para ello fue necesario embovedar parte del cauce del río. En 1499 el moro Ali de Mediana había adosado al antiguo puente de los Leñadores (qantarat al-Hattabin), otro para ampliarlo,⁴ y muy poco tiempo después, en agosto de 1506 una Real Cédula autorizaba la creación de la plaza, proyecto que se llevaría a cabo en varias fases. Desde el puente de los leñadores –al final de la calle de Elvira–, aguas arriba, se hizo una bóveda de 70 m. de longitud que fue terminada en 1515 por el cantero Miguel Sánchez de Toledo (hasta la casa del conde de Ureña, más allá de la cuesta de los Gómez). Posteriormente se continuó en la misma dirección durante 53 m., con objeto de extender la plaza hasta el principio de la

3. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada, Universidad, 1992. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel/ LÓPEZ GUZMAN, Rafael/ MORENO GARRIDO, Antonio, «La plataforma de Ambrosio de Vico: cronología y gestación». *Revista Arquitectura Andalucía Oriental*, 2 (1984), p. 6-11.

4. GÓMEZ MORENO, Manuel, *Guía de Granada*. Granada, Universidad e Instituto Gómez-Moreno, 1998, vol. I, p. 200. También se llamó puente de los Barberos.

calle del Darro.⁵ Esta cronología que ofrece Manuel Gómez Moreno y que sigue Gallego y Burín⁶ queda ratificada en los Libros Capitulares.⁷ Por tanto, la forma definitiva de la plaza es el resultado de sucesivas ampliaciones del embovedado. En el siglo XVI aún no se había unido este espacio con la contigua plaza de Santa Ana como lo está en la actualidad. Varias manzanas de casas y un espléndido pilar las separaban. Ambas plazas quedaron unidas a finales del siglo XIX.⁸

El espacio de la Plaza Nueva se insertaba en el tejido urbano buscando la conexión con otros espacios del mismo mediante las calles que desembocaban o partían de la Plaza, las más principales calles de la ciudad. En primer lugar la calle de Elvira,⁹ al sur, formando parte del primitivo eje norte-sur sobre el que se configuró la ciudad. Era una

5. Sobre este tema de los puentes del río Darro, puede consultarse: ORIHUELA, Antonio, «Restos de la Granada Islámica ocultos por las bóvedas del río Darro». *Al-Qantara. Revista de Estudios Arabes*, 14 (2), 1993, pp. 293-309. MALPICA CUELLO, Antonio, «El río Darro y la ciudad medieval de Granada: las tenerías del puente del carbón». *Al-Qantara. Revista de Estudios Arabes*, 16 (1), 1995, pp. 83-106.

6. GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, Comares, 1996, p. 329.

7. Las condiciones para la ampliación del puente de los leñadores, que puede entenderse como la primera acción encaminada a la creación de la Plaza Nueva, están recogidas documentalmente en Archivo Histórico de la Ciudad de Granada: Libros Capitulares, L. I., Cabildo de 22 de febrero de 1499, Fol. 118r-120r. También en los libros capitulares, en una de las sesiones celebradas a finales de 1497, se refleja cómo el Cabildo dio licencia a Pedro de Vera, vecino de Granada, para que *pueda sacar la puerta de su casa a la plaza nueva que se hizo en la subida del alcaçaua* (A.H.C.G, Libros Capitulares, L.I, Fol. 43v), que debe de tratarse de otra plaza o placeta puesto que la primera intervención que parece se hace sobre el espacio que habría de ser la Plaza Nueva es la ampliación del puente de los leñadores en 1499.

8. Ver: MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a José, *La plaza pública como elemento urbanístico: seis ejemplos en la ciudad de Granada*. Granada, Ediciones Virtual, 1996.

9. Navagero decía: «Hay en ella una calle principal bastante ancha y muy larga, que llaman la calle de Elvira, nombre que tiene también la puerta que hay al cabo de ella... Por el otro cabo la calle da a una plaza no muy grande, bajo la cual pasa el Darro; a mano derecha de la plaza, como se viene de la calle de Elvira, está otra calle recta en que hay toda suerte de tiendas, llamada el Zacatin [...]», Citado por Jesús Luque Moreno en *Granada en el siglo XVI. Juan de Vilches y otros testimonios de la época*. Granada, Universidad, 1994, p. 183.

calle muy comercial, y en el lado más próximo a Plaza Nueva se ubicaron dos hospitales, el del Corpus Christi, y el de la Caridad y del Refugio, por lo que esta última parte de la calle de Elvira se llamó de los Hospitales, y fue lugar donde acostumbraron vivir los escultores y entalladores. Era la calle más larga de Granada, y en su extremo comunicaba con el exterior por la puerta de Elvira. La calle del Zacatín,¹⁰ era la más comercial de todas, allí había numerosas tiendas de plateros, tintoreros, sastres, zapateros, lenceros..., también estaba la alhóndiga Zayda y la entrada de la alcaicería; además conectaba la Plaza Nueva con la de Bibarrambra, corazón de la medina. Desembocaban también en la Plaza Nueva la cuesta de los Gómez, que subía a la Alhambra, la calle de la Cárcel y del Chorrillo del Aire que conducían al Albaicín, y la calle del Darro, que podríamos definir para el caso de Granada como «la calle de los Caballeros» de la que hablaba Bonet,¹¹ donde tenían casa los señores de Castril, el conde del Arco, el señor de Villanueva de Mexía, los Señores de Pisa...¹² Además sabemos que la desaparecida iglesia de San Gil, situada en la calle de Elvira, en el extremo más próximo a Plaza Nueva, sirvió de lugar de enterramiento para caballeros. Dice Henríquez que «en la entrada de la plaza nueva, señoreandola su vistosa torre en el mayor comercio de Granada, tiene su asiento la yglesia parroquial del señor San Gil, uno de los mejores

10. El trazado de la calle del Zacatín que en el siglo XVI se prolongaba hasta plaza Nueva quedó interrumpido a comienzos del siglo XIX al abrirse la Gran Vía, que desde entonces la limita. Sobre la calle del Zacatín y el río Darro puede verse: GALERA MENDOZA, Esther, «El Zacatín y el Darro. Un peritaje de Diego de Siloe para el cabildo de Granada», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 28, 1999.

11. BONET CORREA, Antonio, «Una tipología urbana: la calle de caballeros en España», introducción en T. Simón y M^o. J. Teixidor de Otto, *La vivienda y la calle. La calle Cavallers de Valencia*, Valencia, 1996.

12. «La famosa y fresca calle de Darro de una hacera, porque la otra es el pretil del Río de que gozan los que en ella havitan, tiene, tiene su principio a la parte oriental de la plaza nueva y puente de Señora Santa Ana y remata en la referida y nombrada puerta de Guadix, adornada de ermosas y vistosas casas de nobles cavalleros, siendo toda ella un agradable y fresquísimo paseo en tardes y noches veraniegas, hasta que se incorpora con dicha puerta» (HENRIQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales...*, p. 27).

templos de esta ciudad, adornado de muchas y buenas capillas de nobles caballeros». ¹³

A diferencia de la Plaza de Bibarrambla, la otra gran plaza de la ciudad, la plaza Nueva, carecía de un trazado perfectamente regular. Un espacio más estrecho y cuadrado desde el puente de los Leñadores hasta la calle de los Gómez, que en realidad era la plaza del Hatabín, se unía a otro más amplio y más irregular, la Plaza Nueva propiamente dicha, que se extendía hasta el pilar de Santa María y calle del Darro.

La creación de la Plaza Nueva debió suponer un especial esfuerzo económico a la ciudad, y requirió un trabajo especializado, dada la dificultad de embovedar el río como requisito previo para la conformación de este espacio. Fue decisión del Cabildo la implantación en esta plaza del edificio de la Real Chancillería, institución fundada en 1494 con sede en Ciudad Real, y que los Reyes Católicos decidieron trasladar a Granada, hecho que se produce en febrero de 1505 en un intento de impulsar y cimentar la repoblación del Reino y su desarrollo. Fue el primer y más relevante programa estético que había de identificar esta plaza, especialmente su fachada, que Bermúdez de Pedraza describe así:

La portada de la Real Chancillería es la más costosa y galana que tiene España: la materia es de finas piedras, y de jaspe verde, blanco alabastro, y mármol pardo, fabricada con tanta destreza y arte, que la labor sobrepuja a la materia, aunque es tan preciosa. Sobre la puerta principal está vn Leon de alabastro abraçado con vna tarja, que contiene esta inscripcion: [...] Para que la magestad deste Tribunal no fuesse del todo desigual, a la grandeza de las cosas que en el se tratan; la prouidencia del Rey D. Felipe segundo quiso amplificar esta casa Real, y exornalla con este digno ornato, en el año del Señor de mil y quinientos y ochenta y siete, siendo Presidente don Fernando Niño de Gueuara. ¹⁴

13. HENRIQUEZ DE JORQUERA, FRANCISCO, *Anales...*, p. 221. Según noticia del mismo Henríquez, en el año 1612 fue degollado en un cadahalso en la Plaza Nueva un caballero de la villa de Totana por haber matado a su tío, y por ser caballero su cuerpo se sepultó en la iglesia de San Gil, en la capilla de Nuestra Señora de los Angeles y Benditas Animas del Purgatorio (*Anales...*, p. 580).

14. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, FRANCISCO, *Antigüedad y ...*, L.I, Fol. 22r-22v.

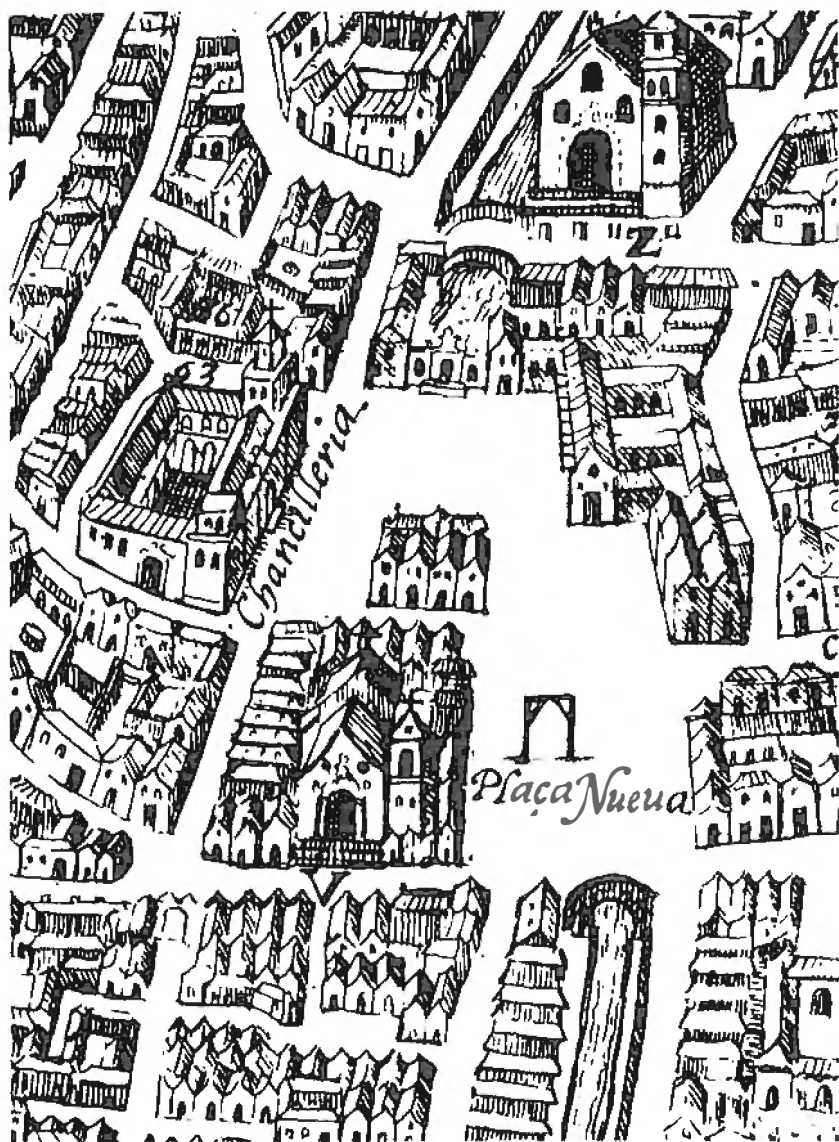


Fig. 1. Detalle de la Plataforma de Ambrosio de Vico (1595/1615).

Gómez Moreno, y Gallego y Burín indican, ambos sin revelar la fuente, que la Chancillería estuvo asentada primero en la Alcazaba, en una calle que tomó el nombre de Oidores, local que pronto resultaría insuficiente, lo que habría motivado que en 1525 el rey dispusiera que se tomara lo preciso de las penas de cámara para hacer un nuevo edificio, y fijan el inicio de las obras en 1531. Otros autores sin negar un emplazamiento inicial en la Alcazaba, subrayan que debió ser por escasísimo tiempo y que enseguida se ocuparon casas cerca de su definitivo emplazamiento.¹⁵ El nuevo edificio se ejecutó a lo largo del siglo XVI, y la fachada, cuya autoría parece deberse a Francisco del Castillo,¹⁶ se concluyó según los cánones clasicistas en 1587. Henríquez de Jorquera la describe así:

Esta Real casa de Justicia está fabricada toda de fuertes canterías, con quatro cuartos: que los tres sirben para administracion de la Justicia, divididos en seis salas, y el otro que es el quarto principal de la plaça sirbe de havitación a los presidentes y a donde se junta el Acuerdo. Tiene toda esta fachada mucho ventanaje con grandes balcones de oro y açul y cobre el balcón grande de enmedio se prosigue la portada hasta donde estan las Reales armas en alabastrino escudo y a los lados están las dos virtudes, fortaleza y Justicia, de bultos grandes; en la una esquina tiene su torre con su reloj si bien no acabada por faltar el Presidente Niño que fué mas laborista que otros y porque el Rey Felipe Segundo mandó llevar la piedra que avia para la labor del Escorial. Tiene en el patio una famosa fuente que subía el agua mui alta y porque acá ruido para la vista de los pleitos se avajó la subida.¹⁷

15. LÓPEZ GUZMAN, Rafael, *Tradición y Clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, Granada, Diputación Provincial, 1987. RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio Ángel. «Documentación relativa a la ubicación urbanística de la Real Chancillería de Granada y su Archivo en los primeros años del siglo XVI», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 17 (1985-1986), pp. 321-327.

16. GALERA ANDREU, Pedro A, «Francisco del Castillo, maestro mayor de la Chancillería de Granada». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 157-158. RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio Ángel/ GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel/ ALAMO FUENTES, Inés María del. «Francisco del Castillo, autor de la fachada de la Chancillería de Granada». *Archivo Español de Arte*, 62 (247), 1989, pp. 364-371.

17. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco, *Anales...*, p. 74.

Es también interesante la descripción de Cuelvis que dice:

Esta casa de la Chancillería o Audiencia Real esta en la Plaça Nueva, es un edificio grande y sumptuosa dentro con su Corredor ò Pórtico hecho de muy gra(andes) columnas más vistoso que el Palacio del Rey à Madrid. Donde se venden todas las mercaderías y principal(mente) libros y papel para los escrivanos y estan las tiendas de los otros mercaderes alderedor. Aqui de contino y siempre ay infinita gente como un palais de Paris ou Rouen.¹⁸



Fig. 2. Grabado de Girault de Prangey (1835) donde se observa el Pilar de Sta. María poco antes de desaparecer.

18. Citado por LUQUE MORENO, Jesús en *Granada en el siglo XVI. Juan de Vilches...*, p. 109.

El edificio englobaba tanto la Audiencia como la cárcel, de manera que la misma construcción representaba la resolución de las causas y la aplicación de las penas. Este último aspecto quedaba reforzado en el propio espacio de la plaza donde hubo horca, tal y como se refleja en la Plataforma de Ambrosio de Vico.¹⁹ Esta función judicial y ejecutoria fue de tal relevancia –tal y como correspondía a este Tribunal Superior de Justicia– que marcó el carácter de la Plaza Nueva y de la ciudad de Granada. «[...] Alcança esta chancillería lo más rico, lo más poderoso de nuestra España y sus más opulentas ciudades, con que esta ciudad viene a ser desde su primera fundación ciudad real, combento juridico, corte de Reyes y cabeça de grandes provincias».²⁰

Si consideramos que todas las intervenciones en el plano de la ciudad en el siglo XVI estaban bien fundamentadas ideológicamente y que eran consentidas si cumplían con su función en el lugar adecuado, hemos de valorar muy especialmente la presencia frente al edificio de la Real Chancillería, símbolo de la Justicia Real, la ubicación del

19. Sobre las ejecuciones en Plaza Nueva Henríquez de Jorquera nos da algunas noticias de los primeros años del siglo XVII: «En este año [1604] por el mes de junio, hicieron justicia en esta ciudad de Granada de un hombre por ladrón y salteador de caminos y otros delitos, porque confesó aber muerto a su muger en su tierra por lo qual fué ahorcado en la plaça nueva desta dicha ciudad por sentencia de los señores alcaldes de la chancillería» (*Anales...*, p. 539). En el año de 1610 según el mismo Enríquez fueron ahorcados en la Plaza Nueva dos hombres tejedores de seda por haber matado a un morisco (*Anales...*, p. 566); en 1611 fue ahorcado otro hombre tratante de especierías por haber matado a su mujer, suegra y a una criada (*Anales...*, p. 574). En el año de 1612, en «dies y nueve dias del mes de agosto de este año hicieron justicia en la ciudad de Granada de una mujer de calidad y nobleça, natural de la ciudad de Murcia, porque se le averiguó aber muerto a su marido con veneno, abiendo estado preso más de ocho años en la dicha ciudad de Murcia y el más tiempo en la cárcel de corte de la ciudad de Granada, sin que nadie la siguiese. A pedimento suyo se vido el pleito y fue sentenciada por los señores alcaldes de corte a ahorcar y encubar y para su cumplimiento la ahorcaron en la plaça nueva y la llevaron a encubar al río de Genil, como se acostumbra» (*Anales...*, p. 582). En 1615 se ahorcó en la Plaza Nueva a Gaspar Dávila, torcedor de seda, por haber roto la cerca de la huerta del monasterio de monjas de Santa Isabel la real para sacar una monja de dicho monasterio o «tener que ver con ella» (*Anales...*, p. 601)...

20. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, FRANCISCO, *Anales...*, p. 75.

Hospital de la Encarnación o del Arzobispo,²¹ fundado por los Reyes Católicos, y administrado por el Arzobispo de Granada, de manera que en ese espacio, era posible la lectura: Estado-Justicia frente a, –o junto a–, Iglesia-Caridad. Es probablemente el edificio que aparece representado en un grabado incluido en la obra de Alvarez del Colmenar: *Les délices de l'Espagne et du Portugal*,²² y cuya fachada medievalizante contrasta completamente con el lenguaje clasicista de la Real Chancillería.

El poder municipal no podía dejar de estar representado en esta plaza que estaba llamada a ser uno de los espacios más emblemáticos de la urbe. La Casa de Ayuntamiento ya estaba instalada y ampliada en la antigua Madraza, frente a la Lonja y Capilla Real, en las inmediaciones del Zacatín. Por ello, fue una grandiosa fuente la que vino a

21. Este Hospital fue construido también a comienzos del siglo XVI. Fue fundado por los Reyes Católicos en el año 1492, y se llamó así porque los reyes hicieron su administrador al Arzobispo que fuese de Granada. Según Bermúdez de Pedraza, tenía de renta mil ducados, 550 fanegas de trigo y 250 de cebada, y en él se curaban *con gran regalo los enfermos de calenturas*. BERMUDEZ DE PEDRAZA, FRANCISCO, *Antigüedad y ...* Libro III, Fol. 120r-120v.

22. ALVAREZ DE COLMENAR, Juan, *Les délices de l'Espagne et du Portugal*. Leide, 1715, vol. I-VI. Suponemos que el grabado posee bastante grado de fidelidad puesto que tanto el edificio de la Real Chancillería como el pilar de Santa María, y el espacio en su conjunto así lo son. Sin embargo el texto en que Alvarez de Colmenar describe la plaza es decepcionante puesto que la confunde con la plaza de Bibarrambla: «La Chancellerie, où s'assemble la Cour, est dans le même Quartier: elle est sur le devant une grande et magnifique place, dont la forme est un carré-long, de quatre cens piez de longueur, sur deux cens de large, avec une belle fontaine de jaspe: les grenadiens l'appellent en leur langue, biuarambla, c'est-à-dire, sablonneuse. A l'un des côtés de cette place est la Chancellerie, dont je parle, ornée d'un beau frontispice, enrichi de colonnes d'albâtre et fort bien fait: on y entre par trois portaux, dont celui du milieu est plus élevé que les autres; au dessus des portaux on voit un beau rang de fenêtres accompagnées de balcons dorez. L'intérieur du bâtiment est une grande cour, environnée de chambres à chaque étage. C'est là qu'est la Thrésorerie, et où s'assemble le Conseil Souverain de Grenade, composé de plusieurs Conseillers, qui sont appelés Oidores, c'est-à-dire, Auditeurs. De l'autre côté de la place, vis-à-vis de la Chancellerie, on voit une maison fort longue, nommée Alcaiceria, partagée en près de deux cens boutiques, où les Marchands étalent toute sorte de marchandises, particulièrement des étoffes de soye. Outre cette place, il y a la Praça Mayor, où l'on court les taureaux; elle est au milieu de la ville, fort grande et fort belle». ALVAREZ DEL COLMENAR, Juan, *Les délices...*, vol. III, p. 491-492.

cumplir con aquella función. El gobierno y vigilancia de las aguas era una de las atribuciones más importantes del cabildo, así como la construcción y conservación de las fuentes públicas, que nunca fue un asunto de segundo orden, «dada la dependencia casi absoluta de un bien tanpreciado como escaso»,²³ sino que tuvo una notable importancia dentro del urbanismo de las ciudades. La majestuosa fuente de Santa María era por tanto más que suficiente para manifestar el poder municipal en la Plaza. Se comenzó a fabricar en 1590, y en 1593 estaba concluida;²⁴ constituyó el telón de fondo de la Plaza Nueva. Henríquez de Jorquera la describe así:

[...] por donde se empieza a ocultar el Río donde encima de su boveda está fabricada maravillosa fuente de Alabastro y Jaspe con dos hermosas ninfas de dicha piedra, de hordinaria estatura de todo Relieve ofeciendo el agua por sus pechos, Cogiendo enmedio en bizarra fachada de escultura las Reales armas encima de un tablero de la misma piedra que con letras doradas de la Razon del año de su fábrica y sus lados dos piramides y dos granadas. Su pila sirve de peana a esta vistosa y aparatosa fuente subiendose a ella por dos gradas de piedra parda y en los dos extremos de la pila por la parte de afuera se forman dos corpulentos leones de piedra blanca que puestos en pie descansan sus manos sobre la pila adonde vacian el agua que por la boca arrojan, si por dos caños de bronce. Y toda aquesta fábrica se funda sobre la boveda del Río tiniendo a la diestra mano la Real Chancillería y a la siniestra el hospital de Señora Santa Ana, vañandole el Río los cimientos [...].²⁵

23. CRUZ CABRERA, José Policarpo, *Las fuentes de Baeza*. Granada, Universidad/ Ayuntamiento de Baeza/ Universidad Internacional de Andalucía, 1996, p. 13.

24.. Es Diego de Cuelvis quien habla de este pilar como Fuente de Santa María (Citado por LUQUE MORENO, *La Granada del...*, p. 352). Por su parte, Bermúdez de Pedraza refiere lo siguiente: «Tenga el segundo lugar la famosísima fuente de la Plaza Nueva (que ya tengo escrita) fundada sobre el río Dauro, sirviendo de ornato a la Real Chancillería [...] haciendo una famosa fachada, curioso quadro de alabastro y jaspe, fabricada por el granadino cabildo, siendo su corregidor y cabeza Don Alonso de Cárdenas a cuyo cargo estaba el gobierno de las armas del Reino, año de mil y quinientos y noventa, acabada el año de mil y quinientos y noventa y tres, siendo su corregidor y capitan de guerra Mosén Rubí de Bracamonte davila» (en *Antigüedad y...*, p. 47).

25. HENRIQUEZ DE JORQUERA, FRANCISCO, *Anales...*, p. 20.

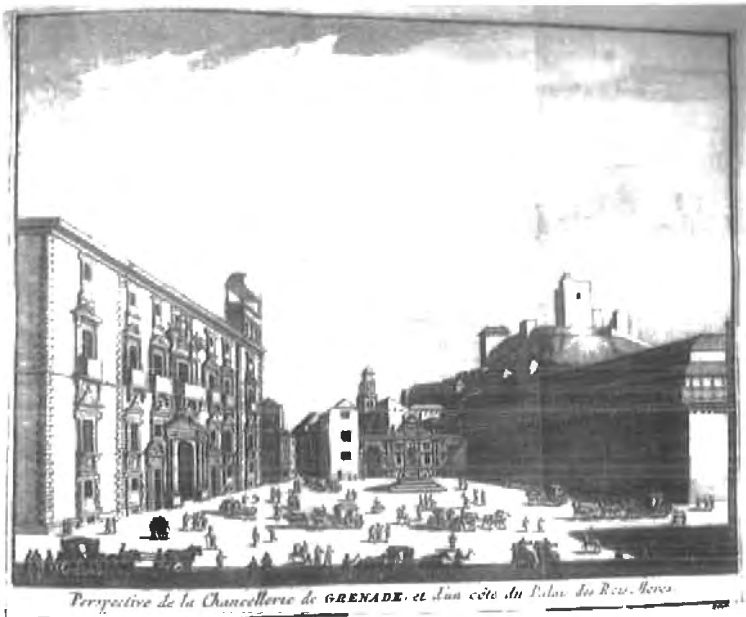


Fig. 3. Plaza Nueva. Grabado incluido en la obra de Alvarez de Colmenar. *Les délices de l'Espagne...* Leide, 1715.

Junto a todo esto hay que indicar que la Plaza Nueva también desempeñó la función comercial y festiva que identifica toda plaza del siglo xvi. La actividad comercial queda demostrada en los libros capitulares de la ciudad, y con las palabras de Cuelvis que hablaba de las tiendas que había en la planta baja de la Chancillería donde se vendían papel y libros, o con las de Henríquez:

En estas dos plazas de Bibarrambla y Nueva, se vende todo el año abastadamente todo jeneros de frutas y con tanta abundancia que suelen dar quatro y cinco libras de manzanas por vn quarto y ocho y diez pepinos por vn ochavo y las libras de las camuesas a maravedis y á el mesmo respeto las ubas y otras frutas, si bien ya el tiempo ha dado más valor a las cosas como se ve.²⁶

26. HENRÍQUEZ DE JORQUERA, FRANCISCO, *Anales...*, vol. I, p. 20.

Finalmente, hemos de considerar la Plaza Nueva como un espacio escénico privilegiado, que sirvió para cumplir con la definición de fiesta como espectáculo del poder, surgida de la cultura emblemática del Humanismo.²⁷ Un espacio escénico que contaba con la ventaja de estar situado a los pies de la Alhambra, cuya artillería participaba y alentaba gran parte de esos espectáculos. Henríquez nos proporciona algunas noticias sobre la fiestas celebradas en Plaza Nueva en los primeros decenios del siglo xvii, que básicamente pueden darnos una idea de las celebradas cincuenta o sesenta años antes.²⁸ Esta función

27. Vid.: CABRERA GARCÍA, M^a Isabel, *La fiesta en Jaén. Factor remodelador del espacio urbano (siglos xv-xix)*. Granada, Memoria de Licenciatura inédita, 1989. Cruz Cabrera, José Policarpo. *Patrimonio arquitectónico y urbano en Baeza (siglos xvi-xviii)*. Granada, Universidad y Asociación Cultural Baezana, 1999. CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a José, *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo xviii*. Granada, Universidad, 1995. RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, *Las fiestas de Andalucía*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

28. En el año 1610, con motivo de la «beatificación de san Ignacio de Loyola y San Francisco Javier se celebraron grandes festejos en el colegio de San Pablo y que una escuadra de escuderos de la costa que habían venido con Diego López de Cúñiga jugaron cañas un día de los de la octava en la plaza nueva que pareció muy bien por ser jente puxada en hacer escaramuças y jugar cañas. Los niños estudiantes, hijos de los caballeros, dieron un grandísimo paseo a cavallo con muy lucidas galas y dos carros triunfales, donde hubo que ver casi tanto como toda la fiesta» (*Anales...*, p. 565). En 1618, con motivo de haber concedido Paulo V un capelo de cardenal al excelentísimo señor Francisco de Sandoval y Roja, duque de Lerma, se hicieron «muy grandes fiestas de luminarias con imbenciones de fuegos: quemose en la plaza nueva un grandísimo dragón de fuego que ubo mucho que ver, disparose el artillería de la fortalezas y castillos del Alhambra, Torres Bermejas y Castillo de Bibataubín» (*Anales...*, p. 623). La entrada del nuevo arzobispo de Granada, cardenal don Agustín de Spinola (del consejo del Rey), se hizo «por las puertas de Elvira a la plaza nueva a donde le hizo salua las fortalezas del Alhambra con su artilleria; colgaronse las bentanas con sedas por la hombra del cardenal» (*Anales...*, p. 688). En 1635, en el segundo día de Pascua de Espíritu Santo se hizo alarde general de todas las compañías de gente de guerra de la milicia y batallón por mandato de don Iñigo de Córdoba y Mendoza, corregidor y capitán a guerra de Granada. «Salieron las ocho compañías de infanteria muy lucida y pasaron muestra las quatro en las puertas del cabildo en la plaza de la lonja y las otras quatro en la plaza nueva, ante el dicho Corregidor y despues salieron al campo donde hicieron alarde» (*Anales...*, p. 752). El Cabildo intervenía asimismo en esta función festiva: «siendo la septima [calle] la del Señor San Gil en cuyo tránsito hasta la boca del Zacatín se hace el día del Corpus otro grandísimo altar de superior grandeza a costa del Senado, porque tenga parte esta nueva plaza en los festejos que por la tarde deste soberano día los triunfales carros hacen la presentacion de los auctos a el Real acuerdo» (*Anales...*, p. 20).

festiva venía a completar la definición del espacio-plaza propia del siglo XVI, cuya esencia quedaba pervertida o mutilada sin esta multiplicidad de funciones y significados.

ELOGIO Y TRIUNFO DEL CATOLICISMO EN GRANADA: LA EMBLEMATIZACIÓN DE LA PLAZA DE BIBARRAMBLA EN LA FESTIVIDAD DEL CORPUS DE 1759

JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA

Universidad de Granada

Como ha afirmado el profesor Santiago Sebastián, uno de los mayores estudiosos de la cultura emblemática española de los últimos tiempos, «los emblemas constituyen un código graficoliterario que es imprescindible para establecer una lectura de las piezas históricas, de modo que son un vehículo excelente para acercarse a la mentalidad de la época y al mismo tiempo nos ayudan a descubrir las motivaciones que tuvieron sus autores». ¹ En este sentido, constituyen un elemento de referencia obligada desde cualquiera de los ámbitos que sean analizados. Van a aparecer en muchos y muy variados escenarios de la vida social, cultural y religiosa del occidente europeo, especialmente desde que a partir del siglo xv y hasta el siglo xviii llegan a constituir parte fundamental del lenguaje público que define y caracteriza los diferentes escenarios urbanos que son objeto, muchas veces, de este proceso de emblematización.

Los espacios urbanos más representativos de una ciudad, es decir, sus calles, plazas, jardines y otros ámbitos de significación política, religiosa o social, se convierten en el principal soporte de los programas emblemáticos que contribuyen a crear una determinada construcción icónica de la ciudad que los contiene.

Esta emblematización del escenario cívico durante el periodo de la Edad Moderna, puede tener una doble vertiente. Por un lado, cristalizará, de forma más o menos definitiva, y con ayuda de la arquitectura

1. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1985), p. 6.

y otras manifestaciones artísticas, en una serie de programas constructivos que dejarán memoria perpetua de aquello que se ha querido enaltecer. Una determinada fachada, un edificio concreto o la apertura de una gran avenida responden con frecuencia a estos intereses. Por otro lado, y con un carácter eminentemente opuesto a esta última opción, la emblemización del espacio urbano se puede conseguir también a través de otras actuaciones de significado más efímero y movable. De cualquier manera, en ambos casos, la ciudad se llena de materiales emblemáticos poseedores de una determinada explicación y, conducentes a la recreación de un determinado propósito moral, político, militar o religioso.

Las ceremonias, solemnidades y las grandes festividades que integran buena parte de los desarrollos históricos de las distintas comunidades españolas, europeas y americanas de los siglos *xvi*, *xvii* y *xviii*, constituyen el marco idóneo y principal para estudiar todo este proceso de emblemización urbana, arquitectónica y artística. Pues en su doble acción, la de desenvolverse en el espacio concreto y determinado de la ciudad, y la de utilizar los emblemas como expresión de una peculiar mentalidad, estas ceremonias o celebraciones ofrecen un campo de estudio completamente valioso y abundante, susceptible de ser analizado desde muchos puntos de vista, tales como el religioso, el litúrgico, el mental, político, social y especialmente el artístico dada la importancia que se le concedía a todo el proceso de elaboración de estas construcciones emblemáticas. En este sentido, el tema que centra nuestra presente comunicación, la celebración de la festividad del Corpus Christi constituye a lo largo de los siglos de la Edad Moderna uno de los cultos y ceremoniales más solemnes y, a la vez, populares de cuantos integran el ciclo litúrgico cristiano. Por su capacidad de adhesión de todos los estratos sociales y la actuación de los mismos según el propio rango, esta festividad era la más idónea para reflejar el orden ideal de la ciudad. De ahí que en torno a ella y su celebración anual se montase todo un aparato emblemático, decorativo e iconográfico tendente a proporcionar, a un tiempo, deleite y enseñanza, pues al margen de su significado, poseían un gran esplendor ornamental fundamental

en su propósito de transmisión de un mensaje de exaltación ideológica del Santísimo Sacramento.

Para poner de manifiesto todo lo que acabamos de decir, hemos escogido el caso del Corpus granadino, en una ciudad que por su peculiar pasado histórico habría de tener una importancia excepcional, que encontrará desde muy temprano su reflejo en el desarrollo de esta festividad. En ella, el espacio urbano más importante será el de la Plaza de Bibarrambla, lugar preeminente en el marco de la ciudad por cuanto se convertía en el centro de otras fiestas y solemnidades. Su protagonismo como principal escenario de las decoraciones del Corpus Christi abarca desde el siglo xvi hasta el xviii, centrándonos nosotros en uno de los montajes de esta última centuria, pues en él se asiste a una espectacular simbiosis entre doctrina, enseñanza, historia y arte. Para ello nos hemos servido de una de las fuentes documentales más importantes para el estudio de este tipo de proyectos de decoración urbana y emblemática. Se trata de esas composiciones literarias, a la vez que descriptivas, conocidas como *Pensamientos*, llevadas a cabo por los encargados de levantar estas obras de arquitectura efímera que nos proponemos estudiar. En ellos se hace un recorrido por los diferentes escenarios por donde pasaba la procesión del Corpus Christi, dando a conocer cada uno de esos espacios, su mensaje y principales elementos compositivos. El encargado de llevar a cabo esta operación era el mentor, aquella persona generalmente designada por las autoridades municipales o religiosas para elaborar los distintos programas iconográficos que se desarrollan en la decoración. Este mentor podía ser también el narrador de su propio aparato emblemático, aunque también existían narradores, cuya única función era hacer estas descripciones, es decir, la proyección literaria de esa idea a la que había dado vida el mentor. En el caso que nosotros vamos a analizar, mentor y narrador son la misma persona, con lo cual la similitud entre el mensaje real y el textual está mucho más cerca que cuando se trata de personas diferentes. Su nombre era Antonio Joseph Lecorp, aunque en realidad éste es el seudónimo y anagrama de su verdadero nombre, José Antonio Porcel y Salablanca. De la Academia Española, y la de la

historia, Canónigo de la Sta. Iglesia Metropolitana de Granada, etc.; sobresale en la oratoria sagrada, en la traducción de obras del italiano y del francés al castellano, en la historia, fundamentalmente la eclesiástica, en la crítica y en la poesía... es un brillante poeta granadino, cuya obra más destacable es una de su juventud, sin publicar, llamada *Eglogas Venatorias*...

Es autor literario de la descripción de la decoración hecha por la proclamación de Carlos III...

También es autor literario de los siguientes poemas descriptivos: *El Arbol de las lises. Poema que describe los festejos, con que el Real Cuerpo de la Maestranza de Granada celebró la Paz con la Gran Bretaña y el nacimiento de los dos Serenísimos Infantes Gemelos D. Carlos, y D. Felipe. En los días 25 y 26 de Septiembre de 1784...* *El Parnaso. Poema que describe los festejos con que el Real Cuerpo de la Maestranza de Granada celebró el feliz desposorio de su hermano mayor el serenísimo señor Don Gabriel Infante de España, con la serenísima Infanta de Portugal la Señora Dña. M.ª Ana Victoria. En los días 25, y 26 de Julio de 1785...*² Además, unas veces con este nombre y otras con su anagrama, será el autor y mentor de diversos proyectos de decoración para las fiestas del Corpus, entre los cuales se encuentra el que centra nuestro estudio: *El Triumpho del Cordero. Pensamiento con que se adornó la estación para la procesión solemne del día del Señor. En la Ciudad de Granada. Año de 1759. Siendo Comisarios Don Thomás de Ballesteros, veinte y quatro, y Don Manuel Martínez Jurado. La escrivia Antonio Joseph Lecorp, natural de Granada.* Este texto se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, y forma parte de un legajo en el que además se encuentra este otro pensamiento, igualmente inédito: *El Cielo en la Tierra. Pensamiento con que se adornó la estación para la procesión solemne del día del Señor en la ciudad de Granada, año de 1776. Siendo Comisarios los señores Don Antonio San Juan, veinte y quatro, y Don Josef de la Rosa, Jurado. La escrivía Antonio Joseph Lecorp, natural de Granada.*

2. CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.ª José (1995), pp. 414-415.

Para cumplir con el objetivo que nos hemos propuesto, es necesario hacer, antes, un poco de repaso histórico previo, que permita encauzar el tema de nuestro trabajo. Para ello, diremos que el auge de la festividad y solemne celebración del Corpus Christi se remontaría a las primeras décadas del siglo XIII. Concretamente en 1230 se producen las visiones de Santa Juliana de Monte Cornelión, en la ciudad de Lieja, según las cuales aseguraba haber comprobado la ausencia de una estrella, que simbolizaría la festividad del Corpus Christi, en el firmamento de las celebraciones del calendario litúrgico. Unos años más tarde, en 1261, se produce el no menos famoso Milagro de la Misa de Bolsena, en el transcurso de la cual se apareció una hostia manchada de sangre. El hecho causó tanta atención que un grupo de sacerdotes emprendieron una investigación en torno a este asunto. Entre ese grupo se encontraba Jacobo de Trevis, arcediano de Troyes y futuro Papa Urbano IV, a quien, siendo ya pontífice, se le llevó en procesión la hostia milagrosa de Bolsena, quedando de este modo constituida la primera procesión del Corpus. Este Papa publicó en 1264 una Bula, que con el título *Transiturus de hoc mundum ad Patrem*, permitía la institución de la festividad del Santísimo Sacramento, coincidiendo con un momento caracterizado por el resurgimiento de las ciudades y el auge de las clases urbanas, de ahí que podamos decir que esta celebración vaya a tener un importantísimo referente urbano por las especiales vinculaciones que lo unen a él, y que sea en la ciudad donde alcanza su mayor desarrollo y esplendor. De hecho, en un principio, durante la Baja Edad Media, la procesión del Corpus era promovida por los concejos e instituciones eclesiástica, y en ella participaban activamente los gremios, que eran tenidos especialmente en cuenta para la organización y desarrollo de todos los actos previstos, tanto los exclusivamente religiosos, como aquellos otros de una mayor carga profana y de representación.

Aunque en Lieja ya se practicaba la fiesta del Corpus desde poco después de las visiones de Santa Juliana, la obligatoriedad de la misma se impuso en 1311, coincidiendo con el Concilio de Vienne, donde el Papa Clemente V, el otro gran benefactor de la celebración, la consigné

como fiesta para todos los católicos. Posteriormente, en 1334, el Papa Juan XXII ordenó que todas las parroquias hiciesen procesiones públicas con la hostia consagrada; y será en el transcurso del Concilio de Trento donde todos los jalones anteriores quedarán ratificados. La sesión XIII de dicho Concilio, y con fecha de 11 de octubre de 1551, confirmaba todos los logros conseguidos, añadiendo a la festividad del Corpus un sentido de manifestación triunfante contra la herejía, en cualquiera de sus variantes, pero especialmente por lo que se refería a su posición con respecto al protestantismo. Con lo cual, en un solo acto no solamente se solemnizaba la acción de gracias por la institución de la Eucaristía y la veneración del Santísimo Sacramento, sino que además se radicalizaban las posturas de los católicos frente a otras diametralmente contrarias como la de los movimientos protestantistas.

En España la difusión del culto al Santísimo Sacramento fue extraordinariamente temprana y rápida, pues desde 1239 ya se tienen noticias al respecto. Ese año tiene lugar el Milagro de los Corporales de Daroca, con lo que ya se iniciaría una potente tradición de veneración al Santísimo Sacramento. Como consecuencia de ello, a principios del siglo XIV ya se habían institucionalizado las procesiones del Corpus en las principales ciudades del reino de Aragón, donde esta tradición fue más fuerte, y en todo el litoral levantino, como demuestran los casos de Gerona, donde se datan desde 1314, Barcelona (1322) o Valencia (1355), extendiéndose muy pronto hacia otras ciudades de la península. En muchos casos coincidía que esta institucionalización venía después de la reconquista de algunas de las ciudades anteriormente ocupadas por los árabes, con lo que en España, ya antes que el concilio de Trento le diera a esta fiesta el sentido de victoria triunfal contra el protestantismo, tenía aquí un significado parecido, pero en relación al poder islámico presente en la península desde principios del siglo VIII.

La ciudad de Granada fue el último baluarte de la dominación árabe en España, y por eso también fue la última ciudad donde se confirmó esta solemnidad, aunque no por ello penetró aquí con menos fuerza, todo lo contrario. Pues, como afirmó Miguel Garrido Atienza, autor a finales del siglo XIX de un librito dedicado a estudiar antiguas costumbres locales:

No se contentaron los monarcas Fernando V de Aragón e Isabel I de Castilla, con la gloriosa empresa de haber puesto término al grandioso y épico periodo histórico de la Reconquista, con el famoso asedio y rendición de Granada, sino que al lauro de haber reconstituido aquella española nacionalidad, perdida y súbitamente deshecha en la rota del Guadalete, quisieron también añadir el de que la vencida morisma abjurase de sus creencia y se convirtiera al catolicismo. Y ora fuese consecuencia de la bien pronta y más aparente que real obtención de tales propósitos...; ya concediendo mercedes a los conversos; ya de un lado mediante el procedimiento de la persuasiva propaganda...; de otro, por el de la reprehensible violencia adoptado por el cardenal Jiménez de Cisneros, y cuya prosecución decidida y franca en los reinados de D.^a Juana, Carlos I y Felipe II... vino a producir por naturalísimo resultado la asaz justificada rebelión de los moriscos; ora fuese por la particular devoción tenida por los Reyes Católicos al Sacramento de la Eucaristía; o bien porque en los dramáticos aparatos de las fiestas católicas, y mucho más en las que nos ocupan, mandada celebrar con grande procesional pompa por los pontífices Urbano IV, Clemente V y Juan XXII, creyesen encontrar un medio apropiado para herir viva y agradablemente la impresionable fantasía de la raza vencida, facilitando de este modo la conversión de los más pertinaces y avivando la de los tibios catecúmenos y neófitos; ello es que la tradición señala a los Católicos Monarcas como fundadores o introductores de las fiestas del Corpus Christi en Granada, no faltando quien afirme que, para subvenir a los gastos de las mismas, establecieron en 1501 una dotación especial, consistente en el producto de la renta llamada del alzar de los despojos, ni quienes corroborando este aserto, digan que en la cédula de institución los reyes mandaron a los granadinos que *la fiesta ha de ser tal e tan grande la alegría y contentamiento, que parezcais locos*.³

La ciudad de Granada, después de 1492, se convirtió en un símbolo del triunfo de la Iglesia Católica sobre el Islam, por lo que nada tiene de extraño que el misterio principal de los que componen el ciclo litúrgico cristiano, la Eucaristía, alcanzase una importancia de primer orden tanto en su significado más profundo como en cuanto a sus manifestaciones externas basadas en el desarrollo y puesta en marcha de complejos aparatos de decoraciones urbanas.

3. GARRIDO ATIENZA, Miguel (1990), pp. 5-6.

Durante los siglos siguientes se iría afianzando esta inicial actitud y elevada exaltación del espíritu católico hacia la devoción del Santísimo Sacramento. No cesarían de aparecer continuas referencias a un pasado mucho más antiguo que el de la dominación musulmana para ponderar y manifestar una vinculación de Granada con el misterio eucarístico mucho mayor que en aquellos otros lugares donde se venía celebrando muy tempranamente.

En definitiva, se trataba de expresar la grandeza de esta festividad y justificar la solemnidad con que merecía ser celebrada. Ante esta constatación, los espacios urbanos, tanto públicos como privado, aunque en mayor medida los primeros, se van a convertir en el escenario y soporte de toda una serie de procesos de emblemización tendentes a hacer de la ciudad, de su fisonomía exterior, parte indisociable de la fiesta y de los cultos. Era como abrir las puertas de los templos hasta allí donde se extendían las murallas de las ciudades y hacer partícipe a toda la población de la explosión de alegría, regocijo y júbilo que significaba la celebración de esta fiesta de talante universal.

En efecto, el objeto primordial de todos esos aparatos de decoraciones urbanas puestos en marcha con motivo de la festividad del Corpus Christi era transformar la ciudad en un lugar completamente distinto, que ponía de manifiesto la propia excepcionalidad de la fiesta, dotándola de un sentido religioso, como si se tratase de una nueva Jerusalén. En este sentido, y como ya se ha dicho, la liturgia salía a las calles por medio de altares, colgaduras y todo aquello que sirviera para expresar la solemnidad que movía todo el programa festivo. Al contrario de lo que ocurría con otras celebraciones religiosas, como las canonizaciones o beatificaciones, cuyo principal lugar de celebración era el interior de las iglesias, los principales escenarios del Corpus son la plaza y la calle. Y por tanto, son estos escenarios los que recibirán un especial tratamiento, sobre todo en Granada donde las fiestas del Corpus eran y son la principal de las fiestas.

Para ello se disponían de múltiples y variados engalanamientos como las colgaduras que se dejaban caer entre los balcones de las calles por las que discurría la procesión, los lienzos y pinturas que deco-

rabán las paredes de las casas y las plazas, las alfombras vegetales que se formaban a lo largo de todo el itinerario y, sobre todo, los numerosos altares levantados a cada paso de la carrera oficial, unos por cuenta del municipio y otros debidos más bien a la devoción individual, en los que, en uno y otro caso, «exornábanse preciados cuadros y esculturas; graciosos juegos hidráulicos, sitios entre improvisados jardines o bosques de laurel y mirto; y guarnecidos con churriguerescas molduras, venecianas lunas que reproducían y multiplicaban las arañas, lámparas, candeleros, joyas de oro y plata, imágenes, urnas, relicarios, ricas obras de cerámica, pájaros, frutas, naturales e imitadas flores, valiosos tapices, manteles, paños, y todas aquellas otras galas y objetos con que ornamentaban los altares.»⁴

Estas decoraciones urbanas formaban una parcela fundamental en todo el proceso festivo y ceremonioso que envuelve las celebraciones del Corpus Christi, sobre todo, porque daban pie para desarrollar una serie de programas iconográficos de vital importancia y claves para entender todo lo que se esperaba poder transmitir con ellas. Debemos tener presente en relación con la iconografía que «hay que partir de la imagen entendida desde la óptica aristotélica-horaciana, que supone la función ejemplar y moralizante, apeladora de los sentimientos y modificadora de las conductas, es decir, contemplando su poder persuasivo sobre todo si con ella se consigue agradar: toda la imagería desplegada en las fiestas, responde plenamente al «docere» y al «delectare»; y si se quiso comparar a la poesía y a la pintura en estos fines, precisamente la emblemática –y las empalizadas de arquitectura efímera o jergolíficas, abiertos al espectador paseante– reúne ambos medios.»⁵

En Granada, que, como ya dijimos, desde la Reconquista la ciudad se había convertido en todo un símbolo religioso, comparable con la misma Jerusalén o la Roma de los Papas, este valor de la iconografía sería todavía más excepcional. Los temas iconográficos usados en las decoraciones del Corpus tendrán un fuerte simbolismo como lucha

4. GARRIDO ATIENZA, Miguel (1990), pp. 43-45.

5. CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.^a José (1995), p. 101.

contra la herejía; y así los decorados, a la vez de su gran esplendor ornamental, servían de transmisores de un determinado mensaje, el de la exaltación ideológica del Santísimo Sacramento, mediante todo tipo de recursos, desde citas históricas, referencias literarias, menciones biográficas, y sobre todo, a través de las alusiones sacadas del texto bíblico, de las vidas de santos y de los sermones. Hay que tener en cuenta que además, este tipo de celebraciones no pueden desconectarse de una serie de coordenadas históricas que determinan en cada caso los mensajes que se pretenden comunicar. El ejemplo que nosotros vamos a analizar, el de la decoración llevada a cabo en la Plaza de Bibarrambla para las fiestas del Corpus Christi del año 1759, es uno bastante significativo de esto que estamos diciendo pues encontramos en él los principales temas iconográficos que forman parte de las decoraciones urbanas del Corpus granadino, tales como las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, así como temas relacionados con la Historia y la Literatura granadinas pasada y de la época contemporánea. En todo caso lo que se intenta hacer prevalecer es ese carácter propagandístico que llevan incorporados estos aparatos de emblemización del espacio urbano en un momento y con una finalidad concreta, la de persuadir, a través de una serie de imágenes y de referencias textuales, dotadas de un importante componente ideológico y hasta doctrinario. Se trata de proponer un mensaje «recurriendo a símbolos o a escenas de fácil interpretación en la época o a elementos perfectamente conocidos dado su uso reiterativo: ...toda la lista de escenas del Antiguo y Nuevo Testamento con las que se alude a la Eucaristía... o todas las representaciones alusivas al amor o a de Cristo en la Eucaristía y a esta como guía, fuente de vida y de renovación, protección, etc... O de otro estilo, las escenas del Alma y el amor Divino o Cristo bajo forma de niños y los cuidados en torno al corazón que ambos tienen... A todo ello hay que añadir la simbología de las flores y de los animales... y las conocidas y populares representaciones alusivas a la historia de Granada, tanto religiosa como política... la dominación musulmana, los anteriores episodios sacromontanos con San Cecilio y sus discípulos... la reconquista, sus protagonistas... los

enemigos –los moros–, ridiculizados tanto desde el punto de vista religioso como político, y la reimplantación de la verdadera fe con sus cuidadosos defensores, los Reyes Católicos, quienes además la relanzarían desde Granada a América, etc.»⁶

Para que todo ese propósito moral, y hasta casi docente, pudiera ser entendido por el público, sobre todo teniendo en cuenta las altas cifras de analfabetismo de la época, era necesario crear unos mecanismo que facilitaran dicha interpretación. En primer lugar a través de la imagen y la importancia que se le concede, y junto a ella, el texto que acompaña a las representaciones, orientado sobre todo hacia aquellas personas que saben leer y que permite un nivel de comprensión mucho más alto. La persona encargada de elaborar todo el programa emblemático e iconográfico destinado a formar parte de uno de esos altares levantados en el recorrido procesional era, como vimos, el mentor, la mayoría de las veces nombrado por las autoridades del municipio. «Los mentores –a los que muchas veces y dada su formación se les suele llamar caballero theologo– son los autores de los programas iconológicos o ideas que se desarrollan, más o menos extensamente, en la decoración.»⁷ A ellos competía la ordenación de un determinado espacio urbano, en nuestro caso el de la Plaza de Bibarrambla, y la puesta en marcha del aparato ornamental e ideológico que se quería transmitir.

Ese aparato, poseedor de un determinado mensaje, como ya hemos visto, venía precedido de una especie de clave o llave que permitía entender todo el conjunto decorativo que giraba en torno a la Plaza, conteniendo a modo de síntesis, y en forma generalmente poética, el significado más profundo de los distintos elementos, cuadros, estatuas y símbolos que forman parte de estas empalizadas de carácter efímero que se levantaban en puntos estratégicos de la ciudad. Esta clave contiene lo fundamental de todo el recorrido como podemos comprobar en la que iniciaba la de la decoración que traemos hasta aquí:

6. *Ibidem*, pp. 108-109.

7. *Ibidem*, pp. 152-153.

De los Urbanos en la silla Santa
 decretó el Quarto el culto al Sacramento
 con tal magnificencia, esplendor tanto,
 que a su luz el herege se deslumbra
 cae confuso, y rabiando el suelo muerde.
 Granada, el jugo bárbaro ya rozó
 (merced de su Ysabel, y su Fernando)
 altamente celebra el sacro Triunfo.
 Todo este circo gyra, o pasagero
 y en lienzos, pedestales, medallones,
 en symbolos observa, y en estatuas,
 ya Santos, ya escritores granadinos
 que la verdad del Sacramento augusto
 defienden con su sangre, y con su pluma,
 y en cada estatua un herexiarca rinde.
 Verás a esta ciudad hecha Theatro
 de uno, y otro prodigio, que confirma
 la presencia de un Dios sacramentado
 premio de tanta Fe, y victoria tanta:
 por eso la Triumfal Coluna erige
 a aquel Cordero de Syon Triumfante
 derribando a su vassa los venzidos
 encadenados monstruos, porque sean
 al tiempo que del Triunfo son testigos,
 escabel de sus pies sus enemigos.

Esta clave interpretativa estaría colocada en la cercana calle de la Pescadería, punto desde donde todo el que quisiera visitar la Plaza de Bibarrambla debía iniciar el recorrido. En el centro de la Plaza, «se erigió una coluna, a cuya base estaba Granada derrivando aprisionados a los hereges como en su triunfo: y en la coluna al estilo romano antiguo la inscripción: D.O.M. / Imperatori CHRISTO Dei Filio / Regum Regi. Dominantium / Domino. / Agno Stanti tamquam occiso / Honorem, Gloriam, Benedictionem / Accipere Digno / Quod eius Virtute, Gratia, Prodigiiis / GRANATENSES / Calamo, Lingua, Sanguine Bellantes / Sacramentorios omnes Profligarin: / S.P. Q.I. / Colunam Trophacis Infignem / D.C.O.D. / IF. POP / D. Thoma

de Ballesteros. D. Emanu / ele Martínez / AEDILL.CUR / XVIII K. Q. A. AB. O. R. MDCCLIX.»

Era alrededor de esa columna triunfal que centraba todo el aparato de decoración urbana erigido en 1759 con motivo de las fiestas del Corpus donde el mentor al que antes hacíamos referencia desplegó un interesante programa iconográfico compuesto de lienzos sobre pedestales que llevarían incorporados unos medallones donde se colocarían las referencias textuales que acompañan a cada una de estas representaciones. Junto a ellos una serie de imágenes simbólicas y estatuas, que «van con los nombres de los Hereges, y anunciadas en prosa, o inscripción breve las Heregías, en que incurrieron contra el Sacramento».

Los lienzos, o cuadros como los llama el autor de la empalizada, ofrecen un recorrido por esos temas que, como vimos, son frecuentes en la iconografía del Corpus granadino, en la que conforme avanza el siglo XVIII aumentan las citas a asuntos históricos locales y religiosos en detrimento de los elementos herederos de la emblemática clásica como eran los jeroglíficos o pensamientos más profundos. Como en tantas otras ocasiones, se insiste en aquellos episodios que mejor pueden conectar, y más fácilmente, con el misterio de la Eucaristía, recurriendo a las escenas bíblicas y especialmente a los episodios relacionados con la defensa de los hallazgos sacromontanos y todo lo relacionado con la historia de San Cecilio y sus discípulos, así como las alusiones al triunfo de la fe cristiana sobre la herejía islámica presente en la ciudad desde muchos siglos atrás. Con ello se persigue «superar el paréntesis musulmán y vergonzante, con la recuperación de un brillante pasado cristiano con el que se enlazan los tiempos actuales, pretensiones ya antiguas pero todavía vivas, gracias sobre todo y lógicamente al clero sacromontano, en cuyo seno se desenvuelven varios de los mentores de nuestras fiestas.»⁸

Así, de este modo, el lienzo con el que comienza a desarrollarse el tema que está presente en toda la decoración de la plaza será el de

8. CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.^a José (1995), pp. 104-105.

Cristo predicando en Cafarnáun el sermón de la Eucaristía, acompañado de la siguiente inscripción:

La Docta Grecia de Platón decía / Platon lo dixo, necio el mudar fuera. /
 Cristo en Capharnaum la Eucharistía / explicó, y afirmó la vez primera /
 lo dixo el santo, y sabio de los sabios; / pues Herege y Gentil cerrad los
 labios.

En el siguiente cuadro aparece San Pedro consagrando obispo a San Cecilio y enviándolo a España:

Cecilio consagrado obispo en Roma / por Pedro piedra de misterio tanto /
 el primer canon de la misa toma / de la mano del mismo Apostol santo /
 Piedra nos lo escondió en nuestro horizonte / Piedra, que de la Fe, ya es
 Sacromonte.

En el cuadro tercero se representa a San Cecilio como pastor de Híberis, fundador y anunciador de su Fe:

El que me fió en Roma, Pedro, el mismo / grano del Evangelio, y canon
 santo, / o Granada, sembré en tu Gentilismo, / y con mi sangre lo regué, y
 mi llano; / Pues ¿qué mucho, que en ti de frutos ciento / el grano semental
 del Sacramento?

Con el cuarto lienzo, donde aparece Daniel encerrando en un monte el libro de las Profecías, se cierra esta serie de claras connotaciones sacromontanas, enormemente justificadas aquí por la especial significación que tuvieron estos episodios en Granada durante los siglos de la Edad Moderna, y porque, además, será durante los años centrales del siglo XVIII cuando se están llevando a cabo nuevas excavaciones con la intención de legitimar las que se habían hecho a finales del siglo XVI cuando en la cumbre del monte Valparaíso dos individuos llamados Francisco Hernández y Sebastián López «encontraron una cueva, y en ella, unas láminas de plomo que expresaban que aquí había sufrido martirio el cuerpo de San Tesifón. Noticioso del hallazgo el Arzobispo Castro ordenó seguir las excavaciones, hallándose nuevos

restos, cenizas, un horno, y varias láminas sobre los martirios de San Cecilio, San Tesifón y San Hiscio.»⁹ Desde el principio, sin embargo, hubo serias dudas para confirmar la autenticidad de todos esos hallazgos; sin embargo, desde Granada y sus autoridades no se contemplaban tales incertidumbres, de ahí la insistencia en querer ratificar los descubrimientos del Sacromonte, y su reflejo en todos o buena parte de los aparatos emblemáticos que se levantarían con motivo de estas grandes solemnidades. La conexión, pues, con el episodio de Daniel está bastante clara tal como se expresa en el texto que lo acompaña:

En los primeros siglos escondía / la Iglesia el Sacramento al Gentil ciego,
/ bien como Daniel su Profecía / cerrada la selló, y escondió luego. / Gra-
nada en sus cavernas ofrecía / a Dios el Sacrificio, el Culto, el Ruego: /
que es bien que fuese arcano en todas leyes / el mayor sacramento de los
Reyes.

Cada uno de estos cuadros, como todos los demás que forman parte de la decoración de la plaza, iban acompañados, como ya se dijo, de símbolos y esculturas, igualmente alusivas al tema que centra todo el aparato; sin embargo no los conocemos en su totalidad pues el mentor sólo recogió por escrito los correspondientes a los dos primeros lienzos.

En la siguiente serie, la que va desde el quinto cuadro hasta el octavo, el autor de esta construcción efímera seguirá insistiendo en el tema de la exaltación de la Eucaristía a través de algunas escenas íntimamente relacionadas con su institución y principales defensores. Así, el lienzo quinto representa la celebración del Concilio Iliberritano:

Granada, aviendo el sello del cordero / que tres siglos havia echó Cecilio,
/ publica ya su fee, y junta, primero / que la oriental Nizea, su concilio; /
De los Hereges triumphá, el verdadero / culto restaura; y para más auxilio
/ Templo erige, en que ofrece cada día / (tan antigua es su Fe) la
Eucaristía.

9. GALLEGO Y BURÍN, Antonio (1991), p. 362.

En esa misma línea insiste el siguiente cuadro en el que se representa sobre un monte un cordero, de cuyo pie salga una fuente, que se recoga en una taza donde beba el obispo Ossio, que despide otra vez, del agua de un vaso, con que riega un campo dilatado, que se muestra florido a su riego. En el lienzo séptimo aparece San Gregorio Bético, obispo de Granada:

Perseguidor Gregorio, y perseguido / del Arcano porque no subscribe / de
() el Formulario pretendido / columna es de la Fe y sobre ella escribe: / Tan-
to sirvió a la Yglesia atribulada / santo, doctor y obispo de Granada.

Recogiendo lo anterior, e incidiendo en la afirmación constantemente defendida de ese brillante pasado cristiano de la ciudad, anterior al periodo de la barbarie musulmana, en el lienzo que cierra esta serie se representa a un sacerdote en el altar elevando la hostia delante del pueblo que responde Amen, rito del oficio gótico que se usaba en Granada antes del IV Concilio de Toledo, y antes que en el resto de las Iglesias de España. Como se indica en la inscripción que acompaña la imagen:

Granada, que entre infieles aun no esconde / de su religión santa el
ejercicio / de el oficio mozárabe usa donde / al levantar el Preste el sacri-
ficio / Amén el pueblo en alta voz responde, / de su Fe antigua y firme
claro indicio; / Pública confesión que honró a Iliberia / antes que a otras
Yglesias de la Hesperia.

No podía omitirse en esta interesante construcción emblemática de exaltación y elogio del catolicismo y veneración al Santísimo Sacramento realizada en Granada para la festividad del Corpus de 1759, la referencia al pueblo islámico, como pueblo hereje sobre el que se impone triunfante la religión católica a través de sus principales mártires y colaboradores, así como a través de actuaciones muy concretas. Los lienzos noveno, undécimo y decimosegundo están dedicados a enaltecer las figuras de esos preclaros defensores de la fe y el misterio eucarístico. En el cuadro noveno aparece San Leovigildo predicando a los moros de Córdoba:

Que un Dios se da en la Hostia por sustento / por inmortal vida del
christiano / Leovigildo defiende con aliento / ante el bárbaro rey mahometa-
no: / con su martirio es Córdoba ensalzada / y de hijo tal gloriase Granada.

Con igual sentido en el undécimo cuadro se representa a San Rogelio predicando en la Mezquita de Córdoba, y anunciando la muerte del rey moro, pues como se indica en el pedestal que sirve de base al lienzo:

De Cordova se entró en la gran Mezquita / Rogelio de Granada héroe cris-
tiano; / la Fe predica, y cuando el rey se irrita, / muerte le anuncia, que su-
frió el Tyrano: / sufrió Rogelio, en fin, rigores, muertes; / tanto valor le
daba el Pan de Fuertes.

Con ellos dos, el trío de santos mártires granadinos destacados por su defensa del misterio eucarístico en medio de la herética e infiel civilización musulmana, está Fray Juan de Granada, representado en el momento de ser martirizado por explicar la Eucaristía. Debajo de la escena, la siguiente aclaración:

Campo del Triumpho la Merced sagrada / a sus hijos es el sitio donde
mora; / Hijo suyo triunfó Juan de Granada / vástago de la real stirpe
mora / firmando con su sangre, que es sustento / de eterna vida el Pan sa-
cramentado.

Por si quedaba alguna duda al respecto de ese glorioso pasado cristiano que ni siquiera pudo enterrar la dominación árabe, en el lienzo décimo se representan los tres templos, el de San Esteban, San Vicente y San Juan que el caballero granadino Gudula construyó en el recinto de la Alhambra:

Quando el siglo séptimo aún no corría / Gudula godo, y noble granadino, /
en honor de tres santos con fe pía / santificó tres templos a Dios trino: /
Granada así entre aras exponía, / adornado el Misterio más divino: / su
Fe conservó en piedras, guardó en bronzes / ; Alhambra Alcázar de Syon
entonces!

Como se indica en la clave que sirve de prólogo a este aparato de exaltación y representación eucarística también hay lugar para aquellos escritores granadinos que con su pluma han defendido la verdad del Santísimo Sacramento. No cabe duda que el ejemplo que hemos traído ofrece un abanico de circunstancias y situaciones amplio y diverso con el que acometer la defensa del principal misterio cristiano, corroborado no sólo por las fuentes bíblicas y episodios de la historia eclesiástica de Granada y sus mártires, sino a través de otros capítulos como el histórico y el literario que todavía nos quedan por analizar. Precisamente los lienzos trece al dieciocho están dedicados a esos hombres de letras, valedores y defensores de la verdad eucarística.

En el cuadro decimotercero aparece Fray Juan Viguera, que con su *Summa Theológica* y sus comentarios a la Epístola a los Hebreos, destruye todas las Herejías:

El célebre dominico Viger / rayo de Auino, de Granada grano / con su pluma en Tolosa reberbera / cuya luz hiere el impío luterano. / ¿Qué mucho si su Suma bien escrita / todas las Heregías debilita?

El cuadro decimocuarto representa a los hermanos Pablo y Miguel Palacios, que fueron célebres escritores granadinos:

Del cielo granadino dos estrellas / mejor Castor y Polux los Palacios / han ilustrado con sus luces bellas / del Orbe literario los espacios / la Heregía convate: no son tales / de Leda los dos hijos inmortales.

El lienzo quinceavo está dedicado a Fray Luis de Granada:

De Domingo esplendor Luis de Granada / de España, y aun de todas las naciones / los Hereges confunde, vindicada / nuestra Fe con sus sólidas razones / mejor Tulio, Demostenes Segundo / si el Mundo lo oye, rendixase el Mundo.

En el cuadro decimosexto:

Un canónigo docto, y eloquente / tuvo esta Cathedral, tuvo esta tierra, /
Pedro de Guerra Lorca, que valiente / al impío Alcorán hizo la guerra: / su
cathecismo sabio Libro de oro / al christiano instruyó, y destruyó al moro.

El penúltimo cuadro de esta serie representa a Fernando de Mendoza, ilustrador del Concilio Iliberritano, destinándose el último de estos lienzos al conocido como Doctor Eximio, el padre jesuita Francisco Suárez, del que en la inscripción que lo acompaña se dice lo siguiente:

El Eximio Suárez igualmente / su compañía ilustra, y su Granada / Torre
fue de David resplandeciente / muro de la ciudad sacramentada / que arro-
jando en su pluma muchas flechas / todas las Heregías caen deshechas.

A través de esta colección de místicos, teólogos y doctores naturales de Granada se ha conseguido, como con otras tantas alusiones históricas, mitológicas o religiosas expresar no sólo la antigüedad sino también la elevada consideración tenida en esta ciudad hacia la verdad sacramentada. Son, sin embargo, los tres últimos lienzos que cerraban este recorrido de elogio y triunfo eucarístico con motivo de las fiestas del Corpus los que ofrecen un llamativo interés, y no sólo por lo que se representa en ellos, sino por el alcance de esos tres episodios históricos, corroborando una vez más el caso peculiar y particular de Granada en la introducción y expansión de la fe cristiano y del misterio de la Eucaristía.

En el primero de ellos se representa la nave en a que Cristóbal Colón emprendió el viaje que lo llevó hasta América, y que supuso el descubrimiento del Nuevo Mundo. Esta expedición se debió a los Reyes Católicos y fue preparada cuando éstos se encontraban en Granada, de ahí que en la composición que acompaña al lienzo aparezca el siguiente texto:

Que mucho que a otros reynos sea negada / la empresa de alcanzar Mundo
segundo, / si para Colón fueron en Granada / las joyas de Ysabel precio de
un mundo / su expedición famosa rubricada / fue en su Alcazar terreno tan
fecundo / de la Fe y Religion, que hizo naziera / el sol del Sacramento en
la otra esfera.

Granada es vista así como el punto de partida de una empresa que no sólo era política o económica, sino también religiosa, pues se trataba de llevar a las tierras por descubrir la verdad de la fe cristiana y del culto al Santísimo Sacramento. La ciudad de la Alhambra se convierte, de este modo, en un emblema de fe, creencia y religión, extendiendo su áurea más allá de los límites de sus murallas y llevando la salvación hasta los confines del mundo.

Pero si de la misma manera que desde Granada partió el fermento de fe hacia América, también en Granada se atajan los cultos y creencias de los herejes. En el penúltimo lienzo que compone este aparato emblemático se representa la expulsión de los judíos, que fue decidida como el descubrimiento de América en esta ciudad, presentando a una mujer llorando sentada debajo de un granado, junto a la cual aparece escrito «Judea Capta»:

Cautiva ya por Tito y Vespasiano / lloró al pie de una palma la Judea / y al pie ahora de un granado llora en vano / expulsa toda la nazi3n hebrea; / pues formado en Granada el soberano / decreto, es justo que su triunfo sea / y que exaltado en ella el Sacramento / sombras huyan del otro Testamento.

Para terminar este recorrido, y antes del último lienzo que decoraba la empalizada de arquitectura efímera que adornaba la Plaza de Bibarrambla, se colocó un lienzo que pone de manifiesto como este tipo de obras se realizan en un momento concreto que depende directamente de las circunstancias de la propia época. Con ello, estas construcciones pasajeras se convierten en documentos y testimonios de la realidad circundante, de una realidad tremendamente contemporánea y cercana, y que a la vez ayuda a confirmar los propósitos religiosos, ideológicos y hasta doctrinarios que imperan en este tipo de realizaciones. En este último lienzo se representa el famoso Milagro de las Formas Incorruptas del robo de Alhama acaecido apenas treinta y cuatro años antes, y por tanto, todavía presente en las mentes de muchos de los que asistirían a contemplar este espectáculo de los altares del Corpus granadino. Este asunto ha sido estudiado por la profesora de

Historia del Arte de la Universidad de Granada, doña Pilar Bertos Herrera¹⁰ en algunos de sus trabajos, poniendo especial interés en el reflejo que tuvo en ciertas manifestaciones artísticas y literarias. En nuestro caso se presenta como otro de los emblemas que forman parte de todo ese proceso de exaltación, triunfo y veneración del misterio eucarístico, aquí de forma concreta y real. Siguiendo a la citada investigadora, expondremos los principales datos que rodearon el robo sacrílego de Alhama de 1725, «cuando en la noche del último día del mes de Abril dos huidos de las galeras de España, que vivían en la ciudad de Granada, llamado uno, Joseph Ibañez [...] y otro Alejandro Reguero [...] se encaminaron hacia la ciudad de Alhama con objeto de hacer fortuna tras perpetrar un robo en la Iglesia del Convento de los Padres Carmelitas Calzados de esa ciudad [...]»¹¹ llevándose un botín compuesto de varias piezas de culto, entre las que figuraban un Copón con las Sagradas Formas, que darían origen a todo el episodio posteriormente representado. Cometido el sacrílego robo se dirigieron a Granada para vender lo que pudiesen del atraco cometido. Las Sagradas Formas después de algunos días en manos de uno de los ladrones fueron a parar al agujero de una pared tapado por una piedra en la casa que aquel había alquilado a doña María Brazuelos de Oejuelo, la cual después de descubiertas las Formas y ajusticiados los malhechores la cedió para que se construyese en aquel lugar una ermita o beaterio dedicado al Santísimo Sacramento que recordara por siempre este acontecimiento.

Las Sagradas Formas fueron entregadas a la comunidad de clérigos menores de San Gregorio Bético, «y llegado el domingo 20 de mayo a las diez de la mañana se procedió a la colocación en el Altar Mayor de San Gregorio Bético de las Sagradas Formas repicando a un tiempo todas las campanas de la ciudad, convirtiéndose este templo en sucesivos días en un importante lugar en el que las parroquias rezaron rosarios, y en donde se celebraron variados cultos de desagravio con

10. BERTOS HERRERA, Pilar (1993).

11. *Ibidem*, (1993), p. 120.

derroche de músicas, clarines, cajas, hachas, faroles y fuegos de artificio.»¹² Posteriormente, se dividieron en seis partes y fueron repartidas entre diferentes edificios religiosos de Granada y su provincia donde todavía son objeto de culto y veneración. Sin embargo, lo que aquí y ahora nos interesa es comprobar como ese episodio tendría un interesante reflejo entre las manifestaciones emblemáticas utilizadas durante la festividad del Corpus Christi para manifestar el triunfo de la Eucaristía en Granada antes y en el momento presente a través de acontecimientos como éste del robo sacrílego de Alhama, que además habría de tener una importante repercusión en otras elaboraciones culturales y artísticas como la oratoria sagrada, la erección del Beaterio del Santísimo Sacramento y una serie de piezas de orfebrería de carácter litúrgico y ornamental de gran calidad estética.

Volviendo, pues a la empalizada de la Plaza de Bibarrambla que centra nuestro estudio, y en relación a ese último cuadro de exaltación y triunfo, se dice en él:

A la Hostia, que robó una audacia impía / y que incorrupta se conserva y guarda / las hijas de Francisco noche y día / custodian con un zelo y fe gallarda / Quando en la tierra el Hombre Dios vivía / solo Josef fue al Angel de su guarda / y en Granada después sacramentado / a tanto Angel Custodio fue entregado.

Esta insistencia constante al Convento del Angel Custodio donde fue llevada una parte de las Sagradas Formas robadas de Alhama, está estrechamente relacionada con los problemas derivados después del reparto sobre la presencia de dicha institución de una parte del sacrílego robo, problema en el que llegó a intervenir la Santa Sede, y que sólo quedó resuelto pasados al menos diez años de haberse producido el hurto que da origen a toda esta historia.

Cerrando este claro y exaltado elogio de la fe cristiana visto en sus principales emblemas, y en especial, a través de aquellos que vinculan al mismo con la ciudad de Granada, redacta el autor y mentor de esta

12. *Ibidem*, (1993), p. 123.

obra de arquitectura efímera, aparato emblemático de devoción al Santísimo Sacramento, un último elogio a la excelentísima ciudad de Granada por medio de un soneto que expresa y resume en sí mismo todo ese proyecto de emblemización en que quedó convertida la Plaza de Bibarrambla durante las fiestas del Corpus Christi de 1759:

Desde que se fió a tu campo ameno
el grano de la Fe, o Granada mía,
escogió para sí la Eucaristía
custodia de rubíes en tu seno.
Con las aguas del dogma tu terreno
fue tan fecundo en esta theología
sus Hijos rayos del Apostol trueno.
Triunfa y venze al Herege protestante,
ciñe laurel, coronate Granada
de tus hijos, que son tu digna gloria.
Pues Nombre Nuevo en cálculo flamante,
te da el cielo, y así privilegiada
Premio es hoy el Maná de tu victoria.

Lo que hasta aquí hemos expuesto es sólo, aunque importantísima, la parte iconográfica, ese código graficoliterario como decíamos al principio que son los emblemas, y que permiten establecer una determinada lectura e interpretación ideológica. Pero estamos seguros que ese proceso de emblemización no debía quedar únicamente ceñido a este conjunto de lienzos, símbolos y esculturas con inscripciones y composiciones literarias. La música ocuparía también un lugar de primer orden dentro del mismo aparato de exaltación, lo mismo que la danza, regocijos y un buen número de elementos profanos plenamente integrados y hasta asimilados después de haberlos sometido a un cierto control y rigor dogmático, favorecen su interpretación como elementos simbólicos del triunfo y la victoria de la Religión sobre la mentira y la herejía. No escapan a esta lista el resto de complementos de la fiesta, como los toldos, mantones, tapices, sedas y bordados, e incluso las decoraciones de elementos vegetales, que contribuían a hacer de la Plaza de Bibarrambla, es decir, del espacio urbano más

importante del Corpus granadino, el escenario idóneo de esta celebración solemne y triunfal, a través de cuyos emblemas, ya fuesen éstos morales, religiosos, históricos o literarios, no hacían sino insistir en el mismo principio que gobierna esta fiesta religiosa: cantar las excelencias de la fe cristiana y el triunfo de la verdad eucarística, combatiente victoriosa del mal y la herejía.

BIBLIOGRAFÍA

- BERTOS HERRERA, Pilar, *El Tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, Granada, Universidad de Granada, 1986.
- BERTOS HERRERA, Pilar, «El robo sacrilego de Alhama en 1725 y su reflejo en el arte», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 24 (1993), pp. 119-141.
- BONET CORREA, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, 1990.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a José, «La iconografía y la historia en un ejemplo del siglo XVIII», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2 (1989), pp. 244-251.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a José, *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada y Excma. Diputación de Granada, 1995.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel, 1981.
- GALLEGO Y BURIN, Antonio, *Granada, guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, Comares, 1991.
- GARRIDO ATIENZA, Miguel, *Antiguallas granadinas. Las fiestas del Corpus*. Estudio preliminar por José Antonio González Alcantud, Granada, Universidad de Granada y Ayuntamiento de Granada, 1990.
- SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago, «Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica», *Goya*, 187-188 (1985), pp. 2-7.

SACRALIZACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN EL CORPUS CHRISTI DE SEVILLA

JOSÉ GONZÁLEZ CARABALLO

Universidad de Sevilla

La fiesta del Corpus Christi alcanzó gran esplendor en Sevilla en otros tiempos, llegando a su máximo apogeo en los siglos XVI y XVII, cuando el Abad Gordillo dice que «se celebra en esta ciudad con tantos regocijos, fiestas, danzas, bailes, representaciones, que en ninguna parte de España se hacen más ni mejores y no hay para ello mayor comodidad»¹ y siendo el principal acontecimiento ciudadano hasta la primera mitad de nuestro siglo.

La festividad del Cuerpo de Cristo fue instituida por el papa Urbano IV en 1264 mediante la bula *Transiturum de hoc mundo*, refrendada y extendida a todo el mundo por Clemente V en 1311, fue solemnizada por Juan XXII en 1316 con la octava y la procesión eucarística.² Con el Concilio de Trento la fiesta se reafirma como triunfo del dogma católico sobre las heréticas tesis de Lutero, Zuinglio y Calvino. La procesión se convierte en un acto público de adoración a la eucaristía y de adhesión a la Iglesia, que en la custodia de la Catedral de Sevilla era representada alegóricamente triunfando sobre la herejía protestante, siguiendo el discurso iconográfico que dictara Francisco Pacheco a Juan de Arfe.³ Según Amador de los Ríos el Corpus se

1. SÁNCHEZ GORDILLO, Abad Alonso, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982, p. 128.

2. ROSA Y LÓPEZ, Simón de la: *Los seis de la Catedral de Sevilla. Ensayo de Investigación histórica*, Imprenta de Francisco de Paula Díaz, Sevilla, 1904, p. 180. GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *El cicerone de Sevilla: monumentos y artes bellos (compendio histórico de vulgarización)*, Sevilla 1925-1935, t. II, p. 419.

3. HERNMARK, Carl: *Custodias procesionales en España*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987, p. 156.

celebraba en Sevilla desde el reinado de Alfonso X el Sabio,⁴ pero no hay documentación de más allá de la segunda mitad del siglo xiv en el archivo municipal y de 1454 en el eclesiástico; en cualquier caso sabemos que se celebraba anteriormente y con semejantes regocijos populares en otras ciudades de España, siendo quizá el valenciano el Corpus Christi más antiguo de nuestra patria.⁵

La procesión con el Santísimo Sacramento, principal acción litúrgica de la fiesta del Corpus, tuvo en un principio un carácter expiatorio y penitencial pero pronto adquirió un sesgo triunfal, triunfo no sólo de Cristo, sino también de toda la doctrina de la Iglesia, cuyos principales representantes participan con toda pompa en el cortejo, y de los poderes establecidos, que también tienen lugar preminente en la procesión en cuanto participantes del «convite», colación con que eran obsequiados por el cabildo catedral y cuyo nombre se ha mantenido para la parte civil del cortejo. En esta representación colaboran los vecinos, los gremios, las hermandades, aderezando las calles de la ciudad convirtiéndola por unos pocos días en una prolongación del espacio sagrado del templo, en una Jerusalem terrestre, en una Ciudad de Dios.⁶ Aunque se exornan especialmente las calles por la que discurre la procesión, también eran objeto de cambios efímeros otros lugares relacionados con el conjunto de la fiesta, como el Colegio de San Miguel o la Casa del Cabildo, donde se celebraba el sobredicho convite en el siglo xvi, o los lugares donde se celebraban los autos

4. AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Historia crítica de la literatura española*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1861, T. VII, p. 248.

5. GUICHOT Y SIERRA, *op. cit.*, t. II, p. 419. RODA PEÑA, José, *Hermandades sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1996, p. 66. ROSA Y LÓPEZ, *op. cit.*, p. 180. Según LLEÓ CAÑAL, Amador de los Ríos debió seguir la opinión de Moratín, que se hubiese basado en la reglamentación sobre teatro sacro que el Rey Sabio incluyó en las «Partidas»: LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos xvi y xvii*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1975, p. 5.

6. ROMERO ABAO, Antonio del Rocío, «Las fiestas de Sevilla en el siglo xv», *Las fiestas de Sevilla en el siglo xv. Otros estudios*, Deimos, Madrid, 1991, p. 87. BONET CORREA, ANTONIO, en *Custodias procesionales en España*, de Hermark, *op. cit.*, p. 12.

sacramentales y justas. Por supuesto, el interior del templo metropolitano también es objeto de exornos extraordinarios para la celebración del Corpus y su octava, para lo que el cabildo contó en ocasiones con las donaciones de particulares o grupos, aunque los montajes efímeros dentro de los templos eran muy habituales en las fiestas litúrgicas de más importancia o en ocasiones extraordinarias como las exequias reales. El itinerario del cortejo eucarístico ha sido, salvo contadas excepciones, el mismo que hoy se sigue usando: comienza en la puerta de San Miguel, continúa por las gradas del lado oeste y la calle de Génova, llega a la Plaza de San Francisco, que siempre fue el centro más importante de las fiestas del Corpus; continúa por la placeta de la Cárcel Real, calle de la Sierpe o de las Sierpes, por Arqueros, después llamada Cerrajeros; sigue por Carpintería; desemboca en la plaza del Salvador o de San Salvador, el otro lugar importante del recorrido, en el que se situaba la Colegiata del mismo nombre; continúa por calle de Culebras o de Cereros, Francos y Placentines, gradas del lado este y Corral de los Olmos; el cortejo entra por la puerta de la Torre o de Palos. A comienzos del siglo xv los preparativos que llevaba a cabo el cabildo de la ciudad consistían en la limpieza, barrido y regado de todas las calles del recorrido, que no se empezaron a enladrillar hasta la década de 1490 y sólo en algunas zonas; cuadrillas de hombres a cargo del concejo retiraban el estiércol acumulado en las calles terrizas y lo sacaban de las ciudad en cargas de asnos.⁷ Por otra parte fue el mismo cabildo secular el que promovió la participación de los ciudadanos en las fiestas del Corpus, encargándose los gremios de organizar los distintos regocijos que aportaban el aspecto lúdico a la fiesta; pero en 1554 los oficios protestan por esta carga y desde 1559 la Ciudad asume su organización y contrata a varias farándulas. El exorno propiamente dicho comienza en la Baja Edad Media con la colocación de ramos hincados en el suelo, para lo cuál se abrían hoyos, y con el derrame de plantas aromáticas, que llegaban a Sevilla en barcos, en los

7. ROMERO ABAO, *op. cit.*, pag. 90. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Curiosidades antiguas sevillanas: (serie segunda)*, El Correo de Andalucía, Sevilla, 1910, p. 93.

lugares más destacados del itinerario y en los alrededores de la Catedral y de las casas del cabildo; también aumenta este exorno conforme entra el siglo XVI, montándose desde 1510 una estructura vegetal de carácter efímero citada en la documentación como espadaña, que debió tratarse de un arco de triunfo de varios vanos, semejante a las espadañas de arquitectura.⁸ En 1508 se habían montado por primera vez en Sevilla arcos efímeros para la entrada de Fernando el Católico,⁹ por lo que es probable que en estas fechas se comenzaran a poner también para la procesión del Corpus: igual que la entrada real del renacimiento se convierte en un triunfo a la antigua,¹⁰ la procesión en esta época debió convertirse en un gran desfile triunfal en el que los arcos desempeñaban un importante papel escenográfico.

El alfombrado de hierbas aromáticas se ha mantenido durante todos los siglos hasta hoy, mientras que no se sabe cuándo debieron desaparecer los ramos que se clavaban en el suelo, pero posiblemente fuese cuando el empedrado de las calles se hiciese suficientemente consistente y definitivo. No obstante aparecen otros exornos vegetales como las flores en macetas o en el suelo.¹¹ El alfombrado de plantas aromáticas y flores se ha entendido en todas las culturas como símbolo de máximo honor para la persona a quien estaba destinado; a la belleza visual se suma el olor que desprende al ser pisado, lo que se entiende también como una ofrenda a lo adorable, pues los perfumes, inciensos, etc. han sido siempre atributos de la divinidad y sólo a ella o a personas importantes han sido ofrecidos. En el espectáculo total en que se trata de convertir la fiesta toman parte varios sentidos, y el olfato es

8. ROMERO ABAO, *op. cit.*, pp. 87-88.

9. LLEÓ CAÑAL, Vicente, «Recibimiento en Sevilla del rey Fernando el Católico (1508)», *Archivo Hispalense*, nº 188, 1978, p. 10.

10. RAMOS SOSA, Rafael, «Fiestas reales sevillanas en el Imperio (1500-1550)», *Premios de Investigación Ciudad de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1988, p. 168.

11. LÓPEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 96. CARO, Rodrigo, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, segunda parte, capítulo x, citado por GUICHOT Y SIERRA, *op. cit.*, t. II, p. 248.

uno de ellos; aunque el factor dominante es el visual, intervienen también el sonido, el olor, e incluso el tacto, introduciendo completamente al sujeto en el escenario de la fiesta.

Desde 1508 consta que se entoldan ciertas partes del recorrido procesional: ese año las plazas de San Salvador y de San Francisco; otros años se entoldan también las gradas (en 1511), el Corral de los Olmos y las casas del cabildo.¹² Este trabajo se alargaba durante varios días y en él intervenían distintos oficios: carpinteros, hoyeros, sastres, marineros, carreteros... Los toldos se extendían sobre mástiles clavados en el suelo y venían de Triana, de las atarazanas y los navíos del puerto y se izaban mediante sogas en trabajo propio de hombres del mar; en el siglo xvi son los vecinos del Salvador los que cubren las calles de su propio barrio «con muchas velas de nabios que resistiesen el soberbio calor del medio día y unos encañados grandes cubiertos de variedad de verduras y sembrados de muchos florones de oro que por extremo los enriquecían».¹³ En los siglos xvii y xviii el recorrido se llegó a entoldar por completo, con la intervención obligada de los vecinos en las calles en que no lo hacía el Cabildo, so pena de multa y cuatro días de cárcel; así lo estuvo en 1634 y en 1789.¹⁴ En un cuadro del pintor Cabral Bejarano en 1857 se puede ver la calle de Génova completamente cubierta al paso de la custodia y a principios del siglo xx se mantenía el entoldado en la mayoría del itinerario; en nuestro tiempo se reserva a las plazas de San Francisco y del Divino Salvador, a cargo del Ayuntamiento de la Ciudad. El valor simbólico del entoldado, a modo de palio permanente, de techo que cierra el espacio sagrado en

12. ROMERO ABAO, *op. cit.*, pp. 90-91; es Gestoso quien habla del toldado del Corral de los Olmos ya en 1454: *op. cit.*, p. 93.

13. MESSÍA DE LA CERDA, Reyes, *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones, que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron*, edición del manuscrito de la Biblioteca Nacional fechado en Sevilla en 1594, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Sevilla, 1985, p. 32.

14. CARO, R., *Antigüedades y ...*, según cita de GUICHOT Y SIERRA, *op. cit.*, t. II, p. 428 para 1634 y p. 438 de la misma obra para 1789. SANCHO CORBACHO, Heliodoro, «La fiesta del Corpus durante el siglo xvii», *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 11 de junio de 1936.

que se ha convertido el itinerario de la procesión, se añade a la función eminentemente práctica de rebajar el calor en las calles, que son las más frecuentadas de la ciudad. Pero la decoración propiamente dicha de las calles corrió principalmente a cargo de los mismos vecinos, agrupados según calles, gremios, o comunidades de naciones. Como se ha dicho, en el siglo XVI aumenta la riqueza del exorno: se levantan arcos de triunfo y se iluminan y visten las fachadas con antorchas y colgaduras; se exhiben alegorías eucarísticas junto a letreros explicativos. Este aumento de la fastuosidad también es resultante de la oposición a la austeridad adoptada por la reforma protestante; la ostentación y el esplendor obedecían también a una especie de catarsis colectiva para purificar y proteger a la ciudad de las herejías, empeño que también interesaba a las autoridades civiles.¹⁵ En estos encargos intervenían distintos oficios y suponían bastante trabajo para los talleres locales, como el de Juan Bautista de Amiens, «pintor, escultor de figuras y maestro de hacer cosas de bulto y comedias»¹⁶ e incluso otros de mayor fama como Pacheco y Zurbarán que no consideraban este trabajo inferior a las obras permanentes.¹⁷ La ausencia de problemas estructurales y la baratura de los materiales empleados permitía a los arquitectos de lo efímero experimentar soluciones que difícilmente podían llevar a la arquitectura permanente, igual que para los pintores representaba la oportunidad de desarrollar diversos recursos pictóricos para cubrir superficies imitando materiales de construcción.¹⁸ El repertorio de decoraciones efímeras se hace cada vez más complejo con discursos iconográficos de gran profundidad teológica, bíblica e incluso mitológica aplicada al misterio eucarístico; de ello da idea el manus-

15. PÉREZ DEL CAMPO, LORENZO, y QUINTANA TORET, Francisco Javier, *Fiestas barrocas en Málaga*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1985, p. 72.

16. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, «La obra pictórica de Juan Bautista de Amiens, del Corpus Christi del siglo XVI», tirada aparte del *Homenaje al Profesor Doctor Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Sevilla, 1982, p. 254.

17. LLEÓ CAÑAL, en el prólogo de la edición moderna del manuscrito de Messía de la Cerda, *op. cit.*

18. LLEÓ CAÑAL, «Recibimiento en Sevilla...», *op. cit.*, p. 10.

crito de la Biblioteca Nacional publicado recientemente que hace referencia a los adornos que dispusieron los vecinos del Salvador para el Corpus Christi de 1594: el culto humanista Messía de la Cerda desarrolló una secuencia de escenas del Antiguo Testamento puesta en relación con otra del Nuevo, según textos bíblicos, de Cesare Ripa, Valeriano y otros escritores de tradición neoplatónica, y dispuestas en forma de «passos» a modo de escenarios con figuras vestidas con trajes contemporáneos cedidos por los vecinos, con claro sentido escenográfico y pedagógico, pues cada uno de los personajes llevaba filacterias con sus palabras; estos «passos» se dispusieron a ambos lados la calle Sierpes por encargo de los comerciantes portugueses, que pretendían así rehabilitar su reputación como católicos ortodoxos ante la opinión sevillana; se acompañaban de las citas bíblicas correspondientes en latín y castellano, junto con una glosa del creador del programa iconográfico y autor del manuscrito de la Biblioteca Nacional. De este modo «pareçio haberse transformado esta calle (Sierpes) un pedaço de olorosa gloria, porque como la grangeria desta virtuosa nacion (portuguesa) parte no pequena es en perfumes y olores que de la India Oriental vienen, gastaron en abundancia de lo que tenían». Las escenas que ponía en correspondencia eran catorce: si a un lado de la calle se representaba a Abraham hospedando en su casa a los tres ángeles que venían a anunciar la concepción de Isaac por Sara, se situaba enfrente de la Anunciación del ángel a María; además a cada *passo* acompañaba una figura de profeta, si era del Antiguo Testamento, o una Sibila, en los del Nuevo, en este caso Isaías (que escribió *Ecce Virgo concipiet...*) y la sibila Cumea. Los siguientes representaban la expulsión de la criada Agar con su hijo Ismael para que el único heredero de Abraham fuese Isaac, y la huída a Egipto, en la que la Sagrada Familia era recibida por gitanos (tradicionalmente procedentes de allí) en actitud de bailar; acompañaban el profeta Jeremías y la sibila Tiburtina. En tercer lugar el encuentro de Eliazer, criado de Abraham, con Rebeca, a quien ofrece las joyas de sus cofres, figurando en el texto sin el correspondiente «passo» del Nuevo Testamento, aunque parece probable que éste fuese el de la Epifanía del Señor; el

profeta que hizo la referencia más cercana fue Daniel, mientras que al no aparecer la escena del Nuevo Testamento no figura la sibila correspondiente. En cuarto lugar se representaba la bendición de Jacob por su padre, acompañada por el profeta Ezequiel, frente a una alegoría del Buen Pastor con la Fe y el Mal Pastor, que esquila a una oveja de verdad muerta y sangrante, con la Herejía; la sibila Europea acompañaba a este «passo» por ser la que profetizó los viajes de Cristo en busca de sus ovejas. Los siguientes escenarios representaban a José llenando de trigo los costales de sus hermanos, que le habían entregado a los mercaderes, con representación del profeta Oseas; y la multiplicación de los panes y los peces, representación de la misericordia de Dios prefigurada por la sibila Líbica. Los siguientes figuraban a Moisés convertido en pastor frente a la zarza ardiente, con el profeta Jobel; frente a la Inmaculada Concepción rodeada de sus atributos y con la sibila Helespóntica, que predijo el nacimiento del Salvador de una virgen hebrea. Josué pidiendo a Dios que detuviera el sol para ganar una batalla prefiguraba la intercesión de María y de los santos (representados en Francisco y Domingo) ante Dios; acompañaban estos pasos el profeta Amós y la sibila Frigia, que profetizó la venida del Juez Eterno. Gedeón con el vellocino lleno de agua como señal de su victoria sobre medianitas y amalequitas, frente a San Juan Bautista mostrando al Cordero de Dios; acompañaban las figuras de Miqueas y de la sibila Pérsica. En los siguientes escenarios estaban representados Ruth casándose con Booth, que quedó prendado de sus virtudes cuando la vió recoger espigas para alimentar a su suegra Noemí, y los desposorios místicos de Cristo con su Iglesia, en los que estaba presente San Pedro con los ornamentos papales, la Ley Vieja «que viendo a su hija bien casada podía morir tranquila», la ley de la Gracia y la Vida Eterna, cada una de ellas con su filacteria; acompañaban estas representaciones el profeta Sofonías y la sibila Eritrea. La representación de Sansón haciendo brotar una fuente de una quijada de león se situaba frente a la de Jesús tentado por el diablo y alimentado por los ángeles en el desierto, con el profeta Jobel y la sibila Egipcíaca, que profetizó el trance en el que tendría que verse Jesús por la vileza humana.

La entrada triunfal de Mardoqueo sobre el caballo del rey Assuero, como prefiguración de la entrada de Jesús en Jerusalem; los profetas eran Zacarías y Ana. Seguían una representación de los judíos con el racimo de la tierra prometida, frente a la Sangre de Cristo vendimiada por los primeros padres, en una alegoría de origen europeo en que Cristo aparece en un lagar oprimido por una viga en forma de Cruz que en este caso accionan Adán y Eva, mientras unos ángeles recogen la sangre para adorarla; el profeta es Abdías y la sibila la Samia, que predijo la pasión de Jesús. Sigue Jonás vomitado por la ballena tras haber permanecido tres días en su vientre, como prefiguración de la resurrección de Cristo; acompañan el profeta Abacuc y la sibila Cumana. Por último estaba representada la visión de San Juan en Patmos de Cristo con una tiara y una hoz mandando vendimiar a los ángeles, enfrente del mismo Cristo instituyendo la Eucaristía entre los padres de la Iglesia; acompañaban el profeta Nahum y en lugar de una sibila la alegoría de la Fe con la inscripción «Panem de coelo prestitisti eis, panem angelorum manducavit homo», representación de la suprema fe en el misterio eucarístico; no deja sin explicar Messía de la Cerda por qué ha introducido la visión apocalíptica en la secuencia del Antiguo Testamento. La decoración de la calle Sierpes suponía una verdadera reivindicación del Antiguo Testamento como prefiguración del Nuevo, aún cuando en esta época la lectura libre de la Biblia es mirada por la Iglesia con recelos; tan atrevida es la inclusión de las sibilas, cuyas profecías son del todo apócrifas para la Iglesia y ni siquiera están claramente definidas: las que relata Messía parecen estar tomadas del dominico italiano del cuatrocientos Filippo Barberi, aunque aquí se introduce a Ana la madre de Samuel con una sentencia de su hijo y a la figura de la Fe con una antífona de la liturgia, además de contar con una sibila Cumana y otra Cumea.¹⁹ Lo complejo del programa iconográfico contó con gran derroche de medios para ser llevado a efecto, prestando los portugueses sus propias ropas y gastándose sólo en los alfileres para asir los florones y tocar las figuras ciento

19. LLEÓ CAÑAL, en la nota 100 al libro de Messía de la Cerda, *op. cit.*, p. 240

diez reales, y trescientos en hilo; fue tal el éxito de público en esta calle Sierpes durante los dos días que duró la decoración, que entre los dos extremos de la misma había doce aguadores para refrescar a los visitantes. También dibuja y explica Messía las invenciones o aparatos mecánicos de carácter asimismo alegórico, como la Fuente del Pelicano, que recreaba con agua la conocida alegoría eucarística del ave que por caridad se abre el vientre para alimentar a sus polluelos con su propia sangre; o la Fuente del Candelero en la que el agua figuraba manar sobre una llama sin apagarla, representando la pervivencia de la fe frente a los ataques externos, o el Molino. Otras veces la iconografía se salía de lo puramente sagrado y se llegaron a representar los cuatro tiempos del año; o planetas y fábulas, en la calle del Convento de los jesuitas según programa del humanista sevillano Juan de Arguijo, muy aficionado a los temas clásicos y mitológicos, que abundan en su obra poética. Comenta las complicadas arquitecturas efímeras que adornaban calles y plazas de la collación, entre las que destacó el risco sobre el que Juan bautizaba a Jesús; otro en el que un San Antonio predicaba a peces y aves de verdad, con su estanque y monte con vegetación del que manaba un arroyo; el arco triunfal de la calle «Çerrajeros», sobre el que se representaba la Transfiguración al paso del cortejo, cambiando la figura de Cristo su túnica morada por una blanca estrellada de oro y subiendo hasta esconderse tras una nube; o el que en la Plaza del Salvador representaba el despertar de la Virgen dormida y su Asunción hasta la Santísima Trinidad «al dulce son de ministriles y voces». Como se ve la temática superaba lo eucarístico para extenderse a otros misterios de la fe o a hechos que por milagrosos se salen de lo habitual y por ello producían mayor fascinación entre los paisanos; además se esmeraban porque las representaciones resultaran sorprendentes, esperando al paso de la procesión para poner en marcha los complejos mecanismos; igualmente la música acompañaba cada uno de los montajes. También los particulares levantaban arcos triunfales ante las fachadas de sus casas, junto con ricos reposteros y colgaduras, como en la plaza del Pan y de la Fruta, hoy rotulada de Jesús de la Pasión, «que estaba hecha una corneja, entoldada de varios

doseles de diferentes colores.»²⁰ Especial interés iconográfico tiene el dibujo del altar de la Virgen de las Virtudes, en el que ésta ocupa la cúspide de una pirámide formada por las virtudes cardinales, a las que sujeta con cadenas. En otro una imagen de Cristo manaba abundante sangre por sus llagas, debiendo producir gran efecto. También relata Messía otros detalles de la fiesta: por ejemplo, los vecinos de San Salvador solían quemar «varias invenciones de fuegos causadores de tanta claridad que parecían quererle hurtar al día su officio», pero debido a los daños causados en noches anteriores por estos fuegos, fueron prohibidos. Además de ilustraciones con algunos de los montajes que se levantaron, Messía de la Cerda incluyó en su obra los sonetos y estancias que los explicaban. Por estas fechas el arzobispo decoraba las gradas con su colección de tapices.²¹ Probablemente la temática de estos tapices fuese en muchos casos pagana.

Junto a estas estructuras más o menos estables también formaban parte de la fiesta otros elementos dramáticos itinerantes que participaban delante de la procesión o como parte integrante de ella. Entre las primeras noticias sobre el Corpus sevillano citan todos los autores el carro alegórico empujado por hombres con representaciones mudas llamado roca que, por cuenta del propio Cabildo Catedral, precedía a la custodia en el siglo xv: en 1454 representaba un cielo de algodón en rama blanco y celeste, con estrellas, el sol y la luna, que dos niños vestidos de ángeles abrían y cerraban; bajo el cielo iban seis ángeles de molde y los santos Domingo y Francisco, María y Jesús, que iba vestido con jubón, calzas de cuero y cabellera de cáñamo pintado; también iban en esta roca los cuatro evangelistas dos juglares y una persona encargada de lanzar rayos; asimismo dentro de la roca iban dos ministriles y cuatro niños cantando o imitando el canto de aves y por fuera la acompañaban dos realejos.²² Otros datos posteriores indican

20. MESSÍA DE LA CERDA, *op. cit.* p. 37.

21. LLEÓ CAÑAL, *Arte y espectáculo ...*, *op. cit.* p. 7.

22. MONTOTO, Santiago, *Sevilla en el Imperio – s. xvi*, Nueva Librería, Sevilla, 1937, p. 146. MURO OREJÓN, ANTONIO, «Los gremios sevillanos y la fiesta del Cuerpo de Dios», en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 11 de junio de 1936.

una evolución de la roca a otras temáticas, como los doce apóstoles. El nombre de roca desaparece a fines del xv o principios del xvi, según Lleó Cañal por no poder aportar novedades dramáticas, sino sólo un progresivo amontonamiento de figuras; sin embargo parece que continuó en la procesión hasta al menos 1560. En el siglo xvi un nuevo elemento antecede al cortejo religioso: el carro de representación, sucesor de la roca que el Cabildo Catedral llevaba delante de la custodia, en pleno centro del cortejo litúrgico; en 1500 se hace un castillo de madera entoldado, con moros y moras, personajes de la familia real y de la jerarquía eclesiástica, una imagen de la Virgen y doce llaves; en 1501 los calafates y carpinteros estrenan «una nao con remos en forma de galea»,²³ en 1503 sale un castillo con cuatro torres y una cárcel en la que ardía San Lorenzo, por el gremio de laneros y lineros, y en 1514 el calcetero Pedro Díaz hace otro para los sastres con la imagen de la patrona del gremio, la virgen de los Reyes; los oficiales de los gremios correspondientes solían representar a los personajes, ataviados con riquísimos disfraces; la transmutación temporal del escenario ha dado paso a la transformación de las personalidades, a una especie de carnaval sagrado en el que los ciudadanos quedan transformados en santos o en alegorías de las virtudes y los vicios. En el creciente deseo de espectacularidad estos castillos evolucionan hacia el auto sacramental, que van aumentando en número y quedan regulados por una junta compuesta por el arzobispo y representantes de los dos cabildos, debiendo marchar detrás de la procesión y actuar sólo en los lugares previamente señalados, ya que su situación delante de la procesión había provocado retrasos de la misma y altercados que quedaron reflejados en la documentación; compañías de teatro forasteras vienen a Sevilla con motivo del Corpus, y en ocasiones incluso una compañía italiana.²⁴ En 1543 Lope de Rueda hace un castillo a los sederos con el auto de *El seno de Abraham*. Desde 1559 el cabildo de la ciudad organizaba los autos, imponiendo los gastos sobre la carne y

23. ROMERO ABAO, *op. cit.*, pp. 97 y 93. ROSA Y LÓPEZ, *op. cit.*, p. 188.

24. ROSA Y LÓPEZ, *op. cit.*, p. 190.

otros derechos y premiando las mejores obras, que no se debían haber representado antes en ningún otro lugar; en ese año es el mismo Lope de Rueda el que resulta vencedor con sus carros de *Navalcarmelo* y de *El Hijo Pródigo*.²⁵ En 1570 salen los carros de *Luzifer*, del *Desposorio*, de *San Antonio y San Pablo*, *La Muerte*, *El Convite de Abraham*, *La Esgrima Espiritual* y *La Visitación de la Reina de Saba*. En 1572 *La Justicia Espiritual* y *Los Cinco Sentidos*; y en 1574 los de *La Historia de Cosdrohe*, *La Viña del Señor*, *El Sembrador*, *El Convite Celestial*, *La Batalla de la muerte de los justos a la vida de los viciosos*, *La Asunción* y *Las Tinieblas del Mundo*.²⁶ En 1607 salen el carro de *El Torneo del Amor*, en el que se figuraban el reino de los cielos y el de los infiernos como dos castillos enfrentados, y los de *El Mesón del Alma*, *El Caballero Cortesano* y *Las Ferias del Alma*. Se aderezaban los carros en la Plaza del Alcázar y se representaban los autos en la puerta principal de la Catedral, ante los cabildos sentados en tablados enfrentados, y después en los lugares señalados con las armas de la Ciudad: v.g. la Plaza de San Francisco ante la Audiencia, en la puerta de la Cárcel Real y ante los balcones de los Tello.²⁷ En 1657 se representó *El Laberinto de Creta*, junto con una loa y un entremés,²⁸ lo que indica un mayor empeño y seriedad en las representaciones. De los títulos de los diferentes castillos podemos deducir que la temática superaba lo estrictamente eucarístico para tratar misterios amables para el público, como el de «la Asunción», alegorías moralizantes, como *El Caballero Cortesano* y *Las Tinieblas del Mundo*, o parábolas evangélicas como las del *El Sembrador* o *La Viña*.

Junto a las representaciones, las danzas fueron una constante en las fiestas del Corpus en Sevilla; con significado simbólico y pedagógico, expresión de alegría y honor al Sacramento, corrieron a cargo, igual

25. LÓPEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, pp. 10 y 95. GESTOSO Y PÉREZ, José, «La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos xv y xvi», *El Porvenir*, Sevilla, 4 de junio de 1896.

26. GESTOSO Y PÉREZ, *op. cit.*, pp. 101 y ss, según documentación del Archivo de Protocolos de Sevilla.

27. SANCHO CORBACHO, *op. cit.*

28. ROSA Y LÓPEZ, *op. cit.*, p. 196.

que las representaciones, de los gremios y del Cabildo Secular. Estas danzas tenían carácter burlesco y constituían una especie de comparsa de un elemento con clara significación maligna como era la tarasca. Desde 1500 se tiene constancia de la presencia de gigantes en las fiestas, y desde 1508 se sabe la presencia de «Moços cantores con jubones y guirnaldas en la cabeza», antecedentes de los seises, junto con un grupo de evangelistas (San Juan con su águila en vivo), profetas con filacterias y ángeles tañendo, acompañados por dos realejos y a costa del Cabildo Catedral, como acompañamiento de la roca que precedía a la custodia. Sin embargo era el gremio de limpiapozos el que se hizo cargo desde un principio, también a principios del siglo xvi, de montar y sacar la Tarasca, monstruosa figura de madera en forma de serpiente o dragón que precedía al cortejo religioso como símbolo del pecado, acompañada de su correspondiente cortejo de figuras.²⁹ En 1540 los zurradores conciertan con Gonzalo Guerra, maestro de danzas, una de siete danzantes, tres Reyes Magos, una dama y tres pajes como comparsa de un carro con el portal de Belén; la danza de *Los Gigantes* corría a cargo de los ganapanes, e igualmente los demás gremios envían danzas junto con los castillos de representación hasta 1554, encargándose exclusivamente de ellas la Ciudad desde 1559, normalmente en número de seis. Algunas de esas danzas entre 1570 y 1575 son la de *Los Caballos*, *Los Matachines*, *Los Angeles y Demonios*, *Las Amazonas*, *Los Galanes*, *Los Villanos*, la danza de *Las Espadas*, *Las Ninfas y el Loco*, de *Las Ninfas y el Oso*, *Los Monstruos*, *Los Moriscos*, *Los Gitanos*, *Los Peregrinos*, *Los Turcos* y *Los Moriscos*; la tarasca sale acompañada por «moxarrillas, representación de los pecados que rodean la representación del demonio», por lo que se puede pensar que estos tipos tuviesen un significado alegórico como comparsas del Bien y del Mal o de los vicios y las virtudes; también se ha pensado que sean parodias de la ceremonia oficial y seria, que transmite una cosmovisión radicalmente diferente a la impuesta por la cultura dominante,

29. GESTOSO Y PÉREZ, *op. cit.*, pp. 93 y 94. GUICHOT Y SIERRA, *op. cit.*, p. 422. ROSA Y LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 181 y 183. ROMERO ABAO, *op. cit.*, p. 93.

subvirtiéndolo el orden existente.³⁰ En 1593 consta que se bailó la zarabanda acompañada de castañuelas, baile considerado tan escandaloso y lascivo que Juan de Mariana se refirió a él en su Tratado contra los juegos públicos.³¹

Desde el siglo xvii la tarasca se corona con un castillejo y sobre él va el tarasquillo, personaje que salía danzando de vez en vez encima de la bestia e incordiando a los espectadores; alrededor se ha desarrollado una comparsa de diablillos que también golpean a la gente con vejigas llenas de aire. En 1607 sale una tarasca con seis de sus cabezas encadenadas y conducidas por un diablo; sobre ella va en un sitial Luzbel, flanquedo del Mundo y la Carne. Ese año sale otra vez la danza de *Las Espadas*, junto con las de *La Boda Pastoral*, *Los Romanos*, *Los Negros de Guinea* y *Los Salvajes y Pigmeos*. A la tarasca se van sumando gigantes vestidos de reyes, damas, caballeros, moros, y unos personajes que el pueblo bautizó como el *Padre Pando*, la *Madre Papahuevos* y los *Hijillos*. Se sabe que al fin del siglo xvii el simulacro tenía una sola cabeza y que en 1698 hizo una nueva tarasca el insigne imaginero Francisco Antonio Gijón; las danzas que costeaba el Cabildo de la Ciudad se distribuían entonces a lo largo del cortejo y estaban formadas por grupos de quince o veinte personas ricamente vestidas y con rústicos instrumentos musicales.³² El arzobispo Palafox se opuso a los juegos y danzas, decretando una profunda reforma en 1699; los excesos que pretendía evitar eran que las danzas laicas se celebraran dentro de la iglesia, por personas de ambos sexos y con la cabeza cubierta, lo que consiguió, aunque las danzas no terminaron.³³ Mientras tanto los montajes callejeros para el paso de la procesión han continuado evolucionando durante el siglo xvii, aunque no hay ningún

30. PÉREZ DEL CAMPO y QUINTANA TORET, *op. cit.*, p. 68. Citando a Batjín.

31. MONTOTO, *op. cit.*, p. 271. GUICHOT y SIERRA, *op. cit.*, p. 423. Cita textualmente a Mariana: *sabemos por cierto haberse danzado este baile en una de las más ilustres ciudades de España, en la misma procesión y fiesta del Santísimo Sacramento*, y cree que se refiere a la ciudad de Sevilla.

32. SANCHO CORBACHO, *op. cit.*

33. ROSA y LÓPEZ, *op. cit.*, pp 204 y 205.

tetimonio de la riqueza del de Messía de la Cerda; el Concejo comienza a premiar los mejores exornos para fomentar la participación popular.³⁴ Según el abad Gordillo el cortejo va en 1630 «por las mejores calles de la ciudad, llamadas las publicas, aderezadas todas a las mil maravillas y pobladas de todo lo lindo, hermoso y pulido que tiene Sevilla, que es la más rica ciudad del mundo en cuyo medio está puesta, pues de ella depende el nuevo y el antiguo.»³⁵ En 1634 Rodrigo Caro habla también de las grandes demostraciones festivas del Corpus hispalense, «que importan a la ciudad seis mil ducados, sin lo que los vecinos cada uno gasta en aderezar la parte de calle que le toca, con colgaduras, altares y otros adornos, tantos y tan grandes que no se parece otra cosa sino telas, terciopelos, damascos, tafetanes, bordados y pinturas.»³⁶ En 1732 el cabildo encomienda a los gremios algunos de los exornos, con ocasión de la estancia en la ciudad de Felipe V y de la ampliación del itinerario habitual hasta los Reales Alcázares; así los pasamaneros y botoneros adornaron el arquillo de San Miguel, los albañiles y carpinteros el de la Casa de la Moneda, los sederos y torcedores el de la calle San Gregorio y los maestros sastres el arco de la Montería. Además le colegio y gremio de san Eloy de los plateros levantó uno efímero frente al balcón donde estarían los reyes.³⁷ No obstante el esplendor de este siglo no fue ya el de los dos precedentes; Sevilla ya no era la ciudad que estaba en el centro del mundo y que se podía permitir grandes dispendios: ya en 1758 sólo llaman la atención, además de las hierbas aromáticas, las colgaduras y tapicerías de ricas telas, tafetanes, rasos, damascos y terciopelos; igual en 1789, en que también se cubre la fachada del Ayuntamiento con una bella perspectiva,³⁸ último recuerdo de los montajes del xvi y el xvii.

34. GESTOSO Y PÉREZ, J., *Op. cit.*, p. 100.

35. SANCHEZ GORDILLO, ABAD A., *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1982, p. 136.

36. CARO, Rodrigo, citado por Guichot y Sierra, A., *op. cit.*, p. 248.

37. GUICHOT Y SIERRA, A., *op. cit.*, pp. 433-434.

38. GUICHOT Y SIERRA, A., *op. cit.*, pp. 436 y 438, citando textos del «Hebdomario útil sevillano», de 19 y 23 de mayo de 1758; y de la Segunda Parte del «Compendio histórico-descriptivo de Sevilla» de 1789.

En las tiras dibujadas con la procesión de 1747,³⁹ encabeza el cortejo una tarasca acompañada de mojarillas con vejigas y porras, «representación de los Vicios q(ue) huyen del Scrmtó que sale triumphante»; tiene siete cabezas, castillete y tarasquillo vestido de es-carlata y parecido a Polichinela, pero la inscripción explica que en 1770 se volvió a hacer una con una sola cabeza; para Blanco White representó «a la Heregía, guardiana del castillo del Cisma, en el que la Locura [...] desplegaba un dominio completo». Continúan los gigantillos y gigantes, que danzaban al son de flauta y tamboril e iban acompañados por dos ministros de la Justicia Real «para apartar la mucha gente que de ordinario los sigue». La vestimenta de estos gigantes la hacían los mejores sastres de la ciudad y marcaban la moda para todo el año, como hoy ocurre en Granada con la que lleva la mujer que va sobre la tarasca; a lo largo del cortejo dibujado en las tiras se intercalan grupos de danzantes. En cualquier caso la irrupción de estos elementos ajenos a lo estrictamente religioso debe entenderse como un intento de conciliación de dos extremos irreconciliables: el mundo de la carne y el de la religión: no es posible la resurrección sin la muerte ni la espiritualidad si no se complementa con el materialismo más desenfrenado.⁴⁰ En 1789 la descripción de la procesión de Arana de Varflora no nombra tarasca ni gigantes. La prohibición de Carlos III, en 10 de abril de 1782, respecto a gigantones, gigantillos y tarasca en Madrid, debió haberse aplicado en Sevilla. Sin embargo, se verificó en Sevilla la procesión del año 1790, con asistencia de simulacros y danzas, ocasionándose nuevos abusos cometidos que promovieron nuevas quejas al rey Carlos IV, que dictó Real Cédula prohibiendo gigantes y danzas en todo el Reino.⁴¹ En la Sevilla

39. LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Procesión del Corpus de Sevilla, 1747: 8 tiras dibujadas*, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992. Se trata de la edición de las aguadas con la representación de la procesión, una carta de Blanco White sobre la fiesta y un Prólogo de Lleó Cañal.

40. LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Fiesta Grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1980, p. 11.

41. GUICHOT Y SIERRA, A., *op. cit.*, pp. 441 y 442.

decimonónica se produce un desfase entre la celebración litúrgica del Corpus y su repercusión en la calle y en el pueblo: mientras que la procesión aumenta en imágenes y reliquias, desciende el aparato ornamental y sólo aumenta el número de altares, sencillos recuerdos de las tramoyas escenográficas. El Ayuntamiento comienza a instalar los dos arcos triunfales de la Plaza de San Francisco, en la que monta el principal altar del itinerario. Durante estas fechas en la plaza del Salvador se instala otro altar portátil con la antigua imagen de la Virgen de las Aguas de aquella iglesia; tropas militares cubren la carrera y escoltan al Santísimo, desfilando después ante la Custodia. En los años veinte de nuestra centuria se sitúan ya las sillas en las calles, que se adornan con algunos arcos de follaje, mástiles con gallardetes, además de toldos y alfombra vegetal. En la plaza de San Francisco se cuelgan guirnaldas de espigas, uvas y flores, cartelas pintadas y bombillas de colores, e instalan tribunas para autoridades el Ayuntamiento y la Audiencia Provincial.

ESCOMBROS ÉPICOS O LA EXALTACIÓN PATRIÓTICA DE LA RUINA

FCO. JAVIER MAESTROJUÁN CATALÁN

Universidad de Navarra

INTRODUCCIÓN

Como es bien sabido, entre 1808 y 1809, la ciudad de Zaragoza es sometida a dos sitios por parte del ejército francés.¹ El primero se salda con la derrota de los invasores, el segundo con su victoria pero, independientemente de los resultados, la dureza del asedio y la ferocidad de la defensa hacen que el eco de tales sucesos se divulgue rápidamente a toda la nación, cobrando tintes épicos.

La situación del *bando patriota* en estas fechas no es ajena a este proceso de mitificación. Por una parte, cuentan las circunstancias en que la ciudad es abandonada a su suerte por la Junta Central en el segundo sitio, al verse forzado el gobierno a concentrar todo su empeño en frenar el contraataque napoleónico a finales de 1808.²

1. Entre junio-agosto de 1808 y diciembre-febrero de 1809. La obra más completa sobre estos sucesos sigue siendo la de ALCAIDE IBIECA, Agustín y GARCÍA MARÍN, Fernando, *Historia de los dos Sitios que pusieron a Zaragoza en los años de 1808 y 1809 las tropas de Napoleón. Fe de erratas al estilo, lenguaje, contradicciones y equivocaciones de la obra histórica de los dos memorables sitios de Zaragoza*. 4 vol., Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1988-1989 (reimpresión 1830-34). Más recientemente, es de reseñar el trabajo de LAFOZ RABAZA, Herminio, *La Guerra de la Independencia en Aragón. Del motín de Aranjuez a la capitulación de Zaragoza (marzo 1808-febrero 1809)*, VIII Premio «Los Sitios de Zaragoza» de la Asociación Cultural «Los Sitios de Zaragoza», Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1996.

2. Estas circunstancias vienen relatadas en LONGÁS BARTIBÁS, Pedro, *La representación aragonesa en la Junta Central Suprema (25 septiembre 1808-29 enero 1810)*. Transcripción y estudio preliminar de .../..., Colección de documentos para el estudio de la historia de Aragón. Tomo VII, Imprenta de Carra, Zaragoza, 1912.

Pero, aparte de la conciencia culpable de la Central, Zaragoza se convierte en estos momentos en un argumento idóneo a partir del cual ejemplificar el patriotismo de resistencia, del cual estaba tan necesitado el gobierno del país. A través de gacetas, hojas volanderas, aluluyas, etcétera, ésta y otras gestas –Ciudad Rodrigo, Gerona– forman parte de un mayor esfuerzo por dotar a la nación de un relato heroico que anime la lucha contra el enemigo y favorezca el proceso de reconstrucción política en ausencia del rey.

El capítulo aragonés no es el único pero sí de los más importantes. Para medir la importancia que llegó a adquirir este asunto, baste citar la opinión de La Forest. Cuando escribe sobre la necesidad de doblegar la resistencia de la ciudad, la posibilidad de influenciar la opinión pública a través del trofeo de la victoria se contempla de forma tan urgente como el beneficio meramente estratégico:

La sumisión de Aragón no sólo tendrá singular importancia por la influencia que ejercerá en el ánimo de los catalanes y en la vuelta del reino valenciano a la obediencia, sino también y principalmente, por el efecto que producirá en las Castillas donde se tiene a los aragoneses por los bravos de España [...].

Dos días más adelante, al tratar de las reticencias del Consejo de Castilla a lanzar una proclama a los españoles para buscar la pacificación, se refiere de nuevo al impacto público de la defensa:

[...] mas se entiende que para causar el mayor efecto, debe aguardarse la primera gran noticia. Como tal (el Consejo de Castilla) considera la toma de Zaragoza y la completa sumisión de Aragón. [...] Así sabe V.E. que Aragón en estos momentos, lo es todo para el Público español». ³

3. *Correspondencia de La Forest*, 20 y 22 de junio de 1808, citado por LONGÁS BARTIBÁS, *op. cit.* pp. V-VI. La utilización de los Sitios por la prensa francesa ha sido estudiada por RAMOS, Demetrio en «La técnica francesa de formación de opinión desplegada en Barcelona (1808-1809)» en *II Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su época. Estudios de la Guerra de la Independencia*. vol. 3, Institución Fernando El Católico (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1966, pp. 193-240.

Una concepción que no variará mucho en el bando patriota, donde la defensa de Zaragoza se utiliza como ejemplo de patriotismo para el resto de la nación.⁴

Como consecuencia de esta circunstancia, la acción y el relato se confunden y los hechos cobran valor de metáfora. La ciudad, su espacio físico, calles y plazas, no es ajena a este proceso. Las ruinas de Zaragoza se transforman el mejor emblema del heroísmo de sus habitantes.

LA CIUDAD Y LOS HÉROES

La vivencia de la historia como drama colectivo en estos años es tan fuerte que, a menudo, las fuentes invitan a referirse a categorías estéticas para caracterizar comportamientos colectivos. De entre las múltiples «máscaras» que pueda tomar el héroe⁵ se escoge sin duda la más violenta y patética. Un gusto por lo «sublime» se desprende de las

4. Es obvia la importancia que se concede a la difusión de las noticias. Por poner sólo un ejemplo, al año de iniciada la contienda, el regente de la Audiencia de Aragón, Pedro María Ric, al responder a la consulta sobre modo de convocar Cortes, lo considera importante hasta el punto de tratarlo como una de sus recomendaciones principales: «Creo oportuno proponer a la sabiduría de V. M. que se impriman en grande abundancia todas las noticias favorables que ocurran en nuestros ejércitos y los de los Príncipes que se hallan en guerra contra el tirano [...]. Este sistema produciría grandes ventajas, porque al paso que fomentaba el entusiasmo y esperanzas de la Nación, destruía los recursos que tiene el enemigo, fingiendo victorias y celebrándolas [...] consiguen los franceses, ventajas que no tendrían si toda la Nación supiese sus derrotas y las ventajas de nuestras armas [...] Esto se remediaría en gran parte haciendo circular las buenas noticias del modo que he indicado, especialmente si los periódicos fuesen ajustados a la verdad para que no se desconfíe de sus anuncios», «Respuesta de Pedro María Ric, regente de la Real Audiencia de Aragón al RD del 22 de mayo de 1809 pidiendo informes sobre la convocatoria a Cortes, circulado el 24 de junio. En Benabarre, 31 de julio de 1809», en *Seminario de Historia Moderna, Cortes de Cádiz. I. Informes oficiales sobre Cortes. Valencia y Aragón*, Ediciones U. Navarra, Pamplona, 1968, p. 184.

5. El profeta, el soldado, el artista, etc. según CARLYLE Thomas (*Los héroes*, Sarpe, Madrid, 1985); el héroe transgresor o el que hará volver las cosas a su cauce normal. Girardet opone las dos figuras del presidente del consejo elegido en Francia en 1951, M. Pinay, como un héroe burgués, tranquilo y doméstico y el Tête d'Or de Paul Claudel como el héroe transgresor. GIRARDET, Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Ed. du Seuil, París, 1986.

vivencias de los años posteriores a la guerra: la exaltación de lo terrible de la naturaleza humana unido a la elevación moral del sacrificio.⁶ No es la cordura lo que ha aupado a los habitantes de la ciudad hacia la memoria de la nación, sino los gestos desbocados de los mártires.

Si existe un concepto en el que se dan cita todas las sensibilidades de la época, éste es sin duda el del heroísmo. Desde las diferentes opciones políticas, en toda la amplia gama de discursos oficiales y extraoficiales, en sus posibles representaciones figuradas, como referente colectivo, como paradigma individual, desde la vehemencia profernandina hasta la contrafigura ridícula del antihéroe, del traidor o del afrancesado. La aparente facilidad, la forma masiva con que se dibuja esta presencia es sin embargo engañosa y en realidad coloca al espectador frente a una serie de problemas de una temible complejidad.

El heroísmo se convierte en cruce de caminos. Para empezar, se trata sin duda del primer alumbramiento del mito moderno; el *salvador* es una figura de crisis, el hombre de y para una situación⁷ y, por lo tanto, se liga al presente y la historia, fuera de la atemporalidad donde se sitúan los mitos tradicionales. El héroe es una figura de transición y no tiene sentido fuera de estas situaciones. Esta temporalidad del mito moderno lo hace vulnerable a la crítica. El héroe actual no resiste la prueba de la realidad, las ambiguas y superpuestas lecturas del mito clásico son imposibles en una historia que se escribe al mismo tiempo que se vive.⁸

6. A través de la pintura de batallas, Valeriano Bozal hace una aguda reflexión sobre el concepto de sublime como adecuado a la sensibilidad de cambio de siglo, «[...] no la igualdad, sino la desigualdad entre vencedores y vencidos es lo que proclama, no la nobleza y caballeridad sino el heroísmo, no la humanidad que pone en segundo plano la violencia, sino la 'empresa' que la legitima, por extrema que sea», BOZAL, Valeriano, «Sublimes batallas pintadas» en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, 2 vol., Ed. Complutense, Madrid, 1994, pp. 981-1009 (p. 982 para la cita).

7. GIRARDET, Raoul, *op. cit.*, p. 196.

8. «Dans une histoire vécue au moment même où elle se déroule, comme héroïque, extraordinaire, les ambiguïtés du symbolisme sont interdites», LANTZ, Pierre, «Crise politique et crise symbolique» en CARBONELL, Charles-Olivier (ed.), *Mythes et politique*, Presses de l'Institut d'Études Politiques de Toulouse, Toulouse, 1990, pp. 35-51 (p. 38 para la cita).

Las ventajas del carisma se tornan desventajas al contacto con la cotidianeidad,⁹ contraste que si en el caso de los guerreros no tiene mayor trascendencia, representa un giro importante cuando afecta a la figura del monarca, convertido en héroe, en el máximo héroe, en virtud de las circunstancias.

El segundo cruce se sitúa entre lo individual y lo colectivo, entre el héroe como figura y el heroísmo como comportamiento colectivo. El santo secularizado, el caudillo, el hombre que se destaca sobre la población es a la vez la más popular y antipopular de las creaciones. Impopular por su posible deriva hacia el autoritarismo, por la ambición de decidir sin nadie gracias al poder de que le ha investido la admiración de todos.¹⁰ Popular porque, como recoge la imaginación romántica (Carlyle, Emerson), el héroe sobrepasa su dimensión personal, es la voluntad de Dios, de la Naturaleza, de la comunidad, de la época que él encarna. Dicho en términos menos literarios, el héroe ayuda a socializar en su proyección colectiva —el pueblo— una serie de virtudes y esperanzas.

Entrecruzamiento también entre la comunidad urbana y la colectividad nacional. Los héroes de Zaragoza tienen nombre y apellido y sus reivindicaciones se plasman en cifras bien precisas, en requerimientos para la ciudad y sus hombres quienes, al fin y al cabo, lo han dado todo. Esta dimensión cercana y material no impide que, a través de la sublimación de la defensa como paradigma de heroísmo, ese sentimiento se esté proyectando hacia el escenario nacional. También en esta esfera de la actividad urbana, la identidad local fundamenta una identidad más amplia, se solapa la noción de pueblos a la de Pueblo. Quizá la defensa del Bien Común y público haya inspirado la resistencia, pero esta motivación primera ha sido interpretada en un sentido más amplio a través del ejercicio del ejemplo, de la vanidad de los héroes.

9. Desde la literatura, Borges comprendió perfectamente esta contradicción. Como en su «Tema del traidor y del héroe», el mejor héroe es el héroe muerto.

10. Esta versión del héroe es la que desarrollan los sistemas totalitarios, a la que Reszler principalmente hace referencia, RESZLER, André, *Mythes politiques modernes*, Presses Universitaires de France, París, 1981, p. 172 y ss. especialmente.

Por último, cruce entre realidad y mito. El héroe es la encarnación perfecta de la acción en el discurso. Es imposible trazar una línea de demarcación entre la verdad y la leyenda¹¹ y, en cualquier caso, encontrar el porcentaje de falsedad en un mito, aparte de calmar un estéril prurito positivista, no serviría de mucho. No se trata de un personaje histórico, sino de un «lugar vacío» donde se encuentran distintos discursos. Prácticamente todos reclaman esta figura en la que proyectar sus voluntades. Como otros símbolos de posguerra, el héroe es aquí un mojón en un paisaje devastado sobre el que empezar a reconstruir un discurso de reconocimiento, un elemento común en torno al cual comenzarán a darse cita distintas lecturas.¹²

Una capacidad de seducción que es otra prueba de vulnerabilidad. Si el carácter ambiguo y atemporal héroe clásico le permite contener distintos discursos, el héroe moderno vive sujeto al presente. Su capacidad de atracción puede volverse pronto profunda decepción si no responde con su reflejo a las miradas del público o si demuestra su inclinación por reflejar otras miradas distintas. La gloria del caudillo, reclamada por unos y otros puede convertirse por efecto del despecho en la ridícula figura del antihéroe. Cabría también preguntarse en qué modo la entrada del monarca en este juego de la seducción pública acabará erosionando su fuerza en el imaginario político.

A pesar de todo, la época crítica de 1813-1814 favorece aún la pujanza del mito y, por encima de posturas enfrentadas, no cabe duda de que el pueblo reclama un heroísmo propio, como colectivo, independientemente de las personalidades que lo encarnen. Después de la tormenta de la guerra y de la revolución política, el heroísmo ofrece un lugar común, pues aún las actitudes individuales y colectivas en torno a una serie de virtudes donde todos quieren reconocerse: el valor, el honor, el sacrificio. Independientemente de quién lo articule en una etapa u otra de su generación, llega un momento en que el mito del hé-

11. GIRARDET, Raoul, *op. cit.*, p. 71.

12. Mina, Palafox, El Empecinado, Wellington, la nómina de héroes y caudillos es extensa en estos años.

roe adquiere amplitud colectiva y un cierto carácter proteico que le ayuda a combinar distintos sistemas de representaciones, a convertirse en un receptáculo de imaginarios donde se cruzan las aspiraciones y exigencias más diversas.

En el caso de Zaragoza esta circunstancia es especialmente significativa. Más que la efigie única del héroe, que puede variar de un personaje a otro (Mina, Palafox, el rey) lo que destaca por encima de todo es el heroísmo como incuestionable afirmación de identidad política colectiva.¹³ Ciertamente que en esas figuras encontramos la concreción más perfecta de una serie de aspiraciones, pero sus rasgos se reflejan por igual en distintas actitudes que tienen como protagonista a la comunidad entera.

A través de las reclamaciones económicas y simbólicas que el Ayuntamiento eleva, primero a las Cortes y luego al monarca, el desagravio colectivo se convierte en una cuestión oficial, en un comercio sublime; a partir del masivo proceso de condecoraciones al que dan lugar las dos defensas o sitios de la ciudad, la multitud se siembra de héroes; por último, la constante presencia de caudillos en la ciudad – Palafox, Mina, el mismo rey Fernando– y el aparato ritual que les rodea –paradas, homenajes públicos– favorece el reconocimiento de la comunidad en figuras y hechos cercanos, de todos conocidos.

El heroísmo empapa de tal modo la comunidad política y social que llega a alcanzar aspectos tan acordes con la nueva sensibilidad romántica como la exaltación de la ruina.

ESCOMBROS ÉPICOS O LA EXALTACIÓN PATRIÓTICA DE LA RUINA

Cada época imprime a la ciudad sus rasgos propios y cada hombre nos los presenta de forma diferente: instrumento del poder, metrópoli

13. CASTRO ALFÍN, Demetrio, «Simbolismo y ritual en el primer liberalismo español» en ÁLVAREZ JUNCO, José (coord.), *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, Centro de Investigaciones Sociológicas/Siglo XXI Editores, Madrid, 1987, pp. 287-317.

sagrada, administrativa, lúdica, etc. De la superposición de miradas se desgaja la metáfora de la ciudad como espejismo, «imposible de ser pensada en su totalidad»¹⁴ pero que genera una imagen de sí misma, objetivada a través de las artes o verbalizada por medio del relato. Acaso el mejor ejemplo de cómo el drama del heroísmo llega a embeber hasta los ángulos más prosaicos de la historia vivida lo ofrece la transformación de la ciudad misma en un elemento de un relato más amplio. El heroísmo colectivo e individual se conjugan finalmente en la ciudad entendida no ya como espacio físico e incluso como escenario de sus evoluciones, sino como símbolo o resumen de la nación y de las virtudes que ésta reclamaba en un momento fundador. La metáfora se hace aquí más evidente que nunca, más cargada de sentido y susceptible de lecturas. Objetos inanimados, calles, plazas y edificios –ahora reducidos a ruina– engastados en el pasado y formando parte del paisaje y memoria cotidianos de cada ciudadano son el mejor testigo del cataclismo.

También las ruinas son ejemplo del contraste que van dibujando las miradas sucesivas de los hombres que se detienen en su contemplación. Ya no se trata, en efecto, de la historia de unos personajes, cuyos gestos y palabras, al fin y al cabo, son la consecuencia del tiempo que les ha tocado vivir. Los héroes hablan, son hijos de su época, pero estos testigos mudos e inermes, si bien no poseen la capacidad de contar de sí mismos, hacen que el contraste entre el silencio de las ruinas y los discursos que se van tejiendo a su alrededor sea, paradójicamente, extremadamente locuaz: un enjambre de voces sobre el tronco muerto de las *enrronas*.¹⁵

14. La idea de la ciudad como entrecruzamiento de discursos y vivencias es también formulada por autores como Arlette Farge, Paolo de Sica o Kevin Lynch. Cfr. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando y GAIENDO BLASCO, Esther. *Política y fiesta en el Barroco. 1652: Descripción, Oración y Relación de Fiestas en Salamanca con motivo de la conquista de Barcelona*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, pp. 13 y ss.

15. Aparece, por enrruna o escombro, en la documentación de la época.

La ciudad sitiada ofrece a la naciente sensibilidad romántica uno de los argumentos más adecuados al desarrollo de sus propuestas estéticas, aunque también políticas y humanas.¹⁶ Los asedios reúnen todo el dramatismo propio del final o el inicio de una esperanza colectiva y fomentan los actos de heroísmo. Una ciudad que resiste, al margen de su éxito, se convierte en el símbolo de un pueblo que lucha contra el invasor y los sucesos que allí transcurren son ejemplo de esfuerzo y modelo a imitar, como hemos tenido oportunidad de ver con anterioridad. El paroxismo histórico hace posible que la literatura trascienda el ámbito de lo imaginado o, más bien que la realidad se transforme con rapidez en drama. Las fronteras entre ambos universos se diluyen también en torno a este objeto. La ciudad sitiada se convierte en uno de los conceptos con mayor presencia en las manifestaciones artísticas de la época, aunque no sólo en ellas. Como veremos, la fuerza de esta idea empapa de tal modo las mentes de los hombres que la realidad, incluso en su vertiente más cotidiana, llega a acomodarse según las pautas de una crónica más amplia y trascendente.

La primera de estas dimensiones, la puramente literaria, sirve para atisbar el calado y la extensión de este concepto, a través de la abrumadora presencia del símbolo que representa la ciudad sitiada en distintas manifestaciones artísticas y documentos de carácter semioficial. Empezando por el relato escrito, es raro que no se recurra a esta metáfora para resumir el esfuerzo de todos los habitantes de Zaragoza y con ellos de la nación entera. La comedia de asunto militar, por ejemplo, más que ofrecer el contraste de una España dividida entre serviles y liberales retrata la lucha entre patriotas y enemigos. La ciudad aparece a menudo –como en el caso de *Los patriotas de Aragón* de Zavala– como personaje colectivo, símbolo de todo el grupo.¹⁷

16. Vid. OJEDA ESCUDERO, Pedro, «La ciudad sitiada en el teatro romántico español», en BLANCO PÉREZ, José Ignacio et al. (eds.), *Teatro y ciudad. V jornadas de teatro. Universidad de Burgos*, Ediciones Universidad de Burgos, Burgos, 1996, pp. 289-301.

17. PAVESIO, Luisa, «Sociedad española y Constitución en el teatro político menor», en CALDERA, Ermanno (ed.), *Teatro politico spagnolo del primo ottocento*, Bulzoni Editore, Roma, 1991, pp. 81-104.

Son asimismo abundantes las obras literarias y sermones dedicados al relato de la defensa que escogen el tema de la desolación física como argumento –en todas las posibles tonalidades– de este *horroroso cuadro* con sus templos arrasados, campiñas desoladas, talleres abandonados, tribunales desiertos, edificios renegridos y, sobre todo, montones y montones de escombros. La producción escrita sobre los Sitios es tan abrumadora que podría constituir por sí sola el objeto de otra investigación.¹⁸

18. De sus dimensiones pueden dar una idea los no pocos esfuerzos de catalogación, detalle que valdría para dar una idea del volumen de publicaciones existentes. El trabajo más temprano, y en cierta medida más completo, lo constituye la obra de RIBÁ Y GARCÍA, Carlos, «Lo que se ha escrito sobre los Sitios de Zaragoza. Inventario bibliográfico de fuentes e instrumentos de trabajo para el estudio de su historia», *Cuadernos de historia* Jerónimo Zurita, Zaragoza, 1911 (otro trabajo anterior del mismo autor, *Aparato bibliográfico para la historia de los Sitios de Zaragoza*, Zaragoza, 1908) a las que habría que sumar numerosas publicaciones menores editadas con motivo de las diferentes conmemoraciones, recogidas en dos artículos de más reciente aparición, el de COMELLAS LÓPEZ, Ángel «Historiografía de Zaragoza», con motivo del *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1977, (separata), el de FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (et al.) «Historia Contemporánea Aragonesa» en *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las jornadas celebradas en Teruel del 18 al 20 de diciembre de 1978*, s.e., Zaragoza, 1979, I, pp. 397-422 y el de LAFOZ RABAZA, Herminio «La contienda en Aragón. Revisión bibliográfica» en el *Congreso Internacional sobre la Guerra de la Independencia* (Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1997, en prensa), así como la introducción historiográfica a su libro *La Guerra de la Independencia en Aragón...*, pp. 21-39. A estos aparatos bibliográficos, que se ocupan de la producción hasta nuestros días, habría que añadir los catálogos de colecciones documentales que contienen fondos de la época. A este respecto, son de destacar el completo –aunque confuso– diccionario del Servicio Histórico Militar, *Diccionario Bibliográfico de la Guerra de la Independencia española (1808-1814)*, 3 vol., Talleres del Servicio Geográfico del Ejército, Madrid, 1952 y, sobre todo el catálogo de LÓPEZ FREIRE, Ana María, *Índice bibliográfico de la Colección Documental del Fraile*, Servicio Histórico Militar, Madrid, 1983. También la obra de RUIZ LASALA, Inocencio, *Bibliografía zaragozana del siglo XIX (precede al título: Bimilenario de la ciudad de Zaragoza)*, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) Excma. Diputación Provincial, Zaragoza, 1977, que publicó un apéndice a la misma diez años más tarde (Diputación General de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza 1987). En conjunto, estos distintos trabajos recogen la masiva producción en torno a los sucesos de la guerra de la Independencia en Aragón, tanto los escritos contemporáneos como la bibliografía posterior.

Independientemente de la vastísima bibliografía posterior a los hechos, interesa destacar el número importante de publicaciones de todo rango que vieron la luz de forma casi inmediata a los sucesos. La rapidez con que el acontecimiento se convierte en relato épico es sorprendente. El gesto de la Junta Central en 1809, al convocar el concurso literario en elogio de los Sitios, resumía la importancia del discurso heroico como argumento político: «Que se excite a los poetas y oradores españoles a ejercitar sus talentos en un asunto tan sublime [...] llevándose por objeto en una y otra obra, no sólo recomendar a la memoria y admiración del siglo presente y de la posteridad el valor, la constancia y el patriotismo de Zaragoza, sino inflamar con la mayor vehemencia el entusiasmo nacional y llenar los corazones españoles del mismo amor a la libertad y del mismo horror a la tiranía».¹⁹ Más allá del mero relato de los hechos, la defensa de la ciudad se convertía en la metáfora de una gesta colectiva que resumía el empeño de toda la nación.

Si hemos de recurrir a algún caso concreto, quizá el que más difusión alcanzó fue la *Zaragoza Sitiada y Rendida, poema heroico*, por el que el inglés Enrique Allen había sido premiado en los exámenes públicos del Colegio de Winchester en 1810, publicado inicialmente en Londres, por Manuel Abellá, zaragozano, oficial de la Secretaría de Estado y Secretario de la Embajada extraordinaria de España en aquella corte y luego traducido al castellano por D. Joaquín Escriche, empleado de la secretaría de la Junta Superior de Gobierno de Aragón.²⁰ El 15 de octubre de 1813, el Jefe Político entrega 500 ejemplares de esta composición al Ayuntamiento para su venta, con especificación de

19. Artículo 13 del decreto de 9 de marzo de 1809. El decreto se hace público tres días más tarde con el título *Premios nacionales de poesía y elocuencia en honor a Zaragoza*, S.H.M., Colección documental del Fraile, vol. 17, doc. 55.

20. Existe una edición facsímil de 1976 en las publicaciones de La Cadiera (Editorial Librería General, Zaragoza). A decir del cronista zaragozano Faustino Casamayor, el texto que se pone a la venta está en latín, y el «modesto» hijo de la ciudad es el mismo Abellá, como deja bien claro en el prefacio. CASAMAYOR, Faustino. *Años políticos e históricos. De las cosas particulares sucedidas en la Ciudad de Zaragoza. Años de 1801 a 1814*. Ms., Biblioteca Universitaria de Zaragoza (B.U.Z.). También Lord Byron se inspiró en el heroísmo zaragozano para un poema de su *Childe Harold*.

que sea destinado el beneficio, precisamente, a la reconstrucción de uno de los lugares más simbólicos de la ciudad, la Cruz del Coso:

[...] un hijo benemérito de esta capital, amante de sus glorias, cuyo nombre oculta por modestia, le ha remitido quinientos ejemplares del Poema titulado *Defensa y Rendición de esta Ciudad*, con el objeto de eternizar y extender su fama y de que su producto en venta se emplee en beneficio de la misma, pareciéndole que ningún destino podría darse a este rendimiento más propio y más a satisfacción del Público que el de aplicarlo a la construcción de la Cruz del Coso [...].²¹

Este no es desde luego en único ejemplo, aunque sí el más difundido. El 22 de julio anterior había salido un *Himno en verso a las hermosas ruinas de Zaragoza*, y las composiciones de este tipo son, como digo, numerosas tanto antes como después de la guerra: la *Oda a Zaragoza invencible*, publicada en 1808 u otras manuscritas que nunca llegaron a editarse y de las cuales existe un buen número en el Archivo del General Palafox,²² como *Las Ruinas de Zaragoza*, manuscrito enviado al general que arranca con los apropiados versos de Virgilio «Humo fumant...terra propre».²³

21. *Libros de Acuerdos de la Imperial Ciudad de Zaragoza*, años de 1808 a 1814. Archivo Municipal de Zaragoza (A.M.Z.), 15 de octubre de 1813, f. 170'. La Cruz del Coso, así como el convento de Santa Engracia, son dos lugares emblemáticos de la capital aragonesa. Según la leyenda, el pozo que se encontraba en la iglesia de santa Engracia contenía las osamentas de la doncella martirizada por Daciano y de las 18 personas de su séquito, amén de las de San Lupercio y San Lamberto. La devoción a los mártires y Santos Masas estaba bien arraigada en Zaragoza y el lugar se había convertido, junto con las dos sedes metropolitanas, en uno de los centros de culto más importantes de la ciudad y la custodia de las reliquias pertenecía al Ayuntamiento. La invasión francesa acabará de la noche a la mañana con este depósito de piedad popular, exactamente de la noche del 13 a la mañana del 14 de agosto de 1808, cuando las tropas galas en retirada del primer sitio, volaron el solar que ocupara dicho templo y que había sido escenario de uno de los episodios más cruentos de la resistencia popular. Estas circunstancias dotan a dichos lugares de un fuerte significado patriótico religioso que se plasma en la empresa, posterior a la guerra, de reconstrucción, llevada a cabo por iniciativa popular.

22. Conservado en su totalidad en el A.M.Z.

23. La primera referida por Casamayor en el f. 221, la segunda se encuentra en una colección de poesías de la época que guarda la B.U.Z. y la tercera en A.M.Z.: Caja 8212:39-9/35.

La propagación de este símbolo se vale también de las artes plásticas. Cuando el Ayuntamiento, de acuerdo con Palafox, decide inmortalizar la visita del rey a la ciudad, un testigo de los hechos describe minuciosamente el acto de la entrada del monarca con objeto de guiar el pincel del valenciano Miguel Parra.²⁴ Junto al elemento humano, el observador insiste desde la primera línea y a lo largo del texto en la importancia de plasmar el decorado ruinoso:

Las casas y edificios en perspectiva *deben presentar sólo ruinas* y sobre ellas las gentes vitoreando a S.M. [...] Esta bien la comitiva en el momento de dar vuelta a la calle del Coso por la Plaza de la Magdalena [...] La fachada del fondo del cuadro es la del Seminario Conciliar que fue volado por un repuesto de mixtos en el tiempo del Primer Sitio [...] Las fachadas de las casas adornadas en cuanto no cubriesen las ruinas y los destrozos de las balas, pues el General Palafox dio orden de que no se cubriesen para manifestar a S.M. la principal gala con que se adornan los hijos de Zaragoza.

Aunque, sin duda, la proyección artística más conocida de este asunto sean las láminas que grabaron Juan Gálvez y Fernando Brambila, y que dan idea del temprano éxito de esta iconografía. Desconozco el origen del trabajo y si se trató de un encargo o bien fue fruto de la iniciativa de los autores, el caso es que a la altura de 1812, las láminas referentes al primer sitio ya han sido terminadas.²⁵ Los dos profesores hacen llegar en agosto de este año la primera entrega de la colección de grabados a las Cortes, junto con una inequívoca carta:

24. No tengo noticia de que el cuadro llegase a realizarse. El documento se encuentra en A.M.Z.: Caja 8225:48-7/8.

25. Según una edición posterior de las láminas, éstas hacen referencia exclusivamente al primer Sitio, y los artistas habrían visitado la ciudad entre agosto y diciembre de 1808, pues las vistas y personajes corresponden todos al primero de los asedios. BRAMBILA, Fernando y GÁLVEZ, Juan, *Album de los Sitios de Zaragoza. Láminas dibujadas y grabadas por .../...copiadas en fototipias por D. Lucas Escolá con un prólogo del general D. Mario de la Sala Valdés*, Tipografía de Mariano Salas, Zaragoza, 1905.

Que si de los acontecimientos en que tanto ha brillado el valor y la constancia española en estos tiempos de calamidad y de gloria, ninguno es más insigne que el Primer sitio de Zaragoza; ninguno tampoco presta al buril y al pincel tantos y tan sublimes rasgos. Deseosos pues nosotros de exaltar los ánimos con la pintura fiel de las escenas de heroísmo y bélico furor que ofreció al universo aquella ciudad incomparable, de presentar un modelo de virtudes patrias que llegase hasta los pueblos de los últimos confines del mundo enardeciéndolos en el santo amor a la Patria; y de transmitir si nos fuera dado, a la más remota posteridad la viva imagen de los personajes, de los lugares y aun del *espectáculo todo de las glorias de la inmortal Zaragoza*, no hemos omitido diligencia alguna para trasladar al bronce las escenas más fugitivas en la colección de estampas que tenemos la honra de ofrecer a V.M.²⁶

A proposición de Ric, las láminas serán colocadas en la secretaría de las Cortes por «[...] no querer privar a los buenos españoles de la dulce complacencia que sentirán al ver la imagen de los más señalados patriotas de Zaragoza, de sus combates y de los edificios que perecieron en obsequio del rey y de toda la Nación».²⁷ Adornando sus paredes con los nombres y las imágenes de los héroes, las Cortes soberanas hacían suyo el ropaje simbólico del heroísmo.²⁸ Dos años más tarde, durante la visita de la familia Real a Zaragoza, Pedro María Ric decoraría su propia casa con la misma colección de láminas, que fueron detenidamente observadas por el monarca, a quien al parecer gustaron mucho, pues respondió al ofrecimiento de la condesa de Bureta di-

26. Archivo del Congreso de los Diputados (A.C.), Serie General, leg. 6, n° 33, *Entrega de las láminas de Zaragoza*. La cursiva es mía.

27. *Ibidem*.

28. Como es bien sabido, éste no es el único ejemplo. La iconografía del primer liberalismo uso y abusó de las imágenes heroicas mucho más que de las meramente políticas. Un decreto del 7 de Enero de 1812 manda escribir con letras de oro en el salón de Cortes el nombre de D. Mariano Álvarez, Gobernador de Gerona y erigir un monumento en la plaza de aquella ciudad en memoria de su heroica defensa y lo mismo se había hecho con los nombres de Daoiz y Velarde. *Vid. Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes Generales y Extraordinarias desde 24 de Setiembre de 1811 hasta 24 de Mayo de 1812. Mandada publicar de orden de las mismas. Tomo II*, Imprenta Nacional, Madrid, 1820, p. 43.

ciéndole que «aunque no las necesitó de este recuerdo, las acepto y las conservaré toda mi vida».²⁹ Dos meses más tarde, el infante don Antonio haría llegar al Ayuntamiento otra petición a través de los regidores destacados en Madrid, solicitando otra colección de estampas.³⁰

Por último, la prosa oficial reflejaba también la potencia evocadora de este símbolo y su doble significado entre la descripción reivindicativa de los hechos y el relato literario cargado de patetismo. Un buen testimonio son los numerosos memoriales que el Ayuntamiento de la ciudad envía, a las Cortes primero y después al rey, solicitando se cumplan las *gracias* concedidas a la ciudad en pago de su heroísmo.³¹ Baste citar como muestra la representación dirigida a las Cortes por el primer Ayuntamiento constitucional de 1813: «[...] envueltos aún en las ruinas venerables de sus templos y de sus casas, monumentos eternos de su patriotismo y recuerdos oprobiosos de la maldad de los que no imitaron su decisión, ratifican sus juramentos de morir o vencer».³² O esta segunda versión, enviada al monarca por el Ayuntamiento el 27 de mayo de 1814: «[...] los sacrificios hechos por su vecindario para conservar la fidelidad debida a V.R.P. y salvar a la Nación han sido celebrados con entusiasmo en todas partes [...] Zaragoza arruinada por los sitiadores en una tercera parte de sus edificios,

29. ALCAIDE IBIECA, Agustín, *Memorias de las fiestas que la Inmortal Ciudad de Zaragoza celebró en los días seis, siete, ocho, nueve y diez de abril de mil ochocientos catorce, y demás pormenores ocurridos en los mismos con el interesante motivo de haberse dignado nuestro augusto soberano el señor Don Fernando VII venir en compañía del serenísimo Infante Don Carlos a su regreso de Francia después de seis años de opresión con el objeto de recorrer las memorables ruinas de este heroico pueblo. Escribídala de orden del Ilmo. Ayuntamiento su cronista el Dr. .../...*, Imprenta de Miedes, Zaragoza, 1814, pp. 135-136.

30. *Libro de Acuerdos...*, 30 de junio de 1814, ff. 124-125.

31. En el origen de estas *gracias* está el decreto de la Junta Central de 9 de marzo de 1809, sobre el que ya hablaré más adelante. Ante la continua negativa a hacer cumplir los beneficios de carácter económico que implicaba el decreto, los memoriales y representaciones se suceden prácticamente hasta 1820.

32. *Representaciones que han dirigido a las Cortes los muy ilustres Ayuntamientos de Zaragoza y Valencia*, A.M.Z.: Caja 8145:1-6/10.

destruidas sus casas de campo, arboledas y posesiones de la huerta inmediata a la Ciudad».³³

ESCOMBROS ÉPICOS

La elaboración metafórica de los hechos, que podría resultar del todo comprensible en el universo de las formas artísticas, revela de forma sorprendente su potencialidad al *descender* al estado de las realizaciones cotidianas, de tal forma que el discurso simbólico acaba por tener su correlato en los asuntos que conciernen al futuro de la ciudad: ¿reconstruir o dejar intactas las huellas del cataclismo como testigos de lealtad? Esta pregunta no resultó tan improbable como pudiera parecer a la altura de 1814.

Las soluciones propuestas ante un problema único –la destrucción de la ciudad– revelan dos concepciones bastante alejadas de cómo se concebía y de cómo había de concebirse el espacio de la comunidad. La primera, hija de la Ilustración, responde a las necesidades más inmediatas de reconstrucción, racionalización y embellecimiento y se concreta en las propuestas de la Real Academia de Bellas y Nobles Artes de San Luis de Zaragoza, no muy alejadas por cierto de las que habían intentado llevar a cabo los franceses. La segunda parte de una visión genuinamente literaria y política del espacio, concebido no sólo como un foco de conflictos, sino como un verdadero relato, impregnado de patetismo, una metáfora de la experiencia vivida en los años anteriores. Esta segunda concepción, cuya mejor plasmación la encontramos en distintas iniciativas surgidas de Palafox, responde, a juzgar por los testimonios, a una idea mayoritariamente aceptada y que será la que finalmente se imponga.

Dentro de la multitud de acepciones que pudiera revestir la metáfora de la ciudad sitiada, es sin duda la imagen de las ruinas la más adecuada a la expresión del conjunto de valores que quiere transmitirse.

33. *Representación del Ayuntamiento de Zaragoza a Fernando VII*, El documento se encuentra en A.M.Z.: Caja 8145:1-9/4.

En las ruinas las piedras mudas hablan. No se trata sin embargo de la visión melancólica y callada de un tiempo pasado, sino que la destrucción aquí es presentada como vociferante testigo de fidelidad, con toda la carga política que había entrañado la inmólación colectiva.

Así han podido ocupar aquel glorioso recinto, escombrado todo de casas y templos deshechos, y poblado solamente de muertos y moribundos, *donde cada calle, cada ruina, cada pared, cada piedra, están diciendo muda-mente a los que las contemplan*: 'Id y decid a mi rey que Zaragoza fiel a su palabra se ha sacrificado gustosa por mantenerse leal'.³⁴

Anuncia el prefacio del decreto de la Central del 9 de marzo de 1809 –que fue presentado al Ayuntamiento precisamente bajo el título general de *Zaragoza Rendida*– y que se sitúa en gran medida en el origen de las iniciativas que parten en ambos sentidos.

Este decreto recoge en algunos de sus artículos la primera plasmación oficial de esta evocación simbólica de las ruinas y la glorificación de la ciudad como paradigma de heroísmo. De este modo, el artículo 8, dice «Que desde aquella época (la de la futura liberación) se empiecen a reedificar sus edificios públicos a costa del Estado con toda magnificencia» y los tres siguientes proponen respectivamente que se erija un monumento en memoria perpetua de sus habitantes y su gloriosa defensa,³⁵ que en todas las capitales del reino se ponga una placa relatando las circunstancias de los dos sitios y, por último, que se diseñe una medalla en testimonio de honor y gratitud, amén de la ya

34. La personificación de las ruinas es una figura común en todo tipo de testimonios. De este modo, Casamayor, al hablar de la elección de diputados el 28 de octubre, señala el testimonio de fidelidad que ofrece la ciudad arrasada: «(...) espera esta Provincia lograr los beneficios a que se ha hecho acreedora por su Patriotismo, fidelidad a su rey, amor a la Santa Religión y a los indecibles sacrificios de vidas y haciendas que por conservarlos ha hecho en los días de su cautividad, *como lo publican a la vista de todo el Orbe las ruinas de Zaragoza*», f. 270'. La cursiva es mía.

35. La erección de monumentos al heroísmo también se propuso en el caso de Gerona, Ciudad-Rodrigo, Madrid y en los campos de batalla de Salamanca, Arapiles y Vitoria.

citada convocatoria del concurso literario. Un nuevo decreto del 22 de agosto de 1813 recordaría la necesidad de erigir un monumento a la defensa.³⁶

En principio, esta opción, más racional y desde luego adecuada a las necesidades inmediatas de la capital, es la que comienza a ponerse en marcha. Desde luego, el gran número de edificios ruinosos o que amenazaban ruina suponía un gran peligro para los habitantes y, para la misma administración, que veía en estos lugares desolados un potencial foco de conflictividad pues era común que las casas abandonadas sirvieran de refugio a prostitutas y todo tipo de personajes fuera de la ley, siendo escenario de «cuantas maldades se puedan pensar»,³⁷ procediendo, en especial a partir de 1814, al reconocimiento y derribo de edificios en mal estado.³⁸

En este sentido, es al parecer la propia Real Academia de Bellas y Nobles Artes de San Luis la que ofrece sus servicios al Ayuntamiento el 18 de setiembre de 1813 para realizar los planes de embellecimiento de la ciudad, que incluían –al igual que habían propuesto los franceses– la construcción de un *salón* o paseo, es decir, abrir una amplia calle desde la Plaza de la Constitución a las ruinas de Santa Engracia.³⁹ El Ayuntamiento destaca al regidor Fantoba para que acuda a las sesiones de la Academia que, en los meses sucesivos, presentará varios proyectos de reconstrucción de edificios singulares de la capital, entre los que destacan, como no podía ser menos, los de Santa Engracia y Cruz del Coso.

36. Es publicado en la capital el 14 de octubre.

37. *Libro de Acuerdos...*, 12 de febrero de 1814, f. 40. En esta sesión se trata de la demolición de algunas casas ruinosas en el centro de la ciudad.

38. *Idem*, 26 de septiembre de 1814.

39. *Idem*, 6 de diciembre de 1813, f. 221'. Siguiendo con el proyecto iniciado bajo la dominación. Vid BUESA, Domingo, «Repercusiones del dominio francés en el urbanismo aragonés» en *Congreso Internacional sobre la Guerra de la Independencia, Zaragoza, 3-5 de diciembre de 1997* (en publicación). No he podido acceder a los fondos de la Academia para estos años, aunque el archivero me aseguró que han desaparecido la mayor parte de los documentos de la época.

Paralelamente al renqueante desarrollo de estos proyectos, otro concepto del tratamiento que había de concederse a la ciudad viene imponiéndose, no desde la Academia u otro foro artístico, sino desde el estamento militar y de gobierno que, al menos aparentemente, poco tenía que decir al respecto.

Una de las paradojas que ofrece el abigarramiento de la época hace coincidir estas dos visiones en un mismo día. En la sesión del Ayuntamiento del 6 de diciembre de 1813, en la cual la Academia había presentado su proyecto de construcción de un paseo hasta Santa Engracia, los regidores comisionados dieron noticia de haber pasado a complimentar al recién llegado general Wittingham, quien, después de recibirles con muestras de agradecimiento, les comunicó entre otras cosas, la singular propuesta de que «era su opinión de que no debía borrarse de los edificios de esta ciudad las señales exteriores de los asedios y se acordó que en la Junta de mañana se examinase este punto e informe acerca de él».⁴⁰ No he podido descubrir el dictamen del Ayuntamiento ni en dicha sesión ni en las siguientes, pero de lo que no cabe duda es de que la idea de Wittingham no cayó en saco roto, bien porque hubiera llegado a concretar un sentimiento ya presente en la mente de muchos o bien porque la transmitiera después personalmente a quien se encargaría de ponerla en práctica, el general Palafox.

La contemplación de las ruinas de Zaragoza como espectáculo sublime se había iniciado casi al mismo tiempo que la defensa. Es bien sabido que numerosos viajeros se acercaron a la capital en los meses que discurrieron entre los dos Sitios, atraídos por la curiosidad que había despertado la crueldad de la defensa.⁴¹ Sin embargo será el tránsito del monarca por Zaragoza en abril de 1814 la ocasión de llevar esta

40. *Ibidem*, f. 221.

41. Castaños o Goya, entre otros. Vid JIMÉNEZ, María Rosa, «Desarrollo urbanístico de Zaragoza desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX» en *Evolución histórico-urbanística de la ciudad de Zaragoza. Vol. I: Conferencias*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1982, pp. 36-45.

exaltación del heroísmo a sus formas más acabadas.⁴² Las referencias a la ciudad en ruinas se multiplican en los días que siguen al recibimiento de la noticia que anunciaba el viaje del rey por Zaragoza. La circular del Jefe Político Salvador Campillo el 4 de abril dice: «Al anunciar al Público la tan inopinada como benéfica determinación de S.M. que no ha podido satisfacer su augusto corazón sin echar una ojeada sobre las venerables ruinas de esta inmortal ciudad [...]».⁴³ O las palabras de la primera diputación enviada por el Ayuntamiento para recibir al rey: «El Ayuntamiento ofrece a V.M. los corazones de todos los zaragozanos, los corazones, sí señor, no menos, porque todo lo demás es nada [...] Las venerables ruinas que V.M. va a ver prontamente darán un testimonio de esta verdad»,⁴⁴ son sólo algunos ejemplos entre tantos. Y de las palabras a los hechos, las tan renombradas ruinas serán durante toda la visita del rey el objeto más expuesto, la prueba de lealtad más eficiente.

El edicto del 5 de abril, que anunciaba el calendario de celebraciones, disponía la iluminación de fronteras y el adorno lujoso de las mismas, invitación ante la que los principales edificios públicos y casas particulares se revisten de las más exquisitas colgaduras y alegorías.

42. Una visita controvertida, pues el monarca se desvía del itinerario marcado por las Cortes, lo que ha sido interpretado como un primer signo de desacato por la historiografía posterior. Fernando permanece en la ciudad durante la Semana Santa, del 6 al 11 de abril de 1814. La devoción popular fue exagerada y hace presentir el desarrollo posterior de los hechos y el ataque a la Constitución. Quizá esta circunstancia motivó el interés de distintos historiadores que tratan de la visita en crónicas más amplias –Toreno, Vayo, Arteche–. Más en concreto, está descrita en la obra ya citada de Agustín ALCAIDE IBIECA, *Memorias de las fiestas...* así como en RUIZ, Matías, *Colección selecta de las producciones poéticas que con motivo del feliz arribo de esta ciudad de nuestro adorado monarca Fernando VII e Infante Don Carlos, se han compuesto para cantar en los Carros Triunfales y Coliseo; y para fijarse en las fachadas de las Parroquias, y magníficos altares, que han dispuesto algunos gremios de esta Ciudad. Y ha recopilado y ordenado .../...*, Oficina de Heras, Zaragoza, 1814. Existe también un artículo de ABAD GIMENO, María del Carmen, «La entrada de Fernando VII en Zaragoza», en *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, nº 16-18 (1963-1965) pp. 331-343.

43. ALCAIDE IBIECA, Agustín, *Memorias...*, p. 19.

44. *Ibidem*, p. 29.

Pero este despliegue típico de la fiesta tradicional se ve incluso apagado por la presencia de otros adornos menos espléndidos pero sin duda más impactantes. Las casas del marqués de Ayerbe, del antiguo alcalde primero Vicente del Campo, del héroe de los Sitios Felipe San Clemente, los palacios e iglesias, las calles todas, en especial la del Coso, «presentaban colgaduras exquisitas, y no se exornaron más porque se publicó bando para que no se cubriesen las ruinas, ni ninguna pared que tuviese señales de balazos, pues el mejor y más principal adorno de Zaragoza son los escombros que dan idea de su valor, constancia y heroísmo».⁴⁵ La iniciativa de Wittingham y Palafox tuvo, como vemos, un considerable éxito.

El lujo tradicional y la desolación alternan como muestra de diferentes concepciones del homenaje al monarca, nuevas y viejas, propias de la fiesta corporativa o de la exaltación desordenada de la nación heroica. En la prolija descripción que Alcaide Ibieca hace del Palacio del Conde de Sástago, destinado a residencia del monarca, no deja de observarse este paralelismo teñido de romanticismo:

En el costado de la izquierda se descubre una vista de ruinas, que hace muy pintoresca y magnífica. [...] al presente no existen de dicho edificio sino las paredes de la iglesia, y algunos corredores desmoronados, descubriéndose los estragos de la más funesta desolación. [...] Aunque por una parte se descubren desde las estancias de casa del Señor Conde tantos objetos de ruinas, por otra se presenta un cielo espacioso [...].⁴⁶

Son, sin embargo, los distintos paseos públicos que se ofrecen al monarca la mejor ocasión para desplegar el terrible espectáculo de la desolación. Años más tarde, Palafox refiere así este acontecimiento. Heroísmo y ruina físicos y humanos se mezclan como tributo al monarca:

45. El bando es publicado por orden de Palafox, como apunta el documento anterior referente al cuadro de Parra. No he podido encontrarlo, sólo la referencia que cito, de Casamayor, *op. cit.*, 6 de abril de 1814, f. 38'.

46. ALCAIDE IBIECA, Agustín, *Memorias...*, pp. 41 y ss.

Así es que el rey y el señor infante vieron bien detenidamente los escombros y ruinas que se les presentaron. Había mandado además se colocasen sobre estas mismas ruinas y por toda la carrera, los más estropeados de heridas, las viudas e hijos de los que habían sellado con su muerte el más acendrado amor a S.M. y al paso que iba marchando la Real comitiva, Palafox decía al rey: *señor, no presento a V.M. ricas colgaduras ni adornos porque la pobreza es aquí nuestra opulencia; presento sólo lealtad, religión, honor y pruebas las más positivas del valor con que estos infelices me han ayudado a rescatarlo. V.M. se siente conmovido, pero todos lo estamos y todos gozamos hoy el día mejor de nuestra vida.*⁴⁷

Ya desde su entrada triunfal, el cortejo conduce a Fernando por los más señalados escenarios. A su lado, invariablemente, Palafox desgrana el relato de las miserias y del coraje que acompañan a cada lugar: cruzando las Tenerías le señala las brechas que allí habían abierto los franceses y las de la Sacristía del Convento de San Agustín y de Santa Mónica, donde cuenta al rey la fabulosa resistencia de los paisanos contra las tropas regulares de Napoleón, la pelea en claustros y tribunas: «lo cual, cuando se publique la historia ha de asombrar, porque por mucho que demuestren las ruinas, no cabe formar idea del cúmulo de proezas que se ejecutaron en esta ciudad».⁴⁸ Los muros del convento de San José, cosidos a balazos, la Puerta Quemada, reducida a un irregular boquete, donde el comandante de la plaza, Creagh de Lacy, le entregó las llaves de la Ciudad repitiendo una vez más la referencia a los valientes zaragozanos que «sin baluartes ni más fortificación que sus pechos y genial arrogancia, la defendieron tan gloriosamente como manifiestan las memorables ruinas que V.M. tiene a la vista».⁴⁹

Aunque es un dato que no recoge Alcaide en su crónica, Casamayor asegura que el jueves día 7, muy de mañana y antes de acudir al oficio divino, salió de nuevo el monarca «de capa [...] a

47. REBOLLEDO PALAFOX Y MELCI, José de (Duque de Zaragoza), LAFOZ RABAZA, Herminio (ed. lit.), *Memorias*, Edizioni de l'Astral, Zaragoza, 1994 (Cuadernos de Cultura Aragonesa, 15), 1994, p. 77. La cursiva en el original.

48. ALCAIDE IBIECA, *Memorias...*, pp. 51-52.

49. *Ibidem*, p. 53.

admirar sin ser conocido las ruinas y glorias de Zaragoza, examinando por sí mismo nuestros mayores triunfos»,⁵⁰ acompañado otra vez en este paseo por el general Palafox. No se cansaba Fernando de ver piedras insignes y no perdían ocasión los aragoneses de enseñárselas. El mismo día 7 a las cinco de la tarde, el Ayuntamiento, Jefes, Generales y demás de la comitiva se dirigen a visitar los monumentos de San Pablo, San Felipe, San Gil, la Magdalena, la Seo y el Pilar. De nuevo algunas partes del trayecto acercan a la vista el espanto de la guerra:

El tránsito desde la Iglesia de S. Miguel a la de la Magdalena ofrece unas vistas de ruinas asombrosas y que todos los viajeros contemplan con admiración y asombro. S.M. tendió sus paternas miradas sobre aquellos edificios pendientes y medio derruidos y vio hileras seguidas de casas desplomadas, paredes crujidas de balazos, puertas que todavía tienen una multitud de agujeros ¡qué escenas de desolación! ¡cuántos males produce el azote destructor de la guerra! S.M. y A. lo examinaban todo con detención: no se borrarán tan presto las ruinas de Zaragoza de la memoria del Joven FERNANDO; cuánto debió ganar en aquella tarde la humanidad desvalida.⁵¹

Por si acaso no había recibido el mensaje de forma bastante clara, el día de su partida, el coche del rey –arracimado de paisanos llorosos según todas las descripciones– se detuvo antes de salir de la ciudad de nuevo ante las ruinas de Santa Engracia «[...] donde el general Palafox le mostró por última vez el destrozo causado en aquel monumento el más precioso de la Cristiandad Española, a que el Real Corazón se mostró sumamente compungido».⁵²

Postergados de momento, los proyectos de reconstrucción irían avanzando con el nuevo siglo.⁵³ Un destino similar tendría la iniciativa de levantar un monumento a los héroes de Zaragoza en la capital.

50. CASAMAYOR, Faustino, *op. cit.*, 7 de abril de 1814, f. 43. De *capa por de incógnito*.

51. ALCAIDE IBIECA, Agustín, *Memoria...*, pp. 103-104.

52. CASAMAYOR, Faustino, *op. cit.*, 11 de abril de 1814, f. 52. Es un dato que tampoco recoge Alcaide.

53. BUESA, Domingo, *op. cit.*, que trata también de las reformas urbanísticas posteriores.

Según parece, el mismo Palafox dio algunos pasos en este sentido, encargando al artista Ambrosio Lozano un plano general de la ciudad y sus inmediaciones con las reformas efectuadas por los franceses, además de un proyecto de Monumento, «dispuesto a inmortalizar los Héroes de Zaragoza»⁵⁴ que fue enviado al general Palafox, y varias vistas de la ciudad que no pudieron ser realizadas –según se desprende de cierta carta– a causa varias circunstancias personales del encargado de su ejecución, lo que no le impide asegurar que «[...] después en este caso ya podré dedicar alguna parte de mi trabajo en hacer vistas de las ruinas y algunos grandes proyectos para eternizar y hacer memorable esta ciudad».

Independientemente de los factores coyunturales que hicieran difícil la puesta en práctica de estas empresas monumentales, la ciudad ya se había dotado de signos de reconocimiento propios, convirtiendo los escenarios tradicionales en espacios a los que las vivencias comunitarias habían dotado para entonces de una fuerte carga simbólica. No es de extrañar que, por ejemplo, los amplios planes de reconstrucción de la ciudad propuestos por la Academia se concretasen en un primer momento en un esfuerzo preciso, el de la reconstrucción del Monasterio de Santa Engracia y la Cruz del Coso, a cuya carga simbólica ya he hecho referencia. Cuando Casamayor hace referencia en su diario a la obra de los Santos Mártires, el sesgo patriótico que habían tomado estos lugares se advierte en sus palabras: «[...] todo él era un relicario el más estimable y el más firme apoyo en el que Zaragoza en 16 siglos ha logrado cuanto ha pedido con verdadera devoción, haciendo el mismo encargo para erigir el soberbio obelisco de la Cruz del Coso, en cuya fábrica se interesaban los hijos de esta Heroica Ciudad desde remotas Provincias».⁵⁵

El pasado y el presente se unían en este proceso. Los espacios públicos consagrados por la tradición y el uso venían ahora a revestirse de un nuevo contenido, emanado no ya de su significación religiosa o

54. *Carta de Ambrosio Lozano a Palafox*, 16 de agosto de 1814, A.M.Z.: Caja 8146: 2-6/7.

55. CASAMAYOR, *op. cit.*, 3 de noviembre de 1813, f. 274.

por ser lugares donde se manifestaba de forma solemne la presencia del poder, sino precisamente por haber sido el crisol de vivencias colectivas, sufrientes, que habían amalgamado el espíritu de la comunidad. Las continuas manifestaciones públicas –bajo el manto de la piedad o la política– poblaban de nuevo estos lugares con la multitud que había protagonizado los hechos, pero ya no se trataba de una simple presencia obligada por la necesidades cotidianas, sino de una presencia simbólica que saturaba estos espacios de referentes nuevos. Baste recordar para ilustrar lo que digo, la descripción de la procesión para la traslación de un Sacramento al convento de San José, que tiene lugar el 21 de agosto de 1814, en que el recorrido religioso por los espacios tradicionales ya no es una mera muestra de fervor, sino «una dilatada carrera de heroicas ruinas del más acendrado Patriotismo de la Religión y de la Patria».⁵⁶ La fuerza de un nuevo imaginario que fundía los conceptos de religión y patriotismo se revela en esta frase. Los espacios cambian de significado y sobre ellos se dibuja ahora el entramado de fidelidades y pasiones antiguas y nuevas, la política, por el camino del patriotismo y la piedad, se hace cercana, tiñe de nuevos contenidos las formas viejas.

La apoteosis de la ruina y en general de la ciudad concebida como un relato épico podría ofrecer, según lo entiendo, dos lecturas que no son forzosamente opuestas. De un lado, si atendemos a los personajes que empujaron las propuestas citadas, es cierto que este proceso manifiesta en su grado más exagerado un sentimiento de fidelidad monárquica, que se plasma no ya en el sacrificio de vidas y haciendas, sino en la insistente conservación de todo rasgo que pudiera recordar esta entrega. Pero también es cierto que, independientemente del *ofrecimiento* de esta inmolación al monarca, lo que destaca en último lugar es la necesidad de *eternizar* y *hacer memorable*, de *immortalizar* la gesta colectiva, de insertarla a través de la construcción de un símbolo inmutable –la ciudad y sus habitantes– en la memoria colectiva de la nación y servir como ejemplo no sólo a la generación presente o a los aragoneses, sino a todos los individuos de tiempos venideros. De este modo, es más fácil comprender el símbolo de la ciudad sitiada a caballo entre dos

56. *Ibidem*, 21 de agosto de 1814, f. 122.

mundos, dos imaginarios que se solapan continuamente: el recuerdo de las antiguas lealtades, es cierto, pero también como manifestación propia del nuevo sentimiento nacionalista que se difunde por toda Europa e incluso de la naciente sensibilidad romántica, que piensa la ciudad no sólo como un espacio de encuentro y actividad cotidianos, sino como representación casi mítica de los valores que pretendían ponerse en marcha, surgidos de la amalgama con el liberalismo.⁵⁷

57. OJEDA ESCUDERO, Pedro, *op. cit.*, p. 291.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD GIMENO, María del Carmen, «La entrada de Fernando VII en Zaragoza», en *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, nº 16-18 (1963-1965) pp. 331-343.
- ALCAIDE IBIECA, Agustín y GARCÍA MARÍN, Fernando, *Historia de los dos Sitios que pusieron a Zaragoza en los años de 1808 y 1809 las tropas de Napoleón. Fe de erratas al estilo, lenguaje, contradicciones y equivocaciones de la obra histórica de los dos memorables sitios de Zaragoza*. 4 vol., Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1988-1989 (reimpresión 1830-34).
- ALCAIDE IBIECA, Agustín, *Memorias de las fiestas que la Inmortal Ciudad de Zaragoza celebró en los días seis, siete, ocho, nueve y diez de abril de mil ochocientos catorce, y demás pormenores ocurridos en los mismos con el interesante motivo de haberse dignado nuestro augusto soberano el señor Don Fernando VII venir en compañía del serenísimo Infante Don Carlos a su regreso de Francia después de seis años de opresión con el objeto de recorrer las memorables ruinas de este heroico pueblo. Escribíala de orden del Ilmo. Ayuntamiento su cronista el Dr. .../...*, Imprenta de Miedes, Zaragoza, 1814.
- BOZAL, Valeriano, «Sublimes batallas pintadas», en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, 2 vol., Ed. Complutense, Madrid, 1994, pp. 981-1009.
- BRAMBILA, Fernando y GÁLVEZ, Juan, *Álbum de los Sitios de Zaragoza. Láminas dibujadas y grabadas por .../...copiadas en fototipias por D. Lucas Escolá con un prólogo del general D. Mario de la Sala Valdés*, Tipografía de Mariano Salas, Zaragoza, 1905.
- BUESA, Domingo, «Repercusiones del dominio francés en el urbanismo aragonés», en *Congreso Internacional sobre la Guerra de la Independencia, Zaragoza, 3-5 de diciembre de 1997* (Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1997, en prensa).
- CARLYLE, Thomas, *Los héroes*, Sarpe, Madrid, 1985
- CASAMAYOR, Faustino, *Años políticos e históricos. De las cosas particulares sucedidas en la Ciudad de Zaragoza. Año de 1814*, Ms., Biblioteca Universitaria de Zaragoza.
- CASTRO ALFÍN, Demetrio, «Simbolismo y ritual en el primer liberalismo español», en ÁLVAREZ JUNCO, José (coord.), *Populismo, caudillaje y discurso demagógico*, Centro de Investigaciones Sociológicas/Siglo XXI Editores, Madrid, 1987, pp. 287-317.

- Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes Generales y Extraordinarias desde 24 de Setiembre de 1811 hasta 24 de Mayo de 1812. Mandada publicar de orden de las mismas. Tomo II*, Imprenta Nacional, Madrid, 1820.
- GIRARDET, Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Ed. du Seuil, París, 1986.
- JIMÉNEZ, María Rosa, «Desarrollo urbanístico de Zaragoza desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX», en *Evolución histórico-urbanística de la ciudad de Zaragoza. Vol. I: Conferencias*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1982, pp. 36-45.
- LAFOZ RABAZA, Herminio, *La Guerra de la Independencia en Aragón. Del motín de Aranjuez a la capitulación de Zaragoza (marzo 1808-febrero 1809)*, VIII Premio «Los Sitios de Zaragoza» de la Asociación Cultural «Los Sitios de Zaragoza», Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1996.
- LANTZ, Pierre, «Crise politique et crise symbolique», en CARBONELL, Charles-Olivier (ed.), *Mythes et politique*, Presses de l'Institut d'Études Politiques de Toulouse, Toulouse, 1990, pp. 35-51.
- Libros de Acuerdos de la Imperial Ciudad de Zaragoza*, años de 1808 a 1814. Archivo Municipal de Zaragoza.
- LONGÁS BARTIBÁS, Pedro, *La representación aragonesa en la Junta Central Suprema (25 septiembre 1808-29 enero 1810)*. Transcripción y estudio preliminar de .../..., *Colección de documentos para el estudio de la historia de Aragón. Tomo VII*, Imprenta de Carra, Zaragoza, 1912.
- OJEDA ESCUDERO, Pedro, «La ciudad sitiada en el teatro romántico español», en BLANCO PÉREZ, José Ignacio et al. (eds.), *Teatro y ciudad. V jornadas de teatro. Universidad de Burgos*, Ediciones Universidad de Burgos, Burgos, 1996, pp. 289-301.
- PAVESIO, Luisa, «Sociedad española y Constitución en el teatro político menor», en CALDERA, Ermanno (ed.), *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Bulzoni Editore, Roma, 1991, pp. 81-104.
- REBOLLEDO PALAFOX Y MELCI, José de (Duque de Zaragoza), LAFOZ RABAZA, Herminio (ed. lit.), *Memorias*, Edizioni de l'Astral, Zaragoza, 1994 (Cuadernos de Cultura Aragonesa, 15), 1994.
- RESZLER, André, *Mythes politiques modernes*, Presses Universitaires de France, París, 1981.
- RIBÁ Y GARCÍA, Carlos, *Lo que se ha escrito sobre los Sitios de Zaragoza. Inventario bibliográfico de fuentes e instrumentos de trabajo para el estudio de su historia*, Cuadernos de historia Jerónimo Zurita, Zaragoza, 1911.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando y GALINDO BLASCO, Esther, *Política y fiesta en el Barroco. 1652: Descripción, Oración y Relación de Fiestas en Salamanca con motivo de la conquista de Barcelona*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994.
- RUIZ, Matías, *Colección selecta de las producciones poéticas que con motivo del feliz arribo de esta ciudad de nuestro adorado monarca Fernando VII e Infante Don Carlos, se han compuesto para cantar en los Carros Triunfales y Coliseo; y para fixarse en las fachadas de las Parroquias, y magníficos altares, que han dispuesto algunos gremios de esta Ciudad. Y ha recopilado y ordenado .../...*, Oficina de Heras, Zaragoza, 1814.
- Seminario de Historia Moderna, Cortes de Cádiz. I. Informes oficiales sobre Cortes. Valencia y Aragón*, Ediciones U. Navarra, Pamplona, 1968.

DATOS ARQUEOLÓGICOS Y FICCIÓN LITERARIA EN LOS *SCHOLIA* DE JUAN DE VALENCIA A LOS *EMBLEMATA* DE ALCIATO

FRANCISCO J. TALAVERA ESTESO

Universidad de Málaga

Aunque son muy numerosos los trabajos dedicados a los *Emblemata* de Alciato, y muchos de ellos han hecho aportaciones realmente espléndidas, no podemos creer confiadamente que todo está realizado en lo tocante a los estudios básicos de esta pequeña obra de Andrea Alciato. Esto es así, al menos en aspectos importantes de una fijación moderna de su texto. Otro campo que tradicionalmente ha estado olvidado es el de los comentarios dedicados tempranamente al *Emblematum liber*. Alguno de ellos aún está inédito, como es el de Juan de Valencia, aunque espero que no sea por mucho tiempo. Este comentario se escribió pocos años después de la muerte de Alciato, y Valencia dejó de redactarlo – sin que sepamos el motivo – hacia 1571, cuando sus escolios habían alcanzado el emblema 71. Esta obra nos servirá de fuente principal y marco para las consideraciones siguientes. Obviamente nuestro campo de observación se reduce a los emblemas comentados por este maestro de gramática de la catedral de Málaga, prestigioso profesor en los medios humanísticos de esta ciudad y también relacionado con los ambientes cultos sevillanos del momento. Los *Scholia* de Valencia¹ tienen varios atractivos. Uno de ellos es que

1. TALAVERA, F. J., «Los comentarios humanísticos españoles a los *Emblemas* de Alciato en el siglo xvii», en SÁNCHEZ SALOR, E. - MERINO, L. ... (ed.), *La recepción de las artes ...*, Cáceres, 1996, pp. 679-686. ID., «Los *Commentaria* del Brocense a los *Emblemata* de Alciato y los *Scholia* de Juan de Valencia», en MAESTRE, J. M. ; PASCUAL, J. ; CHARLO, L., (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, Cádiz, 1997, II, 1, pp. 445-452.

se trata de un trabajo elaborado muy pocos años después de la muerte de Alciato (1560). Esa proximidad cronológica y el haber salido de la pluma de un humanista nos hace suponer que en sus páginas encontraremos unas perspectivas y una sensibilidad próximas a las del padre de los *Emblemata*. Las afinidades se hacen patentes en la lectura del comentario, e irán surgiendo algunas de ellas en estas páginas.

Son muchos ciertamente los puntos de interés de su texto para conocer mejor los epigramas redactados por Alciato, y también para conocer las deficiencias de algunas *picturae* de los emblemas. Me ha parecido que tal vez merezca la atención de los especialistas en arte y emblemática indagar aquí sobre algunos aspectos relacionados con la iconografía, aunque sea preciso dejar a un lado otros muchos datos similares. La excesiva amplitud, que un repaso exhaustivo de todos estos materiales lleva consigo, me impone además otra limitación que afecta a la metodología. Y así, no me ocuparé de esos datos como arqueólogo o especialista en arte clásico, pues ni soy una cosa ni otra. En todo caso las referencias ahí quedan. Me enfrento, pues, a estos materiales como lector asiduo de los *Scholia* que creo ver un interés y sensibilidad especiales en el tratamiento que el comentarista les da. Aún más, me parece que ha profundizado certeramente en lo que eran las preocupaciones reales de Alciato cuando escribía sus versos, esto es, que el milanés actuaba sobre todo como un epigramista interesado en la iconografía antigua. El propio Valencia en alguna ocasión parece echar su cuarto a espadas y se lanza a componer algún epigrama; o en otras muchas propone otros epigramas frente al de Alciato, quizá no sólo como textos paralelos ofrecidos por un erudito aséptico.

Pero veamos en primer lugar al Valencia erudito aportando informaciones más o menos amplias y precisas sobre el trasfondo arqueológico de algunos emblemas. Repasaré algunas muestras:

A propósito de la imagen de la Fidelidad (Embl. 9) señala escuetamente: «la imagen de la fidelidad consta de estas tres figuras: el honor, la verdad, y el amor honesto. Ese conjunto, configurado en una pieza antigua, se puede contemplar en Roma. Sobre él realizó Alciato su emblema» (§ 40). Ciertamente los tratados antiguos de arqueología y

epigrafa² recogen esta pieza que ha merecido varias referencias y estudios que lo confirman.³

Una forma de proceder típica del comentarista la observamos en sus notas al Embl. 13, cuya *pictura* es una leona, y su título reza «Nec quaestioni cedendum». Después de subrayar los datos ofrecidos por el propio Alciato en su epigrama sobre el decisivo apoyo prestado por la cortesana Leona a la causa de los tiranicidas (Harmodio y Aristogitón) en la Atenas del s. vi, explica Valencia apartándose algo del sentir del emblemista: «El motivo de que se construyera una estatua que reprodujese la figura de un animal y no la humana, fue que pareció indigno de un lado exaltar mediante público decreto la imagen de una prostituta, y también no devolver de alguna manera la merecida gloria a la gran firmeza de la mujer...» (§§ 64-65). Reseña a continuación las fuentes antiguas y modernas de esta noticia (Herodoto, Tucídides, Justino, Plutarco, Plinio, Gelio, y Volaterrano).⁴

Constituye un lugar común para todos los comentaristas de Alciato anotar con cierto detenimiento el Embl. 22, presidido por la imagen de Palas. Valencia en su amplia exposición se ocupa de los puntos más frecuentados: la identificación de la imagen comentada por Alciato con la Palas de Fidias; y la relevancia concedida, ya desde el mismo Alciato, a la presencia del dragón y a su significado. El escoliasta, para destacar la perfección artística de la pieza, utiliza sorprendentemente las noticias facilitadas por un humanista, Caelius Rhodiginus,⁵ de autoridad dudosa para algunos contemporáneos: «En ese templo (sc. el Partenón) se encontraba aquella celeberrima estatua de Minerva, obra de Fidias, escultor nunca suficientemente alabado,

2. Cf. MAZUCHIUS, *Epigrammata antiqua Urbis*, Roma 1521.

3. Vid especialmente el de P. Laurens-F. Vuilleumier, «De l'archéologie à l'emblème: la genèse du Liber Alciati», *Revue de l'Art* (1993) pp. 90-91

4. Este último autor, Raphael Volaterranus o R. Maffei (†1522), con su obra *Commentariorum Urbanorum XXXVIII libri* pudo servirle de fuente básica u orientadora de esas notas.

5. Caelius Rhodiginus o Ludovico Ricchieri (†1525) escribió una enciclopedia, *Lectionum antiquarum libri xxx*, que no fue del agrado de Erasmo, aunque éste rectificaría después sus juicios. La obra alcanzó notable difusión.

realizada en marfil y oro, de tan admirable hechura que Caelius... ha dicho de la Minerva de Fidias que era calificada, en expresión bien conocida y proverbial, como la pieza más elaborada y de absoluta perfección en todas sus proporciones» (§ 99). Después de varias alusiones a fuentes antiguas, destaca el segundo asunto: entre estos deliciosos adornos de la escultura, los peritos en arte (dice Plinio en su libro 36 c. 5 de donde he tomado esta descripción) admiran la serpiente que le pone al lado. Este animal por tener una mirada penetrante simbolizaba protección y vigilancia... para los egipcios, como hace notar Horapolo en los *Hieroglyphica*... (§ 100). Y resumirá su punto de vista, resaltando la influencia ejercida por Virgilio: «Así pues, este emblema –dice él– es una evocación de aquella escultura fidíaca con el añadido de la declaración relativa a la serpiente que le acompaña. A este elemento se refiere la imagen de Virgilio en el libro 2 de la Eneida, cuando presenta a las serpientes que, después de estrangular a Laocoonte y a sus hijos, avanzan derechamente hasta el templo de Pallas y se ocultan bajo el escudo y los pies de la diosa» (§ 101).

En el Embl. 25, titulado *In statuam Bacchi*, y cuya «pictura» ostenta una representación de Baco, Valencia se encuentra con una situación algo embarazosa. El comentarista inicia sus notas señalando que la imagen del Baco descrito por Alciato y recogido en la «pictura» tiene su origen en los escritos que hablan de los efectos del vino: «Partiendo de esas lecturas –dice Valencia–, Alciato llega a configurar su Baco y nos lo muestra no con expresión de todas las características que le atribuyen los autores, sino con las que él consideró suficientes para apartar al lector de la bebida excesiva. Así pues, este Baco tiene el aspecto de un adolescente, su cabeza está adornada de cuernos, y todo él sonrosado está batiendo un tambor con su palillo» (§ 115). Estas afirmaciones imponen que cuando el comentarista se enfrenta a los vv. 3-4 del epigrama de Alciato («Praxiteles qui me rapientem Gnossida uidit,/ atque illo pinxit tempore qualis eram»), tenga que precisar su postura:

Pero esta disposición de la figura, a la que adapta su epigrama, se atribuye a Praxíteles y, según yo entiendo, no porque leyera en parte alguna que ese artista la esculpió de este modo, sino porque destacó por el dominio de su arte sobre el resto de los artistas citados. Plinio en el capítulo 5 de su libro 36 detalló los merecimientos de este escultor (§ 116).

Es preciso destacar que a estas líneas precede una nota erudita con los nombre de los artistas que en la antigüedad representaron a Baco (además de Praxíteles, Briáxides, Escopas, Eutíquides, Arístides, Parrasio, y Equión de Nicea). Es de subrayar el comportamiento respetuoso de Valencia con las afirmaciones del emblemista, explicando, sin asomo de duda, como «licencia poética» aquel anacronismo de Alciato:

En lo que respecta a las palabras de Baco – anota Valencia –, cuando dice que él fue esculpido por Praxíteles tal como éste lo contempló en la época en que raptó a Ariadna, se debe entender que son afirmaciones hechas por licencia poética. Y no pueden adaptarse a las exigencias de la propia fábula, pues Praxíteles tuvo su esplendor mucho después de la época de Minos, padre de Ariadna... (§ 117).

En este caso esa explicación parece la más correcta (pues no cabe sospechar que el emblemista padeciera error tan lamentable en los datos cronológicos). Pero en otras ocasiones no hay justificación literaria posible y el escoliasta adopta la misma actitud respetuosa.

El Embl. 27 tiene por motivo central la figura de Némesis («Nec uerbo nec facto quemquam laedendum»). Valencia cuando hace un rápido balance de los datos suministrados por las fuentes antiguas, informa de que a esta diosa «se le llamó también Ramnusia, por Ramnunte, pequeña ciudad del Ática, en donde tuvo un templo y una estatua» (§ 135). Pero en la parte más amplia de sus notas discute sobre la autoría de la estatua de Némesis, a la que se alude en la pintura del amblema, contraponiendo las opiniones de Plinio y Pausanias: «Plinio ciertamente afirma que la escultura fue realizada por Agorácrítico, discípulo de Fidias. En cambio Pausanias sostiene que fue obra del propio

Fidias» (§ 136). La opinión del enciclopedista latino la expone con las propias palabras del autor en su *N.H.* 36, 17, en donde afirma que Fidias sentía cierta debilidad por el joven Agorácrito y solía obsequiarle poniendo muchas obras suyas bajo el nombre del joven discípulo. En este caso se trataría de una escultura de Venus que Agorácrito presentó a un concurso en Atenas. Su obra fue desestimada, y despechado la vendió con la condición de que no quedase en Atenas y que se le llamase Némesis. La escultura se habría instalado en Ramnunte y fue muy alabada por Varrón. No se le escapó a nuestro escoliasta el dato, recogido por Erasmo, de que fue costumbre en la antigüedad representar a Némesis bajo el aspecto de Venus. Quedaba así bien perfilado el punto de vista de Plinio. Según Pausanias, la Némesis Ramnusia es obra de Fidias, quien habría utilizado para realizar esta obra un monolito de mármol que los persas dejaron como trofeo cuando rebasaron Atenas, y despectivamente pasaron de lejos, camino de Maratón. «Años más tarde, ya vencidos los persas –explica nuestro comentarista–, de este mismo bloque de mármol de Paros Fidias modeló la escultura [...] de Némesis Ramnusia, para que así quedase evidente el muy justo castigo de la arrogancia persa» (§ 137). El autor no se inclina por ninguna de las dos opiniones, y sólo quiere poner de manifiesto que es éste un dato erudito de inexcusable conocimiento. Y por ello a ese contraste de opiniones antecede una meticolosa prevención, típica sin duda de un profesor: «Sobre esta divinidad comentaré sólo aquellos aspectos que si los paso por alto parecería quedar el lector en una ignorancia intolerable, por aquello de que son temas casi de obligado conocimiento. En primer lugar, como hay referencias frecuentes entre los escritores sobre la bellísima escultura de Némesis Ramnusia, y no vaya a ser que alguien al mencionar el nombre de su autor sea desmentido por otros, entendí que debía prevenir del desacuerdo existente entre Plinio y Pausanias en este asunto» (§ 136).

Se pueden añadir numerosos testimonios de la erudición arqueológica desplegada por Valencia. Me referiré brevemente a dos casos más. A propósito del *Embl.* 39 (*Concordia*), cuando plantea la vieja cuestión de las cualidades que residen en las distintas partes del cuerpo,

señala, apoyándose en Alexander de Alexandris,⁶ que en la diestra reside la autoridad y majestad, pues con ella se apaciguan los tumultos, y se declaraba la paz. Esta sería la causa histórica de que se vean las estatuas de los príncipes con la mano derecha extendida. Aporta así mismo el dato –siguiendo la misma fuente– de que Mario en aquellos días de revueltas y sangre del s. I a. C. solía señalar con la diestra extendida a quienes deseaba salvar. Y el erudito comentarista cierra esta cuestión aportando su experiencia personal, basada sin duda en sus amplias lecturas de autores antiguos:

Por mi parte yo también he observado noticias que nos informan y hablan de que las estatuas de los dioses fueron muchas veces fabricadas con esta disposición por los más antiguos romanos, con la intención, según yo entiendo, de que introduciéndoles tal gesto es como si les pidieran la paz (§ 215).

El Embl. 54 tiene por motivo central una estatua de Medea en la que ha anidado una golondrina. En el comentario de Valencia de nuevo encontramos la referencia erudita de los artistas que hicieron representaciones de esta cruel maga (§ 307). Pero más interesante puede ser la identificación arriesgada que hace de la estatua que habría sugerido el epigrama griego, que a su vez está en la base del texto latino de Alciato: «Tal vez (como da a entender el dibujo de este emblema) se trata de aquella estatua que el dictador César hizo colocar ante el templo de Venus Genitrix» (§ 308).

El interés de Valencia por la iconografía antigua y su erudición en temas arqueológicos en general se pone de manifiesto en este breve repaso. Y en apoyo de lo mismo se puede mencionar su afición al estudio de las inscripciones e imágenes de las monedas antiguas. Para ello se sirve de una importante colección personal de monedas antiguas y del tratado de Constantius Landus,⁷ que es el estudio sobre la

6. Alexander de Alexandris (†1523) publicó en Roma (1522) su *Dies Geniales*, obra enciclopédica muy usada por los humanistas.

7. CONSTANTIUS LANDUS, *In ueterum numismatum romanorum miscellanea explicationes*, Lugduni, 1560.

materia más estimado en el momento. De todo ello el escoliasta hace declaración en repetidas ocasiones.⁸ Esta disposición personal del comentarista nos lleva a recordar las similares aficiones y ocupaciones de Alciato desde su juventud. El justamente celebrado artículo de Laurens-Vuilleumier⁹ ha puesto de manifiesto el interés del joven Alciato (al menos desde 1508) por la arqueología, cuyo resultado fue su inédito *Antiquitates*. En este punto ciertamente coinciden las orientaciones, divergentes por lo demás, de sus personalidades. Pero no es preciso insistir sobre este hecho, pues suele ser frecuente entre los humanistas esa inquietud y gusto por descubrir todos los elementos que les pudieran llevar al contacto directo con el mundo clásico.¹⁰

Profundizando en estas coincidencias entre los dos humanistas, y usando las palabras del título del citado trabajo, se puede añadir que el milanés no pasó directamente desde la arqueología a la emblemática. Como se sabe, hubo otros hechos importantes que latan en la génesis de los *Emblemata*: y entre ellos está la publicación de los *Hieroglyphica* de Horapolo¹¹ y de la *Anthologia Planudea*, editada por Láscaris en 1494.¹² Los humanistas recibieron con entusiasmo esta última publicación y muchos de ellos (Poliziano, Erasmo, Moro, Sannazaro, Luscínio, y el propio Alciato ...) en los años sucesivos se entregaron con fervor a traducir e imitar los epigramas griegos allí contenidos.¹³ Fruto de esa actividad son las colecciones de epigramas

8. Vid §§ 152, 202-205, 225, 251, 257.

9. Me permito recoger la reseña completa de este importante trabajo: LAURENS, P. - VUILLEUMIER, F., «De l'archéologie à l'emblème: la genèse du Liber Alciati», *Revue de l'Art* (1993) pp. 86-95.

10. Se pueden leer algunas notas sobre este asunto en TALAVERA, F. J., «Observaciones sobre el tema de las ruinas en algunos poetas neolatinos», *Analecta Malacitana*, 14, 2 (1991) pp. 289-300.

11. HORAPOLO, *Hieroglyphica*. Edición de Jesús M^a González de Zárate, con trad. cast. del texto griego de M^a José García Soler, Madrid, Akal, 1991.

12. Vid SAUNDERS, A., «Alciati and Greek Anthology», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 12 (1982) pp. 1-18.

13. Vid el excelente trabajo de LÓPEZ POZA, Sagrario, «El epigrama en la literatura emblemática española», *AnMal*, 22, 1, 199, pp. 27-55.

que fueron apareciendo. Una de ellas es la de Cornarius, que puede servirnos de punto de referencia por su año de edición, 1529, y porque en ella se da generosa acogida a los epigramas de Alciato.¹⁴ Aquella actividad reflejada en estas colecciones constituye el marco del ambiente real en que nacen muchos emblemas de Alciato, y también define uno de los campos de lectura y trabajo del comentarista Valencia. No podemos perder de vista ni una cosa ni la otra para adentrarnos de nuevo en el análisis de algunos textos de Alciato y de los comentarios que éstos suscitan en la pluma de Valencia.

Pero quizá no sea exacto considerar a este gramático malagueño como simple comentarista de emblemas, que redacta sus anotaciones por encargo o por exigencia de su profesión. Es otro el talante que traspira el texto de sus *Scholía*. Y se puede considerar muy próximo al de aquellos grandes humanistas citados. Habían pasado unos cuarenta años desde aquellos momentos de fervor hacia la *Antología*. Pero Valencia, él mismo nos lo recuerda, aún seguía ocupando sus ocios en traducir al latín epigramas griegos. Dos muestras de ese trabajo nos las ofrece dentro de su comentario (cf. § 142). Recoge también un breve epigrama que podríamos calificar de ‘emblema real’. Previamente el autor detalla las circunstancias de su composición, cuya lectura me parece de interés: «Hace poco –dice Valencia– un amigo me presentó la imagen, trabajada en plata, de Narciso inclinándose sobre la fuente. Un joven español había labrado esta pieza con tanta perfección que me convencí de lo que ya antes y muchas veces había pensado para mí: que las refinadas obras de arte de nuestro tiempo nos parecen inferiores a las de los antiguos sólo por una razón, porque ellos tuvieron panegiristas muy elocuentes de lo suyo, mientras que nosotros, satisfechos con su contemplación, le negamos a todo lo nuestro la debida alabanza. Pues bien, como los márgenes de la pieza debían ser cubiertos

14. La edición del *Emblematum liber* es, por tanto, dos años posterior a ésta de CORNARIUS, IANUS: *Selecta epigrammata Graeca Latine uersa ex septem Epigrammatum Graecorum libris ...* Basileae ex aedibus Io. Bebelii, MDXXIX. Para la relación de la obra de Cornarius y la edición que Steyner hizo en 1531 de los *Emblemata*, Vid SAUNDERS, l.c., pp. 3 ss.

con unas palabras que explicasen el motivo de la representación, me pidió que le redactase una inscripción en un dístico como pago por el deleite recibido en su contemplación. Cumplí como pude con este encargo, que reproduciré, pues contiene un resumen de la fábula:

Inclinando su cuerpo, en las aguas se contempla Narciso, y el desgraciado
perece cautivo del amor hacia sí mismo (§ 381).

Este breve epigrama de Valencia brinda la oportunidad de subrayar que para estos humanistas el concepto de epigrama o de epígrafe está más próximo de su sentido original que para nosotros. Es el concepto que plasmaría López Pinciano en su *Philosophia antiqua poetica*: «[...] estos poemas breves se solían poner en algunos lugares sobre estatuas, declarando dellas alguna hazaña memorable, o significándola como mejor cada uno parecía». ¹⁵ Es lo que practica Valencia con su breve inscripción. Y es también el presupuesto en el que se debe colocar el lector de aquellos epigramas de Alciato, cuyo tema es alguna representación iconográfica antigua de dioses o de personajes míticos. Ante estos epigramas Valencia suele desplegar una erudición de connotaciones especiales, caracterizada porque ofrece entonces composiciones paralelas que destacan la simbiosis entre el texto del epigrama y la representación escultórica que lo sugiere. Esos textos paralelos los introduce incluso cuando no son muy congruentes con el tema general del emblema. Veamos algunos ejemplos en los *Scholia* de Valencia.

El Embl. 44 está dedicado a la imagen de la Esperanza (*In simulacrum Spei*). Alciato redacta un epigrama bastante amplio (16 versos), cuyo modelo está, según indica el comentarista, en la *Antología griega*. Y de acuerdo con él, finge desarrollar en su epigrama un diálogo entre un anónimo observador y la diosa Esperanza. Como procedimiento expresivo es propio de una literatura muy desarrollada, pues el escritor parece recrearse en sus juegos lingüísticos. Ese tipo de epigramas, como se sabe, no es infrecuente en los *Emblemata*. La

15. Véase el texto más completo dentro de una buena introducción al epigrama del emblema en LÓPEZ POZA, S., *op. cit.*, pp. 27 ss.

Antología griega imponía el modelo. El núcleo central del comentario introductorio¹⁶ de Valencia al Embl. 44 está en la propuesta de un epigrama paralelo. El comentarista da muestras evidentes de que sus gustos personales se inclinan por ese tipo de ficciones literarias. A esto apuntan sus inusuales explicaciones previas a la transcripción del texto:

Así pues, B. Dardanius (y me agrada citar en primer término a un autor muy reciente) imaginó en un diálogo muy ingenioso que la esperanza nacida de la oscuridad, se alimenta de la credulidad, se halla rodeada de la alegría por un lado y por otro del temor, mira al cielo con semblante alterado, y apoya sus pasos inseguros en un báculo. Recogeré el texto del epigrama, pues a mí me ha parecido una agradable lectura... (Sigue el epigrama de Dardanius § 254).

El procedimiento del diálogo es el mismo, pero las imágenes que darían lugar a la elaboración literaria de uno y otro son obviamente distintas. No obstante, aquella similitud formal del epigrama justificaba sobradamente la introducción del paralelo.

Mayor divergencia hay en otros textos aportados por Valencia en su comentario, aunque eso no nos autoriza a dejar de considerarlos como paralelos. Así, el Embl. 57 (*In temerarios*), presidido por la imagen de Faetonte, tiene un epigrama bastante logrado desde el punto de vista literario, aunque el milanés no utiliza un procedimiento expresivo tan destacado como en el anterior.¹⁷ Acaso se le puede achacar la

16. Los *Scholía* de Valencia suelen desarrollar un mismo esquema, con dos grandes bloques en cada emblema. Hace primeramente una introducción general al mito, motivo, etc., y después hace anotaciones particulares a las distintas expresiones del epigrama de Alciato.

17. *Apicis aurigam currus Phaetonta paterni*
 Ignivomos ausum flectere Solis equos;
 Maxima qui postquam terris incendia sparsit,
 Est temere incesso lapsus ab axe miser.
 Sic plerique rotis fortunae ad sidera reges
 Evecti, ambitio quos juvenilis agit;
 Post magnam humani generis clademque suamque,
 Cunctorum poenas denique dant scelerum. [...]

poco acertada referencia a la rueda de la Fortuna en el verso 5, pues el mito de Faetonte es rico y autosuficiente como para que se haga necesaria la interferencia con otro campo mitológico. Por otra parte, en la enseñanza moral del último dístico se subraya que la desgracia merecida por la osada ambición del poderoso, la sufre el conjunto de la sociedad. Curiosamente ése mismo aspecto lo destaca también un pasaje del humanista Mantuano, citado en el escolio. El comentarista demuestra haber profundizado en el texto de Alciato. Es consciente de que el mito de Faetonte es de sobra conocido, y por ello se limita a mencionar las fuentes principales, Apolonio y Ovidio. Quedaba así cubierta la gran tradición literaria del mito que, como se sabe, tiene conexiones con la iconografía. Hace un excursus sobre el trasfondo histórico de la leyenda, y reincide sobre el sentido moral que la tradición le ha dado: «Pero volvamos, dice, a los distintos significados de la fábula. Horacio (*Carmina* 4, 11) escribe que ésta nos enseña a no esperar nada con demasiada ansiedad, ni más allá de lo lícito: ‘El requemado Faetón infunde terror a las expectativas insaciables’. Próximo a ese pensamiento está aquello que dice Claudiano (*Panegórico* 4). Nos da él a entender, basándose en la misma fábula, que nadie debe intentar lo que no puede conseguir» (§ 323). Ésta es, viene a decirnos el escoliasta, la auténtica enseñanza o fruto del mito de Faetón. El otro «flanco débil» del epigrama de Alciato –la referencia a la rueda de la Fortuna– lo atiende Valencia al comentar la expresión correspondiente del emblemista. Es sintomático el comportamiento del autor del escolio, pues deja muy en segundo plano las palabras comentadas, introduciendo un llamativo epigrama con estas palabras: A propósito de la representación de ésta (Fortuna) recogeré un epigrama muy bonito de Hieronymus Angerianus, compuesto en forma dialogada:

[...] (El texto latino está tomado de la obra: ALCIATO, *Emblemas*. Edición y comentario: Santiago Sebastián. Prólogo: Aurora Egido. Traducción actualizada de los emblemas: Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1985, p. 92. En esta edición este emblema lleva el núm. 56. Adapto el texto a la forma en que se presentan habitualmente los dísticos).

¿Quién eres tú? Dime. Mi nombre es Fortuna. ¿Y por qué mujer?
 Porque soy mudable y engañosa, y sigo mi camino sin ley.
 ¿Y eres ciega? Cuando mis dones otorgo, nada veo.
 ¿Estás puesta sobre una piedra redonda? Queda así patente
 cuán tornadizos son mis dones... (§ 325).

En síntesis se pueden anotar dos observaciones: que la presencia de este paralelo literario es gratuita en buena medida; y que en él se destaca el logro literario de Angeriano. También se puede concluir que es muy del gusto del comentarista este tipo de epigramas basados en el procedimiento retórico de la prosopopeya, dando como resultado unas imágenes parlantes de mayor efecto en el lector-observador.

Situación parecida nos encontramos en el Embl. 27, dedicado a la estatua de Némesis, como antes veíamos. El epigrama de Alciato dedica el primer dístico a describir los atributos de la diosa, y el segundo propone un consejo al observador, que retoma la idea expresada en el título del emblema.¹⁸ Sin duda, para Valencia tiene mucho más nervio y valor literario el epigrama que ofrece al final de su comentario introductorio. Se trata de la breve composición (también de cuatro versos) dedicada a Némesis por Ausonio (s. IV).¹⁹ Los versos del viejo epigramista tienen como paisaje referencial aquel monolito de mármol dejado por los persas desdeñosos: «Sobre este episodio –dice el comentarista– queda entre los griegos un hermoso epigrama que tradujo al latín Ausonio Galo: ‘Los persas en otro tiempo me trajeron como bloque de mármol, para servir de trofeo de su batalla. Ahora soy Némesis. Y lo mismo que me levanto como trofeo de los griegos victoriosos, de igual modo castigo como Némesis a los persas fanfarrones»

18. «Assequitur Nemesisque virum vestigia servat,
 Continet et cubitum duraque frena manu.
 Ne male quid facias, neve improba verba loquaris,
 Et iubet in cunctis rebus adesse modum». (ALCIATO, op. cit., p. 61).

19. Los epigramas de Ausonio seguían circulando en las colecciones humanísticas de epigramas, junto a los compuestos por los grandes humanistas después de publicarse la *Antología planudea*. Esto se comprueba en repetidas ocasiones en la citada colección de Cornarius.

(§ 137). Es obvio que son diferentes las versiones de Alciato y de Ausonio. Y es evidente también que la diferencia fundamental está en el planteamiento literario. Puramente descriptivo y admonitorio en Alciato, mucho más viva y de mayor expresividad la ficción literaria de Ausonio. El comentarista se limita a proponerlo y a calificarlo de «hermoso epigrama».

Notable paralelismo con esta pieza se da en el Embl. 67 que critica la soberbia. Los dos primeros versos del epigrama de Alciato presentan la estatua de Níobe, hecho que parece ignorar el autor de la *pictura*, y los dos siguientes extraen la lección moral.²⁰ El comentarista vuelve a ofrecer en contraste los cuatro versos de un epigrama de Ausonio. Pero esta vez la ponderación de su belleza literaria es más rebuscada, acumulando cita sobre cita: «Sobre la imagen de Níobe, elaborada por Praxíteles, Ausonio Galo tomando motivo de un poema griego escribió el siguiente epigrama. Y según nos dice Crinitus en su *De honesta disciplina* (libro 11, capítulo 4),²¹ un hombre de extraordinaria cultura como Marullus²² llegó a afirmar que jamás había leído u oído unos versos más elegantes, mejores y más perfectos que éstos». Y seguidamente reproduce los versos de Ausonio: «Disfrutaba yo de la vida y fui convertida en granito. Mas luego, embellecida por las manos de Praxíteles, Níobe viva de nuevo estoy. Las manos del artista me devolvieron todo, mas no la razón, pues que no la tuve cuando a los dioses porfié» (§ 367). Destaca también aquí la viveza de la estatua parlante de Ausonio, conseguida mediante la prosopopeya, frente al epigrama de Alciato, ciertamente elegante y terso, pero sin duda más austero.

20. «En statuae, et ductum de marmore marmor,

Se conferre deis ausa procax Niobe.

Est vitium muliebri superbia, et arguit oris

Duritiem ac sensus, qualis inest lapidi». (ALCIATO, op. cit., p. 102).

21. Esta obra de Petrus Crinitus o Pietro del Riccio (†1507) seguía editándose en época de J. de Valencia.

22. Michael Marullus (†1500) es uno de los destacados poetas de la academia Pontana. Véase una breve reseña bibliográfica sobre su obra en IJSEWIN, J. ; SACRÉ, D., *Companion to Neolatin Studies*. Part II, Leuven 1998, p. 107.

El Embl. 46 tiene en su *pictura* las imágenes de Némesis y la Esperanza. Alciato concentra su epigrama en un dístico.²³ El escoliasta reduce su comentario a subrayar la costumbre antigua de colocar juntas en un mismo altar a las estatuas de estas divinidades, y a proponer como contraste otro epigrama de su muy estimado Marullus con igual moraleja, pero adornado con la ficción de un ágil diálogo mantenido entre un curioso observador y la Esperanza (§ 269). En ese contraste se advierte un parecido comportamiento en Valencia. Echa mano de los versos de un reconocido poeta, y ofrece a nuestros ojos otro poema dialogado, en el que se implica a las mismas estatuas. Parece advertirse en estos comentarios el deseo de enriquecer la colección de versos de Alciato con otros que suelen traducir o imitar la misma fuente griega, pero que resultaban más expresivos.

Esa confrontación de textos paralelos la realiza también en el Embl. 23 con idéntico resultado. El epigrama de Alciato muestra en él descriptivamente cómo las estatuas de Baco y Palas están juntas en el mismo templo (esta vez la *pictura* se adapta a ese planteamiento), y de ello saca la norma de comportamiento. El paralelo ofrecido en el comentario se debe a la pluma de Ioannes Sleidanus.²⁴ Y el poeta establece allí (§ 102 b) un diálogo iniciado por un anónimo observador que interpela a la estatua de Baco sobre su afinidad con Palas.²⁵ De interés me parece reseñar que en esta ocasión el comentarista anota que la fuente es un poema griego dedicado a las estatuas de Baco y Palas, que se encuentra en el libro cuarto de los Epigramas griegos, bajo el título «Sobre las imágenes de los dioses y las diosas».

23. Spes simul et Nemesi nostris altaribus adsunt,
Scilicet ut speres non nisi quod liceat. (ALCIATO, *op. cit.*, p. 82).

24. Ioannes Sleidanus (†1556) es autor de varios epigramas recogidos en la colección de Comarius (cf. pp. 355-356, en donde se encuentra el reproducido por Valencia). Escribió también importantes obras historiográficas, como los *De statu religionis et reipublicae, Corolo quinto Caesare, commentarii ...*, 1555.

25. En el comentario al Embl. 24 se plantea una situación parecida, aunque en él Palas aconseja el rechazo de Baco.

Por fin, para confirmar esa actitud del comentarista, bueno puede ser recordar el comentario al Embl. 70, que critica a la charlatanería simbolizada en la golondrina, la Filomema del mito, según interpreta nuestro comentarista. A ese tema está dedicada la famosa oda de Anacreonte.²⁶ En las notas de Valencia, aparte la exposición del mito de Tereo y la suave corrección que dedica al emblemista que ha llamado Procne a Filomela, lo más llamativo es que parece traer a concurso dos nuevas versiones de la oda escrita por el viejo Anacreonte, debidas a dos humanistas franceses, Helias Andreas y Henricus Stephanus. Las tres imitaciones latinas (incluída la de Alciato) contienen una interpe-lación a la golondrina, y en eso parece centrar la competencia entre ellas. La más desinhibida y quizá la más del gusto del escoliasta, aunque él no lo confiesa, es la de Henricus Stephanus:

¿Qué pena te aplicaré, golondrina charlatana?
 ¿Quieres que te corte las alas
 o que te siegue de raíz la lengua,
 lo que te hizo antaño
 –cuentan– aquel Tereo afamado?
 ¿Por qué tú, antes de irse el lucero,
 me atruenas los oídos
 y me robas a Batilo
 de mis sueños placenteros? (§ 388).

Después de esta precipitada revisión de algunos comentarios de Juan de Valencia, podríamos señalar unos puntos de conclusión provisional. Entre los intereses intelectuales de Alciato y los de su comentarista hay afinidades notables, salvando obviamente la cronología y las distancias que había entre un afamado catedrático de derecho de Bolonia y un modesto gramático provinciano. Pero ambos comparten su interés por la iconografía antigua. El texto de las *Antiquitates*, escrito por Alciato, demuestra ese interés en la temprana juventud del autor.

26. Se trata del poema x. *Vid. Anacreónticas*. Texto revisado y traducido por M. Brioso Sánchez, CSIC, Madrid, 1981, pp. 10-11. Obviamente no se puede suponer aquí que el motivo sea sugerido por ninguna representación escultórica.

En los *Scholia* de Valencia se puede comprobar su erudición y sus amplias lecturas de las fuentes clásicas e igualmente de los tratados de su época sobre la materia, amén de varias confesiones expresas de su gusto por la numismática clásica. Aquellas inquietudes de Alciato, reflejadas en la citada obra, estarían en la base de su actividad de emblemista, según demuestran Laurens y Vuilleumier. Actividad que, como se sabe, el propio jurisconsulto milanés se encarga de subrayar en el prefacio que es ocasional y por afición. Por otro lado, habría que destacar ese grupo de emblemas que tienen su punto de arranque en los epigramas de la *Antología*, y que las colecciones humanísticas ofrecían agrupados bajo el título de «A las imágenes de los dioses y de las diosas». Ese tipo de epigramas atrae especialmente la atención del comentarista. De ellos tiene presentes en su memoria una buena serie que irá trasladando a su comentario. Y dentro del grupo muestra clara preferencia por aquellos que activan el procedimiento de la prosopopeya y fingen ser parlamentos de las imágenes o bien diálogos o interpelaciones dirigidos a las mismas. Por fin, no podemos olvidar que Valencia se nos manifiesta, incluso en su comentario, como personalidad imaginativa. Él mismo fue poeta y dramaturgo latino, y nos confiesa en algún momento que también imitó los epigramas griegos e igualmente que tuvo que redatar un epígrafe para ilustrar un medallón con la imagen de Narciso. Y este rasgo influye para que a veces su comentario nos parezca algo más que un conjunto de asépticas notas de erudición.

LA CONFORMACIÓN EMBLEMÁTICA DE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

NATALIA TIELVE GARCÍA

Universidad de Oviedo

El espacio de la ciudad es probablemente la obra humana que mejor refleja el paso del tiempo, porque en ella las distintas vidas que se han sucedido han ido dejando sus huellas a modo de jirones y, de modo significativo, la ciudad contemporánea, en tanto que ha venido considerándose como una imagen de los procesos de cambio, lugar de encrucijada en el cual conviven las esperanzas puestas en la utopía tecnológica con los temores ante sus consecuencias deshumanizadoras. El hombre, ser nacido para la comunicación, ha tendido a lo largo de la historia a agruparse en los recintos acotados de las ciudades para huir del desamparo del campo y refugiarse en ese ámbito de la intercomunicación social. En nuestros días, la ciudad ostenta como rostro la faz multicolor de los carteles y rótulos publicitarios: visión dinámico-ambiental que crea un paisaje de múltiples modulaciones y flexiones cuyo efecto estético exultante se impone sobre el frío espectáculo urbano.

De ahí que nuestra comunicación pretenda subrayar el potencial simbólico del cartel, en tanto que imagen plástica que es punto de vibración de diversas realidades interferentes y que gana el poder de remitir a éstas sin convertirse en mero signo. Contribuye a convertir la ciudad en el campo de realidades sobre las que el hombre debe desplegar su existencia, en un lugar viviente de encuentro y de presencia que envuelve al individuo y establece con él relaciones de intercambio, en una realidad, en definitiva, interaccional que satisface la necesidad humana de diálogo y convivencia. Es la suya una visión fragmentaria, de collage, pero que facilita el material con el que tejer una red en la que atrapar los valores urbanos. Plasmación visible de la intercomunicación

entre los ciudadanos, digno de ser revisado a fondo por cuanto puede encerrar el cúmulo de valores que impregnan nuestra sociedad.

De modo paralelo al discurrir de la conformación de la ciudad contemporánea se ha venido desarrollando la historia del cartel. En él podemos ver encarnada la interferencia de toda una orientación cultural caracterizada por la multiplicidad. Más que un elemento decorativo del paisaje urbano, constituye una ventana abierta al mundo y, en consecuencia, las distintas formas de entender la realidad serán las que decidan los diferentes modelos y estilos seguidos por el cartelismo. Cada uno de estos objetos, es configurado y diseñado con vistas a promocionar la actividad humana en ámbitos de convivencia, contribuyendo, por consiguiente, a modelar las formas de vida. Incluido dentro de la compleja gama de estímulos que afectan a la existencia cotidiana en la época contemporánea, implica una significativa intervención en la conciencia de los individuos a todos los niveles: desde una determinación ideológica, hasta la implantación de modelos de conducta, pasando por la configuración de una memoria colectiva y una conformación de la sensibilidad. De ello se deriva su capacidad para generar un entorno produciendo una dimensión ambiental específicamente integrada en el medio urbano, de manera que su discurso interviene de una manera trascendental en la configuración de una cultura visual, de unos modelos perceptivos y de unos patrones lingüísticos que con frecuencia constituyen uno de los aspectos propios de la cultura social dominante.

El cartel tiene una poética propia dentro del diseño urbanístico. Es un punto de vista móvil sobre la realidad del entorno; fluctuante en la medida que revela aspectos llenos de sorpresa en el marco urbano. En la ciudad de nuestros días existe una nueva necesidad de calidad y de identidad. En plena mutación de la sociedad industrial, se asienta un nuevo clasicismo en el cual el hombre se sitúa como centro, en su necesidad permanente de construir y de transformar el espacio; un clasicismo que se aúna a la maquinaria de la sofisticación tecnológica. La ciudad está hecha de calles; a lo largo de esas calles se alinean edificios unidos entre sí, a veces con personalidad propia e integrados en

un conjunto; más abundantemente, intervenciones, sucesivos agregados y contradicciones a la lógica urbanística. Arcadas, ventanas, puertas, columnas, paramentos murales y acristalados, cada uno de estos elementos puede contribuir por separado, en serie y en conformidad con los imperativos económicos de la sociedad industrial. Sometidos a continuas variaciones y modificaciones en su disposición sobre una estructura de base, dan lugar a la producción de una diversidad de planteamientos, siempre dentro de las exigencias de un sistema económico adaptado a los poderes políticos y financieros.

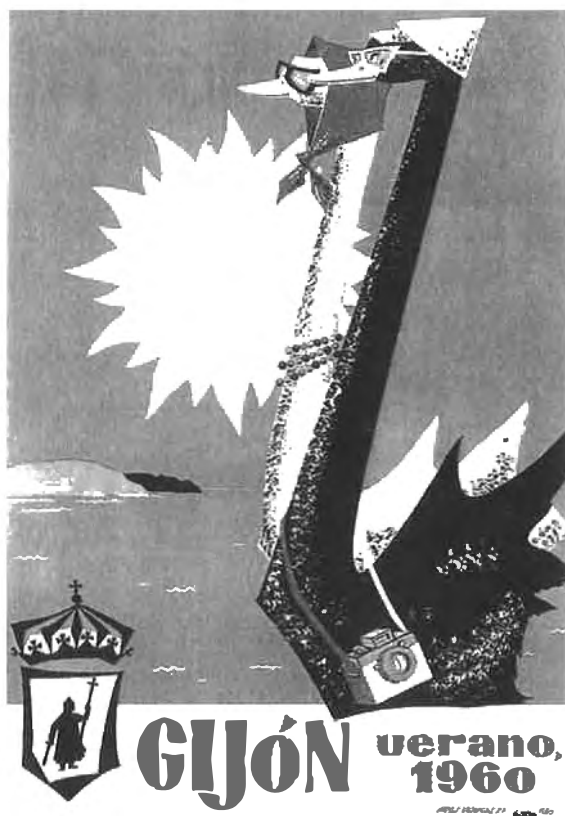


Fig. 1. SABUGO. *Verano*. 98,5 x 69,5 cm. Artes Gráficas S.A. 1960.

Y es que, en nuestra sociedad, el dinero, el éxito material y el reconocimiento social se han convertido en las nuevas referencias del individuo. Calles, plazas, jardines, parques públicos, arquitecturas, esculturas, constituyen el entramado interno de la urbe en donde el cartel pone su nota de color y de vivacidad, así como su trasfondo simbólico, rompiendo con la monotonía en el bullanguero ir y venir dentro de este gran escenario de la vida cotidiana.



Fig. 2. CÉSAR POLA. *Día de América en Asturias*. SOF. 23 de septiembre de 1961.

En la práctica, el problema del urbanismo se mezcla con los problemas de la economía, la sociología y la política de las ciudades, al

tiempo que con la vida social, económica y cultural de su tiempo. En nuestro siglo, el urbanismo puede ser considerado en buen grado como un movimiento intelectual y profesional que surge como reacción a los males de la ciudad del siglo XIX. La explosión urbana de la presente centuria se ha caracterizado por la invasión del territorio de manos de la ciudad. La escala de ésta se ha acrecentado vertiginosamente, destruyendo el paisaje y causando en ocasiones daños sin precedentes en su entorno. La dimensión virtual del globo se ha visto reducida hasta hablar de una suerte de aldea planetaria, aplicable a la descripción de las grandes ciudades y a la posibilidad de una visión de conjunto de las posturas mundiales. Durante la última década, sobre todo, como ya había sucedido en los años finales del siglo XIX, los arquitectos-urbanistas han dado mucha importancia a la apariencia, al aspecto decorativo de las ciudades. Prefieren cuidar los grandes espacios públicos y centrales a expensas de otras áreas, interesándose antes por la regeneración y presentándose proyectos espectaculares que transforman la imagen de las áreas urbanas deprimidas.

El espacio público se revela como un elemento activo en el conjunto de la vida social y agente decisivo en la actividad comunitaria que, a pesar de su funcionalidad, no abandona por ello los aspectos semánticos. Los lugares públicos transmiten ideas y se recrean primordialmente en el mundo complejo de los sentimientos, semantizando el ámbito colectivo.¹ Algunos temas, como la calle o la plaza, con la consiguiente definición monumental, son objeto de atención preferente, y con ellos el lenguaje urbanístico puede llegar a expresar algo sin dejar de ser actual. Es a los medios de masas a los que se concede un papel fundamental en la transmisión de esos mensajes. Es de este modo como la ciudad puede afirmarse como el reflejo de las aspiraciones, de los sueños y de las utopías de sus habitantes; también de las

1. La subjetividad del arquitecto y de urbanista, con sus pulsiones particulares, se han instalado en la arquitectura de nuestros días dando la mano a la intuición creadora. Responde a una reacción contra la frivolidad, la frialdad, la monotonía, el cientifismo, la inhumanidad de los diseños racionalistas puros. En RAMÍREZ, J.A., *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Visor, Madrid, 1992, p. 148.

obsesiones de la sociedad; como un objeto visual que da lugar a una percepción perpetuamente renovada a partir del contacto sensible directo y diario; mediante ruidos, olores y visualización de elementos. Permite hablar de la facultad que el hombre tiene de experimentar sensaciones estéticas en el universo humano. Es el punto de vista del observador el que determina entonces la realidad, con lo que una ciudad exhibirá distintos rostros en virtud de las condiciones en las que es percibida, introduciendo un alto componente afectivo. El peatón es sensible a los elementos del paisaje que se modifican al ritmo de sus pasos: a la amplitud de las fachadas y de las manzanas, al mobiliario, o a los atractivos elementos publicitarios. En esa calificación del espacio resultan esenciales las cualidades de escala, de dinámica, de simetría, que, con frecuencia, experimentamos inconscientemente y que se adaptan a las regularidades y a las contingencias de las ciudades reales que jamás son fruto de una directriz en exclusividad.

Los elementos publicitarios y también conmemorativos son los que vienen a hacerse eco del coloquio cotidiano, del paseo vespertino, de la exhibición dominguera, del acontecimiento social, del febril discurrir de nuestro tiempo, más propicio para pasar que para estar, entre demoras nerviosas, prisas y despedidas. En este sentido, el cartel es un acontecimiento más en la historia humana en tanto que alumbrando nuevas posibilidades y vías de escape. Hace de la calle un campo abierto a la comunicación, al conocimiento de las cosas y de los hombres que están más allá del punto de mira breve del ciudadano. Invita –y con esta estrategia se plantea su diseño– a demorar la marcha, amortiguando el sentido de agitación de la calle, proporcionándole un cierto carácter festivo con su abigarramiento multicolor, trascendiendo la condición de mero telón de fondo al discurrir de la existencia. Aligera la pesadez de las calles al darles una virtual profundidad y perspectiva más amplias. Es también cosmopolita, pero se adapta a las exigencias de cada uno de los lugares en los que es enclavado, a su tradición cultural, a su idiosincrasia, a su gusto estético y a sus directrices sociales.



Fig. 3. ELÍAS Y SANTAMARINA. *II Jornadas Nacionales sobre la adopción*. 70x50 cm. La Industria. Gijón. 1968.

Si consideramos que la ciudad ha de ser un lugar para la comunicación y para la relación, se comprende que el cartel se incorpore a la vida del ciudadano cumpliendo un papel que va más allá de lo comercial y lo decorativo. Aúna lo funcional con lo estético, la acomodación al entorno y el contemplar, implicando un modo distinto de vivir el espacio y el tiempo. El cartel, en buena medida, transforma el conjunto espacial de la urbe en sensación temporal, cambiando su materia estática en un espacio dinámico. Es un sistema de comunicación que

posee su propia especificidad en la construcción de su codificación, de sus soportes, de sus valores, y que es a la vez eje en torno al cual se ponen en relación directa la organización del espacio social y la organización del espacio plástico. Comprenderlo significa saber leer en él el proceso de elaboración de sus signos referenciales, iconográficos y verbales, pero, paralelamente, el insertar esa lectura en las estructuras económicas, sociales y políticas en las que surge y se expresa en el terreno de la representación.

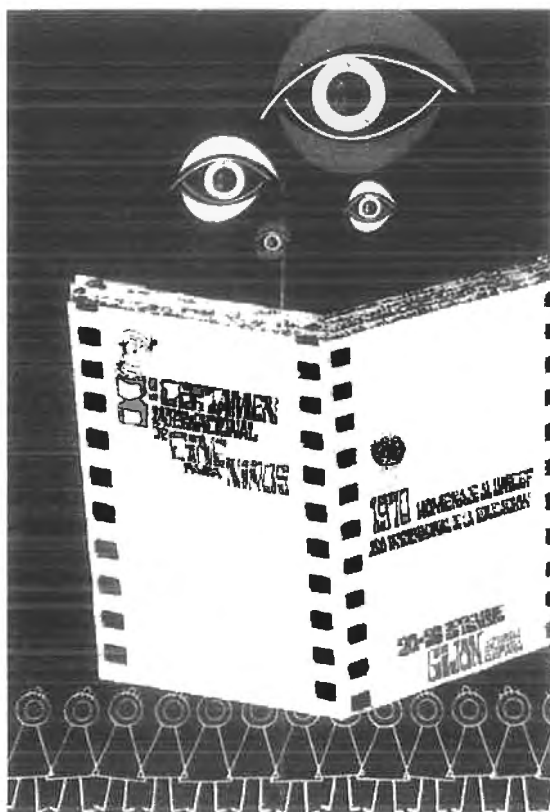


Fig. 4. ISAAC DEL RIVERO. *Octavo Certamen Internacional de Cine para Niños*. 100x70 cm. La Industria. Gijón. 1968.

Elemento de la experiencia ambiental, el cartel acecha desde su retórica al arte y la cultura a través del constante modelado de la vida cotidiana, con una voluntad de dotar de un mayor o menor grado de esteticismo a los contemporáneos sistemas de comunicación, altamente condicionados, por otra parte, por elementos de índole económica. Dentro del mundo publicitario español de las primeras décadas del siglo, el cartel comercial adquiere un gran impulso en el arte asturiano y particularmente en la ciudad de Gijón, en donde la tradición litográfica era especialmente fuerte. La práctica del cartel era fomentada por diversas entidades comerciales e instituciones que organizaban periódicamente concursos con los que se contribuía a formar una plantilla de ilustradores comerciales. Estos concursos se encontraban mayoritariamente relacionados con las actividades y conmemoraciones festivas, restringiéndose preferentemente al ámbito estival y avances otoñales. Eran patrocinados por instituciones locales, ayuntamientos, delegaciones territoriales ministeriales, Universidad, así como estamentos eclesiásticos e industriales que soportaban la publicidad de productos alimenticios y textiles. Gozó sobre todo Gijón tempranamente de una pléyade de dibujantes, ilustradores y cartelistas que con el impulso de la prensa engrosaron las listas de los profesionales gráficos.²

En este contexto, el cartel va a configurarse como el espejo de la vida cotidiana, más o menos manipulado, en el cual no solamente se refleja la sociedad que lo alumbró, sino que él mismo va a servir como

2. A reforzar esta expansión del cartelismo habría de contribuir, en segundo término, la importancia del coleccionismo de postales litográficas y de carteles como una especie de sucedáneo del coleccionismo de pintura, sólo accesible a una minoría, que en consecuencia se revelaba como una oportunidad para las masas de acceso a la esfera de lo artístico, lo que reafirma su importante función social en el terreno de la popularización y de la democratización del arte. Dentro del panorama del cartel en Asturias hemos de destacar la activa dinámica de la ciudad de Gijón, donde el progreso alcanzado en el ramo de la imprenta corría parejo a la expansión industrial y comercial de la villa, destacando la labor de la litografía de los hermanos Moré, la imprenta La Fé, la litografía Viña, la Imprenta La Industria (antes Torres y Cía.), la Litografía Luba S.L., Artes Gráficas S.A. y La Versal. A ellas añadiremos la labor llevada a cabo en Oviedo por Gráficas Summa, así como por Gráficas Rigel en la ciudad de Avilés.

instrumento modelador en cuestiones de gusto estético de esa sociedad, al tiempo que como creador de hábitos e inductor de conductas; instrumento, en definitiva, de la evolución cultural de los pueblos y mecanismo de persuasión conformador de conciencias. Cualquier acontecimiento público iba a ser motivo para editar una serie de carteles, promovidos tanto por instituciones oficiales como por entidades particulares con fines publicitarios. Especial interés tienen para nosotros aquellos de carácter festivo y turístico promovidos por los organismos asturianos, en la medida en que el cartel se convertiría en un elemento esperado a través del cual se hacía notoria la trascendencia de la comunidad, que nos ha dejado un testimonio fiel y siempre renovado de las fiestas, las costumbres y la cultura.

En principio, el cartel, inserto en el proceso de comunicación y de confrontación directa con la realidad, ha de presentar un alto grado de univocidad, implicando ante todo claridad en el mensaje. Ello no supone necesariamente la introducción de una esquematización en el signo o una obediencia estricta a las reglas de expresión racionales en el mismo, sino que juega con frecuencia en el campo del subconsciente. Su eficacia, de hecho, no reside tanto en la exposición racional como en la capacidad de sugerir ideas apoyándose en los soportes emotivos de la población consumidora, a fin de asegurar la transmisión del mensaje y la adhesión de sus receptores. Puede ser considerado entonces el cartel como el producto de una integración artística de imagen y texto con el objetivo esencial de hacer público la comunicación de un mensaje. Tanto éste como el método de expresarlo dependen considerablemente de la comprensión y de la capacidad de usar técnicas visuales, las llamadas herramientas de la composición visual. Se trata de un proceso de experimentación y selección, tentativa cuyo fin es el de lograr una solución visual lo más fuerte posible para expresar el contenido. Sea en la composición o en la visión, la información contenida en los datos visuales tiene que emerger de ellos o ser filtrada por el tamiz de la interpretación subjetiva. Para controlar realmente el efecto todo lo posible, el compositor visual debe comprender los complejos procedimientos de visión del organismo humano y, a través de ese conocimiento, aprender a influir en la

respuesta mediante las técnicas visuales,³ por lo que nos interesa conocer como opera el sistema que permite el traslado de un medio a otro, qué relaciones existen entre ambos y cómo la estructura subyacente del texto es capaz de versatilizarse hasta una imagen que la denota. El problema estriba en interferir coherentemente texto e imagen, problema de estilo que se manifiesta a través de una utilización determinada de la sintaxis, sustentada sobre criterios más o menos flexibles y creativos.



Fig. 5. CALIXTO FERNÁNDEZ. *Fiestas de San Mateo*. 100x70 cm. Gráficas Summa. Oviedo. 1981.

3. Vid. DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pp. 124 y 125.

El cartel codifica en una misma ideación global, en un mismo lenguaje básico, dos sistemas distintos –texto e imagen– que son percibidos en conjunto por el receptor y que son decodificados separadamente y después integrados y comparados para construir una imagen mental; colaboran para crear dentro de su campo perceptivo una imagen sólida que aprovecha las capacidades efectivas del receptor y movilizan por más tiempo su atención. De este modo, a través de los recursos del lenguaje morfosintáctico y gráfico se persigue enfatizar una serie de valores de carácter simbólico que sean asociados por el receptor al producto presentado y admitidos como tales por una heterogénea masa de consumidores que, al compartir el bagaje de signos sociales connotados son susceptibles de experimentar una nivelación homogeneizadora. Paralelamente, el valor estético del mensaje aparece ligado de manera fundamental a su valor perceptivo, el cual viene impregnado de connotaciones culturales y sociales que influyen de manera decisiva en la recepción global del mismo. Se plantea así como un sistema de signos lo que supone poner en primer plano su dimensión significativa superando el nivel específicamente estético del mensaje, que soporta los procesos de denotación y connotación.⁴ Dichos signos recurren a multitud de elementos y campos posibles de

4. Siguiendo a A. Moles, el mensaje publicitario puede ser contemplado desde dos puntos de vista en atención a los dos tipos fundamentales de información que transmite: en primer término, el punto de vista «semántico» – lógico, estructurado, enunciable, traducible, que prepara las acciones) y, en segundo lugar, el punto de vista «estético» – intraducible, que prepara los estados de ánimo. Ello conduce a que en un mismo mensaje pueda superponerse material de varias secuencias de símbolos contruidos con los mismos elementos agrupados de forma diferente y correspondientes a repertorios distintos, transportando, en consecuencia, diversas informaciones. La información semántica sería aquella orientada hacia los aspectos universales de la estructura mental del individuo, con lo que resulta más fácil de medir y de determinar objetivamente, lo que la hace más reconocible. En cambio, la información estética es más alegórica, específica del receptor puesto que varía según el repertorio de sus conocimientos de los símbolos y de las estructuras «a priori»; resultando del ejercicio de una elección por parte del emisor en un conjunto controvertido en discreto gracias al fenómeno del umbral, de posibilidades «expresivas», elección que se expresa mediante la información que aporta el receptor. En MOLES, A., *Teoría de la información y percepción estética*, Jucar, Madrid, 1976, pp 215 y ss.

aplicación con la finalidad de hacer brotar la asociación buscada. Signos que, aunque en buena medida son extraídos del marco social y temporal contemporáneos, recurren en ocasiones a la imagen del pasado y, en particular, a la obra de arte descontextualizada,⁵ ya sea como mecanismo para legitimar y prestigiar el producto, o bien como instrumento que sugiere al consumidor la posibilidad de acceder a un nivel social o cultural más elevado.

Debe residir en la imagen el potencial de implicar al receptor, la virtud de hacerle formar parte de algún modo de ese mundo interno que presenta. Esa implicación se encuentra ligada al código de representación de los motivos que lo constituyen: recursos como la dirección de la mirada de los personajes, la disposición de los cuerpos, la posición de las manos, los gestos, son todos ellos elementos que, en el terreno de lo figurativo, en función de cómo sean elegidos, conducirán hacia la invitación o hacia la intimidación, disminuyendo o aumentando el contacto con el receptor. Con este objeto, la imagen debe de atraer, en primer término, la atención del espectador buscando lograr un impacto, un choque visual a partir de la utilización de códigos cromáticos y morfológicos que den lugar a una «geografía» de la imagen ordenada en polos, ejes y secuencias de lectura. Las imágenes pueden ser tratadas metafóricamente significando en este caso, más que el producto en sí, su valor –sus cualidades de dulzura, de frescor, de entretenimiento–. Del mismo modo, en ocasiones, los objetos presentados, más que expresar su esencia, despliegan la hipotética profusión de sus cualidades a través de una retórica predicativa según la

5. Obra de arte que, susceptible de ser manipulada para acomodarse a los propósitos publicitarios, en algunos casos llega a emplearse con una voluntad contraria a la asignación de un prestigio, esto es, como elemento sugerente de unos valores ya caducos en oposición a las aportaciones novedosas que hipotéticamente trae consigo el producto presentado. Al propio tiempo, buen ejemplo de ese papel legitimador de la obra artística nos lo ofrecen aquellos carteles que resumen el atractivo de una ciudad, una región, o un país en las connotaciones derivadas de un objeto artístico o monumento destacado de su ámbito – en el caso asturiano es significativa la recurrencia al vano de la iglesia prerrománica de San Miguel de Lillo como marco de un ambiente en el que se compatibilizan un turismo cultural, rural y gastronómico–.

cual se obtiene una información del objeto por medio de distintos elementos significativos que le rodean y que aluden a determinados contenidos como el confort, el prestigio o la diversión.



Fig. 6. JOAQUÍN RUBIO CAMÍN. *Buscamos justicia y caridad social*. 87,5x600 cm. Luba. Gijón. 1981.

A partir de estas premisas, la vigencia e influencia del cartel se materializa en relación con el desarrollo de tres niveles de entendimiento: consciencia –nivel de conocimiento de la mercancía–, comprensión –captación y aprehensión del contenido del mensaje– y convicción –creencia en el mensaje que impulsa a seguir sus instrucciones–.

Trasciende el carácter de producto material para convertirse en el portador de mensajes culturales que determinen las pautas de comportamiento de los individuos. Desde el ingenio hasta el truco efectista, pasando por el arte de persuadir basado en la imaginación creadora del artífice, en el mensaje intervienen, por encima de lo puramente racional, multitud de elementos de orden psicológico, sociológico, estético y moral, que lo condicionan y lo determinan. Así, el carácter persuasivo del mensaje pone obviamente de manifiesto las conexiones establecidas entre la función publicitaria del cartel y el campo de la psicología.

Tanto el diseño de la imagen como la redacción y configuración del texto implican el conocimiento de determinados principios psicológicos involucrados en el proceso de la persuasión, atendiendo a los procesos mentales de la atención, la percepción, la memoria, el recuerdo, la imaginación y la sugestión, así como el origen y las modificaciones de la conducta y la actividad del ser humano, a fin de lograr que el mensaje produzca en el receptor el efecto deseado. Información y persuasión se combinan pues en la comunicación del cartel publicitario. Observamos de un lado como se revela como un instrumento que informa sobre la existencia de un determinado producto o acontecimiento; de otra parte, incorpora toda una técnica de persuasión encaminada a provocar la apetencia de dicho producto y a impulsar a su acceso. La estrategia se basa en la difusión de información acerca de las cualidades positivas que se seleccionan de la mercancía en función de las ventajas relativas que ésta presenta con respecto a sus hipotéticas competidoras. Con esto, el objetivo último para que el cartel alcance un grado óptimo de efectividad será el de introducirse en la cultura en la que están inmersos sus receptores; la cultura entendida como conjunto de normas, mitos e imágenes que son asumidos por el individuo y que determinan su comportamiento.

Sus significaciones subjetivas son las que dan lugar a una especie de imagen emblemática del producto que, junto con sus significaciones utilitarias, ha de estar en posesión de otros atributos si es que quiere gozar de una diferenciación real y de un grado de originalidad que lo separen del resto. No se trata de transmitir una información

desinteresada, imparcial y aséptica, sino, por el contrario, de una información tendenciosa a través de la cual se persigue acercar al receptor a una toma de postura concreta. El mecanismo de la persuasión procura la difusión de mensajes motivantes que proclaman la significación del producto en cuanto a la satisfacción óptima de una necesidad. Este acto de persuadir opera por lo general a través del razonamiento o proceso discursivo, aunque también se verifica su actuación en los niveles de la afectividad –apelando a los sentimientos y a las emociones– y del inconsciente –atendiendo a los instintos y las tendencias–. Y ello como consecuencia de que, al realizar la elección de un producto, el consumidor no siempre toma una decisión sobre la base de un razonamiento objetivo, sino que con frecuencia aquella se deriva de ciertos motivos de índole subjetiva encaminados en la vía de los sentimientos y de los instintos. La sugestión supera así la argumentación racional para, utilizando los recursos icónicos y textuales, mover emocionalmente al receptor.

Con el cartel son fijadas imágenes y ritualizadas unas constantes iconográficas, topificando gestos, actitudes, alineaciones y otros muchos elementos que entran a formar parte de su código referencial. La imagen no aparece sólo como una simple ilustración limitada a representar, sino que tiende también a significar y a organizar sistemas de simbolización. Son extraordinariamente ricas las posibilidades que ofrece el análisis del mensaje icónico en relación con la evolución de las diferentes tendencias pictóricas contemporáneas en tanto que la imagería propia del cartel comparte con la pictórica numerosos aspectos morfológicos; aquella pintura que, en palabras de Santiago Sebastián puede definirse como discurso pintado o poesía espacial.⁶

6. Santiago Sebastián señala como en la pintura emblemática, en donde predomina el peso visual de la imagen, la contribución de las palabras casi no existe, es omitida frecuentemente dando paso a la ilusión de una realidad cuidadosamente construida. No obstante, palabras e imágenes pintadas se ayudan mutuamente para alcanzar un significado, aunque una de ellas se vea sacrificada en aras de la otra. De ahí la evidencia de que es el discurso mental el que aproxima la pintura a la emblemática, en la medida en que las palabras son percibidas en su cualidad pictórica y en su conjunción posibilitan la comprensión del significado emblemático. En SEBASTIÁN, S., *Emblemática e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 49 y 50.

Encontramos, en este sentido, en la producción cartelística asturiana una significativa evolución y variedad en la adopción de corrientes estilísticas y modalidades técnicas que significarán un proceso asimilativo, traducido en unas formas expresivas sintéticas, alusivas o simplificadas. En el campo estilístico, el camino parte del predominio de una temática regionalista, netamente asturiana, expresada de manera ilustrativa, hacia una concepción cada vez más gráfica de los temas y la producción de mensajes inéditos a través de la manipulación de la imagen, con la pérdida de elementos retóricos de factura tradicional a favor de una estructura limpia y geométrica.



Fig. 7. RAMÓN RODRÍGUEZ. *III Festival de Música y Danza Popular*. 100x70 cm. Gráficas Rigel. Avilés. 1982.

Técnicamente, la evolución se produce desde los originales realizados con técnicas propiamente pictóricas hasta la recurrencia a procedimientos extrapictóricos, compaginando formas y medios a partir de elementos previamente impresos –materiales recortados y adheridos a cartulinas, utilizando la fotocopidora, fotocompositora y mesa de montaje para ampliaciones y reducciones, insertando componentes fotográficos y piezas seriadas como fórmula de dinamización de la composición, incorporando el aerógrafo y las más avanzadas técnicas de diseño por ordenador con los distintos estilos que de este instrumento se van derivando–.

Es en el campo semántico donde se pone de manifiesto la principal diferencia que separa lo cartelístico de lo pictórico, teniendo en cuenta que, mientras la imagen publicitaria ha de ser necesariamente descodificable con respecto a un código convencional conocido tanto por el emisor como por el receptor, la imagen pictórica no necesita cumplir esta condición e incluso –particularmente en la actividad estrictamente contemporánea– llega a despreciarla dando cabida a la ambigüedad semiótica del significante. En el terreno de lo icónico, el cartel entendido como emblema de la contemporaneidad tiende a servirse de imágenes expresivas que reúnan el poder de construir un mundo de ficción que refuerce su aspecto emotivo y que llegue a provocar una transición de esa emotividad al campo de lo mítico y de lo mágico.⁷ Con este objeto, la imagen debe de atraer, en primer término, la atención del espectador buscando lograr un impacto, un choque visual a partir de la utilización de códigos cromáticos y morfológicos que den lugar a una «geografía» de la imagen ordenada en polos, ejes y secuencias de lectura.

7. J.C. Sanz define el lenguaje de la imagen empleado en nuestros días como un sistema específico de formas cromáticas –autoluminosas o dependientes–, producidas por el artífice a través de los procedimientos, materiales y utensilios propios del medio, las cuales son percibidas por el espectador a través de su aparato visual –psicofisiológico, siendo la transmisión de un mensaje, la construcción de imágenes significativas en el espectador su principal finalidad y, de modo secundario, la extereorización del propio sentimiento visual o de los propios sentimientos del artífice. En SANZ, J.C., *El libro de la imagen*, Alianza, Madrid, 1996, p. 45.

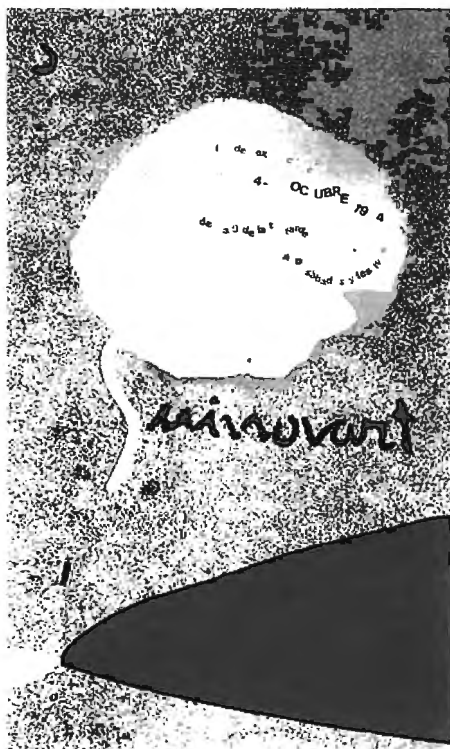


Fig. 8. ALVAREZ BUSTO. *Exposición Guinovart*. Pintura sobre papel hecho a mano por el artista. 42 x 25,5 cm. 1984.

A pesar de que la leyenda en un cartel es parte sustancial del mismo y es casi siempre imprescindible por definición, existen modelos que basan su potencial comunicativo en el uso exclusivo de la imagen y, en el extremo opuesto, aquellos que únicamente incorporan texto escrito dando de este modo lugar a la equivalencia de una suerte de bando o pasquín. En el cartel, al igual que ha venido ocurriendo con las distintas formas emblemáticas, coinciden como principio general compositivo códigos icónicos y lingüísticos que al vertebrarse toman el carácter de textos con dimensión figurativa. Y ello a pesar de que no siempre la imagen y la palabra van a aparecer explícitamente en el

campo de la representación, dando lugar a formas «desnudas», se entiende que de cuerpo o figura, y formas «silentes» de las cuales está ausente el texto. En este último caso, el texto debe presuponerse o tal vez inventarse, de lo cual deriva un singular mecanismo que pone en pie una diferente dimensión en la interrelación entre el emisor y el receptor del discurso.⁸ En el aspecto verbal, el mensaje que encontramos en el cartel publicitario posee una capacidad léxica, sintáctica y morfológica diferenciada con respecto a otros tipos de lenguaje. El texto contiene en sí mismo dos mensajes: el primero constituido por la frase aprehendida en su literalidad dando lugar al denominado mensaje de denotación, de carácter analítico; el segundo es un mensaje global, único e idéntico en todos los mensajes publicitarios y que señala la excelencia del producto anunciado. Son una suerte de signos dobles que frecuentemente amplían el lenguaje hacia significados latentes alcanzando los grandes temas oníricos de la humanidad y relacionando al receptor con la mayor cantidad posible de realidad, con la experiencia de imágenes que vienen desde los tiempos más remotos, con las profundas sensaciones del cuerpo y de la mente. Con ello, aunque se nos hable de un producto determinado, en realidad se nos cuenta otra cosa, asignando un sentido, un significado incuestionablemente más amplio.⁹

Así mismo, el texto puede cumplir con respecto a la imagen una función de asentamiento y de exclusión.¹⁰ La función de asentamiento

8. En RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid, 1995, p. 52.

9. Un ejemplo evidente es el que nos proporciona la abundante publicidad de detergentes en donde, por encima de indicarnos los efectos del producto, se enfatiza el resultado más sutil de su acción: se estimula la vanidad y la apariencia social mediante la comparación de dos elementos, uno de los cuales es más blanco que el otro, con lo que el propio consumidor se hace partícipe de ese logro.

10. Es lo que permite a R. Barthes hablar de la existencia de « una verdadera arquitectura de mensajes: constituido él mismo por una reunión de significantes y significados, el primer mensaje se convierte en el símbolo significante del segundo, de acuerdo a una especie de movimiento de desligamiento, ya que un solo elemento del segundo mensaje (su significante) es extensivo a la totalidad del primer mensaje». En BARTHES, R., *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 241.

viene relacionada con la pluralidad de significados que es consustancial a la imagen, en tanto que ésta implica siempre una interrogante sobre el sentido del mensaje. En este caso, el texto viene a guiar la identificación de los sentidos denotados de la imagen y, en segundo término, orienta la interpretación del mensaje simbólico, acotando la libertad significativa del icono. La función de exclusión, por su parte, combina un mensaje abierto con el cierre ulterior mediante un mensaje cerrado, con un objetivo excluyente que centra la información en el producto que se desea promocionar. Rompe con frecuencia con las reglas de composición propias del idioma para dar lugar a neologismos que se fundamentan en palabras amputadas, comprimidas, alteradas, con el fin de añadir una sobrecarga de tipo lúdico–estético de gran eficacia motivacional al mensaje. Contribuye a ello la utilización de figuras retóricas persuasivas como la paradoja, el dilema, la tautología¹¹ –recursos basado en la sinonimia y en la repetición de la misma noción mediante diferentes versiones verbales–, las antonacsis –repetición de una misma palabra con sentidos diferentes–, las figuras de sustitución como la metáfora y la metonimia, o las figuras de cambio como la inversión o el asíndeton. Destaca la importancia, al propio tiempo, de los grafemas cuyas posibilidades pueden llegar a ensancharse haciendo que su versatilidad insignificante pueda convertirse en versatilidad significativa, como resultado del juego sintáctico entre el grafo y la carga psicológica, aceptado el poder retórico de los grafos connotados y simbólicos.

En el terreno particular del cartelismo asturiano puede observarse como la mayor parte de la tipografía utilizada sigue un grafismo

11. R. Barthes incluye la tautología dentro de la retórica de las formas dialectales del mito burgués como una de sus figuras fijas e insistentes en las que se alinean las diversas formas del significante mítico, conceptualizadas lo suficientemente como para adaptarse a una representación histórica del mundo. En tanto que procedimiento verbal consistente en definir lo mismo por lo mismo, es la tautología un «acto de magia vergonzosa que efectúa el movimiento verbal de lo racional, pero que lo abandona enseguida y cree quedar en paz con la causalidad porque ha proferido la palabra introductora». En BARTHES, R., *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 1997, pp. 247-250.

convencional, que evoluciona desde los presupuestos decorativistas ligados a la estética modernista de comienzos de siglo, hasta la creación de alfabetos especiales. La alineación de los tipos participará de una alternancia de formas cóncavas y convexas y, particularmente en los años setenta, se recurrirá a las ofertas del mercado –Letraset, tipos industriales o delineación mediante instrumentos tradicionales–.

El potencial comunicativo del cartel, por otra parte, está dirigido a un público masivo, heterogéneo, anónimo y, por lo general, geográficamente disperso. Esta masificación del auditorio determina el que se de cabida a personas que viven en condiciones diferentes y en culturas muy variadas, que provienen de diversos estratos sociales, tienen distinta ocupación y, por consiguiente, poseen intereses, modos de vida y grados de prestigio, poder e influencia que difieren entre sí. De ello deriva la standarización de los mensajes y su elaboración con la finalidad de hacerlos llegar con efectividad a todos, llevando a cabo una cierta integración de los grupos sociales al poner en común una identidad de situaciones que aproximan a sus componentes y que se ven así compenetrados con el medio social. No obstante, pese a la heterogeneidad del público, puede llegar a establecerse la existencia de una cierta homogeneización entre los receptores en atención a que éstos deben compartir un cierto interés por determinados aspectos y a que deben encontrarse en posesión de un bagaje común de valores y de convenciones culturales. Conjugando sus elementos verbales e icónicos, se presenta como una forma de comunicación entre el productor/detentador de una mercancía determinada y los consumidores de la misma donde, más allá de transmitir información sobre dicho producto, se incorpora un conjunto de símbolos capaces de configurar una cultura visual y unos patrones lingüísticos de gran relevancia para nuestra sociedad. A ello viene a añadirse su papel esencial en la conformación del medio ambiente de los modernos asentamientos urbanos, en atención no tanto a sus cualidades decorativas para el triste y gris escenario de la ciudad, como a su contribución en la integración social de la masa poblacional que la habita.

Referencia emblemática de una determinada cultura urbana y popular, al tiempo que vehículo de interrelación simbólica del que se sirve la sociedad contemporánea, su alcance depende tanto de las actitudes creativas del artífice como de las creativo-apreciativas del espectador. En este sentido, en la aprehensión del mensaje, el receptor va a dar sentido a la manifestación simbólica que ante sí se presenta sirviéndose, más que del conocimiento que posee de las formas visuales y verbales que la constituyen, de la utilización de una serie de claves que ilustran acerca de los cambios de significado que esas mismas formas son susceptibles de experimentar en virtud del mayoritario concepto secuencial del proceso semántico de la visión. Según este pensamiento, formas icónicas y grafías perceptibles como formas aisladas, se organizan constituyendo estructuras mayores que pueden ser asociadas o identificadas con símbolos¹² reconocibles.

Un fenómeno como este nos ocupa, inscrito en el amplio campo de la comunicación de masas, necesariamente, ha de ser visto en relación directa con el ambiente circundante que rodea al hombre contemporáneo, considerando los carteles como auténticos textos visuales que forman parte del proceso de estetización del medio urbano. El cartel se ha acoplado en el marco de la cultura de masas¹³ como una manifestación

12. La denominación de símbolo tiene una procedencia, como es sabido, semiológica y se refiere a toda unidad iconolingüística cuya relación entre significante y significado es extrínseca. Teniendo presente que algunos lingüistas denominan símbolo a toda unidad lingüística en la que existe, cuando menos, un esbozo de analogía entre la forma del significante y su significado, también podemos considerar como símbolos a los denominados iconos o signos icónicos, aún considerando que, en virtud de su grado de complejidad conformativa, entrarán dentro del campo de estudio de la iconología o de la iconografía. Sobre este aspecto, *Vid.* PANOFKY E., *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979.

13. La de cultura de masas, en palabras de Umberto Eco, se convierte en una definición de índole antropológica apta para indicar un contexto histórico preciso, aquel en el que vivimos, en el que todos los fenómenos de comunicación, desde las propuestas de diversión evasiva hasta las llamadas a la interioridad, aparecen dialécticamente conexos, recibiendo cada uno del contexto una calificación que no permite ya reducirlos a fenómenos análogos surgidos en otros períodos históricos. En Eco, U., *Apocalípticos e Integrados*, Tusquets, Barcelona, 1995, p. 34.

artística al paisaje urbano, dando continuidad al fenómeno que, a partir de la introducción de la imprenta y la divulgación de la cultura, se iniciaba en el siglo xv en relación con la difusión propagandística a través de la impresión de edictos, proclamas, representaciones teatrales, entre una variada gama de elementos de relevancia social. Un emblema articulado como género puente entre la lengua y la forma, la palabra y la imagen, el discurso figural y el textual; cartel donde la imagen de oscuros sentidos simbólicos se pliega al sistema de producción y emplea nuevas estrategias semánticas en el ámbito del reinado de la imagen virtual. Se encuentra con ello íntimamente ligado al concepto esencialmente comunicativo de la imagen que tenemos en nuestros días, dominado por una progresiva sofisticación tanto de los recursos iconosintácticos y simbólicos como de las tecnologías de la información.

De ordinario, el hombre se considera acogido por las realidades que él puede asumir en un conjunto expresivo. El cartel adquiere en este sentido una capacidad expresiva nueva a la luz que brota de la interacción. Como creación abierta, admite distintas, aunque muchas veces calculadas de antemano, interpretaciones por cuanto remite a mundos diversos y es fuente de sugerencias múltiples, dando pie a adivinar toda la vida que bulle en su trasfondo. Nos lleva a considerar el urbanismo contemporáneo como un auténtico fenómeno de comunicación arquitectónica, basado en aquellos signos que sirven tanto para guiar como para persuadir.¹⁴ Se convierte entonces en un instrumento multidimensional –cuya vastedad comprende ineludiblemente una servidumbre propagandística o publicitaria– que se fundamenta doblemente

14. En el célebre texto *Learning from Las Vegas*, publicado por Robert Venturi y Denise Scott Brown en 1972, se ponía especial énfasis en la arquitectura como comunicación simbólica, entendiendo que «el signo gráfico en el espacio se ha convertido en la arquitectura de este paisaje», mientras que el edificio se ha quedado arrinconado, medio escondido, como la mayoría del entorno. «Debido a que las relaciones espaciales están hechas de símbolos más que de formas, aquélla arquitectura se convierte en un símbolo en el espacio más que en una forma en el espacio». Citado en HALL, P., *Ciudades del mañana*, Serbal, Barcelona, 1996, pp. 310 y 311.

en los recursos funcionales de la palabra y de la imagen-referenciales, elaborativo-conceptuales, conativos, metalingüísticos, fácticos, poéticos, emotivos.

Forma el cartel, por consiguiente, parte del mundo propio que el hombre ha venido construyendo a base del vasto complejo de campos de posibilidades que le ofrece su entorno, en un grado proporcional a su expresividad y racionalidad.¹⁵ Esa condición expresiva del individuo y de las realidades que le rodean es decisiva para la comunicación y la interrelación. Habida cuenta que en su esencia está compuesto por mensajes dirigidos al individuo en tanto que consumidor de la mercancía, dichos mensajes han de tener en cuenta todo lo que constituye el horizonte permanente de la vida humana, ya sea su cultura, su habitat natural o su historia. Este ambiente con el que el cartel se relaciona será el entorno del que el individuo recibe estímulos, extrae informaciones y significados sobre el mundo exterior y que sirven para determinar su comportamiento en la medida en que debe adaptar su conducta a las modificaciones del marco que le rodea. Mensajes que, además, en su singularidad aparecen como la superposición de dos mensajes distintos: el semántico –constituido por signos explícitamente conocidos y enunciables susceptibles de ser traducidos a otro lenguaje sin que ello suponga una pérdida de su sustancia– y el estético –formado

15. A esto se refiere A. López Quintas al señalar que «a través de la vertiente objetivo-sensible el hombre puede entrar en relación inmediata-indirecta de presencia con las realidades des metaobjetivas que se expresan en tal vertiente y entreenarse con ellas de modo activo-receptivo, o bien de modo colisional. El lugar viviente en el cual entra el hombre en relación de presencia inmediata indirecta con las otras realidades es su sensibilidad. Vista de modo dinámico, dentro del campo de la expresividad y de la relación activoreceptiva que es el hombre, la sensibilidad humana no aparece como una facultad delimitada frente a la inteligencia, sino que forma con ella un campo de apertura, un ámbito de instalación en lo real. La sensibilidad, entendida lúdicamente dentro del contexto creador que es la persona humana, no es un medio para recoger del entorno materiales de conocimiento. Es el lugar por excelencia de la revelación de realidades metasensibles. Es el medio nato de implantación del hombre en el campo de realidades en que debe desplegar su existencia». En LÓPEZ QUINTAS, A., *Estética de la creatividad*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1987, p. 173.

por un conjunto de elementos de fluctuación que implica una manera más o menos libre en el modo de realización de un mensaje.¹⁶

Al lado de las imágenes de identidad corporativa –marcas institucionales, industriales, empresariales y personales–, en definitiva, el cartel es susceptible revelarse como instrumento simbólico de cara a proporcionar una imagen de identidad con la que el ciudadano puede identificarse. Trozo de mundo abierto, aunque sometido a un mayor o menor grado de manipulación, es el rostro de la vida y de las vivencias de nuestra sociedad. Contribuye a hacer de la ciudad un lugar expresivo, abierto a múltiples caminos, escenario vivo de los avatares políticos y de las conmemoraciones cívicas. Es en cierto modo un emblema del mundo visual que nos rodea, la proyección contemporánea de las divisas, empresas, enigmas y jeroglíficos del pasado. De ahí que con esta comunicación nos hayamos planteado las posibilidades de un discurso emblemático que es vulnerable al cambio de los tiempos y a la evolución de los medios de comunicación social, con las modificaciones en los usos instrumentales y las ideologías que lo han venido manipulando.

16. A. Moles y E. Rohmer distinguen, en estado puro, dos mensajes fundamentales entre los cuales se encuentran la mayor parte de los mensajes reales. Por un lado, los mensajes semióticos, es decir, aquellos que hacen uso de signos convencionales arbitrarios, conocidos tanto por el receptor como por el emisor y que no entrañan ninguna relación más que la convencional con el universo que expresan. En segundo término, los mensajes morfológicos, cuya esencia es una forma que presenta un carácter cualquiera de analogía con la percepción y que implica por tanto un mayor nivel de abstracción y de conceptualización. En MOLES, A. y ROHMER, E., *Teoría estructural de la comunicación y sociedad*, Trillas, México, 1983, p. 30.

**LOS ESPACIOS EMBLEMÁTICOS:
EDIFICIOS, JARDINES, CALLES,
GABINETES, BIBLIOTECAS**

EL VIAJE NEOPLATÓNICO Y SU IMAGEN EN LOS JARDINES DE EL RETIRO DE MÁLAGA

JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA

Universidad de Málaga

LA CREACIÓN DEL JARDÍN COMO UN ESPACIO MÍTICO: LOS MODELOS HUMANISTAS Y SU ADAPTACIÓN A LA CULTURA DEL RENACIMIENTO

Desde los tiempos más remotos el hombre ha relacionado el paraíso con un espléndido jardín, creado por los dioses para uso y disfrute de la humanidad, que tras haber pecado sufre su expulsión, que lleva aparejada su pérdida. Estos dioses no son seres individuales, sino constituyen una especie de panteísmo natural, en el que las diversas manifestaciones de la naturaleza –agua, viento, fuego, tierra, animales, plantas, árboles– son debidas a intervenciones o personificaciones divinas.

Las grandes culturas agrícolas de la Antigüedad recrearon en su literatura los modelos de esos jardines míticos y divinos, en los cuales por primera vez el hombre había vivido feliz, sin tener que trabajar y en pleno contacto con la naturaleza. Son los jardines que aparecen en la Biblia, los jardines mesopotámicos y los jardines del mundo clásico. La creación literaria debió ser anterior a su concreción en realizaciones prácticas, pues sólo cuando estas culturas alcanzaron un importante desarrollo socioeconómico y cultural, se plantearon la ejecución de jardines en los grandes centros urbanos. A través de estos jardines el hombre no solo busca satisfacer unas necesidades estéticas y placenteras, sino que los idealiza hasta tal punto, que les transfiere propiedades y características de su mundo simbólico y espiritual.

Aunque la creación del jardín como naturaleza domesticada se debe a las primeras culturas agrícolas del Nilo y de Mesopotamia, en realidad fue el mundo romano el que sintetizó estas tradiciones anteriores del mundo oriental del Mediterráneo junto con las suyas propias, para crear los grandes ejemplos de jardinería, que más tarde servirán como modelo a la cultura humanista del Renacimiento.

La arquitectura del jardín va a sufrir un extraordinario auge durante el Renacimiento, hasta tal punto que no se concibe la construcción de la mansión de un aristócrata, un príncipe, un alto dignatario eclesiástico, un banquero o un rico comerciante, sin el complemento de amplios espacios ajardinados, ordenados geométricamente y transidos simbólicamente por medio de divinidades protectoras de la naturaleza, que sirven de guía a los visitantes mediante un lenguaje emblemático.

Los grandes jardines romanos junto con las creaciones literarias, en las que los dioses desarrollan sus acciones, constituyen los modelos, en los que se van a inspirar los jardines italianos del Renacimiento. Uno de estos grandes modelos es el de la Arcadia, región griega del Peloponeso, rodeada de montes, con bosques y prados, que en la Antigüedad estaba poblada por pastores. En 1502 Jacopo Sannazaro escribe su novela pastoril *Arcadia*, que se inspira en las obras de Virgilio, y a la que siguen otras obras literarias y plásticas, que continuaron enriqueciendo el significado del jardín, lugar donde reina la concordia y el amor.¹ De este modo triunfa este modelo arcádico precristiano, que a través de diversas novelas sirvió de inspiración a numerosas realizaciones de jardines en toda Europa a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Aunque la influencia de la literatura sobre la arquitectura del jardín es obvia y palpable, y se puede rastrear fácilmente, sin duda uno de los modelos más utilizados fue *El Sueño de Polifilo*, escrito por Francisco Colonna y publicado por primera vez en Venecia en el año 1499.² Su autor pretendió darle un carácter casi enciclopédico, aunque

1. MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Los jardines históricos de El Retiro*, Benedito Editores, Málaga, 1996, p. 72.

2. PEDRAZA, Pilar, Introducción a la obra *Sueño de Polifilo* de Francesco Colonna, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1981, p. 3.

presentado en forma de novela emblemática, acumulando numerosos datos y enumerando muchos de los conocimientos, que se tenían en el siglo xv sobre diversas cuestiones, entre las que destacan los temas mitológicos y simbólicos, las plantas, los árboles y en suma todo lo relacionado con el jardín. Este hecho, unido al gran número de grabados, en los que aparecen diversas formas concretas de jardín, lo convirtió en el modelo más imitado de jardín, especialmente en Italia, pero también en Francia y en España.

La profesora Emanuela Kretzulesco³ ha estudiado la influencia de la obra de Colonna en algunos jardines italianos. Esta influencia, aunque normalmente se circunscribe a elementos concretos y puntuales, es de gran importancia, ya que se produce sobre obras cumbres de la jardinería italiana, como la villa Madama en Roma, la villa Castello y los jardines Boboli en Florencia, la villa d'Este en Tívoli o los jardines de Bomarzo.

Pero la influencia de la obra de Colonna no se circunscribe únicamente a los jardines italianos, sino que se aprecia también en Francia, en Fontainebleau y especialmente en Versalles, donde Luis XIV creó un itinerario para el visitante, cuyo modelo proviene claramente de Polifilo.⁴

El jardín español más próximo a estos modelos italianos y, por consiguiente, también más relacionado con Polifilo es el jardín de la Casa de Campo de Madrid, que es posiblemente el ejemplo más cercano a los jardines de El Retiro de Málaga. Como indica Javier Rivera⁵ se trata de «un jardín plenamente italiano con algunas pequeñas influencias de la tradición española y del mundo centroeuropeo. Un jardín manierista y ecléctico...en él estaban integrados la gran mayoría de los condimentos de los jardines manieristas italianos con la incorporación de los avances del gusto realizados hasta el momento».

3. KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela, *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*, edit. Siruela, Madrid, 1996, pp. 231-303.

4. *Ibidem*, p. 321.

5. RIVERA, Javier, «Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid: virtudes del Real Sitio en el siglo xvi», en *Agricultura de jardines...compuesto por Gregorio de los Ríos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1991, pp. 103-136.

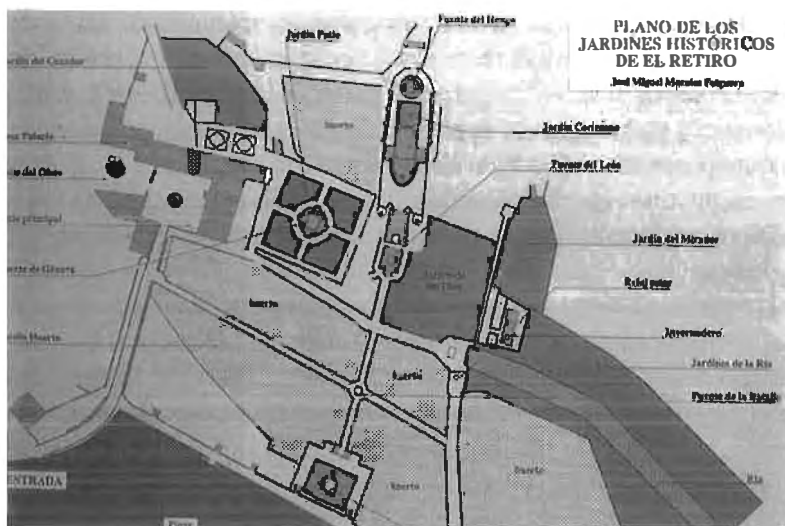


Fig. 1. Plano del Retiro.

LOS JARDINES DE EL RETIRO DE MÁLAGA: NATURALEZA EMBLEMATIZADA

Los jardines de El Retiro no son sólo un hermoso espectáculo de la naturaleza y el adecuado complemento a una bella residencia aristocrática. Estos jardines fueron creados como un verdadero microcosmos, en el que se plasma la mentalidad de sus creadores y primeros propietarios.

La consecución de este objetivo no se alcanza desde los primeros momentos, cuando la finca era propiedad de Fray Alonso de Santo Tomás (1631-1692), obispo de Málaga e hijo natural de Felipe IV, sino que comienza a desarrollarse cuando es adquirida por José Guerrero Chavarino (1660-1692), primer conde de Buenavista, y se plasma de manera definitiva con su hijo el segundo conde de Buenavista, Antonio Tomás Guerrero y Chavarino (1678-1745).⁶

6. MORALES FOLGUERA, José Miguel, «Empresas artísticas», en *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda de El Retiro*, Benedito Editores, Málaga, 1994, pp. 119-258.

Los datos disponibles en estos momentos indican que durante el período de Fray Alonso la finca sólo cumplía fines prácticos y utilitarios. En el pleito, que siguieron los monjes dominicos para seguir siendo dueños y evitar así la compra del expolio por parte de José Guerrero Chavarino,⁷ únicamente se habla de la existencia de un jardín y de diversas zonas agrícolas, entre ellas una huerta. En ese documento los frailes exponen como una de sus razones el que el conde de Buenavista había adquirido diversas esculturas mitológicas en Italia, por lo que pretendía transformar el carácter original de la finca.

El primer conde de Buenavista, que residía en su casa madrileña,⁸ sólo estuvo en posesión del Retiro durante siete años –desde 1692, año de su adquisición, hasta 1699, fecha en la fallece–, por lo que no pudo completar la total transformación del jardín en un espacio simbólico y emblemático, a la manera de los jardines italianos. Esta labor será finalizada por su hijo Antonio Tomás Guerrero. Desde 1699 hasta 1741, en que cede la posesión del Retiro a su sobrino el conde de Villalcázar, los jardines van a adquirir su definitiva conformación, lo cual puede además corroborarse por un documento notarial del año 1722,⁹ en el que se realiza un completo inventario de todos y cada uno de los elementos de la finca.¹⁰

Aunque a partir de esa fecha los cambios son mínimos, los sucesivos propietarios han ido introduciendo algunas variaciones, que han

7. *Por el muy religioso convento de Santo Domingo, el Real de la ciudad de Malaga. En el Pleito con la parte de la Reverenda Camara Apostolica y con el defensor de los bienes del Spolio y acreedores sobre la donacion inter vivos que a dicho Real Convento hizo el ilustrísimo y reverendísimo Señor D. Fr. Alonso de Santo Tomas. Obispo de Malaga de Fel. Mem.*, Málaga, Imp. Mateo López Hidalgo, año de 1693. Biblioteca Nacional de Madrid, Sala de Raros, pp. 10-11.

8. PÉREZ DE COLOSÍA, María Isabel, «Un personaje del Barroco», en *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda El Retiro*, Benedito Editores, Málaga, 1994, pp.13-114.

9. Archivo Histórico Provincial de Málaga. Leg. 2606, fol. 480.

10. MORALES FOLGUERA, José Miguel y SÁNCHEZ LAFUENTE GEMAR, Rafael, «La colección de obras italianas de los condes de Buenavista. 1660-1745», *Actas del XI CEHA, El Mediterráneo y el arte español*, Consejería de Cultura de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1998, pp. 202-206.

alterado algunos espacios y dificultan su correcta lectura iconográfica. Estas modificaciones han consistido básicamente en la incorporación de algunas esculturas de barro cocido por el VII conde de Villalcázar,¹¹ pero que han sido las más respetuosas con lo ya realizado, así como el continuo traslado de lugar de algunas esculturas.¹² Esto puede fácilmente comprobarse, comparando sus ubicaciones actuales y las que tenían en el año 1945, momento en el que se hizo un completo reportaje fotográfico de los jardines.¹³

Teniendo pues en cuenta estas variaciones, que se concentran básicamente en algunas de las esculturas mitológicas de cuerpo entero y en los bustos, vamos a realizar una lectura de los elementos simbólicos del jardín basada en dos principios:

a) En primer lugar la interpretación pormenorizada e individual de las esculturas y otros elementos simbólicos del jardín.

b) Y en segundo lugar la lectura del esquema iconográfico e iconológico.

LECTURA DE LOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS

La adquisición de las esculturas y fuentes de mármol en Génova, así como la realización «in situ» de esculturas de barro, caminos, montículos, escalinatas, estanques, grutas y arcos rústicos, y diversas plantaciones, debieron basarse en la existencia de un programa simbólico, que debía completar la realización de cuatro reinos, mundos o principios generadores de un jardín humanista como el del Retiro y que conforman sus dos grandes ejes compositivos.

1) Como no podía ser de otra manera en un jardín ubicado en Andalucía, en un primer nivel expositivo se nos presenta *el gran poder generador y festivo de la naturaleza*, a través de dos de sus principales

11. PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, 1794, tomo XVIII, p. 237.

12. A.M.S., *Descripción de la Casa de Campo del «Retiro», del Conde de Villalcázar*, Málaga, Imp. de Luis Carreras, 1814, p. 91. Esta obra ha sido reeditada recientemente con introducción y comentarios de la profesora Rosario Camacho Martínez.

13. Biblioteca de la Diputación Provincial de Málaga, Sala Temboury.

componentes, la vegetación y el agua: árboles y arbustos de diversa procedencia geográfica y sobre todo el agua. El agua no solo se almacena en estanques y es conducida por cañerías descubiertas y subterráneas, sino que irrumpe exteriormente a través de las numerosas posibilidades que permiten los diversos tipos de fuentes, bien sean las de tipo morisco, rebajadas y de cerámica, las de forma de pilar, que realizan los denominados juegos de agua, o las monumentales, entre las que destaca por su belleza y perfección la *Fuente de Génova*.



Fig. 2. Fuente de Génova.

Esta fuente se ha realizado en mármol blanco y consta de una sola taza con forma octogonal lobulada, cuyos bordes están adornados, de tramo en tramo, con pequeñas figuras de faunos, tritones, sirenas y amorcillos sobre delfines, de cuyas bocas brotan chorros de agua. Otras figuras similares se han colocado sobre pequeños montículos de rocas, situados en medio del estanque que rodea la fuente, en el centro del cual se ha ubicado sobre un pilar el tema principal: el abrazo de un tritón y de una sirena, pleno de barroquismo y de movimiento. Ambas figuras ríen alborozadas y contentas, uniéndose en un abrazo amoroso, que es proclamado a los cuatro vientos por el tritón, que alza la caracola.

El grupo es de clara inspiración italiana y deriva de los modelos de fuentes creados por Bernini para la decoración de las plazas romanas. Tanto el tritón como la sirena son personajes marinos y, por este motivo, fueron escogidos frecuentemente para el adorno figurativo de las



Fig. 3. Pan.

fuentes. Tritón fue mensajero y trompetero y hacía sonar la caracola. Del ombligo hacia arriba posee forma de hombre y hacia abajo de delfín con la cola grande y doblada en forma de luna.¹⁴

2) El segundo grupo iconográfico más importante y numeroso está formado por los «elementos de origen clásico» relacionados con los diferentes «mitos del jardín», especialmente el «Arcádico» y también otros como el de las «Hespérides».

Pan, como dios de la Arcadia y guardián de las ovejas, tal y como lo describe Virgilio en su obra *Geórgicas*,¹⁵ preside este pequeño olimpo malagueño. Pan también

era considerado como dios de los pastores y de los ejercicios rústicos y campesinos. Según Homero era hijo de Mercurio y según Aristipo hijo de Júpiter y de una ninfa. Fue criado por ninfas, guiador de ellas y mensajero de los dioses. Con las cañas, en que se metamorfoseó la ninfa Siringa, fabricó la flauta pastoril. Es servidor de Baco y una de sus ocupaciones principales es la de perseguir a las ninfas. Se relaciona con faunos y sátiros y es uno de los grandes símbolos de la naturaleza en la cultura clásica. Se le representa tocando la flauta, con patas y cuernos

14. PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta*, Glosa, Barcelona, 1977, p. 117.

15. VIRGILIO MARÓN, P., *Bucólicas y Geórgicas*, Madrid, Ed. Gredos, 1990. p. 344.

de macho cabrío, con abundante vello de medio cuerpo para abajo y el otro medio con cuerpo humano.¹⁶ Algunos autores afirman que el nombre de España deriva de Pan, al que Dionisos dejó como gobernador, cuando estuvo en la península Ibérica.

Júpiter, padre de los dioses y también del propio Pan, está igualmente presente en el Retiro, portando sus atributos: la corona como rey del Olimpo, el haz de rayos en la mano derecha y el águila, su «alter ego», a los pies. A Júpiter se le relaciona con la Arcadia, concretamente con Lisantias, el más antiguo de todos los reyes, por lo que a sus sucesores se les siguió llamando Júpiter. Otra actuación suya en la Arcadia fue la expulsión del tirano Licaón. En la mitología se le considera el creador de las cuatro estaciones del año, obligando a los hombres a cultivar la tierra, para que diera sus frutos. Júpiter es también el mayor de los planetas del sistema solar.

A continuación y por orden de importancia en relación con la naturaleza y el jardín habría que situar al otro padre de Pan, *Baco*, del que existen dos representaciones en el Retiro. Ambas son muy parecidas y poseen muy pocas variaciones. Presentan al joven dios semidesnudo, descansando el peso del cuerpo sobre la pierna derecha en un pronunciado contraposto, portando en una mano la copa de vino y en la otra un racimo de uvas. Este hijo de Júpiter y de Semele, al que los griegos llamaban Dionisos y los romanos Baco, es un dios benefactor de la humanidad, ya que enseñó los secretos de la agricultura y el cultivo del vino. Virgilio lo cita en las *Geórgicas* como protector de los árboles frutales en general y especialmente de las viñas, que maduran en el otoño, por lo que también puede representar a esta estación del año.

Al igual que Baco, Venus tiene una importante representación en el Retiro con dos figuras muy diferentes. De mayor perfección es la que, de manera púdica, se cubre parte del cuerpo con un manto, que porta en su mano izquierda, mientras que alza el brazo derecho para recogerse la cola del cabello. Es una figura ágil y graciosa, detrás de la cual aparece el niño Cupido, símbolo del amor que lo domina todo. La

16. Vid. PÉREZ DE MOYA, *op. cit.*, tomo I, p. 44.

otra estatua es algo más tosca, aparece completamente desnuda, cubriéndose únicamente con las manos. La presencia de estas dos Venus diferentes podría responder a la intención de que cada una simbolice un tema diferente: la Venuš desnuda representaría el Amor Divino, y la que lleva el manto y el pequeño Cupido el Amor Humano.

De una gran belleza y perfección es la figura del militar, que, ataviado con casco, espada y coraza, puede representar a Marte, el feroz dios de la guerra amante de Venus, que es citado por Virgilio en las *Bucólicas*. La talla y composición de esta figura nos hacen atribuir esta obra a un gran artista.

Dos figuras asociadas con el tema del jardín y que en la mitología desarrollaron una acción conjunta en el Jardín de las Hespérides, nombre con el que se relaciona a la Península Ibérica en la Antigüedad, son las de Hércules y Atlas. El primero es citado por Virgilio en las *Geórgicas*, cuando dice que su corona le fue proporcionada por el Fresno gigantesco. Atlas, guardián del Jardín de las Hespérides, es citado por Ovidio, quien afirma que su reino africano era famoso por los rebaños y por sus árboles con frutos de oro. Atlas aparece en el Retiro portando sobre sus espaldas la bola del mundo. Por su parte Hércules porta la maza en una mano y se cubre con la piel del león. Uno de sus doce trabajos lo desarrolló en el Jardín de las Hespérides al sustituir a Atlas en la misión de sostener el mundo, con objeto de que pudiera coger las manzanas de oro. Una variante de esta historia es la de Hércules, que llega al huerto y obtiene en persona las manzanas, después de matar al dragón que las custodiaba.¹⁷

Ceres, diosa de las simientes, es otra de las figuras presentes en el Retiro. Citada por Virgilio en el comienzo de las *Geórgicas* como «nutricia Ceres», enseñó a los mortales a labrar la tierra, a usar las simientes, a coger los frutos y a cortar las malas hierbas con la guadaña. Obra también de gran calidad, la diosa porta sus atributos: en la mano izquierda un haz de trigo y en la derecha la hoz. Puede, asimismo, representar al verano, época en la que se recogen las cosechas de trigo.

17. RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1984. pp. 237-238.



Fig. 4. Reloj de Sol y Ceres.

Existen otras dos figuras femeninas, que, relacionadas igualmente con el tema de la naturaleza, pueden asociarse con Flora, la diosa de las flores, que se encarga de que los árboles florezcan y den frutos en abundancia. Una aparece semidesnuda, portando una corona de flores en una mano. La otra, más casta, pues se cubre el vientre y el pecho, porta un ramillete de flores en una mano y dos flores a ambos lados de la cabeza, habiendo un niño a sus pies, que alza su mirada hacia la diosa. Esta última puede que fuera utilizada en representación de la Primavera junto al reloj de sol, al igual que la figura de uno de los dos Bacos. En una glorieta situada en el denominado Jardín de los Tilos hay otra «figura femenina» vestida, con un cesto de flores en una mano, y firmada por el Marqués de Sentmenat. Esta iconografía nos hace asociarla asimismo con la misma diosa de las flores. Por su estilo parece ser una obra más tardía y fechable a finales del siglo XIX o comienzos del XX.

3) Un tercer grupo de obras están relacionadas con el tema de la «astrología»: el «sol-fuego», generador de la vida en la tierra junto con el agua, y «las estaciones del año», que regulan el curso del sol y las diferentes situaciones de la naturaleza del jardín.

Las obras que conforman este grupo está presidido por el singular y monumental «reloj de sol», que, esculpido en mármol blanco de carrara, sigue el recorrido del sol en el firmamento a lo largo de todo el año con sus 300 cuadrantes. Se trata de una obra excepcional y única en España y dada su singularidad e importancia preside uno de los cuatro reinos o mundos, en que se ha dividido el esquema iconológico del Retiro.

A pesar de su importante papel en este esquema y de la posición que ocupa dentro de la planimetría del jardín, ha sido el elemento que ha sufrido una mayor degradación. En la actualidad el reloj solar se encuentra únicamente acompañado por una escultura que representa a la diosa Ceres, que aquí no es solo la protectora de las simientes, sino que también representa al veran. En el siglo XVIII Ceres debió estar acompañada de las otras tres estaciones, que en época posteriores cambiaron de lugar. Puede que uno de los Bacos y otra de las dos figuras de Flora, o también una de las dos Venus, que se encuentran hoy en el llamado Jardín Patio, hayan acompañado originalmente a Ceres como representantes del otoño y de la primavera. Estas figuras junto con la de un Júpiter invernal, escultura que también se encuentra en el Retiro, aunque sin los aditamentos invernales, aparecen en la obra de Colonna, cuando Polifilo, acompañado por Polia, llega a una zona de huertas, en la que se celebra el triunfo de Vertumno y Pomona.¹⁸

Un ejemplo de los cambios de lugar, que han sufrido algunas de las obras del Retiro a lo largo de los años, lo encontramos en una fuente situada en las proximidades del reloj solar. Como se puede perfectamente observar en una de las fotos del Archivo Temboursy de la Diputación Provincial de Málaga, realizada en el año 1945, en la cabecera del estanque de los cipreses había una fuente, formada por tres elementos: el agua que brotaba de la boca abierta de una careta humana con rostro infernal, un pilar y la escultura de una ninfa sobre el mismo. Hoy la figura de la ninfa se halla en el interior del edificio administrativo.

18. COLONNA, Francesco, *Sueño de Polifilo*, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valencia, Murcia, 1981, tomo II, capítulo XVII.

La fuente, como estaba configurada originalmente, se inspira en la Fuente de Venus que Polifilo y Polia encuentran a su llegada a la isla de Citera.¹⁹

4) Por último, un cuarto grupo de obras parecen tener su inspiración en algunos de los pasajes de la obra de Colonna, *El Sueño de Polifilo*. Aunque de hecho los jardines del Retiro derivan de diversos jardines italianos renacentistas, manieristas y barrocos, y a través de ellos, de manera directa o indirecta, de los jardines que Colonna describe cuando los amantes llegan a la isla de Citera, se puede observar una evidente relación con diversos objetos arqueológicos, simbólicos, míticos y de jardinería, por donde transcurre el viaje de Polifilo en su sueño.

Uno de los elementos más importantes y significativos es el pequeño montículo con forma troncocónica, situado en el extremo occidental del huerto, que posee un frente rústico constituido por piedras irregulares, en el frente del cual hay una puerta con rosca exterior formada por hileras de conchas, por donde se accede al interior de una pequeña



Fig. 5. Montículo con fuente mística y escalera.

19. *Ibidem.*, capítulo xxiv.

gruta artificial. En la cima de este montículo, a la que se sube por escaleras laterales, hay un estanque con una isleta en el centro, donde se han situado una silla y una mesa de estudio realizadas en mármol negro. Al centro de la isla sólo se puede acceder a través de un puente de madera.

Esta construcción recuerda la pirámide que Polifilo visita en el capítulo vi del Sueño, que a su vez corresponde con el Templo de la Fortuna de la Villa de Adriano en Tívoli. La gruta natural situada en la base de la pirámide también está presente en la base de la pirámide truncada del Retiro, que se ha simulado mediante una pared rústica. En los jardines de Boboli existía igualmente una gruta con estalactitas, que caían de la bóveda, imitando a la naturaleza.²⁰



Fig. 6. Estanque con isla central.

En cuanto a la isla, situada en lo alto de la pirámide truncada o montículo, proviene claramente del teatro marítimo de la Villa de Adriano y, dentro del sueño, coincide con la isla de Citerea, que representa el final del viaje de Polifilo.²¹ También en el Retiro la isla es el

20. Vid. QUREZULESCO-QUARANTA, *op. cit.*, pp. 94-267.

21. Vid. COLONNA, *op. cit.*, capítulos XXII, XXIII y XXIV.

final del recorrido, cuando el caminante cansado puede sentarse y detenerse a reflexionar, a leer o a estudiar. Del mismo modo la visita a los jardines de Boboli termina en una isla, el isolotto, situada en el centro de un estanque. Según la profesora Qurezulesco²² representa el jardín de las Hespérides en medio del océano.



Fig. 7. Fuente de la Ninfa.

En el sector meridional del jardín hay otros elementos, que se inspiran igualmente en Polifilo. La fuente de la Ninfa deriva de la fuente de Venus, situada en los jardines de la isla de Citerea. Junto a ella se encuentran el laberinto, el estanque con cipreses y la escultura de Ceres, una de las cuatro estaciones, que el reloj solar debió tener originalmente a su alrededor. También en el capítulo xvii del *Sueño de Polifilo* aparecen representadas las cuatro estaciones por cuatro figuras de dioses: Primavera-Venus acompañada por Cupido, Verano-Ceres, Otoño-Baco e Invierno-Júpiter. Ya hemos señalado que en la actualidad sólo está presente en ese lugar la escultura de Ceres, pero entre las esculturas de dioses situadas en la zona del denominado Jardín Patio

22. Vid. QUREZULESCO, *op. cit.*, p. 269.

se encuentran las de Baco, Venus con Cupido y Júpiter. Es posible que estas figuras hayan sido cambiadas de lugar, pues estéticamente coinciden con la escultura de Ceres. El laberinto aparece varias veces en el libro de Colonna: en el comienzo del viaje y al final en la isla de Citerea, donde asimismo se habla de la existencia de pinares y de cipreses.

En cuanto a las restantes esculturas de dioses, situadas preferentemente en el Jardín Patio, un gran número de ellos aparecen en diversas escenas del libro. Así algunos de los dioses, con los que Polifilo se encuentra dentro y fuera de la pirámide en el capítulo VI,

se hallan igualmente aquí: Júpiter con el águila, Cupido, Venus, Baco, Marte, al igual que las ninfas, los delfines, los tritones y los sátiros. Algunas de estas mismas divinidades, que conforman una parte esencial del simbolismo de la novela, vuelven a ser citadas en diversos capítulos y aparecerán de nuevo en la isla de Citerea.²³

La fuente del león, que ocupa un lugar central en la planimetría del Retiro, posee una importante simbología, relacionada asimismo con Polifilo. Ubicada en la encrucijada, donde se unen los caminos, que conducen a los cuatro universos o reinos simbólicos, cumple la misma función icónica y defensiva que el dragón en la puerta de la pirámide de Palestrina.²⁴ Al igual que el dragón de Polifilo, el león del Retiro «defiende los lugares consagrados a la Fuente de la Vida. Es el guardián



Fig. 8. Verano – Ceres.

23. Vid. PEDRAZA, *op. cit.*, p.125.

24. Vid. COLONNA, *op. cit.*, capítulo VI.



Fig. 9. Otoño – Baco.



Fig. 10. Fuente del León.

del lugar oscuro, de la caverna donde la vida germina. Se puede relacionar con el himen, que guarda la puerta de la vagina».²⁵ El león, que vierte agua, representa también el tema de las fuerzas que presiden la eclosión de la vida en la tierra empapada de agua. Son las fuerzas que invocaban los jóvenes, cuando se bañaban la víspera de la boda en el nacimiento de un río, pronunciando la invocación «Fecunda, pare, repare». Este tema proviene de Horapolo, quien explica que los egipcios, cuando querían expresar la «crecida del Nilo», representaban un león, ya que la mayor crecida del río se producía en julio, mes en el que el sol se encuentra en el signo de leo.²⁶

25. Vid. QUREZULESCO, *op. cit.*, p. 128.

26. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, edición de J. M. González de Zárate, Madrid, Akal, 1991, pp. 70-73. A este tema de la fecundidad se refiere también CARTARI, Vincenzo, *Le immagini de i dei de gli antichi*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1996, p. 69.

Pero no sólo podemos encontrar relaciones individuales entre los diversos componentes del Retiro y los que aparecen en el *Sueño de Polifilo*, ya que la concepción misma del jardín coincide con las descripciones que Colonna realiza de los jardines de la isla de Citera y, a través de ellos, con numerosos jardines italianos. Algunos de estos elementos son las amplias perspectivas visuales, los desniveles, las escaleras, las pérgolas, las fuentes, las esculturas mitológicas, los jarrones, los pabellones, el laberinto y el interés por el paisaje circundante.

Los dos únicos objetos, que se separan del jardín italiano y que relacionan al Retiro con las tradiciones autóctonas hispano-musulmanas, son la presencia de fuentes bajas rehundidas en el suelo y de cerámica, por un lado, y por otro la ausencia de un eje axial, que unifique la casa con los jardines.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y SIMBÓLICO

La existencia en Málaga de un programa humanista de estas características puede parecer en principio un tanto insólita, pero no lo es, si lo relacionamos con otros programas coetáneos de la misma ciudad, que también poseen un profundo simbolismo emblemático. Nos referimos a la torre camarín del Santuario de Nuestra Señora de la Victoria y al patio del Colegio de los Filipenses, instituciones también relacionadas con los dos condes de Buenavista. Ni antes ni después de estas obras encontramos en Málaga, salvo en el caso de la Catedral, unos programas iconográficos e iconológicos tan variados e interesantes.

El programa iconográfico del Retiro se ha desarrollado en cuatro sectores, cada uno de los cuales representa un mundo simbólico o una etapa de la vida humana. También puede observarse alguna relación con los cuatro elementos y los cuatro temperamentos.²⁷ De este modo el recorrido por el jardín se puede asimismo relacionar con un viaje simbólico, el que realiza el hombre a lo largo de su vida, estructurada

27. Un excelente resumen del tema puede encontrarse en la obra de ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 1990, pp. 118-138.

en cuatro etapas, dispuestas enfrentadas de dos en dos y dominadas por un elemento básico de la naturaleza o del ser humano.

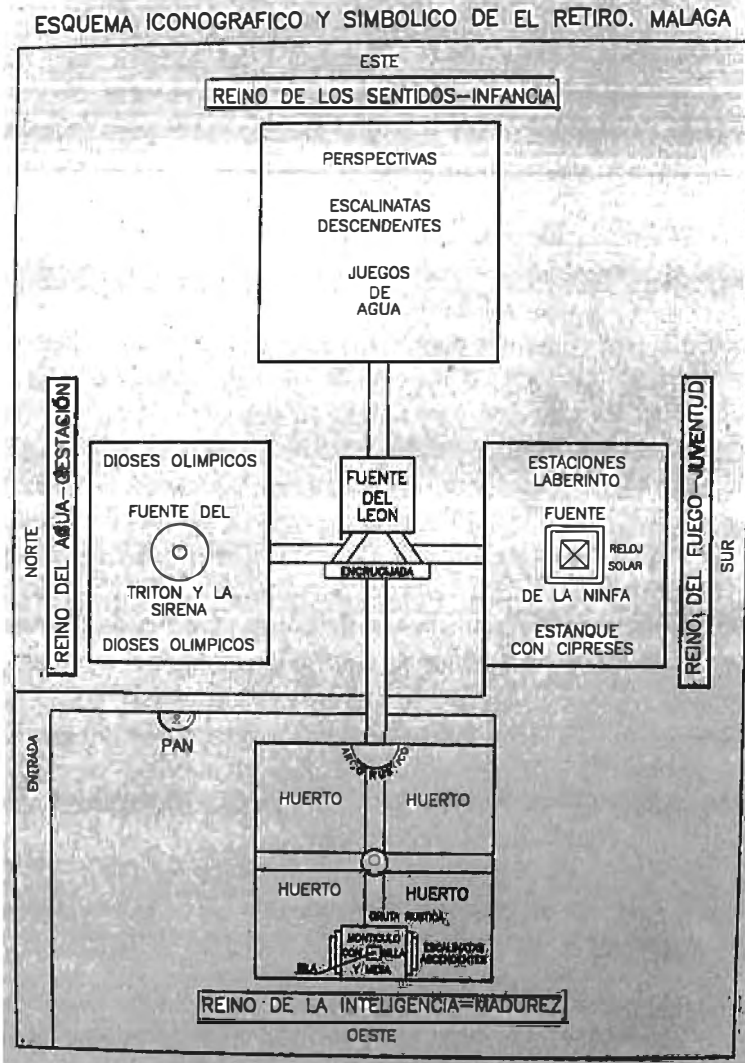


Fig. 11. Esquema Iconográfico.

La entrada al jardín está guardada o más bien franqueada por una escultura del dios Pan. Aparece erguido sobre sus patas traseras de carnero y tocando la flauta pastoril, que fabricó con las cañas en que se metamorfoseó la ninfa Siringa. Recibe al visitante de manera alegre y festiva, preparándolo para que se disponga a gozar de los dones y manifestaciones de la naturaleza.

Tras este aviso el visitante continua su viaje o itinerario hasta la encrucijada, en la que confluyen cuatro caminos. En ese punto se encuentra el nodo central del jardín, en el que se yergue amenazante sobre sus patas traseras un león, que vierte agua de sus fauces. Por esta actitud mas bien parece un dragón, que guarda el acceso al interior de cada uno de los sectores. En esta posición el visitante ha de escoger el camino a seguir, como Mercurio en la encrucijada.²⁸ Son caminos que se contraponen: el reino del agua y de los dioses marinos o el reino del fuego, del sol y de Apolo; y el reino de los sentidos o el del esfuerzo, del estudio y de la inteligencia.

No obstante, si concebimos los cuatro sectores del jardín como etapas en el discurrir de la vida humana, entonces el itinerario comienza a la izquierda y sigue una evolución lineal y continua. El primer sector corresponde la «Reino del Agua» o al periodo de formación del feto humano en el vientre de la madre. Esta etapa está dominada por el agua generadora de vida y en el jardín está presidido por la monumental Fuente de Génova, compuesta por dioses y seres marinos: el tritón y la sirena, los tritoncillos y los faunillos. A este triunfo del agua asisten diversos dioses olímpicos y otras figuras que el transcurrir del tiempo y los sucesivos dueños de la finca han ido incorporando con un único criterio acumulativo y decorativo.

El segundo sector representa el «Reino de los sentidos» y corresponde a la infancia humana. En esta zona todo se ha puesto al servicio

28. En el Emblema VIII de Alciato aparece Mercurio en la encrucijada, señalando con la mano el camino adecuado. En el caso del Retiro ese camino sólo se encontrará después de haber caminado por los otros tres y de haber visitado los otros tres mundos, antes de llegar al verdadero y definitivo. Tomado de ALCIATO, *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, Ediciones Akal, Madrid, 1985, p. 37.

de las percepciones señoriales. Predomina el sentido de la vista con amplias perspectivas axiales –descendentes y ascendentes– que engloban esculturas, fuentes, escalinatas y espacios verdes o acuáticos, aunque también se excitan los sentidos del tacto y del oído, mediante los diversos sonidos, que forman los juegos de agua realizados, y finalmente el olfato por el uso de flores y otras plantas olorosas.



Fig. 12. Reino de los Sentidos.

El tercer sector es el «Reino del fuego», que correspondería a la etapa humana de la juventud, en la que predomina la fuerza, el ardor y el vigor. La clave de esta zona está conformada por el magnífico reloj solar y por las esculturas, que representan a las estaciones del año, de las que sólo subsiste en la actualidad «in situ» la figura de Ceres o del verano. La iconografía de esta zona se completa con otras obras claramente inspiradas en el *Sueño de Polifilo*: la fuente de la ninfa, el laberinto y el estanque con cipreses.

Por último, el cuarto sector corresponde al «Reino de la inteligencia» y a la etapa de la madurez y la reflexión en el ser humano. La llegada hasta este mundo sólo se puede realizar después de grandes esfuerzos físicos, mediante el trabajo corporal en el huerto y la ascensión

hasta lo alto de la colina, sobre la que se halla el estanque de aguas serenas, en el centro del cual está la isla, donde únicamente se ha colocado una silla y una mesa.

El mensaje parece ser ahora claro: después de un largo viaje y de una vida azarosa, sólo aquéllos que saben vencer todos los peligros y todas las dificultades, pueden tener el premio del descanso y del sosiego necesarios para el estudio y la meditación. Es un mensaje neoplatónico, arcaizante para la época en que fueron construidos estos jardines, pero que coincide con el estilo manierista de los mismos.

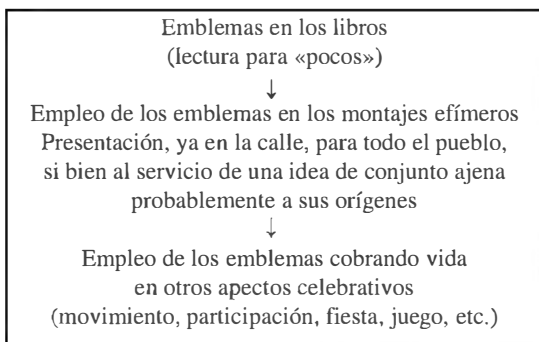
MATERIAL EMBLEMÁTICO EN LA VÍA PÚBLICA: SU PRESENCIA EN UNA DE LAS FIESTAS DIECIOCHESCAS DE BARCELONA

FEDERICO REVILLA

Centro de Estudios Postuniversitarios de Barcelona

Este Simposio se ha planteado expresamente el hecho de que un considerable caudal de material emblemático, saliendo de su destino originario –las páginas de los libros– se desparramase en el ámbito de las ciudades. Con ello fue notable el salto cualitativo en cuanto a influencia social: puesto que ya no se trataba de su conocimiento por una minoría selecta (los «muy pocos» poseedores y lectores de libros), sino que el espíritu, el estilo, el talante, la iconografía y la temática de los emblemas pasaban no sólo a estar, físicamente, «en la calle», es decir, al alcance de todos, absolutamente todos sus contemporáneos, sino «conviviendo» en cierto modo con ellos.

Se trata, pues, de un tercer paso en la vulgarización de los emblemas.¹ Estos pasos quedan esquematizados como sigue:



1. Empleamos el término «vulgarización» en su acepción más noble y más ambiciosa, aludiendo a su salida ante y para los grandes públicos.

En este tercer estadio los emblemas se confunden en y con la vida de los hombres que los adoptan como un elemento expresivo más de algunas fiestas que quisieron muy sonadas.

Tomamos como ejemplo las que celebró la ciudad de Barcelona, en 1731, en honor del Infante Duque Don Carlos.

PLANTEAMIENTO DE AQUELLAS FIESTAS

Con motivo del paso –más que «visita» propiamente– del Infante Don Carlos, hijo del rey Felipe V y de su segunda esposa, Isabel de Farnesio, la ciudad de Barcelona le agasajó con unas lucidas fiestas. Llegó el infante el día 21 de noviembre, procedente de Valencia, y marchó el 23 hacia Francia; en unos y otros límites, meridional y septentrional, le recibieron y le despidieron, respectivamente, diversos dignatarios barceloneses.

Contaba Don Carlos a la sazón quince años (había nacido en 1716) y se dirigía a tomar posesión de los Ducados de Parma y de Toscana, habidos por los buenos oficios de su madre, reina despierta y negociadora como pocas. Pero ésta no se conformaría con tan poca cosa y sólo cuatro años más tarde (1735), merced a la fortuna de las tropas españolas en Italia, el mismo príncipe sería coronado rey en Palermo.

El testimonio del Capitán General, que era entonces el Marqués de Verbom, ofrece la imagen de un príncipe no sólo inteligente, sino muy interesado por las cuestiones bélicas, ya que señaló en el plano de la ciudadela que aquél le había facilitado «y sobre el terreno todos los edificios interiores, nombrando cada uno por su nombre, y después los de los baluartes y demás piezas de la fortificación».² Probablemente, haya que descontar un margen para la alabanza indiscriminada al real

2. Carta del Marqués de Verbom a Don Dosé Patiño, Barcelona, 24 noviembre 1731. Cit. en ANES, Gonzalo: «La formación de un rey en el Siglo de las Luces: ideas y realidad». *Carlos III y la Ilustración*, tomo 1, p. 30. Ministerio de Cultura. Madrid, 1988.

personaje, para la cual tan a menudo se prescindía de la veracidad de los hechos.³

Parece más creíble en un adolescente, mimado y pocas veces contrariado, la actitud que recogería Sir Harold Acton, precisamente durante el viaje a tierras italianas. «Su tío, el Gran Duque Roberto, mandó quitar de los salones los gobelinos porque el regio sobrino dedicaba las flechas de su arco a las pupilas de las bestias que los tapices dibujaban. Tampoco abandonaba el muchacho [...] un aposento sin hacer ademán de cabalgar cualquier montura que allí estuviese de adorno».⁴ Una especie de principesco gamberrillo. ¿Hubieran podido superponerse una y otra imágenes?

Sea como fuere, los espíritus más avisados de la ciudad de Barcelona ventearon para el joven príncipe Carlos aquel destino real, no ya en tierras de Italia, donde tan pronto se hizo efectivo, sino en la propia España. Así se percibe en las fiestas que nos ocupan. Efectivamente, cuando en 1759 regresara Carlos, también por Barcelona, ya como rey de España, estas fiestas serían evocadas con el auténtico sentido de fausto vaticinio que se les había pretendido conferir en su momento: «...después que en prenuncio había ostentado [Barcelona] gustosamente rendidas y sujetas al obsequio del Rey, nuestro Señor, en su ida de Infante a Italia, todas las naciones del

3. Hay sobrados ejemplos, no sólo en la misma dinastía, sino para el mismo príncipe y con escasa diferencia cronológica. La única diferencia estriba en la evidencia o no sobre la inverosimilitud. Mientras que el dato anterior puede parecer verosímil, no lo es en absoluto el modo como el Conde de Fernán Núñez postulaba la bondad de Carlos cuando asistió a la boda en Badajoz de su hermano, el futuro Fernando VI, con Bárbara de Braganza: de quien estimaba que el cielo le había destinado «para presenciar, desde sus primeros años, objetos análogos a la bondad de su corazón y al constante deseo que tuvo toda su vida de reunir al género humano, considerándole como un solo individuo, para amarle y anhelar su felicidad». NÚÑEZ, Conde Fernán: *Vida de Carlos III*, op. cit., p. 28. Mera palabrería sin base alguna.

4. AGUIRRE, Jesús: «Avisos sobre el centenario de Carlos III». *El País*. Madrid, 29 marzo 1989.

orbe...».⁵ A la luz de este texto posterior es clara la intencionalidad de las fiestas celebradas en 1731, que, por cierto, debieron resultar magníficas, hasta el punto de ser tomadas como piedra de toque para las celebradas cuando arribó el mismo Carlos como rey: «...ideó el Muy Ilustre Ayuntamiento exceder el festejo del año 1731 (que se miraba como muy singular entre los que había celebrado Barcelona)».⁶

También ha quedado cumplido testimonio de que en aquella segunda ocasión no se quedaron cortos en esplendor los munícipes barceloneses.⁷

Por lo demás, para descubrir las perspectivas de Carlos no era preciso un exceso de agudeza. En el acto de abdicación de Felipe V en favor de su primogénito Luis – rey efímero en 1724 – se había previsto la sucesión en favor de su hermano Fernando y, en su defecto, de los hijos de Isabel de Farnesio. En cuanto a Fernando, que en 1731 contaba dieciocho años y llevaba ya dos casado con Bárbara de Braganza, no había tenido hijos todavía; aunque tanto por su edad como por dicho plazo transcurrido fuese entonces prematuro especular sobre su eventual falta de descendencia, era ésta una suposición tan viable como cualquier otra. Si a ello se añade la mortalidad infantil, que hacía estragos también entre los príncipes reales, aunque el futuro Fernando VI y Bárbara de Braganza hubieran tenido hijos, la opción al trono de España para Carlos no era ciertamente remota.

5. *Relación obsequiosa de los seis primeros días en que logró la Monarchia española su más augusto principio, anunciándose a todos los vasallos perpetuo regocijo y constituyéndose Barcelona en paraíso con el arribo, desembarco y residencia que hicieron en ella desde los días 17 al 21 de octubre de 1759 las Reales Magestades del Rey Nuestro Señor Don Carlos III y de la Reina nuestra Señora Dona María Amalia de Saxonía, con sus Altezas el Príncipe Real y demás soberana familia. Escrita de orden del Muy Ilustre Ayuntamiento de esta capital*, Barcelona, imp. de María Teresa Vendrell y Texidó, p. 99

6. *Ibidem*, p. 102.

7. Cf. REVILLA, Federico: *Últimas consecuencias de la simbología clásica: la gran cabalgata barcelonesa en honor de Carlos III*. Universidad de Valladolid. B.S.A.A., Tomo XLVII, Valladolid, 1981.

ARCOS DE TRIUNFO PARA EL RECIBIMIENTO

Fueron erigidos a cargo del Ayuntamiento tres arcos de triunfo, en sendas puertas del recinto de la ciudad. Pero a éstos se añadieron algunos otros debidos a la iniciativa privada. Como siempre en estas celebraciones, eran obras de material perecedero y deleznable, pero vistosas y efectistas.

El primero de aquéllos se levantó en la Puerta del Angel, lugar muy estimado por los barceloneses, debido a conservarse todavía una tradición sobre la aparición en aquel lugar del ángel que le dio nombre. El arco estaba adornado con sendas alegorías de Italia, en el centro, Toscana y Parma (derecha e izquierda, respectivamente), amén de Cataluña y Barcelona (también a derecha izquierda, exterior).

Describe la relación: «Italia, coronada de castillos, ilustrada con el Lucero y adornada de tiaras, coronas, cetros y demás insignias que la significaban, sentada en un tarjetón formado de los dos frontispicios que componen unidos el remate, llamaba a S.A., uniendo seguridades y deseos, con el mote: ‘Egredere de terra tua et de domopatris tui... daboque tibi terram’».⁸ Dicho mote resulta de la yuxtaposición de dos versículos del Génesis que expresan la llamada a Abraham, por una parte, y la consiguiente promesa, por otra, formulada a aquél como premio a su fidelidad: «Salte de tu tierra, de la casa de tu padre, y ve...», «...que te daré una tierra...» (Gen 12, 1 y 17, 8). Ambos textos se aplicaban traslaticiamente al Infante Duque Don Carlos, puesto que, efectivamente, éste abandonaba a la sazón su tierra y la casa de su padre –es decir, la corte española– para ir a tomar posesión de otra tierra que le era dada.

«Toscana, vestida con regio manto ducal, ceñidas sus sienes de la especial corona que la distingue, adornado el pecho con el escudo de sus armas, orlando al tortillo de azur en jefe, cargado de tres flores de lis de oro, gloriosa memoria de la Casa de Francia, con el mote que

8. *Relación de las Reales Fiestas con que la ciudad de Barcelona obsequió al Serenísimo Señor Infante Duque Don Carlos, en los días que dignó S.A. honrarla con su presencia*, Barcelona, Ioseph Texidó, 1731, p. 4.

desempeña su esperanza: ‘Acervus tritici vallatus lilijs’.⁹ Se trata del «acervo de trigo rodeado de azucenas», según el texto del Cantar de los Cantares (7, 3). «Tenía en una mano la flor de lis de oro de Florencia, cabeza de sus dominios, y en la otra una tarjeta en que ofrecía a S.A. la deseada introducción con el mote: ‘Ingredere, Benedicte Domini’»¹⁰ («Ven, bendito de Yahvé», Gen 24, 31). La representación de Toscana debía seguir bastante fielmente la descripción de Ripa, a saber:

Una mujer bellísima vestida de ricas telas, sobre las que lucirá el manto del Gran Ducado, de terciopelo rojo, forrado de armiño. En la cabeza ostentará la corona del Gran Duque. El vestido bajo el manto será semejante a una túnica blanca de finísimo lino. A su izquierda se verán diversas armas y el río Arno, es decir, un viejo barbado, con largos cabellos y que, yacente, se apoya mediante un codo sobre una urna de la que brota agua. Tendrá dicho río ceñida la cabeza con una guirnalda de haya y a su lado se hará yacer un león. Y a la derecha se hará un ara al modo antiguo, sobre la que se hará fuego... En medio habrá diversos utensilios sacerdotales, según el falso y antiguo uso de los gentiles. Con la mano izquierda [la propia figura de Toscana] tendrá airoosamente un lirio rojo y un libro.¹¹

«Parma, a la siniestra, vestida también con manto ducal, con el escudo de sus armas en el pecho, cuyas flores convierte en estados el mote de la orla: Flores mei fructus’.¹² El mote es en esta ocasión una síntesis algo apretada de Eccl 24, 23: «Mis flores dieron sabrosos y ricos frutos». Esta misma imagen de Parma «avivaba sus deseos presentándole con la una mano la corona y diciéndole en la tarjeta de la otra: ‘Veni coronaberis’».¹³ Se trata de una referencia, aún más lejana, de Cant 3, 11, cuyo contexto se ajustaba al caso del joven príncipe:

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*.

11. RIPA, Cesare: *Iconologia del Cavaliere... notabilmente accresciuta d’Immagini, di Annotazioni e di Fatti all’Abate Cesare Orlandi*, tomo III. In Perugia, MDCCLXIV, Nella Stamperia di Piergiovanni Costantini, p. 374

12. *Relación de las Reales Fiestas...*, *op. cit.*, p. 4.

13. *Ibidem*.

«Salid, hijas de Sión, a ver al rey Salomón con la corona de que le coronó su madre el día de sus bodas».

Así pues, tanto la imagen de Toscana como la de Parma unían a la ponderación de sus propias gracias la llamada al Infante Duque, una y otra en términos bíblicos.

En cuanto a la imagen de Cataluña, «le felicitaba su viaje y su destino diciéndole: ‘Prosperes procede et regna’»: ¹⁴ resumen bastante pobre de Sal 44. Por su parte, Barcelona «le ofrecía lo más precioso que tiene, que es su prodigioso ángel custodio, para que lo fuese de S.A. en lo restante del camino y le decía: ‘Ecce angelum meum, custodiat te in via et introducat’»: ¹⁵ Referencia ésta tomada de una situación har-to diversa: Ex 23, 20.

El segundo arco, situado en la Puerta Ferrisa, tenía como principal motivo al dios Mercurio, «con su estrella en la mano (la que domina sobre Cataluña), junto a ella la del brillante Lucero, ilustrando ambas con sus rayos a Barcelona, colocada en un mapa que extendía desde España a Italia, expresándose estas provincias con los nombres de Hesperia Occidental y Oriental. Participaba el Lucero esplendores del Sol y de la estrella de Venus (tan una como Madre, y Hijo con el Lucero), puestos al Occidente de su Hesperia». ¹⁶ La representación se complementaba con este dístico:

Ortus ab Occasu petit Infans Lucifer Ortum Foedera qui nectit pace
paravit iter.

La denominación de Hesperia para España y para Italia por una parte las compara y empareja: lo cual es lógico en presencia de los vínculos dinásticos. Pero además celebra sus delicias, presentándolas como las tierras más deleitosas. Esto implica, a su vez, no sólo un ánimo para el viaje de Carlos, adolescente, sino un elogio reflejo a su persona: si las tierras que había de regir eran magníficas, no menos había

14. *Ibidem.*

15. *Ibidem.*

16. *Ibidem.*

de serlo él. Existe una correspondencia –¿o acaso confusión?– entre el soberano y sus dominios: éstos le traspasan algunas de sus gracias; pero también, a la inversa, el soberano infunde algunas de sus propias virtudes al estado que se le somete.

Algo hay que comentar acerca del papel asignado a Mercurio en este arco: en cuanto guiador, se superpone –o suplanta– al que había correspondido al ángel en el otro arco de triunfo antes reseñado. Se trata de las mismas acciones, que en el cristianismo son típicamente angélicas: conducir y proteger. Pero aquí se atribuyen a un dios pagano. Mercurio, en efecto, había desempeñado en los antiguos mitos un papel psicopompo. Menos claro es que se le confiasen al propio tiempo funciones de protección. Ahora bien, tanto el ángel, en un caso, como Mercurio, en el otro, aparecen dependientes de la ciudad de Barcelona y actúan en cuanto comisionados de ésta. Ello implica un tremendo descenso en su dignidad original –muy propia, por lo demás, de la simbología del siglo XVIII–: los ángeles sólo dependen de Dios, nada menos, y lo hacen directamente, según la fe cristiana; en cuanto a los dioses de la gentilidad, en los tiempos de la plenitud de ésta, aunque a menudo eran demasiado humanos, no por ello había dejado de considerarse su superioridad ontológica respecto de los hombres, a cuyos intereses solamente se atenían mediante ofrendas y mercadeos. Sobre este particular es significativo el texto bíblico que hemos recogido anteriormente donde Barcelona habla con palabras del mismo Dios mosaico en el primer arco de triunfo: «He aquí *mi* ángel...». Se trata del ángel propio de Barcelona, pero que, al parecer, se entendía en el más estricto sentido de la propiedad: «puesto que era ‘suyo’», la ciudad podía encomendarle cualesquiera otras (altas) misiones. Es decir, lo que se hace con un subordinado: «Ve allá y vigila», «Vuelve acá y protege». De igual modo parece entenderse la relación con el dios Mercurio.

Fue erigido el tercero de los arcos en la Puerta de las Atarazanas.

Pintábase un león cachorro a quien coronaba con corona ducal una bella mano que rasgaba una nube, teniendo encima el real texto: ‘Coronavit illum mater sua’, Cant 2. Levantaba el león ambas manos y ambas las

ocupaba: con la derecha mantenía la corona y con la izquierda la defendía, empuñando un escudo (ésto es, aquella especie de broquel que el latín llama «Parma») en que ostentaba pintadas las armas de rey y reina, y por orla el mote 'Parma tuebor'.¹⁷

El cachorro simboliza claramente al príncipe homenajeado. El león ha sido siempre símbolo de realeza: como en esta ocasión se representa a un cachorro, una vez más el significado va más allá del objeto inmediato de las fiestas: en el arco se hace presente a un rey en ciernes... Por otra parte, la cita del Cantar de los Cantares es, por una vez, literalmente exacta: en cuanto, según indicamos, Carlos recibía aquellos estados precisamente por la acción inteligente de su madre. De modo que la bella mano rasgando una nube debe ser, ciertamente, la de Isabel de Farnesio: representada de un modo también escriturísticamente mayestático. La nube, en efecto, ha sido antiguo símbolo de la presencia divina¹⁸ o, en todo caso, sede o asiento de su manifestación,¹⁹ de modo que en el siglo XVIII pueden apropiársela tranquilamente estos Borbones tan posesionados de su grandeza cuasi-celestial.

Los datos acerca de los arcos erigidos por iniciativas particulares no añaden elementos de especial relevancia. Tampoco la revista de tropas en la explanada de la Ciudadela, acto estrictamente castrense.

LA «CAZA DEL REY»

En cuanto a la caza de palomas, algo hay que decir. El ayuntamiento dispuso lo necesario para que el Infante Duque les pudiese disparar desde los balcones mismos del palacio: máximo de comodidad imaginable. Ahora bien, este agasajo, que las relaciones mencionan entre otros desde luego más brillantes, no es sino una consecuencia rápidamente

17. *Ibidem.*, p. 5.

18. Cf. PUECH, Henri-Charles: «La tiniebla mística en el pseudo-Dionisio Areopagita y en la tradición patristica». *En torno a la Gnosis*, I, Taurus Ediciones, Madrid, 1982, pp. 165 y ss.

19. Cabe recordar, por ejemplo, el «Deus in nube» (Apoc., 1, 7), tal como había sido representado en los beatos mozárabes.

decaída de otra «caza del rey», ya artificial a su vez pero «algo menos» convencional, con que se había halagado precisamente a su padre, Felipe V, a comienzos del siglo.²⁰ Es posible que en este caso la existencia de un «bosque simulado» se sobreentienda: de modo que no fuera preciso molestarse en prepararlo. Subsistirían solamente las inocentes palomas que Su Alteza debía abatir, con gran algazara del pueblo, según se nos relata: lo cual no cuesta creer, puesto que aquél debía ser otro pasatiempo –desde la perspectiva falaz de nuestro presente diríase que no demasiado divertido–, para el sinnúmero de los desocupados. La rapidez en la decadencia de este pseudo-ritual se confirma cuando hallamos sólo unos años más tarde, precisamente en la entrada de Carlos III como rey, que ya no se efectúa la caza, sino que se evoca su posibilidad en función de Diana, la diosa cazadora.²¹ Es decir, en menos de sesenta años se ha pasado desde una caza del rey efectiva, aunque fuese en un ámbito artificial, a una mera referencia, entre otras, dentro de un contexto de exaltación regia. Los festejos que aquí referimos, pues, ocuparían el punto intermedio en aquel proceso de tan rápida decadencia.

FIESTA REAL DE MÁSCARA

Los colegios y gremios de la ciudad ofrecieron al príncipe una Fiesta real de máscara no poco pretenciosa. Hallamos en ella nada menos que una especie de curiosa cosmogonía popularmente expresada, al servicio de una idea de soberanía universal. En efecto, se pretendió

20. Cf. Federico Revilla: «La ‘caza del rey’ en la simbología del siglo XVIII». Universidad de Valladolid. B.S.A.A., Tomo XLIII. Valladolid, 1977.

21. Así se comprobaba en una de las tres partes de la fastuosa cabalgata que en aquella ocasión se organizó como punto culminante de los festejos, precisamente en el carro de Diana: «En reducido y donoso recinto ofrecía a Diana de cazadora ricamente vestida, entrevista con proporcionadas luces por la espesura de un figurado bosque y arbolada y sentada sobre una larga jaula, donde ocultaba todo género de caza, que soltó, abriendo con disimulo un postigo, al llegar el carro al tablado que enfrente del balcón de Sus Majestades estaba prevenido para los bailes» (*Relación obsequiosa de los seis primeros días...*, *op. cit.*, p. 184).

representar por modo de un desfile la pleitesía rendida al Infante Duque Don Carlos por el mundo entero, distinguido en sus diferentes partes.

Rompían marcha músicos y batidores, a la luz de muchas antorchas, pues el festejo se celebraba por la noche. A continuación, un individuo debidamente caracterizado representaba al Mundo. Así nos ha sido descrito:

Seguíase luego el que representaba al Mundo, montado en un caballo ricamente enjaezado. Era venerable en el aspecto, misterioso en el vestido. Sobre lo plateado de éste se veía pintado el planisferio, sirviéndole de zodiaco una banda de oro, que cogía ambos trópicos, en que se relevaban los signos, y un sol de brillante pedrería, que entraba por ser aquel día el 22 de noviembre, en el signo de Sagitario. Cubríale un manto azul, en que se miraban representados todos los círculos y figuras celestes, evidenciándose distintamente las siete especies de estrellas que los componen. Traía en la mano el globo terráqueo y en la cabeza una corona, que para comprender la universalidad de dominios y tiempos se componía de varios círculos, florones, diademas, puntas, flores, piedras, perlas, cruces, crecientes, plumajes, arrayanes, castillos, laureles y en fin sobre el globo de oro en que se juntaban las diademas la estatua del dios Pan, símbolo común del mundo desde la fabulosa antigüedad.²²

En suma, aquel hombre era, prácticamente, por sí solo un emblema andante.

Ni que decir tiene que aquella abundancia de atributos se haría indiscernible a distancia. Por lo demás, si no hubiese habido explicitaciones exteriores al personaje «Mundo», algo hubiera fallado en el espectáculo. Pero habían sido previstas: aquel individuo no era más que un resumen introductorio de lo que luego se desarrollaba de modo más patente: el desfile de las cuatro partes del mundo, cada una de ellas encabezada por un jefe portador de un pendón aclaratorio, con alguna comparsería, y una banda de música que separase aquel continente del que lo siguiera, representando a otra parte del mundo. Se

22. *Relación de las Reales Fiestas...*, *op. cit.*, p. 8.

hace constar en la relación que la indumentaria fue muy cuidada en materia de adecuación y brillantez; y que los figurantes reproducían en sendas caretas los rasgos presuntos (?) de cada país evocado: «De suerte que procuraron que hasta las mascarillas imitasen en las facciones la natural fisonomía de las naciones que representaban».²³

El pendón que enarbolaba el jefe de los europeos no podía evocar sino el mito de Europa y el toro. El mote en latín no desperdiciaba tan fácil oportunidad para colocar a Carlos al nivel de Júpiter. «Seguíanle treinta pares de europeos con igual número de criados y hachas. Los diez primeros vestidos a la heroica, los segundos a la española antigua y los últimos a la húngara, y los criados a proporción de los dueños».²⁴ El dato numérico desvanece las pretensiones de magnificencia: aunque eran muy estrechas las calles donde discurrió el desfile, aquellos grupos debieron causar una impresión insignificante.

El pendón de Asia representaba a ésta montada en un camello, llevando un incensario en la mano derecha, según la descripción de Ripa.²⁵ El mote aludía a las llamas del corazón con que se aprestaba al acatamiento. Seguían diez pares de persas, diez de chinos y diez de armenios, con el acompañamiento correspondiente.

En el pendón de Africa, la figura alegórica montaba un elefante. Dicho pendón estaba orlado «de aquellas fieras hijas tuyas que hacen más gloriosos los triunfos, ofreciéndoselas a S.A. en vaticinio...» con el correspondiente mote en latín. La representación del elefante es también un tópico tomado de Ripa,²⁶ si bien este autor sólo propone que aparezca la cabeza del proboscídeo y precisamente como cimera de la mujer que simboliza Africa. En los demás detalles iconográficos no se reconoce en este caso la inspiración de Ripa, salvo la presencia que alude de un león y varias serpientes. Seguían diez pares de abisinios, diez de monomotapas y diez de guineos, más las compañías respectivas.

23. *Ibidem.*, p. 9.

24. *Ibidem.*

25. RIPA, Cesare: *op. cit.*, IV, p. 162.

26. *Ibidem.*, p. 164.

América, en fin, se había representado en el pendón que enarbolaba el jefe de la partida mostrando un pedazo de oro en la mano y en acción de regalárselo al homenajeado. Vana ofrenda, porque hacía mucho tiempo que no llegaba oro a España en la flota de Indias. En esta representación la autonomía respecto de Ripa es manifiesta, ya que este autor había querido que América fuese representada bajo unas apariencias terribles y amenazadoras.²⁷ La óptica española corrige al prestigioso iconólogo: vista desde España, no podía América ser sino benévola y placentera, asociada todavía –demasiado– al oro que tanto había encandilado a los conquistadores... y tan escaso provecho reportado a los pueblos de la península. El acompañamiento de América en el desfile estaba compuesto por diez pares de chilenos, diez de magallánicos y diez de «nuevos mexicanos» (?), con las respectivas cohortes.

A pesar de esta sucesión de evidencias, debieron estimar los organizadores que la exhibición de las partes del mundo no quedaba suficientemente clara, pues aún la hubieron de reiterar en el carro triunfal que fue el número culminante del espectáculo.

Estas partes del mundo, cuyos retratos han sido adornos de los pendones, vinieron después en un carro triunfal a serlo del festejo; pero presentaron antes, para que no faltase circunstancia al obsequio, la lucidísima cuadrilla de los que habían de formar un vistoso baile, compuesta de diez músicos, dos ayudantes, cuatro volantes, cuatro arqueros, ocho bailarines, cuatro de reserva y veintiséis meninos.

Precedido, pues, de todo este acompañamiento de a pie y defendido de veinticuatro guardias y un jefe a caballo con hachas en la mano, bizarramente armados de punta en blanco, llegó en fin el carro triunfal, tirado de seis hermosos caballos, con jaeces correspondientes a los brillantes vestidos de los cocheros. Esta máquina no era menor por los adornos que la engrandecían que por los doce pies de longitud y dieciséis de elevación que la abultaban. Ocupaban la testera las cuatro partes del mundo, hermo-seada principalmente cada una de lo más precioso que su región produce. A sus pies estaban los músicos y sobre su cabeza la Fama, sentada en el remate del carro...²⁸

27. *Ibidem.*, p. 166.

28. *Relación de las Reales Fiestas...: op. cit.*, p. 10.

Se confirma la modestia de medios empleados: un tronco de seis caballos no debía llamar en absoluto la atención.

El pintor Joaquín Feu cobraría del ayuntamiento el 18 de diciembre de aquel mismo año la cantidad de 33 libras, 13 sueldos y 10 dineros «por las pinturas que ejecutó con destino a los pendones y demás decoraciones necesarias para la fiesta real de máscara».²⁹ No parece probable que se hubiese empleado a más artistas, ya que por la misma vía hubiese aparecido la referencia correspondiente a sus cobros.

Tras haber desfilado ante el balcón que ocupaba el Infante Duque, todos los participantes se fueron colocando ordenadamente, formando un trapecio, frente a un tablado preparado al efecto, y entre uno y otro, muy en su papel de protagonista, se destacó el Mundo. Así dio comienzo el espectáculo de baile, titulado «Baile del Real Infante Duque», que duró aproximadamente media hora. Por último, el carro triunfal se aproximó al balcón de Su Alteza «y luego la Fama y las cuatro partes del mundo con armoniosas arias le cantaron glorias y rendimientos».³⁰

En resumen, el espectáculo quizá fuera ameno para el público –contentadizo y sencillo–, pero considerado sobre el papel resulta har- to monótono en su significación.

LOS FUEGOS ARTIFICIALES

Sobre las restantes celebraciones la relación es más bien parca, pero contiene algunos datos susceptibles de situarlas en su conjunto, buscando el hilo conductor de una simbología común o de una intención unitaria.

Cortejó aquella noche la ciudad a S.A. con un castillo de fuego y una ópera de música, aquél en la plaza, ésta en el salón grande de palacio. La idea del castillo se componía de cuatro recintos. El primero figuraba un cuadro

29. ALCOLEA, Santiago: «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vols. XIV y XV, p. 69.

30. *Relación de las Reales Fiestas...: op. cit.*, p. 11.

(cuyo polígono exterior se extendía en treinta pies) regularmente fortificado con sus baluartes enteros, cuyas caras, cortinas y flancos se veían vestidos de follajes, mascarones, flámulas y trofeos, que parece defendían lo que adornaban. El segundo y tercero representaban dos donjones, elevados sobre el horizonte del primero, el uno octógono, autorizado con militares trofeos, el otro cuadrado, ennoblecido con pinturas, que le persuadían de antigüedad respetable, vistiéndose de lo mismo el último, que se elevaba proporcionalmente en forma de atalaya, siendo su remate un Sol, cuya alma era el glorioso nombre de Carlos. Esta máquina, encumbrada en treinta y seis pies, comunicando sucesivamente de un recinto a otro el incesante fuego y la continua batería por espacio de tres cuartos de hora (sin las ruedas, bombas y cohetes de mano que desde la casa del general enfrente del palacio se dispararon) le comunicó finalmente al remate, que deshaciéndose en llamas, se abrasó el Sol y resplandeció CARLOS.

De esta descripción hay que recoger la asimilación con el sol del regio visitante. Pudiendo matizarse, incluso, acerca de una forma de superioridad, pues cuando el sol queda consumido el nombre de Carlos continúa resplandeciendo.

EL MITO DE ADONIS EN LA REPRESENTACIÓN DE ÓPERA

La referencia es la siguiente: «La ópera en música, que cantaron las primeras voces de los cómicos, todos rica y propiamente vestidos, acompañadas de numerosa orquesta de los mejores músicos de esta ciudad, distribuía el teatro en dos mutaciones, una de templo de orden compuesto, con siete bastidores por parte y dos foros, el primero calado, el segundo término de la perspectiva, que servía para la Loa, en que concurrieron al obsequio de Carlos todo el celeste coro de la fingida antigüedad; la otra de selva, compuesta de siete bastidores calados, acordaba lo que fue teatro de Venus amante de Adonis, cuando no pudiendo triunfar de sí triunfó del hado; cuya armoniosa fiesta distribuyendo en varias sinfonías los intermedios, remató en un vistoso baile».

El tema de la ópera contribuye a confirmar la hipótesis de un propósito unitario para las fiestas. Porque el mito de Adonis, disputado por dos diosas y constreñido más tarde a dividir su tiempo –y sus

amores— entre una y otra parece significar precisamente el destino presunto del Infante Duque: como Adonis, llamado a dividirse entre Italia y España... Sea como fuere, la comparación del príncipe con Adonis es un tópico adulatorio de la época, que se había aplicado también a Luis I: «El hermoso Adonis de España, dulce atractivo de los afectos de sus vasallos [...]».³¹

De todos modos, las representaciones escénicas desarrollando en clave mitológica hechos o bien expectativas de la política contemporánea contaban una tradición suficiente para dejar muy clara al público su intencionalidad; al menos, en sus sectores iniciados.³² Los asistentes a la ópera en honor del Infante Duque, todos sin excepción gentes de alta calidad, debieron interpretar sin duda alguna el sentido presente que cabía atribuir a la fábula de Venus y Adonis.

VISIÓN GLOBAL DE LAS REALES FIESTAS

El programa de estas Reales Fiestas, contemplado en panorámica, permite apreciar mejor el diseño celebrativo que le venimos suponiendo. Se advierte así una progresión de los significados, mediante la cual pretendieron las autoridades de Barcelona dar a entender sus esperanzas sobre la futura realeza de su visitante: con lo cual se buscaban un lugar privilegiado en su recuerdo. Tal vez no fuera en vano, puesto que en Carlos III hallaría Cataluña el primer Borbón atento a favorecer sus intereses.

Distinguimos tres momentos esenciales en aquella progresión (*a*, *b* y *c*), más una meditación adyacente a los mismos (*d*):

a) *Arcos de triunfo*. Simbolizan el futuro inmediato del Infante Duque: los dominios que le aguardan en Italia; la coronación ducal por

31. *Relación de las festivas demostraciones con que se esmeró la ciudad de Barcelona en la proclamación del Rey Nuestro Señor Don Luis Primero (que Dios guarde) y levantamiento del Pendón en su Real Nombre, hecho en once de marzo de mil setecientos veinte y cuatro*, s. p. Por Joseph Texidó, Impresor del Rey N. Señor.

32. Cf. STRONG: *Splendor at court. Renaissance Spectacle and illusion*, Weindenfeld and Nicolson. London, 1973, pp. 11-16.

obra de su madre, Isabel de Farnesio; Mercurio como guía que le proteja en su viaje hasta aquéllos, en parigual con el papel que asimismo se asigna al ángel de Barcelona.

b) *Fiesta real de máscara*. Pleitesía del mundo entero a la persona del Infante Duque Don Carlos. Ahora bien, ésta no corresponde al modesto y «cerrado» ámbito de los principados italianos que iba a señorear inmediatamente, sino a una monarquía tal que pudiera jactarse de universalidad. Dicha monarquía no podía ser sino la española.

c) *Fuegos de artificio*. Identificación con el sol: exaltación monárquica que tampoco corresponde a la modestia de los dominios italianos.

d) *Representación de ópera*. Así planteado el tema, subsistía una contradicción: ¿cómo armonizar tan elevado destino, al frente de una monarquía universal –la española–, con la realidad inmediata de Italia, que aguardaba al joven príncipe? Los ideadores de las fiestas plasmaron artísticamente aquella perplejidad y al propio tiempo las acertaron a rematar con garbo, sin necesidad de aventurarse más hacia una respuesta comprometida: la dramatización de los amores de Venus y Adonis les evitaba pronunciarse, a la vez que mantenía la línea lisonjeadora propia de la ocasión. Lo mismo que Adonis había sido requerido, simultáneamente, por los amores de Proserpina y Venus, el Infante Duque era también requerido por los dos países. En tan halagüeño paralelismo se excluía, por supuesto, el trágico desenlace del bello Adonis de la mitología: con la enseñanza correspondiente que hubiera podido derivarse del mismo, en el sentido de ser tan desaconsejable «partir» los afectos como a él le había sido impuesto. Probablemente, nadie en aquellas fechas se hubiese avenido a proseguir su reflexión hasta consideraciones tan cruentas.

En fin, las celebraciones parece que consiguieron su objetivo de desarrollar unos augurios felices, con mentalidad emblemática que había tomado cuerpo en actores y cantantes, comparsas, luminarias y fuegos.

Fueron muchas las ocasiones como ésta, cuando la vida tomó del rico depósito de los emblemas, no sólo imágenes o figuras, sino modos de relacionar la realidad, mezclarla con la mitología, la religión y

el pasado, y en fin ofrecer al público de la calle una «presencia» espectacular y convincente muy relacionada con lo que «los pocos» leían, comentaban, discutían y celebraban. Se trata de una interacción entre tales estratos de la sociedad que debe valorarse, sobre todo, atendiendo a la época cuando se produce.

PEGMA O LAS IMÁGENES DE LA ENTRADA EN AMBERES DE ALBERTO E ISABEL, ARCHIDUQUES DE AUSTRIA

Ioannes Bochius, *Pompae Triumphalis et spectaculorum*, Antverpiae, 1602

CHRISTIAN BOUZY

Universidad Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

Muy conocida por los bibliófilos y poco manejada por los estudiosos, la *Historica Narratio Profectionis et Inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae* de Joannes Bochius es una obra de primorosa concepción y esmerada realización del taller de Amberes de Juan Moreto, sucesor de Cristobal Plantino. La calidad del papel de las quinientas páginas, la excelencia de la impresión, la real belleza de los veintiocho grabados (quince de doble página, trece de página sencilla) hacen de este magnífico libro de formato *in folio*, de cuidada encuadernación y selecta tipografía, una auténtica obra de arte. Los grabados calcográficos con buril son del artista Peter van der Borcht quien debió de grabar las cuatro portadas (por lo menos lo supongo, ya que la factura es idéntica, a no ser que fuera Cornelis Galle, grabador habitualmente encargado de esta tarea en el taller plantiniano) que encabezan las diferentes partes de la obra, dos de ellas escritas por otros autores que Ioannes Bochius.

La portada inicial [Fig. 1] nos sume de entrada en el universo emblemático que desde hacía un siglo imperaba en el ambiente de las Fiestas, Triunfos, Entradas y Exequias reales, así como en los frontispicios.¹ Los retratos del archiduque Alberto Maximiliano y de la infanta Isabel, yuxtapuestos en el mismo medallón, vienen enmarcados por

1. Respecto a este asunto, *vid.* CORDERO DE CIRIA, Enrique, «Importancia de la fiesta pública y las relaciones en la divulgación de la cultura emblemática», en LÓPEZ POZA, Sagrario y PENA SUERO, Nieves, *La fiesta*, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Ferrol, 1999, pp. 67-76.

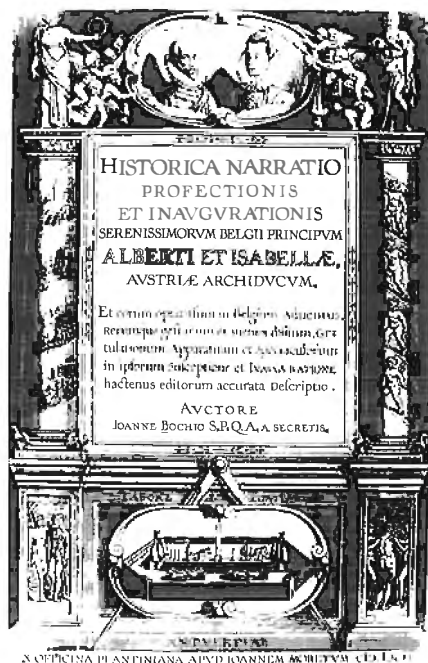


Fig. 1.

dos alegorías que rematan el fuste de las columnas. A la izquierda, el personaje femenino con un *uroboros* en la mano representa, según la codificación iconográfica de la época –derivada de los *Hieroglyphica* de Horapolo y a raíz de una confusión con el *hieroglyphico* del *Uraeus* (o sea el Basilisco que cubre su cola)–, la eternidad y la potencia² o, más exactamente, el rey potente y eterno. Originariamente el *uroboros* representaba el universo.³ A la derecha, el personaje masculino, de edad venerable, con un pelícano y sus tres polluelos en la mano

2. Para más precisiones sobre el simbolismo del *uroboros*, cfr. DEONNA, Wladimir, «Ouroboros», *Artibus Asiae*, XV (1952), pp. 163-179. Vid. también BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de Símbolos*, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1993, pp. 468-469.

3. Cfr. el segundo *hieroglyphico*: HORAPOLO, *Hieroglyphica*, edición de Jesús María González de Zárate, Akal, Madrid, 1991, pp. 46-48.

figura la generosidad, el sacrificio, el abandono de sí mismo; tal era la interpretación más corriente de este motivo en los siglos XVI y XVII hecha a partir de la tradición de los Bestiarios medievales.⁴ Para otras interpretaciones de la figura del pelícano remito a José Julio García Arranz que dio la vuelta al tema ornitológico en su admirable tesis.⁵

Está claro que ambas alegorías son el reflejo de los nuevos soberanos, protagonistas esenciales de la obra, casi héroes por así decirlo. Las columnas, con sus escenas –bélicas a la izquierda, angélicas a la derecha–, simbolizan la guerra y la paz, o sea el asunto profundo de la *Historica Narratio*, ya que la entrada de los Archiducos en Amberes significa al fin y al cabo la instauración de la concordia, tema recalcado por Ioannes Bochius a lo largo de la obra.⁶

No insisto en el simbolismo de los personajes mitológicos de abajo (Atenea con Hércules a la izquierda y las Tres Gracias a la derecha), obvias representaciones de la sabiduría aliada a la fuerza por una parte, de la alianza entre belleza, alegría y persuasión (alrededor de la palma de la victoria) por otra parte, según el modelo propuesto por Alciato⁷ cuya influencia aparecerá en otros lugares de la obra. A no ser

4. Acerca de las leyendas originadas por la figura del pelícano, *vid.* MALAXECHEVERRIA, Ignacio, «Notes sur le pélican au Moyen Age», *Neophilologus*, n° 4 (1979), pp. 491-497, del mismo: *Fauna fantástica de la Península ibérica*, Kriselu, San Sebastián, 1991, pp. 219-223. *Vid.* también DAVY, Marie-Madeleine, *L'oiseau et sa symbolique*, Albin Michel, Paris, 1992, pp. 89-92.

5. *Cfr.* el volumen publicado: GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología Emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996, pp. 627-656.

6. *Vid.* nuestro artículo: «CONCORDIA (1580-1640): Une galaxie dont le coeur est partout et la périphérie nulle part. Pot-pourri emblématique», en CHONÉ, Paulette, *Actes des Journées d'Études*, Dijon, avril, 1998 (por publicar). Ioannes Bochius lo proclama ya en el prefacio *Ad Principes Serenissimos [...]*: «Pacem exoptamus, pacem petimus et oramus, & vel nobis tacentibus ipsa symbola, inscriptiones & emblemata nostra pacem rogant expetuntque. Armis ereximus molesque triumphales, ut de hostibus victis vel resipiscentibus gloriose triumphetis. Nec aliud pegmata nostra declarant, quam spectacula post victoriam ludosque apparatusissimos, quos vobis vouemus».

7. ALCIATO, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, pp. 203-206.

que estas Charites representen aquí, dentro de una orientación más cristiana, las tres virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad. Por lo menos ésta era la significación que tenían en un *pegma* de la anterior entrada de los soberanos en Lovaina.⁸

Queda por determinar el lugar de la acción, también de manera metafórica o, mejor dicho, icónico-simbólica. Este es el cometido del cuadro central de abajo que representa el paseo triunfal de algún emperador romano en el Coliseo de Roma. La equiparación Roma-Amberes se deduce a las claras, es facilitada además por la mención «Antverpiae» al pie de la imagen. Si la capital de Flandes se da ínfulas de Nueva Roma, es para calificar de manera indirecta a los archiduques de nuevos Césares. Todas estas metáforas icónicas tienen como finalidad retórica común una hiperbolización constante. Muchas de las arquitecturas efímeras instaladas en la ciudad insistirán sobre este papel de Nueva Roma otorgado a Amberes.

Ésta es la portada general de la obra que se estructura en cuatro partes. Una primera parte, sin ningún grabado, que relata la entrada de los nuevos soberanos en Bruselas y Lovaina (pp. 7-172); una segunda parte (pp. 173-316) con su portada titulada *Pompae triumphalis et spectaculorum* en la que se encuentran todos los grabados mencionados; una tercera parte (pp. 317-408) titulada *Descriptio Pompae et Gratulationis publicae*, –también con bellísima portada [Fig. 2]– que relata la Entrada de los archiduques en Gante y otras ciudades belgas en enero, febrero y marzo de 1600, y una cuarta parte titulada *Descriptio Triumphi et Spectaculorum*, con portada que representa a los soberanos de cuerpo entero [Fig. 3], en la que se relata su entrada en la ciudad de Valenciennes. Tenemos así un conjunto de cuatro relaciones incluidas en el mismo tomo, pero la suntuosidad del conjunto hace difícil ver en este volumen una mera relación de entrada como cualquier otra. La lengua utilizada es el latín, desde el principio hasta el final, excepto la traducción de algunos poemas latinos en francés y

8. BOCHIUS, Ioannes, *Historica Narratio Projectionis et Inaugurationis*, Ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretum, Antverpiae, 1602, p. 137.

flamenco en la tercera parte. Paradójicamente, no aparecen más que dos versos en castellano en la relación de la entrada de los soberanos en las ciudades belgas.

Las circunstancias históricas de la entrada en Amberes de los archiduques de Austria, Alberto e Isabel, respectivamente sobrino e hija de Felipe II, son conocidas por todos. Sin embargo, permítanme recordar algunos detalles de este juego de pasapasa gracias al cual el Rey muy cristiano, a poco de morir, pensaba guardar en el seno de la Corona española las provincias meridionales de los Países Bajos, amenazadas por la alianza entre la joven república de Holanda y Francia.

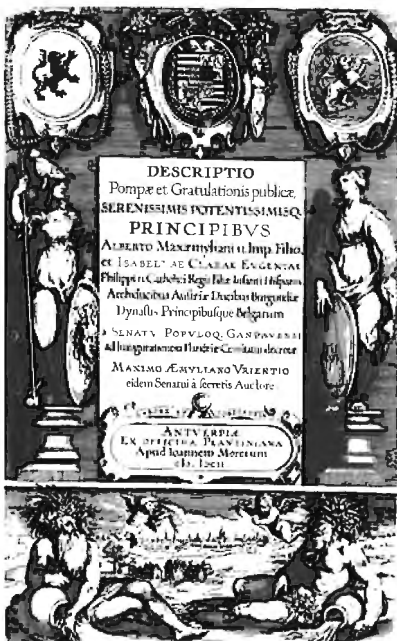


Fig. 2.



Fig. 3.

Durante las negociaciones de la Paz de Vervins, entabladas en febrero de 1598, franceses y españoles encontraron el arreglo siguiente:

Felipe II renunciaba a la soberanía sobre Flandes abdicando sus derechos en su hija, la infanta Isabel, que se casaría con el cardenal-archiduque Alberto Maximiliano, hijo de Maximiliano II. Este fiel deudo de Felipe II, casi hijo adoptivo del monarca, era arzobispo de Toledo desde 1595, pero tenía que abandonar su sede episcopal, así como su vestido cardenalicio, para casarse con la infanta.

En el acuerdo se preveían diferentes situaciones: si el matrimonio no se verificase, o si la infanta enviudase y se volviese a casar, la renuncia de Felipe II se anularía. Si la infanta muriera sin hijo, las provincias flamencas seguirían bajo dominio español. Felipe II no arriesgaba mucho con esta propuesta, ya que sabía perfectamente que el archiduque Alberto, como varios de sus hermanos, era sexualmente impotente y que, por consiguiente, la infanta Isabel quedaría sin descendencia. Lo importante para él era que Flandes volvieran a ser españoles, por lo que se demuestra hasta qué punto la Razón de Estado desconocía los sentimientos familiares.

El rey de Francia, Enrique IV, sabedor del achaque que aquejaba al archiduque (hasta contaba chistes jocosos a este respecto), no parecía preocupado por esta cláusula del tratado. Lo que le importaba sobre manera era conseguir la paz y dotar el sur de los Países Bajos de un nuevo estatuto político. Por otra parte, mientras viviera Isabel, los habitantes de las provincias meridionales adquirirían una relativa independencia; por lo menos ya no estaban bajo la férrea férula filipina. Tras largos años de guerra, estaban impacientes por vivir en paz, por lo que se explica fácilmente el regocijo expresado por la población al entrar los nuevos soberanos en la ciudad de Amberes.⁹

Esta entrada tuvo lugar en diciembre de 1599, diecinueve meses después de la transferencia oficial de soberanía a Isabel Clara Eugenia (6 de mayo de 1598), dieciocho meses después de la renuncia definitiva de Alberto al arzobispado de Toledo y al vestido cardenalicio (8 de junio de 1598), y quince meses después de la horrenda muerte de

9. Un histórico hecho a partir de los análisis de CLOULAS, Ivan, *Philippe II*, Arthème Fayard, Paris, 1992.

Felipe II (11 de septiembre de 1598). Veamos cuál fue la etiqueta de este evento.

Los nuevos soberanos desembarcaron en Amberes el 5 de diciembre y la entrada solemne se realizó el 15 del mismo mes. Los archiduques fueron acogidos extra castrum, según la tradición de las entradas, delante de la puerta Cesárea de la ciudad por el Senado y por una «inmensa populi multitudo», como muestra el grabado [Fig. 4] donde vemos la comitiva de los autoridades dirigirse hacia el lugar de acogida. Los soberanos todavía no han aparecido, en cambio notamos la presencia de los tercios españoles con sus típicas lanzas; quizás éste sea uno de los grabados en los que se inspiró Velázquez varios años más tarde para pintar *La rendición de Breda*.

A las palabras de bienvenida de los senadores, la infanta respondió en castellano asegurando que la ciudad conservaría sus privilegios. A lo cual Alberto se contentó con añadir que se suscribía plenamente a las palabras de su esposa. Como hija de rey y soberana titular, era la infanta quien tenía prelación en el protocolo.

Luego, el séquito se dirigió hacia un templete de forma circular, de veinte pies de diámetro, con un tejado sostenido por ocho columnas de orden dórico [Fig. 5], erigido delante de la puerta Cesárea de la ciudad, a imitación –dice el texto– de los que solían hacer los antiguos griegos y latinos y según las observaciones hechas por Justo Lipsio en Tácito.¹⁰ Entre paréntesis, se puede suponer que el famoso humanista flamenco, vecino de Amberes, obró en la concepción intelectual de los pegmas y arcos de triunfo. Allí las autoridades recipientes agasajaron a los soberanos con un desfile militar en el que «arma omnibus erant nitidissima»; allí Alberto e Isabel, arrodillados delante del obispo de Amberes, juraron sobre el Evangelio respetar los estatutos de los estados de Brabante, antes de entrar en la ciudad por la puerta Cesárea en sendos caballos, debajo de un palio, cabalgando Isabel unos pasos por delante.

10. BOCHIUS, Ioannes, *op. cit.*, p. 180: «pio magis & Christiano exemplo quam solent antiqui Graeci Latinique».

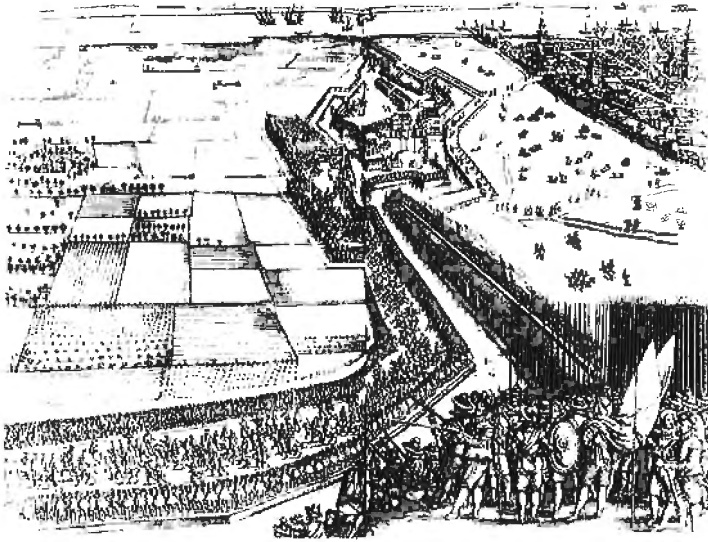


Fig. 4.

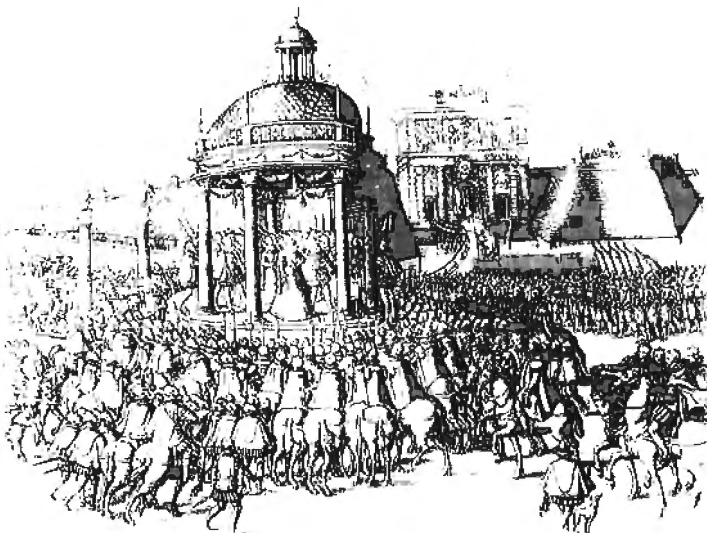


Fig. 5.

Al penetrar en la ciudad, los archiduques se dirigieron hacia un trono instalado en un entarimado [Fig. 6] donde les esperaban diez ninfas que simbolizaban otras tantas virtudes: la Amabilidad con un corazón en la mano, la Bondad con un pelícano (por la capacidad que tiene de espantar a las serpientes), el Amor con corazón atravesado por dos anclas, la Sinceridad con su espejo, la Afabilidad con un escudo en el cual estaba pintado un par de bueyes uncidos a un yugo, la Humanidad con un escudo en el cual estaba pintado un elefante al que un perro estaba lamiendo la jeta, la Fidelidad con un esceptro en la mano, la Obediencia con el haz de los cónsules, la Reverencia, la Congratulación con un escudo que mostraba a dos hombres abrazándose.



Fig. 6.

A cada lado de las ninfas alegóricas, dos hombres vestidos de soldado romano con sendos rótulos donde estaban escritos poemas en latín que rezaban así: «Es con un alma pura como Amberes se da a vosotros,

con un pecho exento de toda mancha»¹¹ y otros versos por el estilo. Las ninfas simbolizaban pues las virtudes que la ciudad presentaba en homenaje a los pies de los soberanos. Todo aquello se inscribía en la mejor tradición retórica del *laus urbium* imperante en las entradas.¹²

Como en un libro de emblemas, lo visual y lo textual iban parejo. Los poemas eran alternativamente creaciones anónimas o citas sacadas de poetas latinos como Horacio, Virgilio, o de la Antología Griega. En la *Historica Narratio*, la descripción de cada arquitectura efímera, viene acompañada de muy eruditos comentarios donde Bochius cita a los mejores autores de la Antigüedad, lo mismo que en una glosa emblemática. Esta erudición marca de su sello incluso la digresión corográfica en la que el autor valora la riqueza agrícola de la comarca, digresión corográfica que tenía su realización visual en un *pegma* titulado AGRICULTURAE TYPUS [Fig. 7].

Siendo imposible comentar en tan breve espacio los veintiocho grabados me contentaré con analizar aquellos que me parecen más representativos de la mentalidad emblemática, y sobre todo más afines con el tema de este simposio: Del libro de emblemas a la ciudad simbólica, que en el caso que nos ocupa también puede leerse a la inversa: De la ciudad simbólica al libro de emblemas.

En diciembre de 1599, con motivo de la entrada de Isabel y Alberto, la ciudad de Amberes se convirtió pues en un espacio simbólico en el que todas las naciones bajo dominio hispánico pudieron celebrar lo que se consideraba una victoria: la vuelta de la paz, o sea la victoria de las fuerzas españolas de la Concordia sobre las fuerzas francesas de la Discordia. Con este fin, cada posesión española del Viejo Continente erigió su propio arco de triunfo en las plazas de la ciudad. El del Ducado de Milán [Fig. 8] me ha llamado la atención no sólo por su belleza sino también por su simbolismo maniqueo en el cual entran destacados elementos emblemáticos.

11. *Ibidem*, p. 188: «Candor inest animo quo sese Antverpia vobis / Dedit, et è toto pectore naevus abest».

12. Cfr. LÓPEZ POZA, Sagrario, «Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro», en LÓPEZ POZA, Sagrario, y PENA SUERO, Nieves, *La fiesta, op. cit.*, p. 217.



Fig. 7.

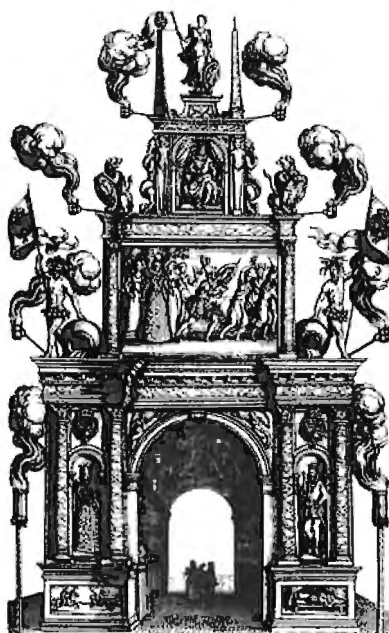


Fig. 8.

En lo alto del arco está la estatua alegórica representativa de Milán, con las armerías del Ducado, debajo de la cual vemos al rey Felipe III sentado en su trono con el cetro en la mano. En la escena central, el archiduque Alberto, en traje de guerra, está ahuyentado a un grupo de mujeres alegóricas en medio de las cuales aparecen la Discordia con su cabellera de víboras (según la descripción hecha por Virgilio en el Libro VI de la *Eneida*)¹³ y la Rapiña con su flagelo en la mano y su vestido rasgado (esta última característica se atribuía normalmente a la Discordia,¹⁴ también a partir de un pasaje de la *Eneida*). Detrás del

13. «Vipereum crinem vittis innexa cruentis».

14. Así la describe Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua*: «Pintábanla con la vestidura rasgada, porque así como la ropa estando sana se acomoda bien al cuerpo, así los ciudadanos cuando la república está en paz son un cuerpo y están abrigados con una ropa, que si se rompe, un cabo ha de ir por una parte y otro por otra. El mismo Virgilio, lib. 9, *Eneida*: *Et scissa gaudens vadit discordia palla*».

archiduque viene la infanta Isabel seguida de las alegorías de la Paz (una mujer coronada de laurel y con palma en la mano), de la Justicia con su espada, de la Abundancia con su cornucopia y de la Concordia con el haz de flechas simbólico.¹⁵ Como en los emblemas, las representaciones iban acompañadas con sendas sentencias latinas; en el caso de esta imagen «*Hac nos ducente redimus*» («volvemos bajo su dirección»). Dicho de otra manera, el futuro reinado de Isabel es presentado emblemáticamente como un período de Paz, Justicia, Abundancia y Concordia, es decir con todos los tópicos de esta fiesta tan codificada como era la entrada.

¡*Concordia!* es una palabra que vuelve constantemente bajo la pluma de Ioannes Bochius. El hecho es que esta alegoría aparece representada en muchas de las arquitecturas efímeras edificadas para esta ocasión. Hasta se había edificado un templo, consagrado únicamente a la Concordia, según el modelo del templo que celebraba a esta divinidad en la Roma antigua (otra vez para hacer de Amberes la Nueva Roma). Desdichadamente, ningún grabado nos muestra este *pegma* y tenemos que contentarnos con la descripción de Ioannes Bochius: En el centro del templo estaba colocada una estatua de ella [de la Concordia], que se apoyaba sobre una columna y llevaba en la mano izquierda dos cornucopias, en la mano derecha una granada (símbolos sacados de monedas antiguas), en la base se leía el escrito:

Concordiae aeternae Isabellae Nvptiis partae sacrvm.¹⁶

El pórtico que daba entrada a este templo venía decorado con las figuras simbólicas de tres héroes. El primero era Maximiliano II, llamado

15. Acerca del origen del simbolismo del haz de flechas, *vid.* nuestro artículo: «Devises, emblèmes et marques d'imprimeurs au Siècle d'Or: à la recherche de l'hispanité perdue», en *Image et Hispanité*, Cahiers du GRIMH, n° 1, Actes des 1res Journées du GRIMH, 20-21 novembre 1998, Université Lumière-Lyon II, Publications du GRIMH/GRIMIA, 1999, pp. 313-326.

16. BOCHIUS, Ioannes. *op. cit.*, p. 228 (la traducción es nuestra). Recuérdese que la granada es símbolo de la república bien ordenada por la impecable disposición de sus granos.

«Caesar Augustus Princeps concordiae pacisque amantissimus», representado bajo la forma de un genio dotado de dos corazones unidos por una cadena con el imprescindible lema: «Vincula concordēs animos adamantina nectunt» (lazos duros como el acero unen las almas en concordancia). El segundo era Carlos V representado bajo la apariencia de Jano con la inscripción: «Janum concordia clusit, / tam pietate tua, Caesar, quam parta triumphis» (La concordia ganada tanto por tu piedad como por tus triunfos cerró las puertas del templo de Jano), alusión al dios romano de rostro bifronte (símbolo de la Prudencia en Alciato), cuyo templo «se abría cuando estallaba una guerra y se cerraba al concluir ésta». ¹⁷ El tercero era Felipe II, sencillamente llamado «Catholico Hispaniarum Indiarumque monarchae potentissimo». Debajo de la imagen del rey, aparecían dos figuras masculinas, una vestida de paisano, otra de militar, que ilustraban el lema «Et pacem armatus amavit», nueva insistencia icónico-textual sobre la oposición paz-guerra que regía toda la ceremonia festiva de la entrada y por lo tanto la relación de Ioannes Bochius. Como en los emblemas, la *discordia concors* se impone como figura retórica esencial.

Todos los «pegmas», todos los arcos de triunfo, todos los templos, todas las columnas erigidas en Amberes con ocasión de la entrada de los archiduques constituían pues, añadidos uno a otro, una ingente cantidad de escenas pictóricas (muchas más que en cualquier libro de emblemas) de índole simbólico-alegóricas, de ambiente mitológico como solía ser el caso. Estas «picturae» venían sistemáticamente acompañadas de una sentencia latina, de forma poética las más veces. Como apunta muy cabalmente Sagrario López Poza al definir las características de las relaciones festivas:

La ciudad es como una gran página de escritura ornamental, un texto global con autoría difusa y participativa que el autor tiene que incorporar y glosar, inter-pretar, aclarar. ¹⁸

17. Citamos a Santiago Sebastián, in ALCIATO, *Emblemas*, *op. cit.*, p. 49.

18. LÓPEZ POZA, Sagrario, «Peculiaridades de las relaciones festivas...», *op. cit.*, p. 216.

La función encomiástica e hiperbólica de la mitologización constante cobra nueva dimensión, cuando se trata ya no de elogiar a los hombres sino de poner el acento en la vigencia de las ideas. La superioridad de la paz sobre la guerra que los tres monarcas tenían misión de encarnar (por lo menos en las arquitecturas efímeras y en la relación de Bochius), se expresará de manera más emblemática aún en un *pegma* cuyo motivo [Fig. 9] está sacado del *Emblematum Liber* de Alciato. Se trata de la leyenda del conocidísimo Hércules Gállico «popularizado» (mejor sería decir «difundido») por el jurista italiano en el emblema sobre la elocuencia, donde se afirma que la suavidad de las palabras puede más que la fuerza de las armas. Esta interpretación se hizo a partir de un pasaje confuso del sofista griego Luciano, donde un celta dice: «Nosotros celtas, no pensamos como vosotros griegos que Hermes sea el Logos. Creemos que es Hércules, porque éste es mucho más vigoroso que Hermes». Este personaje, llamado Ogmios por Luciano, tendría que llamarse pues «Hércules Celta, o Céltico», antes que «Hércules Gallico». Al describir a Ogmios, Luciano pensaba sobre todo en las virtudes que solían atribuirse a Mercurio; este Hércules Celta o Gallico es el dios de la elocuencia inspirada, el Logos en un doble sentido retórico y teológico, que atrae a sí a los hombres gracias a cadenas de oro que unen su lengua a las orejas de ellos.¹⁹

El *pegma* construido en Amberes para ensalzar la idea según la cual la elocuencia supera las armas era una evidente alusión al tratado de Vervins cuyas negociaciones habían acabado con la guerra. La arquitectura efímera tenía la forma de un templete cuadrangular en medio del cual estaba sentado Hércules con sus armas en las manos. Dieciocho cadenas salían de su boca hasta reunirse con los escudos de las diecisiete provincias flamencas más el escudo de Borgoña, cada uno mantenido por una mujer. Notemos cómo cada cadena pasa a la altura de las orejas de las dieciocho mujeres alegóricas.

19. Cfr. SIMON, Marcel, *Hercule et le christianisme*, Faculté des Lettres, Strasbourg, 1955, pp. 96-98.

¿Por qué diecisiete, cuando varias de estas provincias ya se habían independizado? Al mismo tiempo que un elogio de la pacificación, este *pegma* constituía una evidente reivindicación política de parte de quienes no admitían una escisión de los Países Bajos en dos Estados diferentes y esperaban que las provincias del norte se reunirían algún día con las del sur, siempre bajo dominación española por supuesto. Lo ideológico siempre repta por debajo de las imágenes, sobre todo tratándose de relaciones que son, como apunta nítidamente Fernando Rodríguez de la Flor:

[...] la construcción de un campo ficcional retóricamente elaborado; verdadero *puzzle* de fragmentos, reunidos y cronologizados bajo unos intereses determinados. El relator [...] articula ideológicamente el acontecimiento (en realidad lo crea como tal acontecimiento), y hay que desechar la primera entre todas de sus convenciones: la de que es el testigo ocular de un proceso al que sólo está trasvasando fielmente a un texto.²⁰

Esto parece aún más cierto y verdadero en el caso que nos ocupa, sabiendo que Bochius era a la vez «inventor, auctor et scriptor» de todas las pompas²¹ y de la relación, como solía producirse.

Las entradas eran fiestas con profunda significación política, no sólo fiestas para el placer de los ojos. Además eran fiestas totales en las que participaba también el elemento musical, es algo que tendemos a olvidar por la fascinación que lo visual ejerce sobre nosotros. Precisamente, quisiera terminar este rápido estudio por una alusión a la música que se tocaba entonces.

20. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, «Economía simbólica de la relación de conmemoración fúnebre en el Antiguo Régimen: gasto, derroche y dilapidación del bien cultural», en LÓPEZ POZA, Sagrario y PENA SUERO, Nieves, *La fiesta, op. cit.*, p. 121.

21. BOCHIUS, Ioannes, *op. cit.*, In Descriptionem publici Triumphi Inclytis Archiducibus ab Antuerp. exhibiti, elaborata à Ioan Bochio, S.P.Q.A. à Secretis (epigrama de introducción de Michaelis Vander-Hagen), p. 174: «Nobile nec minus à Bochi, mirabilis usque / Ingenio, doctrina, arte, labore, viri. / Qui aedilis, qui praefectus, qui inventor, et auctor / Pompae omnis, scriptor denique solus erat.»



Fig. 9.

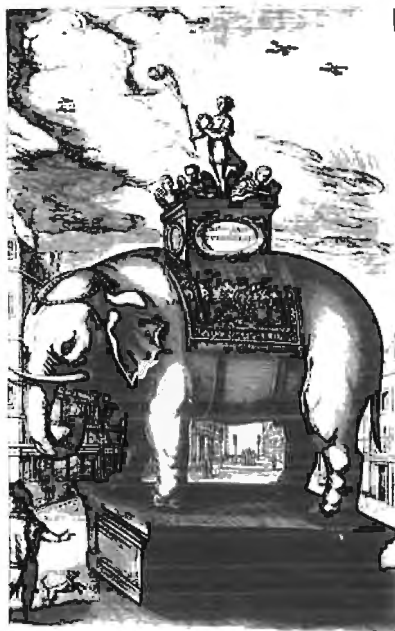


Fig. 10.

No muy lejos del *pegma* de Hércules, a la entrada del foro, había otro *pegma* [Fig. 10] que representaba un elefante –inspirado sin ninguna duda en el elefante de la Paz de Alciato– con una litera en el lomo donde estaban instalados seis jóvenes músicos (así dice el texto) que cantaban un epitalamio, en honor a los soberanos recién casados, sobre una música de Cornelius Verdonckius. Ioannes Bochius nos da la letra de aquel canto polifónico así como la partitura escrita. El estudio de esta partitura [Fig. 11] por un musicólogo nos daría una noción del género de música que se tocaba en las entradas.

Siento que este trabajo no sea más que una mera y parcial descripción indigna de tan bellísimo libro de relaciones. A modo de conclusión abrupta, diré que esta literatura de relaciones festivas –transcripción libresca de imágenes y escritos efímeros– no es tan sólo

P Romme nous, Hy menre e faces, Hy menre faces, nous gau di a nous gaudia
Belgic, nous gaudi a Belgic, Seru fela si fe ro myre a froy gram.
Spat ge nosa Dina petilla Inum dnoe gram ta hga Len, Pax fe amore, G fe
fe de re, do re qui es Pax fe a mo re, G laus fe de re, do re qui es.

P Ro me nous, Hy menre e faces, Hy menre faces, nous gaudi a Belgic, nous
gudi a Belgic, Seru fela si fe ro myre a froy gram.
Dina pe ricalannum Pax fe amore, G laus fe de re, do re qui es. Pax
fe a mo re, G laus fe de re, do re qui es.

P Romme nous, no us gau di a Belgic, nous gau di a Belgic.
Seru fela si fe ro myre a froy gram ge nosa froy gram. Dina pe ricalannum
di nosa ni se re In ge Len, Pax fe amore, G laus fe de re, do re qui es.
Pax fe a mo re, G laus fe de re, do re qui es.

P Romme nous, Hy menre e faces, Hy menre faces, nous gaudi a
Belgic, nous gaudi a Belgic, Seru fela si fe ro myre a froy gram.
ge ro no Dina petilla Inum dnoe gram ta hga Len, Pax fe a
more, G laus fe de re, do re qui es. Pax fe a mo re, G laus fe de re, do re qui es.

P Ro me nous, Hy menre e faces, Hy menre faces, nous gaudi a Belgic, nous gaudi a
Bel gic, Seru fela si fe ro myre a froy gram.
ge nosa Dina petilla Inum dnoe gram ta hga Len, Pax fe a mo re, G laus fe de re, do re qui es.
Pax fe a mo re, G laus fe de re, do re qui es.

P Romme nous, nous gaudi a Belgic, nous gaudi a Belgic.
Seru fela si fe ro myre a froy gram ge nosa froy gram. Dina
petilla Inum dnoe gram ta hga Len, Pax fe amore, G laus fe de re, do re qui es.
Pax fe a mo re, G laus fe de re, do re qui es.

Fig. 11.

encomiástica respecto a las personas reales acogidas y a la ciudad recipiente, sino también que es un ejercicio de erudición, quizás uno de los aspectos que más la aproximan a los libros de emblemas. La entrada y su relación (cara y cruz de una misma medalla) eran una fiesta total para los sentidos, así como para el espíritu.

PROYECCIÓN EMBLEMÁTICA EN APARATOS EFÍMEROS Y EN CONFIGURACIONES SIMBÓLICAS FESTIVAS

GIUSEPPINA LEDDA

Università di Cagliari

1) Se ha hablado mucho de la presencia, difusión y multiplicación de emblemas y jeroglíficos¹ en el contexto de la fiesta barroca, de representaciones mixtas que adornan, enseñan, deleitan y celebran. Muchos de los aquí presentes hemos intentado resaltar algunas de las características principales –locuacidad, legibilidad, enigmaticidad– en relación con su horizonte de expectativa; hemos seguido la iteración y circulación de temas, motivos, signos. Pero privilegiando más bien en todo ello las presencias canónicas más conocidas: los jeroglíficos y emblemas de los certámenes y los que se exponían a la vista y en papel de marca mayor en el interior del templo, en altares callejeros, en carros, etc.; en definitiva, los que siguen el modelo propuesto por las colecciones, aun variando parcialmente en su destinación y función.

Hemos analizado tal vez los distintos elementos del conjunto fiesta (aparatos, jeroglíficos, sermones, poesía, etc.) sin considerar la acción primaria e influyente del género emblemático en todos o en gran parte de ellos. Yo creo, en cambio –y esta es la línea que actualmente me interesa y propongo respecto a la fiesta religiosa barroca– que se puede seguir trabajando en una acepción más extensa y general, reconociendo una proyección y actividad simbólico-emblemática más allá de las presencias estabilizadas dentro del espacio plano, delimitado y

1. Empleo los términos según el uso del tiempo, relativamente a la presencia de los géneros mixtos en la fiesta, sin distinguir según las normas más divulgadas «emblema», «jeroglífico», «empresa». Sobre el asunto remigo a LEDDA, G. «Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 581-598.

perimetrado por las orlas y los marcos del grabado, con una proyección difusa y envolvente a través de configuraciones que repiten, incluso, la peculiar estructura en la que confluyen un cuerpo icónico (imagen sobrecargada de significación), una sintética enunciación verbal, que propicia la interpretación, y un comentario opcional, para, al mismo tiempo, variar, llevando a cabo una metamorfosis en la que se adoptan e inventan formas y materiales.

La dinámica asociacionística del ingenio, particularmente ejercitada en este período, da vida a una inagotable experimentación: el artificio del fuego puede encender y desmaterializar emblemas –o, si se prefiere, configuraciones emblemáticas– y, antitéticamente, formas plásticas y de bulto pueden materializarlos, figuras en movimiento los pueden animar teatralmente...

Voy a presentar en las páginas que siguen sólo unos pocos ejemplos para dar una idea sobre esto. Privilegio en ellas algunas expresiones mixtas que, metamorfoseadas, se ofrecían en los puntos neurálgicos del exterior y del interior del templo, en los claustros y patios, los lugares más concurridos. También voy a considerar la producción de creaciones simbólicas originales en el espacio de la escritura de los relatores. No voy a poder detenerme en otras manifestaciones no menos interesantes (procesiones, desfiles, carros, etc.), que discurren formulando mensajes que se confían a la palabra y a la imagen; tampoco en la penetración de jeroglíficos y emblemas en composiciones poéticas y de certámenes, en sermones, etc.

2) Más allá del estatismo de la gráfica tradicional, en el fuego los jeroglíficos y emblemas pueden adquirir movimiento, acción, color, ruido. Los más ricos y complejos² conseguían crear un espacio virtual habitado por criaturas terrenas, celestes e infernales, con alusión a milagros y virtudes de vidas santas y a vicios y enemigos derrotados;

2. Sobre la variada tipología y función de fuegos y luminarias remito a un interesante artículo de ANDRÉS RENALES, G. «Describir en el barroco, *ut pictura rhetorica*. La fiesta de los fuegos en las relaciones extensas», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari*, 53 (1998), Cagliari, Ed. AV, 1999, pp. 169-192.

podían crearlo y, en un rápido ocaso, disolverlo en un incendio de centellas. Nada más efímero en lo efímero festivo, «quintaesencia de la fugacidad», en palabras de Díez Borque.

La alegría, la euforia, pero también el escalofrío de la disolución, tal vez recuerdo de lo efímero terreno y, al mismo tiempo, anuncio de renovación y purificación. La plurisignificación del elemento fuego (que aquí no puedo sintetizar: vida, espíritu, caridad, etc.) se enriquece diseñando artificiosas representaciones simbólicas. Acertadamente J.E. Varey³ ha analizado cómo en el siglo XVII los fuegos artificiales, aun asumiendo temas y motivos tradicionales y mitológicos, adquieren una sobrecarga de significación en una nueva traducción a lo divino y a lo político: siguen los castillos, los Hércules, etc., pero las figuras míticas aluden a la amistad, a la prudencia, a la fuerza y demás virtudes, mientras, al mismo tiempo, los animales y demonios significan vicios, idolatría, herejía.

Es el caso de la fiesta de S. Ignacio (Sevilla, 1610, relator F. Luque Fajardo).⁴ En el fulgor de las luminarias y fuegos aparece un soldado español de notable semblante y denuedo, rodeado de arneses plateados; tiene asida de una mano una cuerda, a su lado un castillo de tres cuerpos y cuatro torres habitado por figuras alegóricas que llevan mores y letras aclaratorias (la que revela ser la herejía con el mote «Babilonia fornicaria» y los versos que declaran: «De todos los vicios es madre / la sinvergüença heregía / no hay quien mejor la cadre / ser descarada harpía»). El soldado tira de la cuerda y el castillo y sus habitantes se deshacen en mil invenciones de fuego.

Por lo tanto se puede considerar éste que acabo de describir un tipo de jeroglífico compuesto por figuras jeroglíficas, igual que los múltiples, los que se ostentaban en el templo aludiendo y resumiendo vidas y milagros. Valga como ejemplo el jeroglífico múltiple de la fiesta de Santo Tomás de Villanueva (Valencia, 1665) en el que los diferentes

3. VAREY, J. E. «Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVIe-XVIIe siècle)», *Les fêtes de la Renaissance*, t. III, París, CNRS, 1975, pp. 619-633.

4. LUQUE FAJARDO, F. *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla en la Beatificación del Glorioso San Ignacio fundador de la Compañía de Jesús*, Sevilla, 1610.

signos misteriosamente cifran, como los versos declaran, «de Tomás las experiencias».

En la misma fiesta en honor de Ignacio, delante de la puerta del hospital del Cardenal apareció y desapareció una galera de mediana grandeza que tenía por forzados remeros los vicios enemigos del alma: es el motivo emblemático de la nave negra que seguirá su navegación en el teatro calderoniano y en la sermonística barroca. Completan el mensaje luminarias que se encendieron en un lienzo formando la IHS jesuítica y dos brazos que surgían de las paredes haciendo oficio de candelabros para concluir recordando los méritos de la compañía.



Fig. 1.

En la fiesta de San Beltrán en Valencia (1609)⁵ hubo varias representaciones de fuegos. En la primera, en las cuatro esquinas de un tablado se colocaron animales de aspecto muy feroz —un toro, un tigre, un águila, un cuervo—; en el medio se dispusieron símbolos positivos: una hermosa fuente, en su remate el murciélago valenciano y cerca de la fuente un caballo, un león, un papagayo, un unicornio. Las llamas saliendo de la fuente destruyeron las figuras de animales de signo negativo. En las sucesivas noches, en la plaza de Predicadores, se pudieron admirar significativas escenas más tradicionales y conocidas: soldados que en una galera llegaban a un castillo para liberar a una princesa guardada por los enemigos salvajes; la destrucción de Sagunto tal vez representaba la fragilidad y fugacidad del poder terreno; en la última noche se quemó el caballo de Troya y sus escondidos habitantes. En casos como éstos no se presenta, como en los anteriormente mencionados, la composición triplex, pero el parentesco con el mundo emblemático es evidente.

Para otros ejemplos de fuegos que aluden y significan remito a otra fiesta a San Pedro Nolasco en Madrid (1630), y, particularmente, a la galera cuya proa representaba cabezas de animales; inscripciones en los estandartes revelaban ser sus marineros albigenses; los de las naves, los herejes albigenses, acometieron el castillo guardado por el Santo vencedor.⁶

Federico Revilla ofrece un interesante documento de la pervivencia en el siglo XVIII de fuegos que, a través de temas ya conocidos, transmitían simbólicamente mensajes religiosos y políticos. En ocasión del bautismo de Mustafá Hazén, celebrado en Barcelona el cuatro de febrero de 1723, se erigió un gran castillo de fuego, réplica de la Jerusalén celestial transformada en la «ciudad del mal», con dieciséis estatuas representando los vicios; un ave fénix coronaba el soberbio edificio

5. GÓMEZ, Vicente, *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la Beatificación del glorioso padre S. Luis Beltrán*, Valencia, Juan Chrysóstomo Gárriz, 1609.

6. REMÓN, Fr. Alonso, *Las fiestas solennes, y grandiosas que hizo la Sagrada Religión de Nuestra Señora de la Merced, en este Convento de Madrid, a su glorioso fundador San Pedro Nolasco, este año 1629*, Madrid, Imprenta del reino, 1630.

anunciando la renovación y resurrección del hombre lograda a través de la quema de los pecados y de la corrupción. «Cuatro tarjetas con armas de Turquía, Trípode, Argel y Túnez» señalaban los focos del mal. Así, como acertadamente el crítico señala, «se materializaba la aniquilación de aquellas potencias en el mismo acto, por el mismo pretexto y con el mismo simbolismo que la de los males morales».⁷

3) El emblema contagia y emblematiza varias manifestaciones festivas: «en la magia de la metamorfosis puede animar signos vivientes».

Sagrario López Poza en un interesante ensayo describe una mojiganga callejera que tuvo lugar en ocasión de la renovación del templo de San Miguel (Segovia, 27 de septiembre de 1672)⁸ y demuestra muy acertadamente que en ella «una intención conceptual compleja y bien definida es expresada a través de códigos simbólico-emblemáticos». Invita a interpretar a los personajes «como emblema vivos, a través del lenguaje retórico de la imagería y aprovechando la luz que arrojan los motes».

Quiero rápidamente añadir un ejemplo más: un desfile de máscaras que forma parte de los festejos en ocasión del centenario de El Escorial.⁹ Es interesante notar que un emblema «que lo bien trazado de su disposición, nos da licencia de llamarlo trofeo» precede, anuncia y declara la victoria de la máscara emblemática que va a desfilar. Así, en un singular cambio de roles, el emblema anuncia y declara. Componen la máscara-jeroglífico –así la denomina el mismo relator– figuras peregrinas disfrazadas de leones y águilas, acompañadas por lacayos que llevan la declaración en versos:

7. REVILLA, F. *Simbología deciochesca: un monumento celebrativo del bautismo de un magnate musulmán*, Varia, Universidad de Valladolid, C.S.I.C., Seminario de Estudios de Arte y Arquelogía, 1986, pp. 487-493.

8. LÓPEZ POZA, S. *Emblemas animados en una mojiganga callejera de 1672 en Segovia*, *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, 1994, pp. 619-636.

9. SANTA MARÍA, Fr. LUIS de, *Octava sagradamente culta, celebrada de orden del Rey Nuestro Señor... Centenario del único milagro del mundo San Lorenzo el el real del escorial*, Madrid, Imprenta Real, 1664.

Delante del león lleaua un lacayo levantada en alto una targeta, en que estaua pintada esta Casa Real, y a vista della un León coronado, como haziendo la escolta esta letra daua vida al enigma:

Quien mantiene en su grandeza

Esta Octaua Maravilla

Es el León de Castilla.

A la Águila precedía otro lacayo con otra cartela, que daua a ver también este edificio, y assentada en una de sus torres una Águila coronada, atenta a un Sol que se descubría, entre unos arboles, por el Oriente. Deszifraua el alma este mote:

Ninguna, si no es el Sol

Pudo despertar mi aliento

Y assí su casa es mi asiento.

A este como Geroglífico seguían quarenta cauallos, que formando la mascara [...].¹⁰

En resumen en un singular juego, *myse en abyme*, un emblema anuncia figuras emblemáticas que representan en los emblemas que los acompañan las glorias reales y del real edificio.

4) «Desde el exterior al interior del templo». Al entrar en el lugar sagrado: luces, esplendores de oro y plata, proliferación, y geminación de festones, borlas, sartas de flores y frutas que se imbrican y entremezclan. Pero nos equivocáramos si, con perspectiva moderna, consideráramos la exuberancia de elementos asémica y ornamental ostentación barroca; tienen su función y coherencia en el sistema celebrativo. Como ha resaltado Vittorio Casale,¹¹ además de producir efectos de alegría quieren ser «representación del espacio glorioso e «irrepresentable» del paraíso», tratan de plasmar visualmente en la fiesta terrena el esplendor de la fiesta celeste en ocasión de la acogida de un beato, santo, etc.

10. *Ibidem*, p. 15.12. CHASTEL, A. *L'art italien*, París, Flammarion 1982.

11. CASALE, V. «Gloria ai beati e ai santi: l'arte delle Canonizzazioni», *La festa a Roma*, Torino, Allemandi, 1997, vol. 1, pp. 124-141.

Si la paradójica abundancia del arte postridentina, en palabras de Chastel,¹² expresaba «La fulguración de lo sagrado en una asombrosa fiesta aérea y luminosa», la abundancia y riqueza de la fiesta y celebración barrocas funcionan como un espejismo, fiesta luminosa de segundo grado que refleja la gloria celeste o da una idea de ella. Así la interpretan relatores y observadores: Luis de Santa María, relator de las citadas fiestas del centenario de El Escorial, atestigua que el relicario efímero y sus adornos que cargaban sobre el altar mayor «despertaban la admiración de lo que sucedió en cielo», y, a propósito de otros adornos, admirado, observa que de ellos resultaba «una armonía que anticipaba en el templo un retrato del Empireo». El claustro de la Casa Profesa de Sevilla, en ocasión de la fiesta de San Ignacio es, en palabras del relator, un «traslado del Paraíso». Según Orti, en *El siglo cuarto de la conquista de Valencia*,¹³ la multitud de luces y luminarias que se dispusieron en el altar de los padres carmelitas «dio opinión del Cielo». Por lo tanto, lejos de considerar la escenografía efímera del templo finalizada tan sólo al momentáneo deslumbramiento del observador fiel, ésta debía evocar y remitir a un más allá.

Y si superamos la primera fantástica impresión que ejerce el conjunto y nos acercamos para ver mejor cabe observar cómo formas y detalles, las posiciones de los elementos, enseñan —en la dúplice acepción de la palabra— y significan. En la Catedral de Sevilla, en ocasión de la beatificación del rey Fernando, el triunfo central presenta en el interior la simbólica forma de ochavo, la tipología adoptada en el aparato fúnebre en honor de Felipe II en Sevilla, en el Panteón de San Lorenzo y en los aparatos en la muerte de Margarita de Austria en Florencia, para significar perfección e inmortalidad.

Selecciono detalles. En una de las fachadas exteriores del templo-triunfo, en la parte alta se puede notar una palma, sale del cuello de una urneta entretallada de festoncillos y llega a tocar la cúpula, de sus ramas penden arneses y armas del santo vencedor, mientras en posición más baja, colgados de los troncos de encinas con las ramas cortadas,

12. CHASTEL, A. *L'art italien*, París, Flammarion 1982.

13. ORTI, J. A. *Siglo cuarto de la conquista de Valencia...*, Valencia, 1633.

aparecen las vencidas armas musulmanas; tarjas con motes y versos completan el conjunto. La posición alto-bajo significativamente jerarquiza. Adecuándonos al movimiento transformista que voy señalando y con procedimiento contrario podríamos imaginar los mismos signos –palmas que se elevan hacia el cielo, troncos y ramas cortadas hacia la parte inferior terrena– formando parte del cuerpo de un jeroglífico ortodoxamente plano.

5) Sigo destacando algunas «representaciones de bulto». Mágicas transformaciones de conceptos e ideas en aparatos emblemáticos, altares, grupos en el interior del templo y en los espacios sagrados. ¿Puede la condensación y concentración emblemático-jeroglífica conciliarse con la forma de bulto y de relieve? ¿Pueden los signos quintesenciados adquirir cuerpo y volumen? En la proteiforme representación festiva emblemas y jeroglíficos se materializan, adquieren forma tridimensional amplificada. Lope de Vega, relator de la fiesta de S. Isidoro en Madrid (1620), interpreta «como un jeroglífico» el altar callejero de los agustinos (flores, ramas, un jardín, rey bajo un dosel, ángeles que recogen la sangre de Cristo, versos y letras-mote).

Un interesante aparato de bulto enriquece el claustro de la Casa Profesa de Sevilla, en ocasión de la citada beatificación de S. Ignacio de Loyola (Sevilla, 1610). El conjunto representa un certamen. Al lado del Santo caído, figuras de astrólogos graduados en artes, medicina, leyes, teología, llevan las insignias de las facultades y aluden al demonio, a la carne, al angel custodio. Numerosos instrumentos astrológicos. En el techo los planetas y los doce signos configuran un contexto emblemático. Los cuatro doctores tienen que pronosticar la significación de la caída. Cada figura formula su respuesta: el demonio «en figura de maestro en artes, tenía cerca de sí un bufete, con varios instrumentos...» El pronóstico-lema decía: *Ad ruinam nuestram*, y los versos: «Todas mis artes destruyen la fuerza de la caída / Mi ciencia doy por perdida». ¹⁴ En la misma ocasión, en el mismo edificio, en el centro

14. DE LUQUE FAJARDO, F. *Relacion de la fiesta...*, op. cit., pp. 16-17.

de un patio, una estupenda fuente de losa blanca se metamorfosea en carro triunfal donde dominan cabezas de animales: los de la visión de S. Juan—acompañadas por palabras que aclaran y ponen todo en relación.

Una prefiguración que se reitera en sermones, versos, lienzos de la Compañía, etc., da vida a un altar emblemático de los carmelitas, en ocasión de la fiesta de la consagración de la Catedral de Jaén.¹⁵ El templo de Jerusalén habría sido preanuncio y prefiguración del que en la ocasión se inauguraba. El altar tiene forma de templo con figuras columnarias, figuras peregrinas dirigidas, según el relator, a «hacer un jeroglífico». Hay mote en latín, «Excidit columnas septem», y versos que declaran.

Ejemplos de figuras de bulto de mayor formato y complejidad se podían admirar en la citada fiesta de S. Fernando: en la capilla del Sagrario se colocó una figura gallarda femenina sobre un globo, motes y versos revelaban ser la fe; en el patio de los naranjos una arquitectura mnemotécnica reservaba espacios a figuras con motes y letras.

Un interesante documento, que a continuación aporto, nos ofrece la oportunidad de disfrutar visualmente el diseño previo a la operación de materialización y amplificación de un jeroglífico. Jeroglífico define el autor de la relación de la fiesta de S. Pedro Nolasco, fray Antonio Remón,¹⁶ el inmenso aparato que iba a representar al santo. Por lo visto se diseñó y previno pero no se ejecutó por algunos inconvenientes. Se citan proporciones y se ofrece el relativo grabado: S. Pedro Nolasco aparece en figura de un Atlas gigante, en el acto de sustentar el globo de cuarenta pies de alto, de material que debía imitar el bronce. En el globo una cruz coronada con tiara imperial de oro une y celebra el poder terreno y el religioso; en una tarjeta triunfan las armas de la religión; los motes anuncian: «Ecce gigantes gemunt sub aquis» y «Factus est principatus super humerum heius». El aparato, como el

15. NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, J. *Descripciones panegíricas de las Insignes Fiestas que la Santa Iglesia catedral de Jaen celebró en la traslación del SS. Sacramento a su nuevo y suntuoso Templo, en el mes de octubre del año 1600*, Málaga, 1661.

16. REMÓN, Fr. ALONSO, *op. cit.*

relator informa, estaba destinado a resumir y celebrar en la conclusión de la fiesta las virtudes y méritos del Santo Redentor.

7) La relación es el último eslabón de la fiesta. Su escritura «a posteriori» conlleva «un proceso de reelaboración simbólica», como han señalado Fernando de la Flor¹⁷ y Gabriel Andrés,¹⁸ una operación que exalta e hiperboliza y llega a constituir a veces una celebración de segundo grado. Sobre cuanto media entre evento y escritura llama la atención Víctor Mínguez que, en un reciente ensayo, pone sobre aviso denunciando alteraciones y exageraciones que se pueden contrastar con documentos manuscritos; más fiables son los no destinados a la imprenta.¹⁹

El relator interviene –no puedo detenerme en ello pero es interesante notarlo– ejerciendo desde el comienzo una sutil e insinuante operación sublimatoria en la tópica declaración de humildad, de inefabilidad, impotencia de las palabras a competir con la pintura ante la sublimidad y magnificencia de lo visto y oído. La reticencia simulada pronto se vuelve locuacidad y verbosidad, comentario a beneficio de la iglesia –templo de Jerusalén, de Salomón, octava maravilla, reflejo del Paraíso en la tierra como ya hemos visto– y a beneficio de los comitentes y del poder constituido. Pero no es esta insinuante intervención lo que aquí me interesa, sino la construcción de representaciones simbólicas «in proprio». Fray Luis de Santa María, entusiasta relator de la fiesta del Escorial, anuncia su deseo de dejar el estilo llano y sumiso porque la ocasión, la descripción del certamen, lo requiere:

17. DE LA FLOR, F. R. *Atenas Castellana. Ensayos sobre cultura simbólica en la Salamanca del Antiguo Regimen*, Salamanca, 1989.

18. ANDRÉS, G. «Una aproximación a los libros de fiestas barrocos», *Studi Ispanici*, Pisa, 1991-93, pp. 59-73; ID. «Relaciones extensas de fiestas públicas: itinerario de un género», *La fiesta. Actas del II Seminario de relaciones de Sucesos*, (La Coruña, 13-15.07.1998), ed. por S. López Poza y N. Peña Sueiro, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 11-17.

19. MÍNGUEZ, V. *op. cit.*

A los acentos armoniosos del inspirado bronce, de la trompa sonora de la fama (porque entremos ya en poético estilo) se movieron las cumbres de Elicona; inquietaron las sacras fuentes sus murmuradoras aguas, brindando a un mismo tiempo a escriuir a los ingenios fértiles, a templar el ardor del poético numen: *Est Deus in nobis agitante callescimus illo*. Entró al Parnaso España, ricamente vestida de ropas, ceñidas sus sienes de diadema imperial, aprisionada la mata, compuestamente libre de su pelo, con riquísimos lazos de diamante. Pendía de sus hombros un manto imperial, en cuyo centro varios hilos de perlas, sutilmente hondeadas, formaban las Águilas del Austria, embraçaua una hermosa cartela de caracteres de plata en un campo azul escribió. Eterna duración se promete a la firmeza de la fábrica...²⁰

Los numerosos detalles ayudan a la configuración de la imagen. La evocación de análogas representaciones abre los certámenes II, IV y VI. De no haber puesto atención a las declaraciones del autor y al hecho de que no todos los puntos del certamen llevan igual encabezamiento hubiéramos juzgado que las figuras formaban parte de un desfile real de la organización festiva, y no del teatro de la escritura. Figuras que tienen una existencia y dimensión imaginaria, mental y escrituraria, descritas detalladamente, suplen la falta de percepción visual, deudoras a un autor que, acostumbrado a leer, a percibir estímulos visuales y simbólicos, ha adquirido la capacidad de producirlos originalmente, él también se ha vuelto agente simbólico. Prueba evidente de que la práctica simbólico-alegórica no era una categoría y estructura cultural separada, sino que había llegado a constituir parte integrante del método imaginativo y expresivo.

Otro ejemplo de participación activa, que va más allá de los límites del relator fiel, lo ofrece Francisco de la Torre, que describe las empresas que llevaban los nobles caballeros en el torneo en ocasión del indulto de Alejandro VII, en la celebración de la Inmaculada Concepción (Valencia, 1665), y las hace propias: «aunque las discurrieron ingeniosamente los mismos que las llevaban, (deseo) aplaudirlas

20. Luis de SANTA MARÍA, P. M. *op. cit.*, pp. 42-43.

acercándolas al devoto asunto de mi libro, y en cada una unire sus diferentes intentos a uno, del misterio de la pura Concepción, sin mutar circunstancias de la pintura que hay en ellas...»²¹ Une al ejercicio de los «ingenios» el suyo volviendo a lo divino, en una meta-operación emblemática, la profana exhibición amatoria.

CONCLUSIÓN

El emblema, tal vez como ningún otro género interactivo entre imágenes y palabras, ha tenido una proteiforme vitalidad y una capacidad de proyección insospechada con epicentro, me atrevo a decir, en la galaxia fiesta, y prolongación e influencia, claro está, en otros géneros literarios y artísticos.

Es el período de la emblemática aplicada. «Han pasado cien años y siempre más débil se hace la semejanza con el símbolo», comenta Walter Benjamin al resaltar la distancia de los productos del pleno barroco de los del Renacimiento. Y Klein hace notar cómo en pleno xvii la empresa se aplica como medio. Como he señalado en otro trabajo, los mismos teóricos de empresas, emblemas y géneros mixtos, los que defendían su más antigua genealogía, y que se autoasignaban el papel de descifradores de las sugerencias divinas, al elaborar normas y señalar diferencias, al proponer y analizar temas y motivos enseñaban un arte que se difundía cada vez más fuera de los ambientes elitarios.

Si en Italia las teorías de Tasso y sus interlocutores habían llegado a un punto muerto y se reafirmaban las poéticas aristotélicas, en España, en la «península metafísica», la concepción del símbolo = encuentro de una intuición y revelación, seguía conviviendo con la de tipo aristotélico = metáfora ilustrada de un concepto. La interrogación del mundo, el afán de leer las letras del gran libro de la naturaleza, la búsqueda de un sentido sagrado en todo lo visible, que seguía afirmándose

21. TORRE Y SEBIL, F. de la, *Luzes de la Aurora, Días del Sol en fiestas de la que es Sol de los Días, y Aurora de las Luzes María Santísima...*, Valencia, Gerónimo Villagrasa, 1665, p. 546.

en textos didácticos y espirituales, igual que en el teatro de Calderón, no contrastaba, sino que tal vez implementaba el empleo utilitario de emblemas, signos, etc. Se había adquirido un *thesauro* de saber, se habían organizado enciclopedias. La práctica de asociar signos y sentidos, el ejercicio analógico se podían provechosamente invertir. La «disciplina del símbolo», en palabras de Fernando de la Flor, favorecía un modo operatorio y un arte de la comunicación.

*En que se precinó para concluir estas fiestas q...
no se excusó por algunos inconuenientes,
hnparecido que no carezca así el io.
dor que nos fuere bien
afesto.*

A Viste precinó y dispuesto, que el fin y la conclusión vitima de tan grandiosas solemnidades, como quedán referidas histef sen punto, y fue como el rojo y blanco donde caminaron los encepentes a luntos, e inuenciones este triunfo, y oientación. Labrofe de relieue entero vn Gigante Athlas, en la forma qV. r. g. l. i. en el a. de sus Eneidas, le define y pinta así, habiéndolo del monte verdadero, en la Libia: como el Gigante labiofo, que la antiguedad gentilis le atribuyó tan fuertes ombros, que en ellos confabauan sustentey fufentat el cielo, como el Poeta Mā tuano, lo abraça y cifre todo en ellos versos.

1. *Am. que estans aptere, & lutea ardua terchi,*

2. *Atlantis duris celum qui vertice fufcit,*

3. *Atlantis caplaui affidui omnibus asole*

4. *Pemferam espas, & ventis pulsat. & imbro*

5. *Alta, hūmores, infussa: vltis inter summa mēto*

6. *Precipitant, stinis & glacia, rigeis borrida barba.*

La proporción Gigantea era de quarenta pies de alto, imitado de bronces bien esculpido el cuerpo, e cion significativas del globo esférico, que cayendo sobre sus cueftas le agobiaba el cielo mundo, a quien ofrecía el ombro, era vna hnia respaldante cion imitada de oro el ambitu circular, compaffa, lo a todos vltos, ser guá el de vna sueda de cetro a filo combu: Esta ocupaban no Ef. iteñas como firmamento, ni ciudades como a punto superficial de la tierra, sino vna eua coronada con tira impetral de oro, diamantes, y perlas, y orladas de lobos, y coy cabeza de la de espaldas al Redentor Dios hombre. Tenia este Gigante, como el emblema el vn brazo sobre vn tronco, o arigera, y en ellas armas de nuestra Religión, y como por tuchon, o reliquie de la mensuosa cingia aquellas palabras del cap. 26. de Job. *Ecc Gigante genuit sub equis.* Pifavan sus pies, o colunas otra, en ella o pedestal, de medio

o reliquie o tallay en el aquello del cap. 9. de Isaias: *Factus est Principatus super humeros eius.* Todo comprehensiuo de la imitacion de Christo Redentor primero, en nuestro Padre San Pedro Notafo segundo Redentor, que mirando por principal objeto, y blanco en el instituto de redimir los cuerpos de los feles, cautiuos de poder de infieles, a rescatar aquellas almas, redimidas por la sangre de Iesu Christo, porque no de raxon, ni a pollaraffen la Fé recibida en el baurifino, lo cargodel, y sus suceffores en tan superior vocation con su quare voto de la cruz del mismo Iesu Christo, ya ciclo, pues fue la uue para abrirlo, y con coraua por el mercedido triunfo por la victoria de tan grande empresa; y con la da espaldas entre los brazos y cabeza, por los peligros a que, se expone el Religioso Redentor, entre aquella infidelidad, y Reputibion barbara blasfemia del nombre de Iesu Christo, y por ello simbolizamos la alencada hazaña, con la Gigantea figura, imitadora de aquel que con pasos de Gigante rico de la alegría del remedio del mundo baxó del seno del eterno Padre, a las Virginales entrañas de Maria, a ser nuestro primero Redentor. *Exultans ut Gius ad curandam viam.* Psalm. 18. y porque peligros y peregrinaciones tan luertes, como el ir a redimir, aunque sean Gigantes, la Caridad, y Fé en el Religioso Redentor, con todo tiemblan, y agimen estos animos de marca mayor, con las oraciones en quos pone aquel barbarifimo, dioselo por esta raxon o blason que dio a Christo I. faias a nuestro instituto y quare voto de Principado de pecho de cruz, y recoger estas espigas caidas, como otra Rur, estos miserables cautiuos. Conseruau estos hijos varones entre los aprietos Gitanos; y infieles mandatos de otro Faraon. Mediefe eb. estos feles casti. muertos a la Fé como otro Eliseo, con el difunto. hijo de la muger Sunamite. Reparar estas apocelladas, murallas del templo y edificios de otra Jerusalem, como otro *Ezechias*, y *Lehas*. Grandiosa obra, superior hazaña, peregrino seruo del xeto de la honra de Dios, y conseruacion de sus feles: todo lo qual lo abragó, y comprehendió el gerogonifio y empresa la pintura, y elogio presene de nuestro Padre, y Patriarca, que ofrece mos al Lector, para q lo q no vio en la calle, leyendo en el libro, lo go e, y agradece el pensamiento, ponder e el tipo, y simbolo de la metadora y figura, y reciba la voluntad de satisfaccie a todo, y referirlo todo.

Fig. 2.

Organizadores de fiestas, los jesuitas, hábiles psicagogos, supieron entender el provechoso impacto que la dialéctica entre ocultación y exhibición ejercía en la percepción visual y mental de los destinatarios y, sobre todo, supieron entender cómo la estructura emblemática era compleja y al mismo tiempo disponible a múltiples operaciones y transformaciones.

De la especificidad privilegiada de la emblemática como arte de saber individuar re-envíos y relaciones en la arquitectura del universo supieron deducir una técnica y un arte de trasponer en imágenes alusivas-elusivas, de dar cuerpo y vestir –el movimiento es contrario– ideas concebidas con antelación en un programa previsto: consiguieron hacer corresponder a la unidireccionalidad y estabilidad del mensaje una enorme variedad de formas y materiales en singular movimiento transformista, porque la variedad y novedad capta, atrae y suspende.

FUNCIONES SAGRADAS Y REGOCIJOS PAGANOS. LAS FIESTAS DE CANONIZACION DE SAN LUIS GONZAGA Y DE SAN ESTANISLAO DE KOSTKA

EMILIA MONTANER

Universidad de Salamanca

Numerosas disciplinas intervienen en la configuración de las celebraciones que conmemoran acontecimientos en la época del barroco. Sin embargo, éstas se presentan tan bien trabadas que una reflexión individualizada desvirtuaría en buena medida el carácter unitario que preside su morfología. Desde esta perspectiva pues, habría que examinar las fiestas que en el verano de 1727 organiza el Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga y de San Estanislao de Kostka, emitida por Benedicto XIII en diciembre del año precedente.

La descripción del ceremonial cuya impresión patrocina el ilustre Corregidor D. Rodrigo Caballero y Llanes,¹ lleva por título *La juventud triunfante, representada en las fiestas con que celebró el Colegio de la Real Compañía de Jesús de Salamanca la canonización de san Luis Gonzaga y de san Estanislao de Kostka...* El voluminoso volúmen que consta de 411 páginas además de las 9 hojas dedicadas a aprobaciones y dictámenes, culmina con la *Descripción de la mojiganga que*

1. Era don Rodrigo Caballero natural de Andalucía, afecto a Felipe V y el principal impulsor en 1729 de la construcción de la Plaza Mayor. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La Plaza Mayor de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos 1977, p 28.

*hicieron los jóvenes teólogos [...] con motivo de la canonización de san Luis Gonzaga y de san Estanislao de Kostka.*²

Trabajan en su redacción, muy debatida por los especialitas, Luis de Losada y el eximio José Francisco de Isla que por entonces apenas cumplidos sus 24, años cursaba Teología en el colegio de Salamanca.³

Para conducir al lector por el complejo relato del libro de la fiesta estimado como paradigma en su género y sin entrar en consideraciones en cuanto a los valores literarios, comenzaré por reseñar lo más linealmente posible la sucesión de los acontecimientos. En razón de su contenido las ceremonias se dividen en dos partes distintas. La primera de índole esencialmente litúrgica da comienzo el día 5 de julio con el traslado de las imágenes de San Ignacio, San Francisco Javier, San Francisco de Borja, san Pablo Miki, san Juan Goto, Diego Kisai y Juan Francisco de Regis, desde los domicilios particulares donde habían sido engalanadas hasta la iglesia de la Compañía. Cada una de las cinco jornadas sucesivas conmemoradas con misa solemne, sermón y procesión, corre a cargo de instituciones salmantinas según el orden siguiente: Cabildo catedralicio, Universidad, colegios de San Bernardo y de Trinitarios Calzados y Ayuntamiento.

2. La relación que se dedica al entonces Príncipe de Asturias Fernando VI fue reeditada en varias ocasiones. La biblioteca de la Universidad de Salamanca conserva varios ejemplares de la primera edición de Eugenio García de Honorato fechada en Salamanca en 1727. Respecto a la *Descripción de la mojiganga ...* publicada por separado a partir de 1781, existe una impresión en Madrid, Mundo Latino, en 1930. Palau núms. 126894 al 97. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, «Climax y crisis en el modelo de relación de fiesta académica barroca: Isla y la juventud triunfante», en *Acti del Seminario su «La scrittura dell'effimero»*, Institut Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1995, pp 271-295, realiza un interesante análisis del texto.

3. No existe un acuerdo en lo relativo a la concesión de autorías. CORTINES ICETA aún considerando al P. Losada *«el alma de la obra»*, manifiesta que Isla se encargaría de la prosa y Losada de los versos, *El siglo XVIII en la pre-ilustración salmantina. Vida y pensamiento de Luis de Losada*, Madrid, CSIC 1981, pp 298 y 358. Sin embargo, el propio P. Isla confiesa en una de sus cartas haber escrito desde la página 124 hasta la 411, en RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *op. cit.* n 12, p 276. Algunos estudiosos, entre ellos AGUILAR PIÑAL, *Bibliografía*, IV, 596, señalan la participación de otros jóvenes jesuitas.

La segunda parte de las fiestas que se extienden desde el 12 al 17 de julio celebra a san Luis Gonzaga como protector de las escuelas de la Compañía. Al constituir una arraigada costumbre entre los jesuitas acompañar cualquier acontecimiento con ejercicios teatrales, dos piezas dramáticas consagradas a los jóvenes canonizados señalan el principio de los actos que se clausuran con un desfile carnavalesco seguido de un espectáculo taucómico.⁴

A pesar de que la evolución de las mentalidades trae consigo un progresivo deterioro de la pompa celebrativa, en esta ocasión los Padres del colegio salmantino al igual que en otras ciudades de España, se esfuerzan en rememorar su pasado esplendor.⁵

Considerando la escasa iluminación urbana de la época, las luces de calles, fachadas, torres o azoteas dispuestas por ciudadanos y corporaciones hicieron de la ciudad un ascua de luz. Sorprende sobre todo, dada la precariedad de los medios técnicos la maestría y audacia de las instalaciones. Antorchas encendidas escribían en el tercer y cuarto piso de las ventanas del Colegio el nombre de los homenajeados

4. También el colegio de Córdoba conmemora la canonización en enero de 1728 con la representación del poema cómico en dos actos «*Los dos jóvenes de Ignacio*» compuesto por Francisco Isidoro de Molina, en VALDÉS, C. *Amphiteatro sagrado desde cuyas tres órdenes de asientos se pueden ver [...] los espectáculos [...] que ofreció [...] el máximo colegio cordobés [...] en su canonización [...]*, Córdoba en casa de Juan Ortega y León s.a. (1728). Las comedias que en principio según una costumbre tomada de la Universidad, eran una actividad docente de carácter práctico como las declamaciones, controversias y certámenes públicos, alcanzan tal magnitud entre los jesuitas que puede hablarse «casi de un subgénero dramático con características peculiares», GARCÍA SORIANO, *El teatro universitario y humanístico en España*, s.e., Toledo 1945, pp 18-20. Respecto a las obras de teatro en los colegios de la Compañía, vid., entre otros, ARRONIZ, *Teatro y escenarios del siglo de oro*, Madrid, ed. Gredos 1977 y GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, *El teatro escolar de los jesuitas*, Universidad de Oviedo, 1997.

5. La canonización se conmemora sobre todo en las ciudades donde existen colegios jesuitas. Conocemos las de Madrid, *Los jóvenes jesuitas. Puntual relación de las [...] fiestas ejecutadas en el colegio imperial de Madrid a la canonización de san Luis Gonzaga y san Estanislao de Kostka*, SIMÓN DÍAZ incluye una selección del texto en *Historia del Colegio imperial de Madrid*, Madrid, CSIC 1952, pp 487-497. En lo referido al colegio de Córdoba, ya he señalado VALDÉS, *Amphiteatro sagrado ...*

y otras muchas alumbraban «el último remate» de la cúpula del cruce-ro de su iglesia.⁶

La música y las danzas por contribuir en buena medida a incrementar el ambiente festivo, acompañaban la mayor parte de los festejos. Uno de los actos que más llamó la atención de los salmantinos, si la relación no exagera la realidad, fue la danza que niños vestidos de rojo procedentes de Villagarcía de Campos –solar del P. Isla– ejecutaron durante la noche del día 12 de julio en el tejado de «la torre». Ignoro a qué torre se refiere el texto ya que los dos primeros cuerpos de las que coronan la iglesia de la Compañía en la actualidad, aunque previstas en los planes de Gómez de Mora, no fueron edificadas sino en 1750 por García de Quiñones [Fig. 1].⁷



Fig. 1.

6. En las ventanas del colegio podía leerse: «a san Luis nro patrono y nro puro s Stanislao». Las iluminaciones inspiran hermosas metáforas a los redactores de la Relación. *La juventud triunfante*, pp 76, 77, 113 y 173.

7. Los remates se ejecutaron cuatro años más tarde. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos 1969, p 123.

Como es bien sabido los elementos pirotécnicos juegan un papel importante en el universo de la fiesta. Conscientes del hecho los jesuitas costearon vistosos fuegos de artificio como el pabellón que cobijaba una estatua de san Luis Gonzaga instalado en el «segundo corredor del cimborrio» de la iglesia. Unas llamas que salían de la espada que esgrimía el santo incendiaban las figuras alegóricas de la impiedad, la herejía y el paganismo situadas en el tejado de esa supuesta torre que debía rematar la fachada de la iglesia.⁸

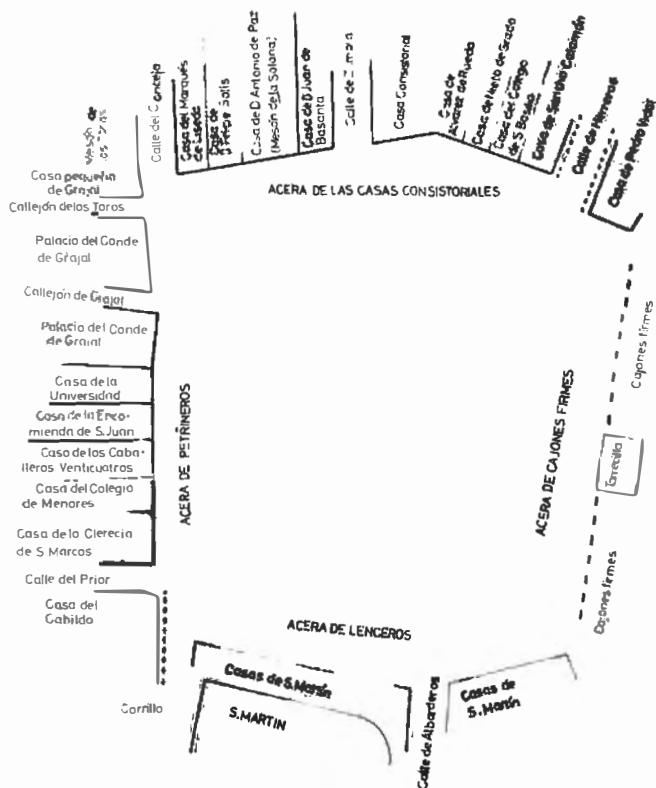


Fig. 2.

8. *La Juventud triunfante*, p 175.

La prolija descripción que el libro hace de los cortejos además de aportar datos para la historia del urbanismo, proporciona una buena idea de lo que sería su brillantez y colorido. Las procesiones alcanzaban una especie de apoteosis al desembocar en «el ámbito capacísimo» de la Plaza Mayor que entonces estaba lejos de presentar su actual aspecto.⁹ El recinto que contemplaron nuestros antepasados tenía forma irregular y estaba limitado por edificaciones más o menos modestas, si exceptuamos la llamada Casa de la Ciudad o los palacios del Conde de Grajal [Fig. 2].

En las diversiones taurocómicas, la parte más aplaudida de las fiestas, los mozos para «conciliar la atención y la risa» remedaron a don Quijote, Sancho Panza, Dulcinea, Ganímedes, un estrafalario astrólogo y un organista que divertía a la concurrencia pinchando las patas de unos infelices gatos.¹⁰ En la memoria del pueblo salmantino quedarían impresos el valor y la destreza que los estudiantes navarros y vascos derrocharon en el encierro y en la lidia de doce toros.

Como viene siendo habitual no figuran en el libro de la fiesta las estampas de las arquitecturas provisionales o de los elementos escenográficos requeridos para el desarrollo de las funciones. Hemos de resignarnos pues con las pormenorizadas descripciones que proporciona el relato, ayudados por la vía comparativa con estructuras construídas para similares ocasiones. Los altares que erigieron los Dominicos, los Trinitarios Descalzos y Calzados, los Clérigos Menores, el presbítero y sacristán mayor de san Martín, Don Francisco Figueroa y el gremio de plateros durante la procesión solemne del día 6 de julio, repetían el convencional alzado apiramidado conseguido por una superposición de varios módulos, cuyo número oscilaba de dos a cuatro.

9. Al paso de las comitivas se desarrollaban espectáculos de entretenimiento. Durante la procesión general organizada en la primera parte de las fiestas, en un tablado alzado en medio de la plaza «los niños de la danza [...] mientras pasaba la procesión, ejecutaron travesuras de singular [...] habilidad y primor» muy al gusto del Sr. Obispo que «se había hecho llevar a un palco de la plaza» La Juventud Triunfante, pp 72 y 73.

10. Tristemente para los amantes de los animales este brutal concierto solía figurar en espectáculos taurinos. Según CORTINES ICETA, *op. cit.*, p 305, las figuras grotescas tanto del astrólogo estrafalario como del fingido organista suponían una cruel burla de Torres Villarroel.

El primero que correspondía a la mesa de altar se cubría con un frontal de plata o de telas preciosas. En los cuerpos siguientes entre arcos de medio punto y bajo dosel se exhibían las imágenes de santos generalmente relacionados con sus patrocinadores.

Sin embargo sus plantas ofrecían alguna que otra alteración dependiendo del lugar de su ubicación. En el caso de que el altar se levantara adosado a un edificio, su base se ajustaba a un semihexágono o a un semiocógono. Si la construcción se alzaba en una encrucijada de calles, como el espectacular altar de los plateros, entonces seguía la forma de una pirámide de base cuadrada decorada con profusión en sus cuatro lados.¹¹

El diseño más ambicioso, por obvias razones, correspondía al altar construido en el crucero de la iglesia de la Compañía. Aunque no pudiera competir con la original montaña artificial, cuyos efectos escénicos y visuales parecen sacados de las películas de Spielberg, que los jesuitas fabricaron en la Corte para análoga situación,¹² la magnitud (si el texto no abulta los datos, su altura alcanzaba las bóvedas del crucero, su anchura equivalía a la de la nave y su profundidad a la del presbiterio) y lo insólito de la planta del ara salmantina, provocarían el entusiasmo de los asistentes. Tres módulos escalonados se apoyaban en una base poligonal de trece lados. En el primero, de orden toscano y paramento almohadillado, se abrían dos puertas y cuatro nichos cubiertos por una venera. El segundo interrumpía sus cinco gradas en el centro para albergar un

11. Los padres Dominicos edificaron su altar entre el monasterio de San Pedro y el de santa María de las Dueñas, los Trinitarios Descalzos frente a su colegio en la plaza de San Adrián, los Clérigos Menores a la entrada de su capilla y los Trinitarios Calzados entre la puerta de la casa de la ciudad (actual Ayuntamiento) y el llamado arco de la ciudad. El altar de D. Francisco Figueroa se levantaba en la plazuela de la Hierba, hoy plaza del Corriño, «en el sitio inmediato al camarín de Nuestra Señora de las Angustias», y el del gremio de plateros, en la calle de la Rúa cercano a la parroquia de san Martín, en cuyo entorno se localizaban la mayor parte de los talleres, según ordenanzas de 1723. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca*, Diputación de Salamanca, 1990, p 27. La descripción de los altares en *La Juventud Triunfante*, pp 42-49.

12. Recomendamos al lector, por si pudiera servirle de inspiración la descripción del Libro de la fiesta que transcribe SIMÓN DÍAZ, *op cit*, pp 487-494.

sagrario de palo santo y carey, guarnecido por espejos con marcos de coral. En el tercero, entre cuatro estípites sobre pedestales, figuraba un «artificioso enigma» que el redactor describe tanto de forma ochavada como circular o semicircular. En realidad, debía tratarse de una especie de custodia compuesta de dos partes movibles en la que un juego de espejos, ocultaba o mostraba al Santísimo Sacramento. Una venera en el remate servía de dosel a una escultura de San Ignacio.¹³

Tampoco las dimensiones del escenario construido para la representación teatral podrían calificarse de modestas comparadas con los corrales cortesanos del xvii.¹⁴ Sin embargo serían los recursos escénicos a los que tan aficionados eran los jesuitas, uno de los componentes más atractivos del festejo. Al fondo del proscenio se elevó un frons scenae constituido por un arco de medio punto de 4,48 metros de amplitud entre columnas adosadas a pilastras y un retrato de Benedicto XIII pintado en la clave. Es posible que la misma estructura con los retoques adecuados, sirviera para diversas comedias presentadas en otras ocasiones en el colegio. Se sabe que el frontispicio utilizado en 1720 por los jesuitas en Louis le Grand de Paris, también decoró en 1732 el ballet y la tragedia de Senaquerib.¹⁵

13. La descripción ocupa en el texto cuatro páginas. *La Juventud Triunfante*, pp 20-23.

14. Medía el teatro de los jesuitas 8,40 metros de altura, 7,28 de ancho y 7 de profundidad, mientras que el Corral de la Cruz o el del Príncipe en Madrid alcanzaban unos 2,52 metros de alto, 7,56 y 8,40 de ancho, por 4,20 y 5,60 de profundidad (para la conversión en metros he considerado las dimensiones del pie castellano equivalente a 0,28 m). Los datos numéricos de los corrales madrileños están tomados de ARRONIZ, *op cit*, pp 67 y 79. Con frecuencia los teatros de los jesuitas superan no sólo en dimensiones sino también en efectos escénicos, a los públicos. Por ejemplo, el tablado para la tragedia de San Hermenegildo presentada en Sevilla en 1580, medía casi 2 metros de alto por 11 de ancho y otro tanto de profundidad y en las tramoyas de la obra del P. Valentín de Céspedes, *Las glorias del mejor siglo* trabaja el célebre escenógrafo italiano Cosme Lotti, GARCÍA SORIANO, *op. cit.*, pp 87 y 397.

15. El foro parisino presentaba tres pórticos y estaba decorado con figuras alegóricas o mitológicas que se mutaban de acuerdo con el contenido del drama a representar. Esquemas similares emplean en 1743 los jesuitas de Rennes. J. LEJEUX, «Les décors de théâtre dans les collèges de jésuites» en *Révue d'histoire du théâtre*, 1955, núms. III-IV, pp 306, 307 y 309.

Al rasgarse las cortinas que cubrían el arco central del foro de Salamanca, surgían las diversas apariencias que ambientaban los actos de la comedia. «Artistas de gran ingenio» pintaron en los bastidores un aula universitaria con San Ignacio sentado en una cátedra, una gruta y una corrida toros presidida desde el cielo por los santos canonizados. El resto de la maquinaria se componía de un juego de tramoyas para subir o bajar al escenario a nubes, santos y querubines. Me pregunto cómo en los 7,28 m del ancho del escenario, habría espacio suficiente para evolucionar actores, grúas y decorados.

Como la puesta en escena de las obras se realizó a los pies del templo de los jesuitas y puesto que la relación no indica el momento del día en que tuvo lugar, no podemos hacer conjeturas sobre las técnicas de iluminación, si es que las hubo.¹⁶

Mención aparte merece el carro que clausuraba la mojiganga el último día de las fiestas. Al constituir las carrozas procesionales uno de los elementos más vistosos de las celebraciones, los organizadores no escatimaron medios para incrementar su espectacularidad aun a costa de superar serias dificultades económicas. Ni los recursos del colegio salmantino podían competir con los medios del madrileño, ni tampoco su carroza podía equipararse a su homóloga madrileña¹⁷. A pesar de todo, no hay que desestimar el carro procesional de Salamanca que presentaba la habitual forma de navío, decorado de proa a popa con una baranda adornada con flores naturales. En el centro se levantaron tres gradas para representar la protección de San Luis Gonzaga a las escuelas de la Compañía.

16. En principio se pensó edificar el escenario en la sacristía del colegio, pero por la afluencia de espectadores se llevó a los pies de la iglesia. *La Juventud Triunfante*, p 195. La Relación parece explicar el traslado con un tono de disculpa, sin embargo no era un caso insólito en la historia de la Compañía ofrecer comedias en el interior de templos. El colegio de Alcalá, por ejemplo presentó una obra en 1635 en la capilla de la Congregación. GARCÍA SORIANO, *op cit*, p. 399.

17. Costeó la carroza de Madrid la Congregación del Buen Consejo a la que pertenecía lo más granado de la nobleza. *Los jóvenes jesuitas...*, en SIMÓN DIAZ, *op cit*, p 495.

LA EXPOSICIÓN DEL CONTENIDO IDEOLÓGICO

Los Padres del Real Colegio con motivo de la canonización de los jóvenes jesuitas desarrollan toda una campaña publicitaria hábilmente estructurada donde se impugnan las acusaciones y las difamaciones que divulgadas en libelos y pasquines circulaban por esos años en Salamanca.¹⁸

Las críticas más frecuentes se referían a la educación de la juventud. Desde su fundación la Compañía, según el espíritu de San Ignacio, venía considerando a la enseñanza como una obra apostólica más. A la vez que aumentaba la fundación de colegios iba creciendo su prestigio pedagógico. En vísperas de su expulsión, tenía abiertos centros en casi todas las ciudades españolas y lo que es más importante, en sus aulas se había formado una buena parte de la clase dirigente.¹⁹

Otra fuente de conflictos tenía su origen en las proverbiales rivalidades entre dos escuelas teológicas ambas de índole escolástica: la tomista y la jesuítica, enfrentamientos que hoy resultan incomprensibles máxime si las dos escuelas continúan explicando la Teología por la suma de Santo Tomás.²⁰ Como es de suponer dirigían la primera los Dominicos secundados por Agustinos, Benedictinos y Clérigos Menores. Defendían la segunda, los hijos de San Ignacio apoyados por Trinitarios y Cistercienses.

18. Es posible que el ideario responda al pensamiento del P. Luis de Losada que en 1727 se encontrara retirado en la finca de Miguel Muñoz. El colegio de Salamanca era por esa época uno de los centros más conflictivos de la provincia de Castilla. CORTINES ICETA, *op cit*, pp 163, 177 y 189.

19. Desde la segunda mitad del xvi la fundación de colegios no cesa de incrementarse. Con la expulsión en 1767, según P. Hartney, se cerraron en España 112 establecimientos, en ARRÓNIZ, *op cit*, 29.

20. Todavía se seguía enseñando en la Universidad la Teología según el método escolástico a pesar de que en 1713 el Consejo de Castilla pretendiera introducir reformas a las que se oponen comisiones y claustros. Los ataques al sistema no cesan a lo largo del siglo. El propio Jovellanos define al método como «una esgrima de palabras que, girando continuamente en torno a la verdad [...] hace estacionario los errores». en HURTADO RODRÍGUEZ, *Salamanca en el siglo xviii: La Salamanca que conoció Jovellanos*, ed. Universidad de Salamanca 1985, p. 88.

Brotan de nuevo las maquinaciones cuando en 1718 la Compañía obtiene que en la Facultad de Artes y por ende en la de Teología, el procedimiento de turnos que se venía observando en la provisión de cátedras, fuera reemplazado por el llamado de alternativas. El nuevo sistema suponía que la plaza vacante fuera ocupada alternativamente por profesores de la escuela tomista o de la jesuitica.²¹

Los padres de Salamanca además de dirigir el Real Colegio, uno de los establecimientos más reputados de la provincia Castilla y de regentar por patronato real dos cátedras de Teología en la Universidad, les fue adjudicada en 1720 una cátedra más dedicada a Francisco Suárez. Como los antagonismos afloran cuando andan por medio intereses corporativos o pérdidas de influencias, ni que decir tiene que la medida, aunque decretada por Carlos II en 1698 permanecía invalidada por influencia de los dominicos, alimentó las suspicacias de las demás Ordenes Religiosas.²²

Teniendo en cuenta estas circunstancias, no puede extrañar que la atención de los patrocinadores se dirija más al modo y a la efectividad en plantear los argumentos que a la búsqueda de originales motivos simbólicos.²³ Por otra parte en la época en que sucede el evento ya se venía advirtiendo una minoración del gusto por la emblemática. Así en las fiestas análogas organizadas por los jesuitas de Madrid, las refinadas técnicas escenográficas desplazan prácticamente al componente significativo.

21. Desde 1641 el Real Consejo venía nombrando a los profesores siguiendo un turno riguroso entre los miembros más antiguos de los colegios Mayores y de la propia Universidad.

22. Las cátedras de Prima y Vísperas de Teología habían sido concedidas por la reina Mariana de Austria. A la fundación de la nueva cátedra se opuso la junta de Teólogos de la Universidad dirigida por los dominicos, apoyados por Agustinos, Benedictinos, Franciscanos y Clérigos Menores. SIMÓN REY, *Las Facultades de Artes y Teología de la Universidad de Salamanca en el s. XVIII*, Universidad de Salamanca 1981, pp 87-90.

23. Los jeroglíficos relacionados con la vida y santidad de los canonizados redactados en latín y destinados a los ingenios de Salamanca, resultan algo obsoletos para la época. *La Juventud Triunfante*, pp 146-49.

Al destinarse esencialmente el evento a refutar la campaña de desprestigio que por esas décadas eran objeto los jesuitas de Salamanca, los mentores apenas dedican espacio al auténtico móvil del festejo. Únicamente solemnizan la inclusión de los jóvenes en el catálogo de los santos con dos singulares piezas de teatro, cuyo argumento reproducía el ritual de la obtención del grado de magisterio en Teología, uno de los actos universitarios más característicos. En la escena los canonizados bajo la presidencia de su padrino San Ignacio, respondían a las llamadas quaestiones quodlibetales que sacadas de sus procesos de canonización formulaban scrafinos y querubines.²⁴ La lidia de los toros que festejaba el éxito de dicha graduación, devenía en los dramas una corrida de furias del averno.

La brillante disertación comenzaba pues por vindicar en el altar mayor que presidía las ceremonias magnificadas por la presencia simbólica del Papa y de los soberanos a través de sus retratos, a la Compañía como cantera de santos y mártires. En la base de la estructura figuraban además de los nuevos canonizados, dos grandes pilares de la institución ignaciana, Francisco de Borja el tercer superior general –después de san Ignacio y Lainez– y Francisco Javier, evangelizador y fundador de las comunidades cristianas en Japón. Ocupaban los nichos del segundo cuerpo, además del entonces beato Juan Francisco de Regis, los padres ejecutados en Nagasaki a fines del siglo xvi, beatificados en 1627, Pablo Miki, Juan de Goto y Juan Diego Kisai quienes legitimaban la actividad misionera de los jesuitas denostada con frecuencia en los panfletos. En la cúspide la imagen de San Ignacio presidía el «lucimiento de sus hijos».²⁵

24. Las funciones terminan a modo de sainetes con unos diálogos de ermitaños, donde se trata en tono jocoso las calumnias y maledicencias que circulaban por la ciudad. Las pruebas para obtener el grado constaban de dos partes: la repetición o conferencia pública sobre una lección leída en el año académico y los quodlibetos, es decir, «cuestiones propuestas al arbitrio».

25. El programa iconográfico del altar del colegio de Madrid erigido unos meses más tarde, repite con bastante aproximación el salmantino. En SIMÓN DIAZ, J. *op. cit.*, 493. Para el altar de Salamanca, vcl. *La juventud triunfante*, pp 21-23.

Para desmentir la acusación de soberbia respecto a las otras órdenes, el texto impreso alardea de los numerosos testimonios de afecto que recibe la Compañía y presenta los altares dispuestos para la procesión general como un homenaje de adhesión.²⁶ Aunque era habitual que los conventos colocaran en su altar a sus santos más significativos, los Dominicos quizás movidos por el prurito de emulación, hicieron una ostentación casi tan ambiciosa como la de sus contrincantes. Presentaban pues, según un orden jerárquico: un Papa, Pío V, un fundador Santo Domingo, un inquisidor, Pedro Martir, un calificador, Tomás de Aquino, una priora Santa Inés de Montepulciano y la primera santa del Nuevo Mundo, Rosa de Lima.²⁷

La Mojiganga Teológica destinada a aclamar el protectorado de San Luis, exaltaba en realidad a la Escuela jesuítica, a su singular sistema pedagógico así como a la competencia intelectual de sus profesores. Dichos conceptos serían de nuevo incorporados veinte años más tarde y a sólo dos décadas de la expulsión, al programa iconográfico que decora el Aula Magna del citado colegio, hoy Universidad Pontificia [Fig.3].²⁸

26. El libro narra con fruición la colaboración de las principales corporaciones y estamentos de la ciudad. Los nobles prestan joyas y galas para las imágenes o para las piezas teatrales. Al refeirse a la participación de las instituciones religiosas, en la reseña del altar de los dominicos llega incluso a emitir una declaración de principios: «(el altar) hizo demostracion que estas dos grandes religiones son y han de ser amigas ... no han de poder más las opiniones que las demostraciones», *La juventud triunfante*, pp 36, 43 y 63.

27. Los Clérigos Menores expusieron a san Carlos Borromeo, don Francisco de Figueroa, a Nuestra Señora de las Angustias, san Francisco de Asís y San Estanislao de Kostka y los Trinitarios, tanto Descalzos como Calzados, colocaron a sus fundadores San Juan de Mata y san Félix de Valois junto al apóstol Santiago por hacer referencia a su primitiva dedicación de liberar cristianos cautivos. Los plateros reunieron muchas veneraciones. Imágenes de la Inmaculada Concepción, Niños Jesuses, Santiago Matamoros, San José, San Isidro y San Eloy, además de los grandes fundadores, quizá para no ofender a las otras comunidades, sus principales clientes. *La juventud triunfante*, pp 41-49.

28. Se encarga de la pintura el artista sevillano Juan Ruiz Soriano. MONTANER, «Ecos de la Contrarreforma en los albores de la ilustración», en *Studia Zamorensia*, t IX 1988, p 169.

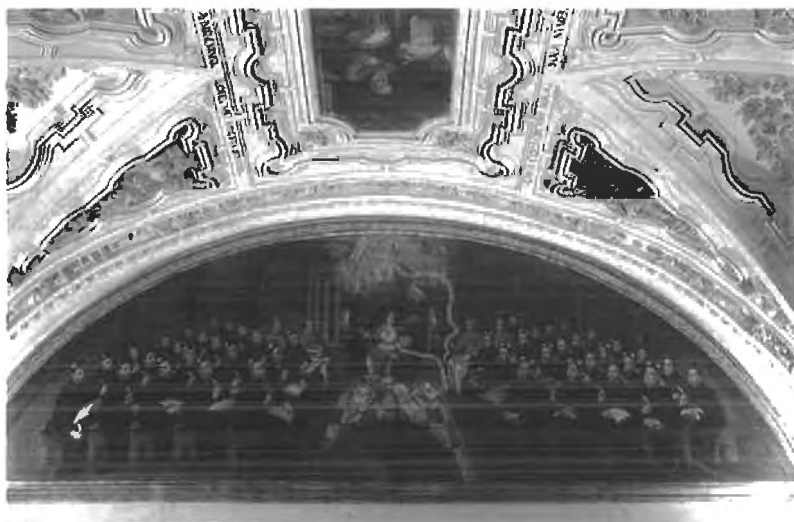


Fig. 3.

La famosa mascarada se componía de cinco cuadrillas divididas a su vez en dos cuerpos, uno serio para exhibir las «dotes» o excelencias de la enseñanza de los padres jesuitas y otro burlesco para presentar los trofeos o «erratas que enmienda, corrige o ataca». La comitiva se dispuso como si de un teatro ambulante se tratara, procurándose en consecuencia resaltar el gesto, la expresión o la mímica en detrimento de los elementos simbólicos o emblemáticos.

Los personajes interpretados por profesores jóvenes, estudiantes teólogos y vecinos de la ciudad, desfilaban por las calles gesticulando e interpelando a los espectadores a fin de obtener su participación y provocar su alborozo. Las excelencias exhibían una apariencia atractiva y seductora: dulces y risueños semblantes, rico y cuidado atavío, andares pausados y majestuosos. Por el contrario en los errores nada se escatimó para resaltar lo grotesco de su aspecto: rostros rudos y deformados, vestidos sucios y cubiertos de harapos, ademanes torpes y ridículos.

Considerando el carácter didáctico y la índole popular del espectáculo, los promotores fabricaron sus representaciones a partir de recursos icónicos de fácil comprensión, evitando en lo posible referencias mitológicas o escogidas citas eruditas. Los asistentes identificarían sin problema alguno los blancos con la candidez o la pureza, los verdes con la esperanza o el buen augurio y los azules con la benignidad o la bondad. Tampoco resultaría difícil relacionar las llaves con la autoridad o potestad, las flores con júbilo y esperanza de buenos frutos, las cadenas con vínculos y las joyas con prosperidad y riqueza. Por otra parte, las parodias o referencias remitían a hechos o circunstancias de tanta actualidad en la ciudad y en especial en los ambientes académicos, que su reconocimiento no exigiría un especial ingenio.

Para representar las materias correspondientes a su plan de estudios, los organizadores debieron recurrir a un librito que describe las artes liberales diseñadas para la Biblioteca Alejandrina de los bernabitas de Milán redactado por Cristóforo Giarda en 1626, recogido por Graevius y Burmannus en su *Thesaurus Antiquitatum* publicado en 1723.²⁹

Lamano y Beneite y con él Cortines Iceta consideran que los vilipendios más despiadados de la Mojiganga iban dirigidos a Diego de Torres Villarroel.³⁰ No dudo de la existencia de un deseo de desprestigiar al pobre don Diego –célebre en Salamanca por sus excentricidades–, pero estimo que las sátiras se vinculaban sobre todo a sus teorías científicas consideradas ilícitas o engañosas por oponerse a la rigurosa ciencia impartida en las aulas jesuíticas. Sin duda alguna las ironías más sutiles y no por ello menos crueles, se destinaban a los que

29. GIARDA, *Liberalium Disciplinarum Icones Symbolicae* en GRAEVIUS, J.G. y BURMANNUS, P. *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, t IX, pars sexta. La biblioteca de la Universidad de Salamanca (sig. 43O68) conserva el ejemplar que perteneció al Colegio de la Compañía. GOMBRICH, *Imágenes Simbólicas*, Madrid, Alianza 1986, reproduce cuatro de sus grabados (figs. 133-136).

30. «Losada no desperdicia en la obra la oportunidad de mofarse del catedrático de matemáticas. Se le ve como obsesionado para encontrar la ocasión y aún traerla por los pelos para lograr su intento», en CORTINES ICETA, *op. cit.*, p. 305.

consideraban auténticos adversarios de la Compañía, es decir, a los llamados jansenistas y a todo aquéllo que tuviera un tufo allende los Pirineos. ¿Qué quebranto podría causar Torres fuera del ámbito local? Sin embargo, Losada, Isla y sus colaboradores preveían que las consecuencias de las agresiones exteriores podrían ser más profundas e impercederas.³¹ El tiempo les daría la razón.

El orden de las cinco cuadrillas de la Mojiganga parece haber sido planeado en razón de su significado. Así pues, la primera remitía a las cualidades que caracterizan a la Escuela Jesuítica y las cuatro restantes encomiaban su modelo educativo reglamentado por la Ratio Studiorum, método vigente en los colegios hasta los años de la expulsión.

Mercurio por ser el dios que aporta beneficios a la humanidad anunciaba la primera cuadrilla. Las alegorías desfilaban unidas según una meditada correlación: el ingenio se desposaba con la piedad, el juicio con la inventiva y el método con la limpieza de estilo. El ingenio posiblemente inspirado en el archiconocido libro de Ripa mostraba la altura de sus miras con un penacho sobre su cabeza en forma de águila. Su compañera la piedad enjoyada y vestida de blanco como dama de alta alcurnia, tenía escrito en el pecho los nombres de Jesús y de María demostrando que la inteligencia debe ir ligada a la devoción. Seguía el juicio llevando en sus manos una balanza con la inscripción

31. Los jesuitas más que a la doctrina de Jansenio rechazan a los llamados jansenistas, especie de catolicismo ilustrado partidario del regalismo y de la potestad episcopal frente al primado pontificio. Estos principios, a las que se adhieren años más tarde algunos profesores de Salamanca, actuarían a favor de su expulsión. En las parodias se observa una reticencia constante hacia el jansenismo, así en ocasión de describir a la Moral Relajada, una de las habituales calumnias atribuidas a la Compañía, dice el texto: «Volvía los ojos hacia el carro triunfal donde venía la escuela de la Compañía y la miraba con una cara entre vinagre y aceitunas. Otras veces miraba al jansenismo con arroba y media de ceño como quien se las juraba por los falsos testimonios que levanta haciéndole amigo de tal Escuela». Incide asimismo en sus orígenes franceses, nombrándoles despectivamente como «este mesieur» e identificándoles con los herejes infernales «estos monsiures (que) más los hieren las hojas del libro que la de la espada». *La Mojiganga Teológica* (a partir de ahora se cita por la edición en Madrid, Mundo Latino 1930), pp 43, 49 y 50.

«cuanto el ingenio alcanza lo pesa todo el juicio en su balanza», significando que el talento tiene que venir informado por la sensatez. La Inventiva portaba una brújula y un mapa para enseñar que la Compañía no desdeña las novedades en las ciencias.³² El método a través de su compás probaba la necesidad de un sistema ordenado para encontrar y manifestar la verdad. Su pareja la limpieza de estilo, traducía la tersura y claridad que la caracteriza por un tintero de plata y una pluma de oro.

Muchos equívocos destruye la escuela de los hijos de San Ignacio. Entre ellos aparecían el desaliño –personaje descompuesto y excesivamente desarreglado– y el desvarío o pensamiento disparatado figurado a través de «un loco célebre en Salamanca» de nombre Diego, posible alusión al Dr. Diego de Torres Villarroel. La impiedad con su aspecto «entre alcorán y rabino» caminaba burlándose de los espectadores. Daba forma a la temeridad un maltrecho soldado desafiando todo cuanto le rodeaba. La rudeza que se hacía acompañar de la estolidez o simpleza, exhibía su cerrazón con un casquete de hierro sellado con un candado, midiendo ambas sus cabezas con las de sendos burros. La flojedad, negligente y perezosa y la extravagancia que probaba su desorden en el obrar y en el pensar con un traje construido con objetos dispares, cerraban el ridículo repertorio.

Las cuadrillas que enaltecían el programa docente impartido en los colegios seguían un orden decreciente que iba desde los cursos superiores hasta las clases inferiores.

Iniciaban la serie los Estudios Teológicos integrados por el Derecho Canónico y por las cuatro partes en que tradicionalmente se divide la Teología. Personificaban a las disciplinas un joven vestido de jurista para el derecho canónico y pacíficas amazonas que trocaban sus espadas por plumas, para las Teologías. Las figuras portaban un libro y un sencillo emblema para representar a un eminente jesuita distinguido en ese campo del saber. Esta original idea de evocar a un personaje a

32. La biblioteca del colegio poseía los más modernos e importantes libros científicos. HERNÁNDEZ, «Extrañamiento de los jesuitas de Salamanca en el año 1767», en *Salamanca y su proyección en el mundo*, Diputación de Salamanca 1992, p 298.

través de su obra y de lo que podríamos llamar su divisa, inspiraría la pintura de los retratos de los teólogos jesuitas que adornan el aula magna de la actual Universidad Pontificia [Fig. 4].



Fig. 4.

Según este proyecto nombraba a la Teología Expositiva el P. Alapide, prestigioso profesor de dogma y de Sagrada Escritura en el Colegio romano. Componía su divisa un microscopio con el lema «no hay menudencia en la Sagrada Escritura que no abulte mucho si se mira bien». La Teología Polémica venía designada por el cardenal Belarmino también profesor del colegio romano. En su emblema se dibujó una espada y los rayos de Júpiter indicando que sus razonamientos hieren y aniquilan a los herejes. Francisco Suárez daba forma a la Teología Escolástica y con el espejo y la venda trasparente de la empresa, denotaba su sutileza en descifrar los misterios de la fe. La Teología Moral se significaba por la obra del P. Tomás Sánchez, cuyo distintivo mostraba instrumentos de medida aludiendo a su función reguladora de los casos de conciencia.³³

Para el Derecho Canónico se eligieron dos canonistas germánicos. De una parte el P. Pirhing y de la otra el P. Schmalgrueztwer, cuyo corpus *Jus Ecclesiasticum Universum* acababa de imprimirse cuando los padres de Salamanca proyectan el argumento de la fiesta.³⁴

33. El profesor de Sagrada Escritura Cornelio Alápide publicó entre otras muchas cosas, los divulgados comentarios a las epístolas de san Pablo. El italiano Roberto Belarmino alcanzó celebridad por su obra *Controversiis Fidei*, repetida en numerosas ediciones a lo largo de los siglos xvii y xviii. El P. Suárez, el más célebre de los teólogos y filósofos jesuitas, fue muy apreciado por su perspicacia en el modo de disputar sobre cuestiones de la fe. Muy difundidas fueron sus obras *Methaphysicae Disputationes* y *Defensio Fidei Catholicae* aparecidas en 1609 y 1613. También fueron muy consultados por confesores y moralistas los libros de Tomás Sánchez entre ellos, *De Sacramento Matrimonii in praecepta decalogi, Disputationum Libri* y *Consiliorum seu opusculorum moralium*.

34. El P. Pirhing siendo profesor de Derecho Canónico en Dillingen escribe *Assertiones canonicae ... ex libro 1, decretalium in catholica et celebre universitate Dilingana*. Fue muy divulgado su *Jus Canonicum in V libros Decretalium*. El P. Schmalgrueztwer impartió Derecho Canónico en Ingolstadt y Dillingen, en cuya Universidad murió siendo Canciller en 1735. El libro al que se refiere la relación como «el tomo [...] del P. Schmalgrueztwer tan moderno que se percibía aún el tufo de la imprenta», debía corresponder al citado corpus editado en 1726 del que posiblemente el colegio poseyera un ejemplar. *La Mojiganga Teológica*, p 45.

Con las parejas burlescas, calificadas de infernales, que remedaban a aquéllos que se apartan de la ortodoxia de la Iglesia, llegamos a la parte más desalmada y sin embargo en razón de su causticidad, las más divertida de la Mojiganza. Con arrogancia el luteranismo y el calvinismo presumían de sus errores, proseguidos por el Jansenismo y el Quietismo. Por las razones apuntadas el libro describe al jansenismo con una morosidad corrosiva aprovechando cualquier ocasión para denigrarlo prodigándose en todo tipo de injurias: ermitaño falsamente piadoso, voluntariamente ciego, rostro «de raposa hechos de zorro» y otras tantas lindezas más. Sin embargo, los mentores son más indulgentes con el quietismo al que pintan con «cara de cerdo contemplativo».

Integraban las siguientes parejas la Moral Relajada, vicio atribuido frecuentemente a la Compañía, el Mahometismo, el Judaísmo y el Gentilismo, que al estar asimilado a la Idolatría caminaba adorando al pan y al vino, caracterizados por dos de los más simpáticos personajes míticos, Pan y Sileno borracho.³⁵ Como los Estudios Filosóficos en el plan docente de las escuelas preceden a los de Teología, en la tercera cuadrilla caminaba la Lógica o Filosofía Racional cuyos atributos – flores pensamientos de cristal, espejo y linterna– señalaban la claridad y rectitud de su discurso, junto a la Filosofía Natural que vestida de color verde y con adornos de flores, evidenciaba el objeto de su ciencia: la naturaleza o mundo material.

La Matemática Astronómica se construía reuniendo los motivos que el P. Giarda asigna a su matemática y a su astronomía. Con una túnica azul bordada de estrellas, aspecto entre egipcio y caldeo e instrumentos de medida, mostraba su dedicación al estudio científico de los astros. Su compañera la Metafísica en cuanto parte de la Filosofía que trata de los principios y de las propiedades del ser, llevaba redomas y alambiques «para alambicar formalidades».

35. Para provocar la broma fácil se ridiculiza en exceso a los personajes. Al mahometismo «serviale por gorro una cosa que antiguamente fue albarda y ahora por arte de no se quien se transformó en turbante», y el judaismo «tenía una cola graduada en Amsterdam y Liorna con que era cola autorizada. La nariz era carrera de caballo, a lo menos un caballete», *La Mojiganga Teológica*, pp 50-55.

La inconsecuencia capitaneaba a los defectos que se oponen a las normas de la lógica, es decir, el paralogismo o falso razonamiento y el círculo vicioso. Ambos se presentaban cortejados por «dos sofistas» disfrazados de sopistas o estudiantes pobres. Inmediatamente después salían las figuras grotescas de Demócrito y Epicuro, por considerar su pensamiento filosófico rancio y equivocado y dos astrólogos judicia-rios que la Relación trata con notable desprecio a causa de su falaz erudición. Con el grupo formado por Copérnico, un químico y un alquimista, una vez más el texto expresa el rechazo a unos conocimientos anclados en el pasado. No debe sorprender que se incluya a Copérnico en el conjunto puesto que la Iglesia sin condenar sus teorías heliocentristas, aún no se había pronunciado al respecto.

El séquito que venía a continuación marchaba bajo el título Estudio de Letras Humanas. La figura de la Retórica posiblemente inspirada en las estereotipadas imágenes de Giarda, [Fig. 5] portaba cadenas de oro en manos, boca y pecho para advertir que sus nobles ligaduras nunca atan ni constriñen el arte de hablar.³⁶ Proseguía la Poética que aquí se identificaba con la poesía religiosa. A la enseñanza de los preceptos de la oratoria seguía la Historia que también combinando aspectos del tratado de Giarda, aparecía con ojos vivísimos para contemplar el pasado y vislumbrar el futuro, a la vez que recitando alguna sentencia hacía gala de la necesidad de la memoria para recordar los hechos antiguos. Con ella paseaba la Pericia de Lenguas articulando frases y vocablos para demostrar su conocimiento no solo de las lenguas modernas sino sobre todo del griego, latín, hebreo o caldeo.

La Crítica que escoltaba a la Filología, aconsejaba con sus gestos y actitudes la moderación y la ecuanimidad que caracteriza la emisión

36. El texto aprovecha la ocasión para desprestigiar a la retórica vacía y grandilocuente: «advirtase [...] que esta retórica no iba adornada con rosas y claveles [...] que luego se marchitan y en manoseándolas se ajan. Sus adornos eran más sólidos: oro macizo y no oropel [...] eso de vidrios resplandecientes, piedras falsas [...] teníalos por dijes de niños o por chucherías de retóricos aprendices y candidatos», *La Mojiganga Teológica*, pp 79 y 80. Ya se adivina en el joven Isla su adversión al estilo ampuloso propio de la oratoria sagrada de su época.

de sus juicios. Su pareja, la Filología, que tenía como pajes al buen gusto y al gustillo, con su semblante apacible y risueño y la variedad de flores que adornaban su atavío, daba a entender las ventajas de sus conocimientos.



Fig. 5.

Iniciaba la parte ridícula el mal gusto dando la mano al capricho suscitando risas con sus trajes y sus gestos extravagantes. Como sinónimo del capricho desfilaba un don Quijote extrañamente armado que venía seguido por un falso ciego con su lazarillo.

Daba fin a la serie el rey Mauregato, protagonista de leyendas y romances muy divulgados, Mingo Revulgo y el llamado poeta de los pícaros simbolizando a las coplas y letrillas populares, opuestas a la poesía culta cultivada con esmero entre los jesuitas. Cortejaba al grupo un coro de musas contrarias en todo a las del Parnaso. Eran lozanas aldeanas que cantaban divertidas canciones al son de rústicos instrumentos contagiando su alegría a los asistentes.³⁷

La enseñanza de los jesuitas se iniciaba con los cursos de gramática divididos en tres etapas, ínfima, media y suprema donde se formaba al alumno en la gramática vernácula, griega y latina. Como dichos conocimientos se explicaban en la más tierna infancia, la quinta y última cuadrilla venía anunciada por tres hermosos «narcisitos».

Principiaba la Gramática, atractiva ninfa que alardeaba de su dominio del latín y griego emitiendo frases de correcta sintaxis. Eran sus signos una bolsa de damasco «como las que suelen usar los gramáticos para sus libros», un libro de Nebrija y dos llaves (atributo que en Giarda acompaña a la Historia) cuyo sentido descifraba un lema escrito en el escudo: «soy la gramática culta y de este mi arte las partes son llaves de otras artes».

La Doctrina Cristiana y la Educación Piadosa ponían en evidencia la primera con un catecismo y la segunda con un rosario prendido en el pecho, que la instrucción religiosa y la práctica de las virtudes han de preceder al aprendizaje de todas las ciencias.³⁸ Cerraban el grupo la modestia escondiendo su rostro tras un abanico para mostrar su recato y la cortesía con la urbanidad haciendo señales de un correcto comportamiento.

37. En Mingo Revulgo y en el poeta de los pícaros Lamano Benito y Cortines Iceta piensan que se trata de una alusión a la «chavacanería de las coplas con que amenizaba sus pronósticos» don Diego de Torres. Me parece un exceso de interpretación considerar que las musas aldeanas aluden a la «afición de Torres Villarroel a cultivar el dialecto charro en lindísimos romances, sainetes y villancicos y más tarde en el pronóstico Boda de Aldeanos», en CORTINES ICETA, *op. cit.*, pp 303 y 304.

38. La Ratio ordena a los maestros que inciten a sus alumnos a practicar una conducta ejemplar. No olvidemos la influencia que casi hasta la actualidad ejercieron en la formación cristiana los famosos catecismos de los jesuitas Jerónimo Ripalda y Gaspar Astete.

El solecismo que aludía a los errores de sintaxis iniciaba la lista de defectos opuestos a estas facultades. El barbarismo traducía sus incorrectas incorporaciones al lenguaje con el disfraz de un «indio al uso de los que habitan el Canadá». La rustiquez que ilustraba su tosquedad con un rostro ambrutecido y vestidos de «charra sayaguesa o batueca», se acoplaba con la grosería, especie de «ninfa anfibia de ciudades y de aldeas» que provocaba a la concurrencia con sus gestos irrespetuosos. Tras ellas marchaban con ademanes atrevidos e inmodestos, la desvergüenza y la disolución. Daban vida al diptongo dos pollinos montados por dos sujetos que vestidos de charro y charra y unidos por la espalda con cinchas, presumían de la ambivalencia de su sexo. A todos ellos la ignorancia demostraba con elocuentes gestos su admiración y agrado. Para declarar la repulsa de la Compañía hacia los métodos pedagógicos inadecuados, daba fin a la comitiva un desharapado maestro de escuela que maltrataba a unos perrillos a quienes enseñaba a deletrear.

En el más puro estilo barroco el carro triunfal que constituía la apotheosis de la fiesta, glorificaba el protectorado de San Luis Gonzaga enalteciendo a las escuelas jesuíticas. Para honrar a un sol «más sublime», la carroza transformando a los caballos en pegasos y en faetones a los cocheros, se presentaba como si de la auténtica casa del sol se tratase.³⁹ Una difundida figura emblemática instalada en el exterior de la proa de esta fingida nave, compendia la acción bienhechora de San Luis. Se trataba de un águila real cubriendo con sus alas a unos polluelos volando hacia un sol en cuyo centro aparecía el anagrama de la Compañía. La imagen del águila uno de los tópicos más difundidos para expresar fortaleza y autoridad, aquí aludía al escudo de armas de los Gonzaga.

En el centro de la carroza, entre arcos fabricados con guirnalda de olivo y laurel, sobre tres gradas y bajo dosel, se significaba la asistencia

39. Los seis caballos ofrecidos por los nobles de la ciudad se enjaczan con alas de colores y cascos plateados y los cocheros se vistieron con soles pintados sobre sus cabezas, *La Mojiganga Teológica*, pp 130 y 131.

y protección del heroe celestial a los colegios. La figuración consistía en una efigie del santo Gonzaga, a la que niños vestidos de ángeles entonaban poemas laudatorios, transmitiendo energía y fortaleza a una dama muy engalanada con el escudo de la Compañía bordado en su pecho. Dicho patronato, que extendido a todos los estudiantes cristianos ratificaría Roma dos años más tarde, sería otra de las imágenes rememoradas en la decoración de la citada aula Magna del colegio [Fig. 6].



Fig. 6.

Escortaban la carroza ocho caballeros simbolizando las cualidades que blasonan la estirpe de los Gonzaga: el poder, el mérito, el valor y el honor, interpretados por personajes masculinos, y la piedad, la nobleza, la grandeza y la magnificencia por galanes vestidos con trajes de damas.

ARTE Y EMBLEMÁTICA EN LA VISITA DE FELIPE III A LISBOA

JOSÉ MANUEL REQUENA BENÍTEZ

Universidad de Sevilla.

A Natalia por su apoyo constante

La unión del reino de Portugal a la corona española de los Austrias, va a posibilitar el viaje de Felipe III de España (Felipe II de Portugal) a tierras lusas. La incorporación de Portugal a los dominios de la monarquía española se produjo como consecuencia de la batalla de Alcazarquivir (1578), en la que las tropas portuguesas, en una cruzada contra los moros, fueron vencidas por el sultán de Marruecos. Allí murió posiblemente el rey don Sebastián, hijo del infante Juan Manuel y Juana de Austria, hermana de Felipe II de España, por lo tanto sobrino carnal del dicho Felipe II de España. El sucesor del desaparecido rey portugués fue su tío, el cardenal don Enrique, hijo de Manuel I el Grande y María de Castilla, así pues, tío carnal de Felipe II de España. Su avanzada edad y sus estado pésimo de salud le hicieron ser el último descendiente legítimo de la casa de Avís. Se abrió así una cuestión sucesoria de la cual salió favorecido Felipe II de España, que toma el cetro y la corona del reino portugués reconociéndosele como el nuevo monarca del reino de Portugal en las cortes de Tomar el 15 de abril de 1581. La corte y el rey permanecerán en Lisboa hasta 1593. Tras la muerte de Felipe II, el reino de Portugal pasará en herencia a su hijo Felipe.

Con el presente trabajo pretenderé profundizar sobre la importancia que el arte de la emblemática ha jugado en toda manifestación social, tomando como ejemplo la festividad que se hizo para el recibimiento de Felipe III de España y II de Portugal en la ciudad de Lisboa, cabe-

za del reino portugués. A lo largo de nuestra historia la utilización de la emblemática como medio transmisor de un mensaje ha sido constante, pero será sobre todo durante el Renacimiento y el Barroco cuando el arte de la emblemática cobra un protagonismo sin igual. Los emblemas se convierten durante el Barroco, etapa histórica donde se centra nuestro trabajo, en los recursos más utilizados en cualquier manifestación artística a la hora de hacer llegar unos valores morales, propios de un individuo o grupo pequeño de individuos, y que toda una sociedad es capaz de interpretarlos. Así es como, con la entrada de Felipe III de España y II de Portugal en 1619 en la ciudad de Lisboa, en su viaje de visita al reino de Portugal, en la festividad que se hizo en su honor, el arte de la emblemática va a ir inserta en toda manifestación artística de la arquitectura efímera levantada para su recibimiento. Una arquitectura efímera, en su mayoría compuesta por portentosos y espléndidos arcos de triunfos, decorada con un programa iconográfico perfectamente pensado, sin ningún tipo de improvisación, donde jeroglíficos, símbolos o empresas se dan la mano en un perfecto maridaje, creando una escenografía donde la unión de todas las artes irradian ante la presencia de un público inquieto, cautivado y embelesado por aquel espectáculo visual que se les presenta, y que no debía ser otro que el adecuado a la dignidad por el cual había sido realizado. Como dice Pizarro Gómez, los arcos y demás elementos efímeros de entradas triunfales y recibimientos no son sólo elementos constructivos, sino también arquitecturas parlantes dotadas de un importante contenido expresivo mediante textos, pinturas y esculturas.¹ Toda una festividad infundida en un espíritu triunfal, donde el pueblo participa activamente, con su presencia, con su trabajo para exornar las casas, las calles, las plazas, por donde la comitiva va a pasar. Sin lugar a dudas, no faltaron en este regocijo festivo, los elementos más importantes de toda fiesta barroca como eran las mascaradas. «En la noche

1. PIZARRO GÓMEZ, F. J., «Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II», p. 309. En *Felipe II y su época*, Actas del Simposium, vol. I, (1/5 - IX - 1998), Madrid, Estudios Superiores del Escorial, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, nº 14, EDES (Ediciones Escorialenses), 1998.

deste mismo dia primero de Iulio huvo una muy luzida mascara),² iluminaciones de edificios («Estava la plaça de Palacio muy alumbrada, porque los Alemanes hinchieron de luzes su Arco»),³ fuegos artificiales (llegó a ella su Magestad ya de noche, i se aposentó en el Monasterio de S. Domingo. En toda ella, i en las dos antecedentes huvo grandes luminarias, danças, i foliones en la ciudad, demostraciones del sumo contento, i excesiva alegría de los Portugueses, con que esperavan recibir a su Rey»),⁴ música («passo por este Arco, con excelente musica de instrumentos, i vozes que en el avia i por sus calles cubiertas de olorosas yervas, i flores»),⁵ toros («Los primeros de Setiembre se corrieron Toros»),⁶ concursos poéticos, y teatro («Los Padres de la Compañía de Iesus festejaron a su Magestad, i Altezas con una Tragicomedia»),⁷ entre otros.

Será mi trabajo, un estudio que partirá del análisis de la emblemática regia representada en los distintos arcos de triunfo que se levantaron en honor al rey, y por los cuales debía pasar triunfalmente acompañado de su magna comitiva. Así pues, tomaré, para mi estudio, todos aquellos atributos que reflejen la persona y la autoridad del rey y que han servido de inspiración en la ejecución de los arcos, intentando ver si hay una relación entre ellos, el porqué de esa tipología emblemática utilizada y cuál es su lugar de ubicación. Todo un programa sumamente complicado cuando se intenta difundir unos mensajes, unos ideales, los cuales se ven reforzados por contar con dos medios visuales, lo plástico, o sea, la obra artística (la escultura, el relieve, la pintura, etc.) y lo epigráfico (una leyenda explicativa que alude a aquello representado). La fuente principal con la que cuento para este

2. LAVAÑA, I. B., *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III N. S. Al Reino de Portygal I relacion del solene recebimiento que en el se le hizo. Sv Magestad la mando escriuir por Ioan Baptista Lavaña Sv coronista Mayor, Madrid, Por Thomas Iunti Impresor del Rei N. S., 1622*, f. 61v.

3. *Ibidem*, f. 62r.

4. *Ibidem*, f. 2r.

5. *Ibidem*, f. 61r.

6. *Ibidem*, f. 71r.

7. *Ibidem*, f. 66v.

estudio es la descripción que publicase en Madrid en 1622, el cronista oficial para este viaje Ioan Baptista Lavaña,⁸ en su obra titulada *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III N. S. al Reino de Portvgal i relacion del solene recebimento que en el se le hizo. Sv Magestad la mando escriuir por Ioan Baptista Lavaña. Sv Coronista Mayor. Madrid. Por Thomas Iunti Impressor del Rei N. S. MDCXXII.*⁹ Es indudable, que el papel que en aquella época va a jugar el cronista va a ser fundamental para la propagación y asentamiento de unos ideales.

8. Así se hace saber al inicio de su obra, en el apartado de aprobación de licencia por parte del padre Antonio Colaço, de la Compañía de Jesús, y del maestro Gil González Dávila, cronista de Su Magestad: «Por comission del señor Doctor Diego Vela Vicario general desta villa de Madrid vi un libro en lengua Castellana, intitulado, Viage de la Catholica Real Magestad del Rey don Felipe III. nuestro señor a su Reyno de Portugal: compuesto por Iuan Bautista Lauaña su Coronista mayor: [...] y que es muy digna de ser estimada de todos, [...] para que se imprima: y tenga por este medio noticia las Naciones vezinas y remotas de su grande erudicion: y del amor, lealtad y zelo, con que siruio el Reyno de Portugal a la grandeza de su Magestad Catholica.»

9. Existe otra edición en lengua portuguesa del mismo año, impresor y lugar de impresión: *Viagem Da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II. N. S. Ao Reyno De Portvgal E rellação do solene recebimento que nelle se lhe fez S. Magestade a mandou escreuer por Ioao Baptista Lavanha sev coronista mayor. Madrid. Por Thomas Iunti Impressor del Rei N. S. MDCXXII.*

También podemos señalar la existencia de tres obras más, las cuales no he podido contar con ellas, relacionadas con este viaje y que son recogidas por Antonio Palau y Dulcet en su *Manual del librero Hispanoamericano. Bibliografía general española hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos: con el valor comercial de los impresos descritos*, Barcelona, librería Palau, 1951. Estas obras citadas por este autor son:

- *Fiestas hechas en Lisboa para recibir el Rey D. Felipe III*, En Sevilla, por Francisco de Lyra, 1619, (en PALAU, *op. cit.*, t. 5, p. 388, nº 91227).

- *Entrada en público, y recibimiento grandioso de la Magestad del Catholicismo Rey don Felipe Tercero nuestro Señor en la insigne, noble y leal ciudad de Lisboa, a veinte y nueve de Junio. Con licencia, lo imprimió en Sevilla, Juan Serrano de Vargas y Vreña enfrente del Correo mayor; Año de mil y seyscientos y diez y nueve*, (*op. cit.* en PALAU, t. 5, p. 65, nº 79992).

- *Entrada y triunfo que la ciudad de Lisboa hizo a la C.R.M. del Rey D. Felipe III de las Españas y II de Portugal, con la explicación de los Arcos triunfales. Lisboa, por Jorge Rodríguez, 1620*, (en PALAU, *op. cit.*, t. 5, p. 65, nº 79993).

Perpetuar la fiesta generada por la visita regia a la ciudad por medio de una crónica escrita en la que se relate el desarrollo de la misma, es pieza fundamental dentro de la política regia de los monarcas absolutistas de la Europa del Barroco.¹⁰ Frente a la fugacidad de lo vivido, la información escrita pretende perpetuar y petrificar los hechos, incluso de forma sumamente detallista, propio del estilo y la esencia del Barroco, como es dar cuenta de lo vivido no sólo a través de los escritos, sino también a través de las reproducciones gráficas de altares y carros triunfales, emblemas y jeroglíficos, que encierran el mismo deseo de eternizar lo efímero. Es pues, una información de gran utilidad para nosotros, los historiadores del arte, para analizar, estudiar y comprender mejor la sociedad que vio nacer este género artístico de la emblemática y la arquitectura efímera del Barroco.

Así es como, el recibimiento que la ciudad de Lisboa brinda a su rey a través de este tipo de fiesta, se convierte en un acto complejo de comunicación social, mediante el cual sus promotores tratan de consolidar el papel que juega dentro del Estado moderno, cada grupo o estamento social, en la estructura piramidal de la sociedad del Antiguo Régimen. Y sin duda, la eficacia de ese mensaje será tanto mayor cuanto más amplia y efectiva sea su difusión, por la cual el arte como propaganda del poder va a jugar un papel sumamente importante. Esta fiesta se convierte pues, en un triunfo de la monarquía absolutista reflejada en la persona del rey. La comunicación se establece a través de un medio o canal que en este caso es el cortejo triunfal, la transformación de la ciudad, la arquitectura efímera levantada, de tal manera que toda una sociedad aparece imbuida en el acto comunicativo, unos participando más activamente que otros, según le corresponda a su determinado status social. Nada podría ser de esta forma, si alguna pieza de

10. El mismo Iuan Baptista Lavaña recoge en el prefacio de su libro *Viage de la Catholica Real Magestad... op. cit.* [sin enumerar], «Agradó tanto al Rey Nuestro Señor, que está en gloria, Padre de V. Magestad, el triunfal aparato, con que fue recebido en Lisboa: que por tenelle siempre presente, me mandò, lo escribiesse: i V. Magestad, por la misma causa, lo estampasse, como he hecho en este libro, que con su Autor ofrezco à los Reales pies de V. Magestad [...].»

este complejo sistema de engranaje que constituye el Estado Moderno fallase.

Estas visitas regias a las distintas ciudades que constituían los diferentes reinos de la monarquía hispánica, y a cuya cabeza estaba la figura del rey, no dejaban de ser un vehículo de propaganda regia y una obligación de aquel buen gobernante, el de hacerse visible y cercano a sus súbditos. En este sentido se perseguía una unión cada vez mayor de identidad entre los súbditos y su rey, pues una de las premisas fundamentales del gobierno de todo buen príncipe es el no escatimar esfuerzos a la hora del mantenimiento de la herencia recibida y, a ser posible, ampliarla. Nada de mermas, ni siquiera en relación con aquellos reinos lejanos donde se hacía difícil mantenerlos, de ahí la importancia de la buena coordinación entre el rey y sus gobernantes, y la importancia de las visitas regias para que la población se sintiese identificada con su príncipe. ¿Es quizás por ello el motivo que llevó a Felipe III a realizar su visita a Portugal en 1619? ¿Tenía consciencia el rey de lo que significaba su visita y su figura dentro de todo el entramado político que movía la monarquía hispánica del momento? Es así como el rey debía presentarse a sus súbditos, revestido de todo tipo de solemnidad, que inspirase no sólo respeto, sino temor, pues bajo la figura del rey coexistían dos personalidades: la humana y la regia, cercana a la sustancia divina. Y en este sentido, Felipe II de España quiso dejárselo ver a su hijo, el futuro rey Felipe III, en su lecho de muerte: «Debes persuadirte –le insiste a su hijo– y entender muy bien que desde el instante que ocupes el solio y llegues a la majestad, debes despojarte de ti mismo, dejando juntamente con el vestido todos tus apetitos y deseos y divertimentos, y vestirme de la majestad, integridad y respeto que corresponde a un rey».¹¹ Es todo un culto por la forma, la pasión por el ornato, por el boato institucional, el placer por la ceremonia, el afán por sobresalir y distinguirse. Pero además, en estos festejos por las visitas regias, subsiste también todo un programa cultural,

11. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, S. A., 1998, p. 783.

donde el arte de la emblemática va a cobrar un gran protagonismo. Se advierte un afán de síntesis cultural, tendente a unir un cierto paganismo, una cierta tradición clásica, con la cultura cristiana dominante del momento. Perdura en estos tipos de espectáculos y manifestaciones culturales esos ideales humanistas neoplatónicos. La Roma imperial se convierte en un referente perenne en todos estos festejos, en el afán de trasladar la imagen mítica de la antigüedad romana imperial a los modelos de gobierno del Imperio español de los Austrias. Por ello no es nada extraño que se constituyese un séquito encabezado por el rey, el cual iba transcurriendo por un recorrido prefijado, saltando a la muchedumbre que aclamaba al paso del rey a través de las distintas arquitecturas efímeras, especialmente los arcos de triunfo, alzados en su honor, como si del emperador y su ejército se tratase al llegar a un *oppidum* o *urbs*. Así es como el ideal de síntesis de paganismo y cristianismo, de antigüedad clásica greco-romana y modernidad, va a estar presente en la arquitectura efímera que se hiciese para estos acontecimientos tan festejados por las ciudades.

De esta manera es como, tras un viaje proyectado meticulosamente y un recibimiento no menos trabajado, por parte de la autoridades competentes, Felipe III de España y II de Portugal, después de veinte años de reinado, decide ir a su reino de Portugal con dos propósitos muy marcados: en primer lugar, que las Cortes juraran al príncipe heredero (Felipe IV), como así lo recoge el cronista oficial de este viaje Ioan Baptista Lavaña: «Para que esta jornada fuesse colmada de contento i gloria para Portugal, quiso su Magestad que le acompañassen en ella el Principe Don Felipe nuestro señor, la Princesa Doña Isabel su esposa, i la Infanta Doña Maria [...]»; «Llegado el dia catorze de Julio, señalado para jurar al Principe nuestro señor, que avia de prece-der al de la proposicion de las Cortes [...]»;¹² y en segundo lugar, intentar aplacar el cada vez más fuerte descontento contra el virrey Marqués de Alenquer. El viaje, a pesar de todo, fue muy cuestionado por varios consejeros debido al descontento de los súbditos portugueses.

12. LAVAÑA, I. B., *op. cit.*, f. 1r. y 62v.

Este descontento era motivado por las malas cosechas, los impuestos excesivos, las levas de soldados, y por el temor que los ingleses y holandeses (enemigos de España) atacaran sus colonias en las Indias Orientales y Occidentales y en África. También, este descontento se incrementó por el proceso de castellanización en los puestos de mando en el reino luso, debido a una política de mayor centralización y control regio, que violaba, en parte, los principios aprobados por su padre en las Cortes de Tomar en 1581 (unión personal de las dos coronas en la persona del rey y respeto a las libertades portuguesas), en las que se dotaba a la población autóctona de una gran importancia y protagonismo en la dirección y gobierno de este reino. Y finalmente, además, este descontento se acentuaba por las no tan brillantes actuaciones políticas llevadas a efecto por su valido el duque de Lerma, algo nada novedoso en mentes tan poco astutas como ambiciosas. Fundamentalmente fueron dos las medidas políticas nada afortunadas. La primera, fue la que hizo que 1616 el nombramiento del virrey de Portugal recayese en la persona de un noble castellano, en vez de un noble portugués, al que se le concedió el título portugués de marqués de Alenquer. La segunda, fue por los cambios que realizó en la administración del reino luso, creando la Junta de Hacienda y un Consejo de Indias, instituciones que chocaban con las ya existentes, nombrando también castellanos para estos cargos.

Con todo ello, pues, se estaba sembrando, sin saber, un reguero de pólvora y un descontento que harán mella en un futuro no muy lejano bajo la égida de Felipe IV, su hijo, que verá desvanecer, en el tramonto del poder de los Habsburgo españoles, el proyecto de la unión peninsular avalado por el Gran Memorial que en 1624 el inefable, grafómano y proyectista ilusionado conde-duque Olivares presentase a su señor. Así es, como algunos consejeros cercanos al rey, se preocupaban por la situación que corría el reino portugués y estaban temerosos de llevar a cabo esta visita regia, debido a que sus súbditos portugueses le podían pedir y reclamar muchas cosas que no iba poder conceder, por falta de recursos, y todos iban a quedar aún más descontentos.

Pero este viaje al reino de Portugal se hacia necesario, pues en todo buen gobernante la visita de su persona a sus diversos feudos era algo primordial, si se quería estar cerca de sus súbditos y así conservar y dirigir más directamente sus legítimas posiciones. Ioan Baptista Lavaña nos lo hace saber en su obra, como Felipe III, como buen gobernante, quiere hacer cumplir su papel como cabeza del Estado: «Considerando La Magestad Católica del Rey don Felipe Tercero, con su gran prudencia, quanto importa visiten los grandes Principes personalmente sus Reynos (que cuando son muchos, i el Imperio mui estendido, no se puede esperar sino ausencia del Principe, donde nacen infinitos daños, i por causa della mayores inconvenientes) para tener perfeta noticia de las fuerças, riquezas, o necesidades dellos, conocer la naturaleza i codicio de sus vassallos, reconociendo por sus ojos, i no por relacio el estado de todas estas cosas, i si los ministros vsan mal del poder q tienen en odio, i desprecio de la reputacion del Principe [...]».¹³ También Nicolás Maquiavelo se manifiesta, en este sentido, en su obra *El Príncipe*, recomendando a todo buen príncipe que la mejor forma de conservar un territorio pasa por cumplir una serie de puntos, como es el de aniquilar a los adversarios, no alterar ni las leyes ni los impuestos e irse a vivir a él. Como este último punto era una ardua tarea a cumplir, la única posibilidad que le quedaba a Felipe III era el recorrer sus posiciones, al menos una vez, para hacerse notar y conocer por parte de sus súbditos.¹⁴

13. *Ibidem*, f. 1r.

14. «Quien adquiera territorios nuevos de este tipo y quiera mantenerlos ha de tener en cuenta, pues, dos cosas: una, que es necesario aniquilar la familia del antiguo príncipe; otra, que no hay que alterar ni las leyes ni los impuestos; de tal manera que en poco tiempo se convierta, uniéndose con el principado antiguo, en un solo cuerpo.

Pero las dificultades surgen cuando se adquieren estados en una provincia de lengua, de costumbres y de instituciones diferentes; entonces es necesario tener mucha fortuna y gran habilidad para conservarlo. Uno de los mejores y más eficaces remedios sería que la persona que los adquiriera fuera a vivir allí [...] Porque estando en el territorio ves nacer los desórdenes e inmediatamente les puedes poner remedio, mientras que estando lejos los conoces cuando son grandes y ya no tienen remedio.» MAQUIAVELO, N., *El príncipe*, edición y traducción de Helena Puigdoménech, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1992, p. 77.

Una vez que se comunicó a Lisboa la decisión de Felipe III de visitar la ciudad, se pensó organizar una entrada solemne al estilo de las que se habían hecho con su padre en sus viajes por Italia, Alemania, Países Bajos o Portugal,¹⁵ en las que a cambio de los festejos con que se honraba al rey, éste reconocía los privilegios y leyes de la ciudad. Se aprovechaba la ocasión para decirle cuáles eran las aspiraciones de sus súbditos; en este caso, que se tratara a Portugal en igualdad de condiciones que a Castilla y que hiciera de Lisboa la capital de su imperio, pues reunía las mejores condiciones para ello por su situación de puerto de mar, centro comercial de los dos mundos, buen clima, etc.¹⁶

15. *Vid.* para el conocimiento de estos viajes la obra de CALVETE DE ESTRELLA, Juan Christoual, *Felicisimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe, hijo del emperador Don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la Baja Alemania [...]*, Amberes, 1552. Sobre la entrada de Felipe II en Amberes, *vid.* SCHRYVER, C., *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Prin. Divi Caroli V. Caes. F. An MDXLIX Antuerpiae aeditorum, mirificum apparatus. Per Cornelius Scrib. Grapheus, eius Urbis Secretarium, & vere, & ad uivum accuratè descriptus*, Amberes, 1550. Sobre la entrada de Lisboa, *vid.* GUERREIRO, A., *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Phelippe primero de Portugal [...]*, Lisboa, 1581. Para tener una visión general sobre los viajes de Felipe II, *vid.* PIZARRO GÓMEZ, Francisco J., «Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II». En *Felipe II...*, *op. cit.*, p. 275-310.

16. El mismo Ioan Baptista Lavaña, cronista del viaje, en una prosa sumamente barroca, propia de la época, nos describe así la ciudad, digna de ser epicentro del imperio, en los momentos de la acogida y recibimiento a su rey, Felipe II de Portugal: «Veni a su Magestad, i sus Altezas mirando con gran contento la ciudad, que por espacio de dos leguas se estiende por la marina, i en la qual concurre mas bienes de la naturaleza i fortuna, que en otras muchas del mundo por la clemencia de su cielo, que es de una perpetua primavera, por la fertilidad, i felicidad de su suelo, que en el rigor del Invierno produce rosas i flores, por la multitud de su pueblo, magestad de los edificios sacros i profanos, capacidad i seguridad de su puerto, comercio i trato de las mercaderias, de las quales es una plaça universal de todo el Orbe, por la riqueza de sus ciudadanos, frecuencia de naciones varias, que en ella se juntan, i en ella residen, que parece vn Mundo abreviado, dichosa por los descubrimientos, conquistas i triunfos de tantas Provincias, que a esta ilustrissima ciudad se deven, i por lo que es de mayor importancia, por el culto de nuestra sagrada Religion [...] i porque las grandezas de Lisboa son tales i tantas, que para manifestallas, ocuparian otro maior volume que este [...]» LAVAÑA, I. B., *op. cit.*, f. 8v.

Felipe III, acompañado de una magna comitiva en la que se encontraba el príncipe heredero, llegó a la antigua Ulissipo fenicia navegando por el Tajo en una magnífica galera, seguidos por una multitud de embarcaciones engalanadas y por otras que representaban animales marinos.¹⁷ Tras poner pie en tierra, el espectáculo barroco de la procesión se ponía en marcha, toda una maquinaria propagandística de imagen del

... Pero no es sólo la descripción que de la ciudad hace el cronista Lavaña, la que nos puede dar idea de la importancia de esta ciudad y los deseos de sus ciudadanos para ser capitalidad del imperio de Felipe III; con el siguiente discurso fue recibido el rey a las puertas de la ciudad: «Na larga ausencia de Vossa Magestade, [...] cidade tam populosa senhora das gentes, princesadas Provincias, como estas desamparada, feita quasi viuua. Pore agora com esta alegre vista de Vossa Magestade, è dos Principes sehores nossos, he tam grande o contentamento destes leaes vasallos, que nao se pode declarar com palavras [...] y so podemos dizer, que esta geral alegria se iguala com a razao que todos temos de festejar nalma a grande merce [...] Digo, Sehor, para a toda Espanha, porque seu amparo y augmento consiste em V. Magestade fazer cabeça do seu Imperio esta antigua y illustre cidade, mais digna delle, que todas as do Mundo, assistindo aqui con sua Real Corte, pois he o coração y meyo de todos seus Estados, donde se podera com mor facilidade acudir à todas as partes, sem se perder occasiao. [...] As chaves della entregamos agora à V. Magestade, os corações ha vinte hum annos sempre V. Magestade os acharà muy leaes y animosos en seu serviço.» *Ibidem*, f. 32r., [22r.].

17. De la siguiente manera no lo narra el cronista Lavaña: «[...] que hizo que la entrada en la ciudad, aguardando, que se acabassen los triunfos, con que en ella avia de ser recebido, i que llegassen las galeras de España con la Real, en que su Magestad avia de passar a Lisboa. Llegaron Sabado veintidos de Junio, eran treze las galeras, que en otras tantas passó el Rei Don Philipe su padre de Almada a Lisboa, quando tambien en otro semejante dia de veintinueve de Junio del año mil i quinientos i ochenta i uno entró en ella. Vino por General de todas (en ausencia del Marques de Santacruz General de las galeras de España que estava en Italia) el Marques de Villanueva del Fresno Do Alonso Puertocarrero General de las quatro galeras de Portugal, embarcando en la Real, cuja grandeza, traça i adorno no se ha visto en otra, que aia surcado la mar. [...] Traian las siete compañías de infanteria, que asisten en el puerto de Santa Maria para guarnicion de las galeras. [...] Traian más las galeras quinientos infantes repartidos en cinco compañías, que ofrecio Sevilla a su Magestad [...] A las tres de la tarde se embarcó su Magestad, i sus Altezas en la Real con gran salva: ivan todas las galeras cuidadosamente adereçadas de flamulas [...] Eran estos sin numero, cubriedo todo el rio, todos enramados i enbanderados, con tropetas, chirimias, musicas i danças; no faltaron en el acompañamiento Tritones, Sirenas, Ballenas, Delfines, Cavallos marinos, i otros monstruos de la mar muy artificiosamete al natural fabricados» *Ibidem*, f. 8r.

poder regio se iba a ver ensalzada por las obras de arte y por el contenido irradiante de los emblemas que las acompañaban. Un inmenso retable viviente quedaba inaugurado: arquitecturas efímeras, ornamentación desbordante, ingenio literario, melodiosas notas musicales, participación popular, fuegos de artificios, etc.,¹⁸ se daban la mano en un perfecto maridaje. En esta fiesta, en este cortejo procesional, cada pieza por muy pequeña que fuese, tenía su importancia fundamental para el éxito de esta visita regia. Desde el más pudiente señor que se viese privilegiado de tomar parte en la comitiva civil, pasando por los representantes del clero, hasta el más humilde ciudadano lisbonense, se revestían y se engalanaban de bellas vestiduras, acorde a su nivel social y económico.

Tras un recibimiento tumultuoso, el rey y su magna comitiva deben hacer frente a un recorrido por los puntos más señeros de la ciudad, planificado por las autoridades competentes, donde infinidad de «máquinas», como así se le llamaba a la arquitectura efímera (arcos de triunfos, pórticos, pirámides, escenarios para representaciones teatrales, altares, etc.),¹⁹ bellamente engalanadas, debían impresionar al monarca. La ciudad debía mostrarle a su rey el cariño que le profesaba. Debía mostrarse tan bella y rica como pudiese, en una sociedad del

18. El uso de los fuegos de artificios durante las festividades más sonadas tanto en el Renacimiento como en el Barroco, fue algo constante y de suma importancia, dado el carácter ensoñador y de misterio con que se ve dotado todo evento festivo. Para hacernos una idea del papel que estos efectos lumínicos y sonoros juegan en las fiestas barrocas recomendamos la lectura de: CHRISTOUT, «Les feux d'artifice en France de 1606 a 1628. Esquisse historique et esthétique», p. 247-257. En JACQUOT (études réunies et présentées), *Les Fêtes de la Renaissance*, Tome 1, Journées Internationales d'études, Abbaye de Royaumont, 8-13 juillet 1955, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973. Y también la obra de CAMPOS, Fco. Javier «El Escorial y la imagen de la fiesta barroca», p. 337-404. En *Literatura e Imagen en El Escorial*, Actas del Simposium (1/4- 1X- 1996), Madrid, Estudios Superiores del Escorial, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, nº 8, EDES (Ediciones Escorialenses), 1996.

19. «Los hombres de negocios de Lisboa juntos, como mas obligados, se adelantan á darle el parabien de su venida, i ofrecer esta maquina en señal de sus animos, i contento.»

Antiguo Régimen donde el papel de la imagen dentro del entramado social era quizá el elemento más estimado. Ciertos comentarios y lemas enclavados en la decoración de estas arquitecturas efímeras, reflejan cómo algunos sectores portugueses quisieran ver a Lisboa convertida en la capital de la monarquía española. Este evento festivo actuaba como medio propagandístico del poder tanto del monarca, como de la persona o institución que promovía aquellas obras, prestando su servicio a los dos focos de poder durante la Edad Moderna, el rey y la Iglesia. La presencia del príncipe como elemento central de la fiesta estaba asegurado. Una fiesta que giraba en torno a dos tipos de manifestaciones, la entrada real, popular y concurrida, que se convertía en una evocación de los antiguos triunfos imperiales, como más adelante veremos, no sólo a través del espíritu de la fiesta en sí, sino también a través de los múltiples arcos triunfales que para este evento se levantaban donde el rey, como antiguo emperador de los ejércitos romanos debía atravesar; y la fiesta cortesana, más privada, que venía a ser como una autocelebración del poder del príncipe. Era pues, la entrada del príncipe, un intento de hacer presente una realidad pasada, el mito de la gran Roma Imperial, el punto de enfoque de todo gran gobernante que se prestase a ello durante la Edad Moderna. De esta manera, toda manifestación pública se concebía como un auténtico triunfo «all'antica», adaptando el ideal imperial de la Roma clásica a la forma

... «Esta gran maquina levantada con costoso trabajo sirve, o gran Felipe, à vuestra venida, i si con el arte se pudieran representar los animos de los mercaderes, no huviera en el Mundo cosa mas perfeta.»

«Esta pública maquina que se ha levantado en testimonio de nuestra alegría, o gran Felipe, es una señal de vuestro Imperio: i siendo la primera, invicto Monarca, que en vuestra entrada encontráis, es la primera, que os ofrecen leales coraçones» LAVAÑA, I. B., *op. cit.*, f. 16r, 17r y 18v.

Otras veces se utiliza el término «fábrica», como así lo vemos en la descripción del arco de triunfo que hiciese el gremio de los sastres: «Hizieron los Sastres [...] un espectaculo, en que quisieron representar el poder, grandeza, i magnificencia de su Magestad en la del Rey Salomon: para lo qual hicieron una fabrica de 73 pies de alto, i treinta de ancho [...]. *Ibidem*, f. 51v.

de gobierno nacida bajo la constitución del Estado Moderno de la Europa del momento. El prestigio nunca perdido por la cultura Clásica, la hará convertirse en fuente de donde beberán estos paladines príncipes. Así veremos, la recurrencia de elementos clásicos como los arcos de triunfo, el lenguaje alegórico, mitológico e histórico de las decoraciones efímeras, donde el arte de la emblemática va a encontrar un terreno fértil para su desarrollo. Como diría Fagiolo, constituía todo ello «la manifestazione visiva de un manifesto político».²⁰

Entre todas la *maquinas* (edificio grande y suntuoso; arquitectura efímera; tramoya), levantadas con ocasión a la visita regia de Felipe III a la ciudad de Lisboa, destacarán los arcos de triunfo (*arcus triumphalis*). Estos se erigirán a lo largo del trayecto por donde la comitiva va a pasar, con el fin de embelesar y cautivar al príncipe y a todos los allí presente, siendo así el príncipe deudor de los antiguos emperadores romanos pasando bajo ellos, a la vez que pueda ir leyendo y deleitándose en los distintos mensajes, emblemas y obras artísticas que recubren la obra. Suponen la idea de premiar a una persona en vida. Era despertar en las mentes del pueblo presente la emulación del héroe, era cultivar el orgullo personal del paladín, era un acto probado, pues ello conducía a la superación personal. Estos tipos de arcos levantados durante la visita regia de Felipe III, a diferencia de los erigidos en Roma en los foros imperiales donde la materia pétreo los inmortalizaba, se elaboraron a través de materiales efímeros que los hacían semejar más aquellos nacidos en la Grecia helenística, realizados en madera, cubiertos de trofeos y decorados con follaje, y cuyo remate solía haber una inscripción (*dedicatio*), levantados para recibir a los generales victoriosos. Desde un punto de vista estilístico, estas obras constituyeron un magnífico campo de experimentación para muchos artistas antes de dar el gran paso de plasmarlas en obras de carácter permanente. El éxito de estas nuevas fórmulas de cara al futuro

20. FAGIOLO, M., «Effimero e giardino: il teatro della città e il teatro della natura», En *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Florencia, 1980, p. 32.

estaban determinadas por la aprobación del público presente y del beneplácito de una minoría culta y refinada con poder disuasorio.²¹

La primera gran arquitectura conmemorativa que nos vamos a encontrar, en el trayecto fijado que el rey hará en la ciudad, es el *Arco de los hombres de negocios de Lisboa*. Justo al final del muelle se levantó este soberbio arco triunfal, de planta cuadrada, abierto en sus cuatro lados por un arco. La obra mostraba ser labrada de jaspe colorado, oro y mármol blanco. Cada uno de los lados del arco estaba dedicado a una virtud y a las cuatro partes del Mundo. Sin duda, con las virtudes se quiere hacer referencia a la disposición constante a hacer el bien por parte del monarca; perfecta adhesión de la voluntad a las leyes de la moral vigente. En cuanto a las cuatro partes del Mundo, se alude al poder terrenal del monarca, con un imperio que se extiende por los cuatro puntos cardinales.

El lado que mira a la marina, el primero que se ofrecía a la vista del rey a su paso, estaba dedicado a la Prudencia y a América. Eran estatuas de madera fingidas de mármol blanco (aquí, el carácter efímero y de «trompe-l'oeil» de esta tipología artística barroca) y la ropa perfilada en oro. La Prudencia, con su atributo el espejo, se situaba a nuestro lado derecho del arco en el primer cuerpo del intercolumnio. Es la Prudencia una de las cuatro virtudes cardinales, que consiste en discernir y distinguir lo que es bueno o malo, para seguirlo o huir de ello. ¿Acaso no es ésta una de las cualidades que un buen gobernante debe tener presente?. La figura de América, alojada en el nicho del frontal del segundo cuerpo, se nos mostraba sobre un pedestal, con grandes letras escritas aludiendo al continente que representaba. Como atributo distintivo poseía un arco con flechas en una mano y en la otra un escudo en el que estaba pintado un caimán, animal propio de este continente. Además, esta cara del arco se completaba con la decoración, en

21. Para un mayor conocimiento de la arquitectura efímera barroca española levantada durante las visitas regias, nacimientos de príncipes, actos fúnebres, canonizaciones, etc., *vid.* la tesis doctoral de MORENO CUADRADO, F., *Arquitectura efímera del siglo XVII español*, Córdoba, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 1984.

el cuerpo bajo de éste, en el intercolumnio izquierdo, de Felipe I de Portugal (Felipe II de España), primer Austria que gobernó en Portugal. Armado y con bastón de mando en la mano, tenía una inscripción en verso a sus pies en la que se alude a la ampliación de su imperio por estas nuevas tierras de América, que dejaba por herencia a su hijo Felipe II de Portugal (Felipe III de España), «La América de oro i piedras preciosas añadi à vuestro Imperio, o hijo amado Felipe, por tanto passad adelante, oprimiendo vencedor los Barbaros cuellos, que para vuestras vitorias de derecho se guarda lo postrero del Mundo».²² Es pues, como una fórmula recordatoria de cómo su antecesor había ampliado su dominio territorial dejándoselo por herencia, el cual hay que consolidar y defender. Como ya señalase Covarrubias (1611), el Estado «se toma por el gobierno de la persona real y de su reyno, para su conservación, reputación y aumento».²³ Finalmente, destacar como en las enjutas de este arco, al igual que en las tres siguientes arcadas, aparecen dos ángeles de color de bronce, que sostienen con las manos las armas reales de Portugal, y por encima una dedicatoria que en este caso decía lo siguiente: «A Felipe II. Presidente i amparo felicissimo del Mundo, juez supremo, debaxo de cuyo gobierno, verdaderamente de padre, vive su hija una sola patria, por uniforme testimonio de varios pueblos, aqui amigablemente residentes. Los hombres de negocios de Lisboa juntos, como mas obligados, se adelantan a darle el parabien de su venida, i ofrecer esta maquina en señal de sus animos, i contento».²⁴ Con este texto se quiere dejar bien claro el papel del rey como cabeza del Estado y del gobierno. Escritores como Bartolomé de Las Casas, como Vázquez de Menchaca o Gregorio López, venían a

22. LAVAÑA, I. B., *Viage de la Catholica Real Magestad...*, *op. cit.*, f. 15v. Debo reseñar que todas las leyendas epigráficas que en el presente trabajo recojo, originalmente estuvieron expuestas en latín, las cuales son plasmadas por Lavaña en la crónica que hiciese de este viaje, y en donde aparecen, a su vez, traducidas al español, siendo éstas las que yo tomo a la hora de citar.

23. FERNÁNDEZ ALBA-ALEJO, F., «Los Austrias mayores», en *Historia de España. El siglo de Oro (siglo XVI)*, vol. 5, Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1988, p. 84.

24. LAVAÑA, I. B., *op. cit.*, f. 16r.

decir en sus escritos que el poderío del rey era el de juzgar, el poder de la jurisdicción. En palabras del profesor Pablo Fernández Albadalejo, «Así pues, lo dominante y definitorio de la función del rey continuó siendo aquí la justicia, virtud muy propia de reyes que les incumbe de oficio y les constituye en el ser de reyes, tal y como refería fray Juan de Santamaría (1619). Sólo a través de la observación de la justicia pudieron <establecerse los reinos>, y gracias a ella asimismo se <conservan>. De esta conservación dependía el equilibrio de una serie de relaciones sociales que el monarca debía observar y mantener <atribuyendo a cada uno lo que es suyo>, es decir, realizando la justicia. Tal actividad debe entenderse en un exclusivo sentido conservador: dar a cada uno lo que es suyo, <con igualdad> [...]».²⁵

El arco se encontraba decorado con pinturas alusivas a hechos heroicos de pasados reyes, príncipes o nobles portugueses, con leyendas epigráficas que testimoniaban dichos hechos. Todo un programa emblemático con cargados tintes políticos y morales dirigidos al monarca, el cual debe tomar de ejemplo estas hazañas; como aconseja Maquiavelo, «el hombre prudente debe intentar siempre seguir los caminos recorridos antes por los grandes hombres; e imitar a aquellos que han sobresalido de manera extraordinaria sobre los demás, para que aun cuando su virtud no alcance la de éstos, se impregne, al menos un poco, en ella [...]».²⁶ Sírvase como ejemplo la leyenda que se encontraba bajo la pintura del rey don Juan II, el cual, rondando una noche por la ciudad, halló a un alguacil haciendo un hurto, que reconocido por el rey y sin dejarse ver, al otro día le castigó, y que decía lo siguiente: «El Rei prudente no duerme, por evitar los daños inminentes, i cumplir con los verdaderos oficios de buen Rei».²⁷ Finalmente una empresa completa este mensaje, apareciendo una linterna con esta leyenda: «Desta manera se veen las cosas ocultas».²⁸

25. FERNÁNDEZ ALBADALEJO, F., «Los Austrias mayores». En *Historia de España...*, *op. cit.*, p. 71.

26. MAQUIAVELO, N., *El príncipe...* *op. cit.*, p. 90.

27. LAVAÑA, I. B., *op. cit.*, f. 16v.

28. *Ibidem*, f. 16v.

La fachada Oriental que respondía a la Aduana fue dedicada a la Fortaleza y a África. En el intercolumnio, en el mismo lugar que ocupaba la estatua de Felipe I de Portugal, se halla la del rey don Juan I, a cuyos pies se leían unos versos alusivos al dominio portugués por tierras africanas protagonizado por este rey, «África, à quien antiguamente hize cruel guerra, conquistando con mi victoriosa mano lugares della, sienta aora, o gran Felipe Rei inclyto del Mundo, el freno, i yugo de vuestro Imperio».²⁹

Las restantes dos últimas fachadas, poseían un mismo contenido alegórico con enseñanzas morales dirigidos al rey. La fachada opuesta a la puerta de la ciudad estaba dedicada a la Liberalidad y a Europa. En este caso, la figura del rey que aparece entre los intercolumnios es la de Enrique I de Portugal. La cuarta fachada que miraba al Palacio fue dedicada a la Religión y a Asia. El rey que campea en este intercolumnio es don Manuel. Finalmente, destacar cómo la mitología clásica va estar presente, cumpliendo aquí un papel sumamente revelador dentro del contenido propagandístico de la imagen regia a través de la representación artística. Ésto lo podemos ver en la pintura que decora el techo interior de este arco, donde se representa al rey y delante, arrodillados, los dioses Marte (dios de la guerra) y Neptuno (dios del mar), ofreciéndole uno la espada y el otro el tridente con el lema «todas las cosas os obedecen». Sin lugar a dudas, el control y el poder que sobre la tierra y el mar ejercían estos dos dioses se les era ofrecido con suma reverencia al rey Felipe II de Portugal (Felipe III de España). Para terminar con las representaciones, en lo alto de esta gran máquina, en los cuatro ángulos superiores del primer cuerpo, las figuras de grandes viajeros como fueron Jasón, Hércules, Ulises y Teseo.

El siguiente arco que nos encontramos, en la puerta de la ciudad, es el *Arco de los ingleses*, levantado por esta comunidad residente en Lisboa. Era un arco de un solo vano de entrada y salida, con dos fachadas iguales y repujado con ricos materiales. Habría que destacar la estatua fingida en mármol blanco de la alegoría de Lisboa, en el segundo

29. *Ibidem*, f. 17r.

cuerpo del arco. Con corona real en la cabeza, como metrópoli del reino, en la mano derecha tenía dos llaves, una de acero, que representaba su fortaleza, y la otra de oro, significadora de la riqueza, y con un gesto de reverencia a su majestad, se disponía a entregárselas. Su mano izquierda sujetaba un ancla de la que pendía un escudo con la divisa de la misma ciudad, que es una nave, insignia del mártir san Vicente su patrón. Sin lugar a dudas, el recibimiento que a través de la alegoría de la ciudad de Lisboa se hace a su rey, y del contenido emblemático que de ésta se hace, es uno de los elementos más importantes a destacar en el mensaje programado. Finalmente, destacar el emblema pintado en el nicho del reverso del arco en su tercer cuerpo, el cual destacaremos por incumbir directamente a la monarquía y al rey. Desgraciadamente no lo podemos ver al no grabarse esta cara del arco. Lavaña nos lo describe como un emblema cuyo cuerpo era de dos leones rampantes, con coronas reales en las cabezas, portando espadas puestas en cruz, cuya mitad inferior eran de acero y cuya mitad superior se convertían en ramas de olivo, con la siguiente leyenda: «Ya mudadas gozan de paz, i quietud», la cual alude a las guerras pasadas y a las paces presentes. Los leones sacados de las armas de España e Inglaterra venían a significar los reyes de estos reinos, los cuales después de haberse enfrentado en múltiples combates pasados, convirtieron las espadas en ramas de olivo, símbolo de la paz.³⁰

A continuación se encontraba el *Arco de los oficiales de la bandera de San Jorge*. Este arco poseía decoración alusiva al triunfo de la fe católica llevada por rey cristiano portugués contra los infieles moros, los cuales son expulsados del territorio lusitano, en un puro programa político propagandístico de cara a ser asimilado por el ínclito rey Felipe III de España y II de Portugal, en aras de la defensa de sus distintos reinos frente a la sombra de los infieles. Sobre los dos grandes pedestales, situados a ambos lados de la base del arco, se alzaban dos estatuas armadas, a nuestro lado derecho el dios Marte (dios de la guerra), el cual tenía en la mano un bastón de general, con la actitud de

30. *Ibidem*, f. 36r. [26r].

entregarlo a su majestad a su paso por el arco. En su peana se leía la siguiente inscripción: «Marte à Felipe Segundo Rey de Portugal. Tomad, Rey de los Portugueses, el baston de General, que os da Marte, decente à Rey de Heroes, con el qual sereis un nuevo Marte en el Mundo». ³¹ Justo enfrente, sobre otro pedestal se disponía la figura del rey don Alonso Enríquez I de Portugal, coronado con corona de laurel, en la mano derecha una espada, y en ella metida una corona de oro, la cual se ofrecería a su majestad a su paso por el arco. Su peana se veía decorada con una inscripción que rezaba de la siguiente forma: «El Rey don Alonso I. à Felipe Segundo Rey de Portugal. Esta corona ganada para vos con mi espada, i con el valor de mis vassallos resplandecera dignamente en vuestra cabeça». ³²

Otro arco levantado para esta ocasión fue el *Arco de los reyes de Portugal de los plateros*. Fue éste un gran arco, fabricado por el gremio de los plateros de la ciudad, donde se representaba un gran árbol genealógico de los dieciocho reyes de Portugal que se sucedieron desde don Alonso Enríquez (rey de Portugal desde 1138 a 1185) hasta el rey don Felipe I (rey de Portugal desde 1581 a 1598). Era esta manifestación genealógica un discurso muy importante, y corriente en aquella época, como método de afirmación del poder del príncipe, como reafirmación de la legitimidad de la casa reinante, haciéndola visible a todos los allí presentes. El discurso a la dinastía se convertía en tema recurrente para la mayoría de los príncipes, tanto en el Renacimiento como en el Barroco, como manifestación del poder a través de la imagen. La imagen de la exaltación del rey Felipe III de España y II de Portugal pasaría por la exaltación de la dinastía.

De grandes dimensiones y ricamente decorado era el *Arco de los italianos*, levantado por la comunidad de italianos asentados en esta ciudad en agradecimiento de las mercedes recibidas por el rey. Pintado en blanco y negro representaba ser todo de cantería. Era de un sólo vano de entrada. La calle central del segundo cuerpo estaba decorada

31. *Ibidem*, f. 37r. [27r.].

32. *Ibidem*, f. 37r. [27r.].

con una gran pintura en la que se representaba al rey Felipe III y una doncella, que representa alegóricamente a Italia, que se inclina ante su majestad ofreciéndole en una cornucopia sus fuerzas y ánimo, como nos ilustraba esta dedicatoria escrita encima del cuadro: «Al Catholico Monarca de las Españas, i al grande Emperador del Nueuo Mundo.» Y a los pies del cuadro ésta otra: «En esta rica cornucopia os ofrece Italia las riquezas, i coraçones de sus habitadores, en los quales vereis, o gran Rey, no ser desigual su fidelidad à la Española.» Flanqueando esta pintura, había otras dos tablas representando un hecho heroico, digno de alabanza, protagonizados por el ínclito rey Felipe III, en aras de una visión puramente propagandística de la imagen del poder, como es el episodio de la expulsión de los moriscos del reino de España acontecido en 1609 y 1610. Bajo esta tablas se podían leer las siguientes leyendas: «Embarcados partimos de España, rebeldes à ella, i à la Fee santa» y «Nuestra calamidad es salud para España, i fama para Felipe».³³

Debajo de estas tablas, y en el cuerpo bajo de los intercolumnios, se situaban otras dos tablas muy ricas por el mensaje de propaganda del poder, las cuales estaban impregnadas de un claro contenido laudatorio hacia el rey, con carácter persuasivo del asentamiento de la corona en la ciudad de Lisboa. A nuestra derecha se encontraba la escena mitológica de Febo (sobrenombre que se otorga al dios Sol, sea Helio, sea Apolo), tirando saetas a la serpiente pitón, con una leyenda escrita bajo la tabla, «deseada salud»,³⁴ aludiendo con esta escena, como recoge el mismo Lavana en su crónica, que como el Sol alumbraba y alegra la tierra con sus rayos, desterrando de ella la melancolía provocada por la oscuridad significada por la serpiente pitón; así la real presencia de su majestad tan deseada por los portugueses, de la cual hacía treinta y seis años que con suma tristeza carecían de esa luz proveniente de la aureola real, restituiría la felicidad en sus corazones ante la presencia de su majestad.

33. *Ibidem*, f. 32v. y 33r.

34. *Ibidem*., f. 33r.

La otra tabla situada a nuestra izquierda se veía representada la escena de Hércules (célebre héroe griego, personificación de la fuerza), iconografía muy del gusto de los Austrias, los cuales querían verse alzados como los nuevos Hércules, fiel reflejo y alegoría de su majestad, presentándose como vencedor del Cancerbero, guarda del Infierno con tres cabezas, en el duodécimo y último de sus trabajos.

Sobre el friso del primer cuerpo de esta arquitectura estaban las Armas de Portugal y a los lados de ellas dos empresas. Ambas tenían por cuerpo un globo terrestre, la primera rodeado el globo terrestre por una culebra con el siguiente lema, «Con consejo, i paciencia», dando a entender que son estos dos elementos claves en los destinos del gobierno de cualquier reino. La otra empresa era un globo terrestre coronado y con un cetro, con el siguiente lema, «Aquí el principio sin termino»,³⁵ refiriéndose que haciéndose de Lisboa cabeza del Imperio, éste no tendrá límites, ciudad que sólo es capaz y merecedora de su trono.

Otra importante comunidad asentada en la ciudad de Lisboa, la cual costeará el levantamiento de un arco triunfal en honor a la entrada en la ciudad del rey Felipe III de España y II de Portugal, serán los flamencos. Estaba constituido el *Arco de los flamencos* por una triple arcada. En él se representaban las diecisiete provincias de los Países Bajos a través de figuras alegóricas, de las cuales nueve eran leales y obedientes a la corona española, situadas a la derecha del arco, y ocho rebeldes, puestas a la izquierda del arco. Tenían cada una de ellas en la mano una insignia del principal atributo de la provincia que representaban. En el segundo cuerpo del arco, en la calle central se representaba un gran cestón de laurel, planta arbustiva símbolo de la victoria, de la gloria y la fama, partido en dos mitades y en medio la representación de la Discordia, la cual apartaba los nueve escudos de armas de las nueve provincias obedientes puestos a su mano derecha, de los ocho escudos de las ocho provincias rebeldes que se situaban a siniestra. De esta suerte se le ofrecía este espectáculo a la vista, como así

35. *Ibidem*, f. 32v., 33r. y 33v.

nos lo narra el cronista Lavaña en su obra, que bajo un complicado mecanismo de tramoya, al paso del rey por el arco al tiempo que lo miraba, desaparecía la Discordia y se juntaban artificialmente las dos mitades del cestón tirando de ellas con una cuerda dos figuras que le quedaban a los lados, las alegorías de la Concordia y la buena Voluntad, juntando y uniendo de este modo los dos medios corazones y los diecisiete escudos hasta entonces divididos. Debajo tan portentoso espectáculo visual, un lema que decía lo siguiente: «Con este vinculo dessean la Concordia, i buena Voluntad de los Flamencos residentes en Lisboa, felicissima, i principal ciudad de Portugal, que se junten, i aunen las dezisiete Provincias de la Gallia Belgica, que hasta ahora la Discordia tuvo separadas», «A Felipe Tercero de España, i Segundo de Portugal, Principe Augusto, Padre de la patria, hijo i heredero de Filipe Segundo de España, Principe Augusto, Nieto de Carlos V. Cesar Augusto, su deseado i Magnanimo Rey, i esperança deste siglo, pusieron este Arco los Flamencos moradores en esta noble Ciudad en señal de congratulacion, i antiguo obsequio à la Casa de Austria».³⁶ Con este programa iconográfico y con el uso de estos emblemas, se quería dar un aliento y un reforzamiento del prestigio de la corona, en momentos difíciles dentro de los territorios de los Países Bajos. Se quería con ello dar una imagen propagandística del poder legítimo de la monarquía sobre aquellos territorios. A pesar de todo, la realidad era muy diferente, el año de la visita real de Felipe III a Lisboa en 1619, la monarquía custodiada por este rey se encontraba en tregua con las provincias del Norte, con los holandeses, tras la firma de la tregua de los doce años (1609-1621), que en la práctica reconocía la independencia holandesa. En realidad, esta tregua más que un alivio para España, supuso momentos difíciles en política exterior para la monarquía hispánica. En palabras del profesor Antonio Simón Tarrés, «La tregua de los Doce Años, concertada con las Provincias Unidas en abril de 1609, supuso el cierre de la guerra abierta pero, también, la intensificación de una guerra subterránea por la cual ambos contendientes perseguían

36. *Ibidem*, f. 38r-v.

la ruina del adversario [...]».³⁷ Para el profesor Pere Molas, «Al terminar la tregua, los holandeses superaban a los portugueses en el comercio de la pimienta en Extremo Oriente. Los esfuerzos de los poderes ibéricos para mantener a los holandeses fuera de las islas de las especias no alcanzaron su objetivo».³⁸

Justo encima de este cuadro había otro en el que se insiste en el programa propagandístico del poder de la monarquía que combate contra los infieles para consolidar el legítimo *status quo*. La pintura nos muestra la alegoría del Amor a caballo sobre un León (que representa las diecisiete provincias, por poseer en sus insignias la mayor parte de ellas leones), el cual como sea símbolo de la fortaleza, mayor la tiene quien con amor y blandura la doma, como así nos lo recoge en su comentario el cronista Lavanaña.³⁹

Sencillo en sus trazas pero rico en su contenido emblemático era el *Arco de los Orífices y Lapidarios*, artesanos, los primeros, que trabajaban en oro, y los segundos, artesanos cuyo oficio era labrar las piedras preciosas. En la calle central de esta arquitectura que simulaba un auténtico retablo, se encontraba una estatua erguida del rey Felipe I de Portugal y II de España, representado con las vestimentas que lució en su entrada en esta ciudad en 1581. Tenía en la mano izquierda un cetro o bastón de mando de oro, y en la mano derecha dos coronas juntas de oro, guarnecidas de perlas y piedras preciosas, como así lo describe Lavanaña,⁴⁰ propio del buen arte realizado por un buen orife o lapidario, las cuales representaban los reinos de Castilla y Portugal unidos en la persona de un sólo rey, Felipe I de Portugal y II de España, el cual hace demostración de ofrecerlas a su hijo, Felipe II de Portugal y III de España, a su paso por aquella arquitectura, con el siguiente lema

37. SIMÓN TARRÉS, A., «La política exterior española desde la muerte de Felipe II hasta el inicio de la guerra de los Treinta Años (1598-1618)» En *Historia de España. La crisis del siglo XVII*, vol. 6, Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1988, p. 391.

38. MOLAS RIBALTA, P., *Edad Moderna (1474-1808). Manual de Historia de España*, vol. 3, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, S. A., 1989, p. 283.

39. LAVAÑA, I. B., *op. cit.*, f. 38v.

40. *Ibidem*, f. 48r.

recogido en una epigraffa a los pies del pedestal, «Tomad hijo estas dos Coronas que os doy, procurad conservarlas, porque si una se perdiera caera vuestro Imperio».⁴¹ La imagen escultórica del difunto rey Felipe I de Portugal y II de España, venía a suponer la difusión de la grandeza del poder mayestático ante la mirada de sus súbditos, cuya grandeza era tomada por su hijo y plasmada en el rico y efectista cortejo que en su honor se celebraba. Así es como, las artes visuales estuvieron siempre llamadas a jugar un papel primordial en la construcción de la imagen mayestática del rey, y por tanto, debemos ver aquí el arte como vehículo de propaganda sujeto a unos ideales, con cargado valor político, y como un magnífico instrumento del poder. Como señalaba Juan de Zabaleta, en 1653, «retratos y estatuas eran los mejores medios de granjear amor y respeto para el monarca que conseguiría hacerse a un tiempo presente en todos sus estados sólo gracias a ellos».⁴² Era ésto, pues, un uso político-simbólico de la imagen del rey a través de las artes visuales en favor a sus propios intereses. Surgía así un amplio programa de propaganda política, y un pensamiento mesiánico, eudemonista e irenista en torno a la figura del rey. Con todo ello estamos asistiendo al reforzamiento de la monarquía absoluta de la Edad Moderna a cuya cabeza se encuentra, cada vez más poderosa, distante y mayestática la figura del rey. Como ha llegado a decir Lisón Tolosana, «Monarquía y rey forman parte de una estructura simbólica-moral que va mucho más allá de la organización pragmática político-administrativa, del prosaico regir y mandar y del cotidiano funcionamiento de la máquina estatal [...]».⁴³

41. *Ibidem*, f. 48r.

42. ZABALETA, Juan de, *Errores celebrados* [1653], Ed. por David Hershberg, Madrid, 1972, p. 56. Citado en *Felipe II: un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, 13 de octubre de 1998 - 10 de enero de 1999, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 59.

43. LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la casa de los Austrias*, discurso de recepción en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 1991, p. 55.

Sobre dos pedestales inferiores y flanqueando al rey a ambos lados, se encontraban otras dos estatuas de célebres argonautas que con sus hazañas hicieron grandes a estos dos reinos. A nuestra derecha se representaba al almirante Cristóbal Colón, descubridor de las Indias Occidentales, el cual portaba en una de sus manos instrumentos del arte de navegar, mientras que con la otra descubría la cara a una mujer, alegoría de las Indias Occidentales, queriendo representar el descubrimiento de estas tierras, a las cuales le son quitadas, según Lavaña, las sombras de la ignorancia e idolatría, insuflándosele la luz del sagrado Evangelio.⁴⁴ La otra estatua, a nuestra izquierda, representaba al almirante Vasco de Gama, descubridor de las Indias Orientales, el cual también portaba en una de sus manos instrumentos del arte de navegar, alusión directa de su oficio de almirante, mientras que con la otra quitaba un velo de los ojos a una mujer que representaba las Indias Orientales, que según Lavaña, «quitò a aquella gran Provincia el velo de la ignorancia, e infidelidad en que vivia, i començo a tener luz, que se le comunicò por medio de los sagrados mysterios de nuestra Fè Santa que recibio».⁴⁵ Sobre estas figuras los escudos de España a nuestra derecha y el de Portugal a nuestra izquierda.

Como remate del conjunto, la alegoría del triunfo de la Fe, la cual era sustentada en un globo terrestre por los reinos de España, a nuestra derecha, con su empresa de las columnas, y Portugal, a nuestra izquierda, con su divisa de la esfera, como si de Hércules y Atlantes se tratasen, en alusión a que la Fe católica debe ser difundida por toda la tierra a través del dominio de estos reinos. Así rezaba la leyenda que a sus pies se plasmaba, «Soy la Fè Santa, que estoy sobre este Mundo, sostenido con igual poder de Portugal, i Castilla, i estos mis Alcides, i Atlas, no sienten tan grave peso, porque esta machina tocada con mi pie les da fuerça».⁴⁶

Otra gran fábrica fue el *Arco de los familiares del Santo Oficio*. Era una arquitectura de tres vanos, siendo decorados los dos cuerpos

44. LAVAÑA, I. B., *Viage de la Catholica Real Magestad...*, op. cit., f. 48v.

45. *Ibidem*, f. 48r.

46. *Ibidem*, f. 48r.

superiores de la arquitectura por seis pinturas. En la calle central del piso bajo, se encontraba la representación del rey Felipe II de Portugal y III de España armado de rodillas sobre una almohada, flanqueado por la alegoría de la Religión y la Justicia, y por detrás la Fe, cada una con sus insignias. Tres virtudes que se mostraban coronando al monarca. Tres virtudes que siempre deben acompañar a todo buen gobernante. Dos principios básicos que debían perseguir los reyes de la Casa de Austria: la defensa de la religión y la fiel sumisión a la Iglesia, con la defensa incansable de la justicia. La defensa a ultranza del catolicismo, convertido en el credo oficial de la monarquía, tiene un enorme valor para la cohesión de la misma, puesto que pasa a ser, junto a la persona del rey, el otro elemento de unión, compartido por todos sus territorios. Fue Felipe II de Portugal III de España, al igual que su padre, un rey providencialista, lo que hacía que sus actuaciones estuviesen muy matizadas por su fe católica, haciendo que la impregnación religiosa de su política fuese tal, que durante su reinado se consolidó, como ya venía de herencia de su padre, la ideologización católica de la monarquía. Debía asumir un papel de suma responsabilidad como la de ser el soberano católico por excelencia, donde la defensa del catolicismo se convirtiera en eje primordial de toda política tanto interior como exterior. Era éste todo un programa iconográfico-emblemático con un cargado tinte político donde la unión de la monarquía y la Religión, constituían los pilares férreos del Estado Moderno.⁴⁷

Justo encima de la anterior pintura, se encontraba la del Sumo Pontífice sedente en su cátedra y vestido de pontifical, dando la bendición al rey, cuando se dispusiese a entrar por el arco.

47. «Con cierta frecuencia se ha citado la vinculación de las fiestas barrocas al poder establecido, político y religioso, como un sistema paccionado por medio del cual, el Estado se apoyaría en la enorme fuerza que la Iglesia tenía en la sociedad española del seiscientos, para sostener, difundir, ampliar y reforzar su poder absoluto sobre los súbditos, al tiempo que la Iglesia se sotendría en el Estado, para garantizar el dominio exclusivo y total sobre las conciencias de los fieles.» CAMPOS, Fco.-Javier, «El Escorial y la imagen de la fiesta barroca». En *Literatura e Imagen... op. cit.*, p. 378.

Remataba esta obra el escudo de armas de la Inquisición y a los lados un emblema en dos cartelas, en donde se veía una paloma rodeada de una culebra, con este lema, «I simples como las Palomas».⁴⁸

El último gran arco levantado en honor al rey fue el *Arco de los alemanes*. Situado a continuación del Arco de los familiares del Santo Oficio, levantado por los mercaderes alemanes asentados en esta ciudad. El lado principal del arco, por donde entraría la comitiva regia, se abrían tres grandes vanos, siendo el arco o vano central más ancho y alto que los otros dos laterales. Sobre los dos arcos laterales, se ubicaban dos pinturas, a nuestra derecha, Neptuno (dios del Mar) en actitud de ofrecer su tridente al rey a su paso por el arco, y a nuestra izquierda, Cibeles (diosa de la tierra) en actitud de ofrecerle una corona. Tenía Neptuno sobre su cabeza la luna y Cibeles el sol, como atributos. Debajo de estos dos cuadros se leía: «Iusto es que el Sol, i la Luna sirvan a aquel à quien las Deidades de la tierra, i Mar obedecen: quando el Sol alumbrá este emisferio que habitamos que es vuestro, a vos os sirve, la Luna, haze lo mismo quando dà luz à nuestros Antipodas, pues tambien ellos os reconocen por Señor».⁴⁹ Toda una epigrafía alusiva a la grandeza del Imperio que abraza la corona hispánica, donde el sol nunca se pone sobre sus tierras.

Sobre el segundo cuerpo se alzaba una pintura en tabla, donde pintadas en color de bronce se podían ver las alegorías de España y Alemania representadas por dos doncellas, dándose ambas las manos en señal de amistad, la amistad que debe profesar entre estos dos reinos. A sus pies se leía la siguiente inscripción: «Dabaxo desta confederacion, i amistad los dos Sumos Imperios (España, i Alemaña) gozan de perpetua concordia».⁵⁰

Como remate de este arco se alzaba una tabla redonda donde quedaban dibujadas las distintas partes del mundo y en el centro un águila imperial bicéfala, simulando que el poder imperial debe estar

48. LAVANA, I. B., *Viage de la Catholica Real Magestad...*, op. cit., f. 35v.

49. *Ibidem*, f. 56v.

50. *Ibidem*, f. 57r.

presente en todo el orbe. El conjunto era rematado con una gran corona imperial, sostenida por dos grandes figuras pintadas en tablas recortadas. Una de éstas era la Religión, con la cruz y un libro abierto en la mano como atributos; la otra representaba el Esfuerzo en la figura de Marte, con una lanza y escudo como atributos. Bajo estas dos figuras una inscripción nos quiere dar a ver la grandeza de la Casa de Austria, que se perpetuará entre los mortales por la Religión y poder con que es amparada: «Haziendo Dios al hombre, vio, que el solo para si no bastava sin ajuntarle consorte con que se pudiesse perpetuar en el suelo. El Imperio que tuvieron los Medos, Persas, Griegos, i Romanos, fueron engendrados de Marte solamente sin compañera, i ansi cayeron todos: pero queriendo Dios levantar en la tierra un Imperio que en ella permaneciesse sin fin, casò la Religion con el Esfuerço, que es Marte, i mandò a los dos que perpetuamente habitassen en la casa de Austria, para que de la manera que el Sol esparce sus rayos, ella esparciesse ceptros por la tierra: la Religion es candida, i Marte encendido, i assi las armas de la casa de Austria son, en campo de sangre una faxa blanca».⁵¹

Siendo ya de noche cuando el rey pasó por este último arco, llegó a Palacio donde pasaría la noche. Tanto fue el impacto causado al rey del recibimiento que la ciudad le había brindado, y tanta fue la belleza de estos arcos, esculturas y todo esta arquitectura levantada en su honor, que al día siguiente quiso hacer de nuevo el recorrido en un coche con sus altezas, recreándose y observando con mayor detenimiento aquel tan bello espectáculo visual que ante sus ojos se le presentaba.

Tras la celebración de los actos oficiales programados, el 29 de septiembre de 1619, el rey y su familia parten de la ciudad de Lisboa hacia la corte, justificando su partida para resolver la nueva guerra en Alemania contra los herejes protestantes, prometiendo volver lo más presto que pudiesen, promesa que jamás se verá colmada. El 23 de octubre el rey entraba por Badajoz al reino de Castilla, lugar de donde salió hacia Portugal el 29 de mayo del mismo año.

51. *Ibidem*, f. 57v.

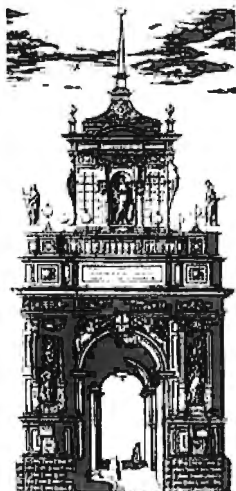


Fig. 1. Arco de los hombres de negocios de Lisboa.



Fig. 2. Arco de los ingleses.



Fig. 3. Arco de los oficiales de la bandera de S. Jorge.



Fig. 4. Arco de los italianos.

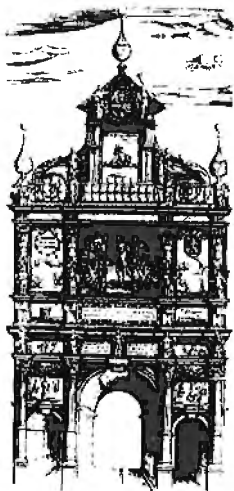


Fig. 5. Arco de los flamencos.



Fig. 6. Arco de los orifes y lapideros.

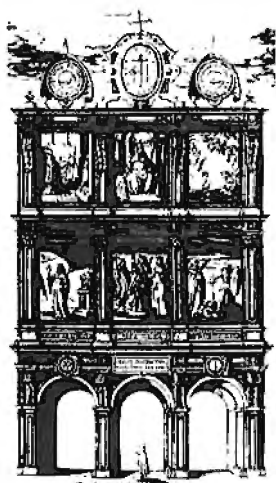


Fig. 7. Arco de los familiares del Santo Oficio.

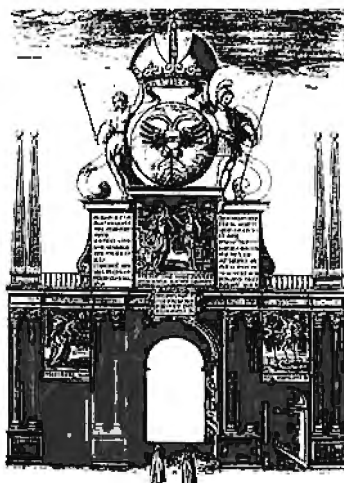


Fig. 8. Arco de los alemanes.

EL CIUDADANO BIBLIÓFILO: CIUDAD Y EX-LIBRIS

J. ENRIQUE VIOLA NEVADO

Una forma de reconocer la ciudad es recorriéndola, contemplando su silueta o evocarlas con planos y postales y otra, no menos eficaz, se mueve en torno a la heráldica, las marcas de los ceramistas, las filigranas, los sellos de pan, las medallas, las postales, los *pinos*... En los primeros casos buscamos la ciudad; en los otros es la urbe la que toma la iniciativa, o mejor dicho aquellos habitantes que creen representarla, los que hacen a la ciudad redundante, «para que algo llegue a fijarse en la mente», el fin de su obra es crear signos «para que la ciudad comience a existir» en palabras de Italo Calvino.¹

Entre estos signos el libro puede unir a la ciudad buscada y la que se ofrece. Por medios de las relaciones o libros de fiestas, los calendarios manuales del siglo XVIII, los *baedeker* o las obras colectivas que conmemoran exposiciones y centenarios, nos acercamos a la esencia de la ciudad, especialmente si nos es ajena. Pero el libro y la ciudad tienen más ámbitos en común: ambos marcan el alejamiento máximo del hombre respecto a la naturaleza, la secesión del cosmos, en palabras de Ortega y Gasset. No por otra cosa el libro y las profesiones y artes que de él dependen, como el *ex-libris*, son esencialmente urbanos. Tras el intervalo de la alta Edad Media ciudad y bibliofilia son coincidentes. Exceptuando la fabricación del papel (y no siempre), todas las demás fases de la composición y distribución del libro, desde el escritor al lector tienen a la urbe como escenario. El *ex-libris*, que con la lectura, corona esta cadena de composición y distribución se revela entonces como el mejor exponente, desde el punto de vista icónico, para analizar esta vinculación entre los mundos urbano y librario.

1. CALVINO, Italo, *Las Ciudades Invisibles*, Esther Benítez, Siruela, Madrid, 1988, p. 34.

Es este el objetivo que preside el presente estudio: clasificar las formas en que la ciudad y sus contenidos aparecen en los ex-libris, establecer su frecuencia e interrogarnos sobre las razones que movieron a artistas y propietarios a elegir o no a la ciudad y bajo qué forma.

Paradójicamente las fuentes principales de este trabajo las he encontrado lejos de las aglomeraciones. Se trata de las donaciones de ex-libris que realizó Agustín Arrojo Muñoz a los Ayuntamientos de Candelario (Salamanca) y Hervás (Cáceres) respectivamente.² Comoquiera que estos fondos pueden reproducir el espectro de ex-libris de una forma sesgada, he intentado corregir esta posibilidad consultando la escasa bibliografía actual del tema en España, en particular, el catálogo redactado por Consuelo Angulo y M^a Luisa Molina,³ si bien he de decir que estas fuentes han confirmado las conclusiones que extraje de la colección Arrojo.

Antes de clarificar el campo en el que vamos a movernos es preciso señalar su exigüidad. Pese a que actualmente el ex-librismo no sólo no existe sino que no se conoce fuera de las grandes ciudades, menos de un 5% de las marcas analizadas entraban en la temática propuesta, y eso teniendo en cuenta que la perspectiva empleada se ha procurado que no fuese reduccionista y que albergara la mayor cantidad de casos posibles.

2. Agustín Arrojo Muñoz, llegó a formar unas de las colecciones de ex-libris más importantes de España, entre los años cuarenta y setenta. Destaca también su labor de animador en la creación y coleccionismo de las marcas librarias en la Barcelona de aquellos años, llegando a presidir la AEB (Asociación de Ex-Libristas de Barcelona) durante algunos años. Repartió su colección entre el Museo de Cerámica de Valencia, el Museo de Molins de Rei, Casa de Cultura de Soria, Ayuntamiento de Candelario y Ayuntamiento de Hervás, institución que los entregó en depósito a la Biblioteca Pública de la localidad que lleva el nombre de este coleccionista. Sobre su biografía consúltese el número monográfico que le dedicó la revista «El Cuadernillo», publicada por Museo Pérez Comendador-Leroux/ Biblioteca Pública «Agustín Arrojo Muñoz» en Hervás, 1989, con textos a cargo de César Velasco Morillo.

3. ANGULO FERNÁNDEZ, CONSUELO y MOLINA GUERRA, M^a LUISA: *Catálogo de Ex Libris de Bibliotecas Españolas en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional y Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.

Esta amplitud de enfoque explica que aunque las muestras no sean numerosas, tampoco se presenten con una tipología homogénea, sino que sean variadas las formas en las que ciudad aparezca, formas a veces complementarias, pero en otros ejemplos muy diversas, y que en cualquier caso fuerzan a ocuparnos de todas las clases de marcas de posesión. Por esta razón he considerado más conveniente seguir una clasificación general de estas cédulas y dentro de ella precisar las tipologías que permitan catalogar los ex-libris que se han seleccionado en función de la representación de la ciudad o de contenidos urbanos. De estas categorías he procurado indicar cuando menos un ejemplo, del que se indica el propietario, el autor o autora, la técnica y, si la conocemos, la fecha.

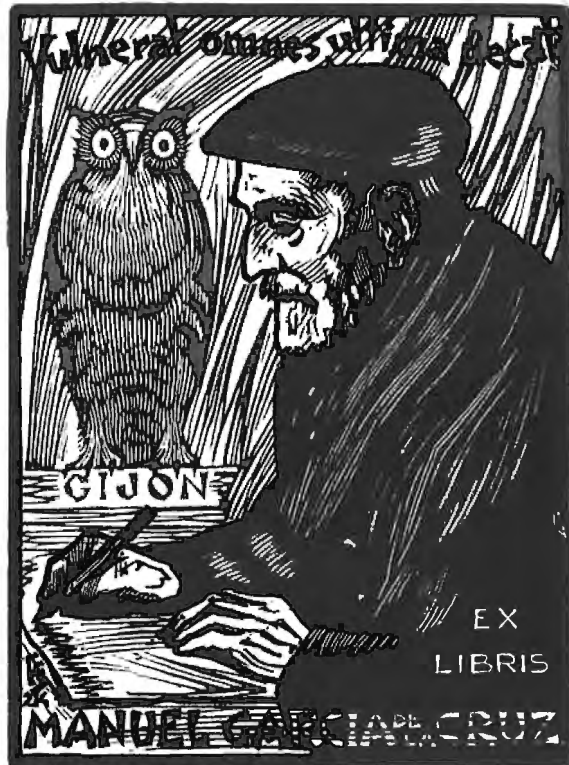


Fig. 1. (Gijón) Ex Libris de Manuel García de la Cruz, xilografía de Julio Fernández Sáez [el lema procede de la novela de Baroja *Zalacaín el Aventurero*.] Tomo 1, lámina 44.

Comenzando ya con la clasificación hay que señalar que los ex-libris no son una excepción en cuanto a variedad de sistemas para ordenarlos en categorías. Algunos autores prefieren la técnica, otros, como Agustín Arrojo, se sirven de la nacionalidad de los artistas y, más frecuentemente, se intentan buscar el hilo conductor por medio de la temática, aunque esta forma de clasificación es la más abierta a las arbitrariedades. Aquí se va a seguir a Segler que divide los ex-libris en inscripciones, figurados y blasonados.⁴ Tras ella ofreceré otra clasificación basada en el propietario y que complementa al sistema de Segler recogiendo aquellos aspectos que en su clasificación no han podido integrarse.

LA CIUDAD MENCIONADA

Antes se ha tratado el ex-libris como perteneciente al campo de lo icónico, pero no es preciso que la marca de propiedad tenga que tener una imagen. De hecho comenzaron siendo una indicación manuscrita con el nombre y la dirección del propietario por «si este libro se perdiera como suele acontecer...»

Siguiendo con esta tradición, aunque probablemente de forma inconsciente, algunos bibliófilos hacen grabar el nombre de su ciudad en su marca personal, acompañando a su nombre y a su lema. En esta categoría incluimos, pues, aquellos ex-libris en los que aparezca un nombre de ciudad, que son bastante escasos. De ellos, no todos, ni siquiera la mayor parte, son anicónicos, simplemente el motivo escogido no es urbano. El topónimo aparece entonces de una forma bastante incongruente, junto a una escena idílica o la imagen de una celebridad, que en modo alguno puede relacionarse con la ciudad en cuestión [Ex Libris de Manuel García de la Cruz, Xilografía de Julio Fernández Sáez].

4. Sobre la clasificación de Segler consúltese la obra de BOUZA, Antonio C., *El Ex Libris. Tratado General. Su Historia en la Corona Española*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1990, páginas 39 y s.

ARMERÍA URBANA

Segler reserva la heráldica para la última de sus categorías, porque el ex-libris con blasón es, con diferencia, el más empleado. Pero no es esto lo que sucede con la temática que nos ocupa, lo que es una paradoja más si se piensa en la profusión con la que los municipios difunden su heráldica, y como estos blasones han sido durante siglos el único signo por el que la ciudad se hacía reconocible.

En los ex-libris el escudo municipal viene a desempeñar el mismo papel que la inscripción con el nombre de la ciudad: una cita aislada en un contexto más o menos ajeno. Con todo, el escudo puede integrarse mejor en la composición –desde un punto de vista estético– y si el estilo empleado es más o menos arcaizante el resultado puede ser notable.

El blasón de la ciudad también puede aparecer de otra forma. Acompañando a la matrona o figura alegórica que representa a la ciudad, fundiendo así a la «tyché» clásica con la pasión medieval por las armerías. Esta iconografía de ciudad o país ha conocido gran éxito desde el siglo xvi en todas las artes plásticas, encontrándose representada en el campo de los ex-libris, y si bien la lógica aconseja que el genio urbano sea una minerva armada para hacer creíble el escudo, esta es norma que no siempre se cumple.

LA CIUDAD FIGURADA

Como en el resto de los géneros artísticos, bajo la etiqueta de «figurativo» se agrupan multitud de enfoques y tendencias. Segler distingue entre «reales» y «simbólicos» y a continuación clasifica la realidad en una decena de subdivisiones, de las que nos interesan la número 5 (paisajes) y la número 9 (Ornamentos Arquitectónicos). Con estas subdivisiones no se agotan las formas en las que la ciudad se muestra, pues, como veremos, puede aparecer como fondo en el resto de apartados y también puede representarse a través de devociones o de personajes ilustres.

LA VISTA URBANA

Aquí vamos a situar aquellos ex-libris en los que la ciudad aparezca de una forma más o menos paisajística. Obviamente en los ex-libris existen paisajes que no son de ciudades, es más, si hacemos una división entre campestres y rurales frente a los urbano resultará que los primeros dominan al segundo de forma abrumadora, entre cinco y seis ejemplos por cada caso de presencia de la ciudad (independientemente de que ésta sea o no paisaje). La temática del idilio, las escenas caballerescas o el folklore rural resultan mucho más atractivas para el comitente que la gente y los edificios que le rodean. Pera esta predilección se inspira en la literatura, no en la realidad. De hecho estos paisajes son siempre inconcretos, arcádicos, mientras que las ciudades son perfectamente reconocibles: Praga, Segovia, Barcelona, Sevilla... Esta división entre paisajes urbanos y los que no lo son vendría pues casi a coincidir con la que Segler propone entre paisajes reales e ideales.

Centrándonos en los ex-libris en los que el motivo es una ciudad hay que señalar la escasa originalidad a la hora de escoger perspectivas: suelen ser aquellas en las que aparezcan los monumentos más señeros, normalmente presididos por la catedral, insistiendo en los aspectos más «pintorescos». La dependencia con «la gran pintura» resulta evidente. La ciudad aparece como paralizada, sin signo ninguno que indique vida o movimiento; es más, no aparecen construcciones modernas ni ningún elemento de contemporaneidad, de tal forma que la lectura de una exaltación de los valores tradicionales se impone. Así en las marcas librarias españolas es propio de la etapa franquista, aunque la pintura imitada es la Zuloaga y otros pintores paisajistas de los años veinte.

A veces el artista impone la impronta de su estilo y así encontramos en el período de posguerra y años inmediatamente posteriores en Centroeuropa unos ex-libris de gusto más o menos expresionistas que estilizan la ciudad reduciendo su silueta a sus monumentos más significativos, los cuales a su vez sufren un proceso parecido de simplificación. El resultado puede calificarse de «vanguardista», aunque recuerde

igualmente a las vistas de la ciudades amazotadas y torreadas de los grabados góticos [Praga en el Ex Libris de Ladislav Kaspar, xilografía de Anatolij Kalaschnikov].

EL MONUMENTO COMO SINÉCDOQUE

Si acabamos de ver la insistencia en hacer patentes los monumentos para que la ciudad sea reconocible el paso siguiente será en resumirla en uno de ellos. Esa reducción de la ciudad a partir de uno de sus monumentos es un procedimiento no sólo común, sino constante, con múltiples ejemplos desde las monedas griegas a los «souvenirs» de nuestros días.



Fig. 2. (Praga) Ex Libris de Ladislav Kaspar, xilografía del artista ruso Anatolij Kalaschnikov. Tomo II, lámina 28.

Sevilla por la Giralda, El acueducto por toda Segovia y otras representaciones menos tópicas como el castillo de Brnő o la puerta de la Villa de Gijón muestran un recurso bastante empleado en los ex-libris, dentro de la escasez de ejemplos en los que nos movemos. La exigüidad del tamaño de la etiqueta es una de las razones que explican esta preferencia, al igual que ocurre en la sigilografía y en la numismática.

Habría que indicar que al igual que ocurría con la silueta de las ciudades no se añade un rótulo que la distinga y tampoco ningún lema. Ciudad y monumento son ciertamente mudos cuando se emblematizan.

A veces la presencia de un monumento o una obra de arte señera no indica contenidos urbanos, sino que éste formar parte de una alegoría, que casi siempre es de las Bellas Artes, aunque la Historia o la Cultura también empleen este recurso. El Partenón es el edificio que más se presta a estos usos.

ELEMENTOS URBANOS

Segler dedica una de sus subdivisiones del paisaje a los Ornamentos Arquitectónicos, aun cuando en nuestra búsqueda no han resultado ciertamente abundantes. Desde nuestra perspectiva incluimos aquí las visiones de la ciudad en los que la podamos distinguir por tipos humanos o por el mobiliario urbano. No nos interesa tanto saber que ciudad es, sino que se trata de la ciudad, y que se define sin recurrir a aspectos monumentales.

En esta categoría hay que moverse con precaución, porque nos vamos a encontrar con escenas ambientadas en imprentas, escuelas, interiores domésticos y otras parcelas de la vida que suelen tener la ciudad como marco, pero no debemos incluirlas en este estudio, porque reflejan oficios, que es uno de los temas definitorios de los ex-libris.⁵

5. Vid. el artículo Ex-Libris, en la Enciclopedia Vniversal Ibero-Americana, Espasa-Calpe, Madrid, 1922 (reedición de 1985) Tomo xx, Pp. 1220, 1223.

Hecha esta precisión el panorama queda sorprendentemente reducido. Una escena cómica es uno de los contados ejemplos que he podido encontrar. Esta escasez resulta menos comprensible si pensamos en la cantidad de episodios que pueden suceder en una ciudad desde la llegada de un tren a una procesión y que los artistas de todas las épocas han inmortalizado una y otra vez.



Fig. 3. (Salzburgo) Ex-libris de Herbert von Karajan, xilografía del artista ruso Anatolij Kalaschnikov [el personaje representado es Wolfgang A. Mozart]. Tomo II, lámina 31.

LA CIUDAD SIMBÓLICA

Recordemos que Segler había distinguido en los ex-libris figurativos entre los reales y los simbólicos. A esta categoría se pueden adscribir las matronas cívicas de las que ya hemos tratado y también encontramos algunos ex-libris en los que las ciudades no son identificables, ni tan siquiera verosímiles. Prima aquí el papel del artista que

representa una ciudad imaginada en la que resulta curioso comprobar la importancia que se dan a las murallas, que de nuevo señalan la presencia de valores conservadores. Esta categoría cuenta con muy pocos ejemplos, y tal vez no todos estén bien clasificados. Pensemos que una ciudad concreta representada con un estilo no realista puede ser perfectamente catalogada en este apartado [Ex Libris de O. Hradecny, xilografía de M. Fils, 1972].

Dentro de la ciudad simbólica se puede incluir las representaciones de mitos fundacionales. Una vez conviene acudir al repertorio del arte universal y comprobar el peso que han tenido imágenes como una vaca que se detiene en un lugar, la loba amamantando a los gemelos, la aparición de una estrella en un cementerio, un cerdo cubierto de lana o una mujer corriendo desnuda, mitos o charadas que han pasado a las monedas, la heráldica y acaban por inspirar algún monumento. En los ex-libris el único mito-fundacional que he encontrado es el de la mano herida de Wilfredo «el Velloso» trazando las barras catalanas, leyenda que no se puede considerar urbana, aunque aparezca asociada a fondos y motivos urbanos. Esta exaltación de catalanidad también se logra escogiendo como motivo a San Jorge, e incluso en el simple hecho de encargar un ex-libris, cuando estos eran novedad en Cataluña y absolutamente desconocidos en el resto de España.

LA IMAGEN TITULAR

A partir de aquí hemos agotado el sistema de Segler, pero no hemos acabado de radiografiar la presencia de la ciudad y los valores urbanos que pueden aparecer combinados con otras temáticas. Una de ellas es la religiosa, y de las más representadas en el arte de la ex-libristica.

Todo conocemos el proceso por el que una devoción acapare el fervor de los ciudadanos hasta convertirse en símbolo de la urbe, en sucesora directa de las tyché clásicas. Pensamos siempre en una titularidad mantenida desde tiempo inmemorial, pero frecuentemente existe un relevo en este patronazgo, y nuevos santos o advocaciones van sustituyendo a los de mayor solera.

Esta metáfora se emplea en la exlibrística con relativa abundancia, destacando la identificación S. Jorge/Barcelona (o Cataluña) tan frecuente que ha merecido los honores de un artículo.⁶ A veces la identificación no se hace con un santo o advocación, sino con una imagen determinada, por ejemplo Praga por su Santo Niño Jesús. En estos casos el resultado es más contenido y menos mecánico que otras formas de devoción hacia ese sagrado simulacro, pero la contaminación del ex-libris con la estampa religiosa resulta evidente. El propietario no sólo quiere representar a su ciudad sino también quiere propiciarse a la imagen que ha escogido como motivo.

He encontrado algún caso en que la fe no se ha representado recurriendo a la imaginería, sino mostrando la catedral iluminada por los rayos del sol o desde alguna perspectiva que muestre su dimensión sacra y así el artista mezclaría la idea de sinécdoque con las ideas de ciudadela de la fe, ciudad de Dios agustiniana y prefiguración de la Jerusalém Celeste. Tenemos aquí una versión más de la visión de la ciudad como Templo,⁷ aunque resulta más práctico por la cronología de los ejemplos vincularla con los ideales de una Nueva Edad Media tan presente en determinados círculos europeos de los años 40.

EL HIJO ILUSTRE

Las descripciones modélicas de localidades, como por ejemplo las contenidas en el *Diccionario de Madoz*, deben concluir con una reseña histórica y a continuación nombrar a los nacidos en ella que alcanzaron la fama, y que en muchos casos no necesitan un monumento para entrar a formar parte entre los símbolos de la ciudad. Como el ex-libris se encuentra entre los géneros que emplean este repertorio encontramos algunas manifestaciones de esta identificación. Además hay que tener en cuenta que las marcas dedicadas a autores y celebridades

6. DE YEBRA, Juan Lluís, *Sant Jordi en l'ex libris en Exposició Sant Jordi en l'ex libris*, Maria Baxauli (coord.), Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1990, sin paginación.

7. Vid. LOZBOZ, André «La Ciudad como Templo» en *Dios Arquitecto*, Juan A. Ramírez ed, Siruela, Madrid, 19942, Pp. 53 y ss.

venerados constituyen una categoría de cédulas librarias bien delimitada. Aquí no podemos extendernos en esbozar siquiera una historia del coleccionismo de imágenes de figuras prominentes, que es una de las raíces de la moderna Historia del Arte⁸ pero sí señalar que la práctica de colocar al comienzo del libro el retrato de un autor, o mejor dicho la imagen convencional del auto, se encuentra ya en los primeros códices.



Fig. 4. Ex-libris del Ingeniero Otakkar Hradecn, xilografía del artista checoslovaco M. Fils, 1972. Tomo II, lámina 23.

En los ex-libris no tiene por qué haber una correlación entre el libro y el personaje retratado en la marca, y en la mayor parte de los casos la celebridad ni siquiera escribió. Pero a veces sí puede demostrarse como se ha escogido una personalidad de la ciudad nativa. No

encontraremos muchos ejemplos, pero en los casos existentes tras la figura del gran hombre (o la heroína) aparece la ciudad como fondo, y al contrario que el personaje no siempre identificada [Salzburgo en el ex-libris de Herbert Von Karajan, xilografía de Anatolij Klaschnikov]. Resulta patente que la estima o identificación del patrón por la figura famosa se cimenta en gran parte en la circunstancia de ser conciudadanos.

Esta relación con la celebridad no se acaba aquí. Convendría mencionar el caso de los coleccionistas de ex-libris que colocan en lugar de honor no los más bellos o los más antiguos, sino los que pertenecieron a hombres y mujeres de nombradía, práctica que inevitablemente recuerda a la avidez que siempre han despertados los autógrafos. Por otra parte en las etiquetas de celebridades puede darse la paradoja de que quién encargó el ex-libris pueda volverse tan famoso como el autor a quién escogió como motivo, como sucede en la marca que acabamos de poner como ejemplo.

LA CIUDAD COMO FONDO

En apartados como el de la vista urbana y el monumento encontramos que los contenidos urbanos tenían un papel preponderante, y en de la imagen titular y el hijo ilustre se contemplaba como estos contenidos compartían el protagonismo con la religión y la identificación con celebridades. Recordemos que la clasificación comenzaba con las menciones de ciudades en un contexto incognuente y tras catalogar todas las manifestaciones volvemos a estar muy cerca del punto de partida. Se trata de aquellos ex-libris que perteneciendo a otras categorías temáticas (cervantinos, eróticos, florales, animalísticos, autorretratos del propietario) presentan una vista de una ciudad, por lo demás perfectamente reconocible, o algún elemento urbano cuya relación con el motivo principal no es posible de descifrar, caso de que exista. Probablemente el autor, o el artista, ha querido no olvidar a su patria chica o de adopción, obviando que sus preferencias estéticas iban por otro lado.

UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN: LOS PROPIETARIOS

En esta última parte no vamos a ampliar el espectro de las formas en que se nos transmite la ciudad en el ex-libris, sino esbozar una clasificación de los mismos en la que la ciudad desempeña un importante papel, aunque sigamos contando con la misma exigüidad de muestras.

Si se parte del hecho de considerar al ex-libris como una marca de

propiedad, una clasificación lógica para sistematizarlos sería clasificar a los propietarios. Ciertamente estos puede ser ordenados según criterios muy distintos: épocas, nacionalidades... Pero una división básica entre el ex-librista individual y el colectivo, que normalmente es una corporación o una institución. Habría además una marca impersonal, o relacionado con un grupo de personas de una forma muy vaga. Se trata del ex-libris que conmemora congresos y exposiciones de ex-libris.

EL PROPIETARIO INDIVIDUAL

No hace señalar que esta categoría es la preponderante y con una marcada desproporción a su favor. Como casi todos los casos que hemos visto se pueden encuadrar en esta categoría, no es preciso justificar el pobre papel que desempeña la ciudad, por más que sea el marco ordinario en el que el propietario



Fig. 5. (Barcelona) Ex-libris del Museo Militar de Montjuich, Barcelona, xilografía de A. Olle Pinell. Tomo II, lámina 63.

desarrolle su vida y su actividad ex-librista. Con todo hay que hacer algunas precisiones. La primera es que en un principio los ex-libris eran únicos y servían para marcar una colección de libros. Modernamente el ex-librista renueva sus marcas con cierta frecuencia y éstas no se pegan en los libros sino que se intercambian y coleccionan como si fueran estampas. En esta multiplicidad no nos debe extrañar que se repitan los temas, por lo que si un exlibrista escoge la ciudad como inspiración, esta podrá aparecer más de una vez. En esta situación se encuentra Agustín Arrojo, aunque el caso más paradigmático es el de Ottokar Hradecn, un ingeniero checo o eslovaco, que en sus distintas marcas, y en la de sus familiares, aparece la ciudad en todos los apartados que hemos tocado antes.

El ex-librista no sólo selecciona motivos al encargarse su marca de propiedad. También lo hace cuando forma una colección de ex-libris. Comoquiera que estos se estudian no por repertorios o catálogos, sino a partir de colecciones, de las que se sabe que en algunos casos rechazan un tipo de marcas (normalmente las eróticas). Es lícito interrogarse entonces sobre la manera en que estas colecciones reflejan la diversidad de los ex-libris.

EL PROPIETARIO COLECTIVO

Como se ha indicado antes, en este grupo entrarían principalmente las instituciones, empresas y corporaciones de todo tipo. Considerarlas como urbanas es una tautología semejante a «sustancia química» o «animal zoológico» que tanto deleitaban a Borges. Esta vinculación en la ciudad se va a notar en la elección del ex-libris, pues el blasón municipal, la matrona armígera o la vista urbana van a ser los motivos que predominen en las marcas de bibliotecas, tipografías, museos, sindicatos, etc. Una temática propia de esta categoría es el edificio-sede, que si tiene cierta prestancia, es escogido para representar a la institución, en una confusión entre continente y contenido que como en otros casos que se han visto se produce en otros muchos géneros y desde tiempos remotos.

Desde luego no todos los organismos se dedican a coleccionar libros, y mucho menos a sellarlos o marcarlos con un ex-libris, pero esta carencia es una costumbre actual y conforme se retrocede en el tiempo se comprueba que esta práctica estaba más extendida. De hecho las primeras bibliotecas (y los primeros ex-libris) eran de propiedad colectiva y se formaban a través de generaciones, pensemos en las bibliotecas monásticas.

La biblioteca de una institución debe tener una voluntad de permanencia, y al mismo tiempo debe rebasar a las colecciones privadas sino en número al menos en variedad de temas. Con estos propósitos la fórmula correcta no sería Ex-Libris, sino Ex Bibliotheca, pero encontramos demasiadas excepciones para poderla considerar como norma.

EL EX-LIBRIS CONMEMORATIVO

Las palabras que Dougal Dixon aplica a los reptiles «Sus días de gloria han pasado, pero aun permanecen entre nosotros»,⁹ pueden servirnos para evocar una época, la de los cincuenta, sesenta y setenta, en los que los ex-libris entraron en decadencia, pero que aun generaban un número considerable de exposiciones y congresos. Los organizadores solían perpetuar el evento sacando un ex-libris que lo conmemoraba y que aprovechaba la ocasión para difundirse. También se encuentran casos de ex-libristas que escogen estas celebraciones como motivo de una de sus marcas y no faltan ferias de libros que aun en nuestros días perpetúan esta costumbre, bien que con tarjetas de calidad escasa, y que al ser puesta por el vendedor no son ex-libris técnicamente hablando.

En este tipo de ex-libris la ciudad-sede es uno de los temas escogidos, [Congreso de Helsingör de 1972, xilografía de Elisa Leboroni], pero no el único. La urbe aparece con mucha más frecuencia que en el ex-libris individual, pero no con la frecuencia con la del colectivo. El lector, los temas cervantinos o incluso la arquitectura popular compiten con los contenidos urbanos a este respecto.

9. DUGAL DIXON, *Después del Hombre*, Blume, Barcelona, 1980, p. 125.



Fig. 6. (Helsingør) Ex-libris del 14^º Congreso Internacional de Ex-Libris, celebrado en Helsingør, Dinamarca, en 1972. Xilografía de la artista italiana Maria Elisa Leboroni.

EL ARTISTA DE EX-LIBRIS Y LA CIUDAD

Bajo la denominación de «exlibristas» agrupamos a aquellos que encargan y/o coleccionan ex-libris. Hay artistas que se hicieron célebres por el diseño de marcas de propiedad: Triadó, Alexandre de Riquer, Teodoro Minciano..., pero no se dedicaron en exclusiva a este género, por lo que no sería adecuado denominarlos exlibristas.

Con esta aclaración no pretendemos disminuir su papel, antes al contrario, consideramos que son esenciales para que el ex-libris exista, especialmente en una época en la que la marca de propiedad autodiseñada está acabando por enterrar al género. Es por esta razón por la que les dedicamos el último apartado. Como es fácil de imaginar

en el ex-libris el artista sigue dependiendo del comitente como en las artes antiguas y por mucho que lo intente no podrá trabajar con anterioridad al encargo. La inspiración, la elección del motivo y la aprobación del diseño final, son aspectos en los que el artista y el cliente tienen que colaborar, y esto en el mejor de los casos, de tal forma que al ser difícil distinguir la labor de cada uno y ser el ex-libris una marca personal solemos atribuirlo «in toto» al usuario de los mismos.

Visto así resulta una empresa aventurada establecer la relación entre el ilustrador y los motivos urbanos. Lo único que puede afirmarse con rotundidad que pertenece al artista es su firma, y en muchos ex-libris figura en el reverso el sello del artista con su dirección, o simplemente su nombre y el de la ciudad como referencia. No parece que pueda encontrarse una prueba más mínima, porque aparte de su pequeñez, desaparece en cuanto el ex-libris se pegue al libro o álbum. Aun así parece suficiente para demostrar que en nuestro siglo aun el artista se siente arropado por la urbe en la que mora, y a veces esta indicación, manuscrita o sellada, es un indicio de las tribulaciones que el artista sufrió y su patria chica. Así encontramos las marcas de algún artista belga o italiano, pero mayoritariamente trabajan en la antigua URSS y en la Europa Oriental. Un ejemplo son un grupo de artistas (V. Jakstas, J. Petrauskas y V. Klimanskas), que no se definen ni como rusos ni como lituanos, ni como polacos, sino como habitantes de Vilnius (Vilna), ciudad tan disputada a lo largo de este siglo como Dantzig o Fiume. El que estos artistas trabajasen en el exilio demuestra con más fuerza la importancia que una ciudad adquiere para la actividad artística, aunque sea en una forma tan aparentemente limitada.¹⁰

10. Deseo agradecer al Excmo. Ayuntamiento de Candelario las facilidades prestadas para el estudio de su fondo de ex-libris. También desearía dar las gracias a D. César Velasco, bibliotecario de la Biblioteca Pública Agustín Arrojo Muñoz por su inestimable ayuda, sin la que este trabajo no hubiera sido posible.

ALCIATO Y LOS BESTIARIOS MEDIEVALES, FUENTES PARA LA INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA DEL CABILDO JEREZANO

ANTONIO AGUAYO COBO

La ciudad de Jerez, al igual que otras muchas ciudades castellanas, experimenta en el siglo xvi un extraordinario auge, tanto económico como político, al que no es ajeno la nueva estructura social de la ciudad, en la cual, una aristocracia urbana, junto con una pujante burguesía, hacen posible una sociedad extraordinariamente dinámica y rica. Las nuevas ordenanzas municipales dadas por los Reyes Católicos facilitan la remodelación urbana. Este nuevo planteamiento, tanto urbanístico como municipal, es el que hace posible la construcción del edificio del Cabildo. El nuevo Cabildo, intenta marcar distancias con la iglesia, construyendo el nuevo palacio lo más distante posible de la iglesia Colegial, en el solar ocupado por la antigua aduana.

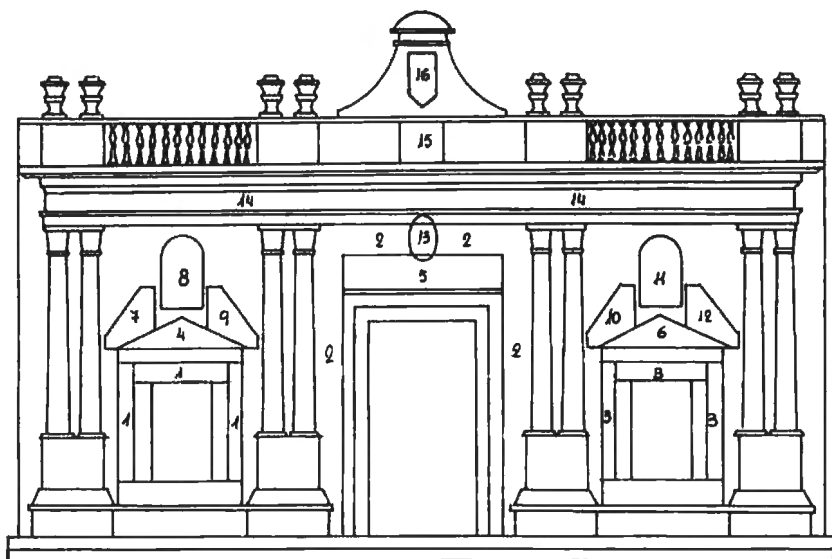
El edificio constituye la joya del Renacimiento civil jerezano. La construcción se le encarga, en el año 1575, a tres maestros locales, según consta en una inscripción de la fachada: Andrés de Ribera, Diego Martín de Oliva y Bartolomé Sánchez.¹

Tomando como punto de referencia el ayuntamiento de la vecina Sevilla, construyen un edificio de dos partes diferentes, unidas entre sí. El edificio principal, de una sola planta, está dividido en tres cuerpos, separados por cuatro parejas de columnas de orden compuesto. La puerta ocupa el cuerpo central, siendo ocupadas los laterales por las ventanas. La balaustrada superior, del siglo xviii, le da continuidad con otra

1. Al no haber sido hallado el contrato de la obra, no se sabe que parte corresponde a cada uno de los maestros citados. Del único que se tienen más datos fiables es de Andrés de Ribera, aunque tampoco se conoce nada de su posible formación. Existen varias obras atribuidas a este maestro, aunque lo único fechado y datado es la fachada exterior de la Cartuja de Jerez.

parte del edificio, la logia italianizante, que se encuentra adosada en el lado izquierdo.

La decoración se articula en base a dos conceptos distintos [Fig. 1]. Por un lado las estatuas de bulto, que constituyen la parte más visible, y a veces se ha pensado que única, de la decoración, y por otro, la ornamentación cubriente y menuda, que realizada como grutescos del protorenacimiento, se distribuye sobre las partes más importantes de la fachada: Ventanas, puerta y friso superior. Esta decoración, que se podría considerar con una función meramente decorativa, posee, sin embargo, un gran contenido iconográfico y simbólico, como trataremos de demostrar.



- 1 JAMAS-DINTEL VENTANA IZQ.
 2 JAMAS Y DINTEL PUERTA
 3 JAMAS Y DINTEL VENTANA DERE.
 4 INSCRIPCION VENTANA IZQ.
 5 INSCRIPCION PUERTA
 6 INSCRIPCION VENTANA DER.
 7 JUSTICIA
 8 JULIO CESAR

- 9 FORTALEZA
 10 TEMPLO
 11 HERCULES
 12 PRUDENCIA
 13 ESCUDO DE LA CIUDAD DE JEREZ
 14 FRISO
 15 FRUTAS Y RAMOS
 16 ESCUDO IMPERIAL DE FELIPE II

Fig. 1.

Las figuras mayores, situadas sobre las ventanas laterales, representan los míticos fundadores de la ciudad: Hércules y Julio Cesar. Al igual que en Sevilla, si uno es el fundador, otro es el legislador, el benefactor, que colma a la ciudad de privilegios.²

A ambos lados de los fundadores, sobre los tímpanos de las ventanas, se sitúan las cuatro virtudes. La Justicia y la Fortaleza junto a Julio Cesar, y la Prudencia y la Templanza junto a Hércules.

Mayor dificultad para su identificación presentan los relieves distribuidos por los frisos situados en torno a los vanos.

La ornamentación que enmarca la puerta principal, está formada por diversos trofeos militares, inspirados probablemente en los grabados de E. Vico,³ aunque estos no se siguen literalmente, ya que se introducen elementos iconográficos nuevos, algunos de gran interés simbólico. Los motivos iconográficos se repiten simétricamente a uno y otro lado de la puerta. La primera figura representa la caída de Faetón [Fig. 2]. El relieve está copiado casi literalmente del emblema LVI de Alciato⁴ [Fig. 3]. Sobre estos relieves se sitúan toda una serie de armas, como lorigas, corazas, lanzas, etc. Asimismo se encuentran carros similares a los vistos en el relieve de Faetón, aunque sin las figuras de los caballos. Tras el carro se aprecian estandartes y un tambor. A través de ellos se intenta dar la idea de derrota, dado que las ruedas del carro están rotas y los estandartes caídos. Entre los elementos más interesantes de esta puerta, se encuentran, probablemente, cuatro escudos situados entre el resto de las armas. En el interior de dichos escudos se aprecian distintas efigies humanas, todas ellas distintas. Se trata de la alegoría de las cuatro partes del mundo: América, el Turco, Asia y Europa. Su iconografía coincide básicamente con las descripciones ofrecidas por Ripa⁵ algún tiempo

2. TORIBIO RUIZ, ROSA MARÍA, *Xerez: Orígenes y leyendas*. Centro de Estudios históricos jerezanos. Jerez, 1986.

3. No es de extrañar que se hayan podido seguir estos grabados, pertenecientes a la colección de El Escorial, ya que desde la corte se enviaban carpetas de estampas a fin de controlar las obras de los edificios públicos que se estaban construyendo.

4. ALCIATO, Andrés, *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1985. Se ha tenido manejado también la edición de Lión, 1548.

5. RIPA, Cesare, *Iconología*. Akal. Madrid, 1987.

después, aunque bien es cierto que muy sintética. Todos ellos se encuentran en reposo, caídos en el suelo, en actitud de rendición. Tras el escudo que alegoriza a Europa está representada una antorcha encendida, inclinada hacia abajo. La antorcha simboliza la paz, pero lo curioso es que esté inclinada hacia abajo. Hay paz, sí, pero porque se ha rendido ante el poder del monarca hispano.



Fig. 2. Izquierda.

Fig. 3. Abajo.



Centrando la composición que forma el dintel superior se encuentra el escudo de Jerez. A ambos lados se suceden simétricamente diversos motivos: tambor, antorcha encendida y estandarte plegado. Todos ellos elementos bélicos, pero en reposo. Junto al escudo, sosteniéndolo, se sitúan dos erotes, que con una mano señalan hacia arriba, y con la otra los elementos postrados a su lado. En el extremo aparece un ave de largo cuello, que picotea apaciblemente un montón de frutas. Se trata de la grulla o garza, símbolo tradicional de la Prudencia⁶ y la vigilancia ante los enemigos.⁷

6. GUGLIELMI, Nilda, *El Fisiólogo*. Eudeba. Buenos Aires, 1971.

7. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, Akal, Madrid, 1991.

Sobre el dintel, y bajo el friso, se sitúa la inscripción principal:

REYNANDO EN ESTOS REYNOS EL YNVICTISSIMO Y
CRISTIANISIMO. REI / DONFELIPENRO. S. SEGUNDO DESTE NOM-
BRE. SE HIZO ESTA OBRA POR / ACUERDO. DEL MUY YLUSTRE
CABILDO DE XEREZ SIENDO CORREJIDOR EL ILUS / TRE S. EL
LICE. PRO DE HERRERA Y DIPVTADOS ELL YLLRE. S. DON
BALTASAR DE MORALES / MALDONADO FIEL EXECUTOR. 24 Y
EL MVY M. S. HERNAN LOPEZ. IURADO. AÑO 1575 A. S.

Las ventanas siguen el mismo esquema que la puerta de entrada: pilastras ornamentadas con relieves alegóricos, completado por el dintel, dando una imagen similar a un alfíz. A diferencia de la puerta principal, las ventanas rematan en sendos frontones triangulares, sobre los cuales se sitúan los fundadores de la ciudad y las virtudes. En el interior de dichos frontones quedan enmarcadas sendas inscripciones. En el de la izquierda se lee:

Y EL DICHO S. CO / REJIDOR EN CVYO TIENPO / SE HIZO ESTA
OBRA HERA NATURAL / DE CORDOVA NUESTRA HERMANA.

La inscripción del frontón derecho reza:

SIENDO MAESTROS / MAYORES ANDRES DE RIBE / RA Y DIEGO
MARTIN DE OLIVA Y BARTOLO / ME SANCHES VEZ. DESTA
CIVDAD DE XERES.

A diferencia de las pilastras que flanquean la puerta principal, las situadas junto a las ventanas no repiten simétricamente los motivos ornamentales, sino que los relieves son diferentes a uno y otro lado. Se sigue, como en la puerta, el esquema compositivo de E. Vico, aunque alternando con otro tipo de motivos, como puede ser la paleta de pintor. Teniendo en cuenta de mal estado de conservación de la piedra, es difícil la identificación de algunos relieves. Lo fundamental son las diversas armas: Lanzas, picas, tambor, flechas, carcaj, etc. Las armas van alternando con racimos de frutas. Estas son un claro símbolo de la paz,

la cual trae como consecuencia la abundancia. Todas las armas están en reposo, descansando. En la ventana de la izquierda, el último motivo de la pilastra de la derecha, representa un yelmo, adornado con un gran penacho. Sobre él, unas frutas [Fig. 4]. El relieve está inspirado en el emblema **CLXXVII** de Alciato, **EX BELLO PAX** [Fig. 5]. Relieve y grabado son exactamente iguales, coincidiendo incluso el penacho con que se adorna. La única diferencia es la ausencia de abejas en el relieve, lo cual es comprensible dada la dificultad que entraña la representación de los insectos en la piedra. El artista ha tratado de subsanar esta ausencia sustituyendo las abejas por las frutas, símbolo igual que ellas de la paz.



Fig. 4. Izquierda.



Fig. 5. Abajo.

Sobre las pilastras se encuentra el friso que sirve de base al frontón. La decoración difiere totalmente de la de las pilastras. Las armas desaparecen dejando su lugar a pequeñas figuras humanas y de animales. El centro de la composición lo ocupa el escudo de la ciudad. En los extremos están representados sendos arqueros en actitud de disparar.

Horapolo identifica esta figura con «Muchedumbre»,⁸ y Piero Valeriano, basándose en este, lo identifica con la guerra.⁹ Junto al arquero, situado de espaldas a él, se encuentra el cisne. El modelo, de nuevo, lo encontramos en Alciato,¹⁰ el cual hace de esta ave el símbolo de los poetas. Se están contraponiendo las figuras del cisne y el arquero. Mientras que aquel simboliza la guerra, este es sinónimo de paz. Junto a las aves, a ambos lados, hay sendas máscaras, una semejante al sol, y otra de aspecto claramente negativo. Al otro lado de las máscaras se sitúan dos nuevas aves. Mientras que a un lado se repite de nuevo el cisne, al otro está representada un ave de presa, un gavilán. Esta ave tiene, según Piero Valeriano, distintos significados, tales como: ANIMA, PRUDENTIA, VICTORIA PERPETUA, etc.¹¹ No posee un significado negativo. Para no ver la máscara, vuelve la cabeza, ya que su aspecto negativo probablemente sea un símbolo de la guerra. Frente a ella, el gavilán es el contraste, el símbolo de la victoria, de la paz.

La ventana de la derecha, sobre la cual está Hércules flanqueado por la Prudencia y la Templanza, presenta un esquema compositivo igual al de su compañera. En ambas pilastras se suceden las armas que aparecen caídas y abandonadas: estandartes, flechas, carcaj, yelmo, picas, espingardas, etc. Todas ellas están entremezcladas con distintas frutas, símbolos de la paz. Mayor interés presenta el friso que completa la decoración de la ventana. El centro, como en la otra ventana, está ocupado por el escudo de Jerez, flanqueado en esta ocasión por sendas máscaras de apariencia femenina. En los extremos se hallan dos tritones, uno en actitud de disparar un arco, y el otro portando una lanza, que esgrime contra las figuras situadas a su lado. Junto al arquero se halla una figura híbrida, mitad hombre y mitad serpiente. Con su mano izquierda sostiene un racimo de frutas, entre las que se aprecian uvas y una granada. Con el dedo índice de su mano derecha señala hacia el cielo [Fig. 6]. El

8. HORAPOLO, *op. cit.*, p. 261.

9. VALERIANO, Piero, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum*, Lugduni, 1579, Libro XLII.

10. ALCIATO, *op. cit.*, Emblema CLXXXIII, INSIGNIA POETARUM.

11. VALERIANO, Piero, *op. cit.*, Libro XXI.

modelo lo volvemos a encontrar, de nuevo, en Alciato¹² [Fig. 7]. Se trata de Cécrope, primero de los reyes del Ática. La doble condición humana y animal hace referencia a aquellos que prestan demasiada atención a las cosas terrenas, despreciando las propias del hombre, su alma. En el caso del relieve, las riquezas son sustituidas por las frutas.



Fig. 6. Izquierda.



Fig. 7. Abajo.

En el otro extremo, haciendo pareja con Cécrope se encuentra otra figura, también híbrida. Al igual que su compañero sostiene con una mano la sarta de frutas, pero el dedo índice lo acerca a los labios en señal de silencio. Alciato también dedica un emblema a la virtud del silencio. Esta virtud es muy útil, sobre todo a los necios, ya que al permanecer callados no se nota su falta de inteligencia.¹³ El dios egipcio Harpócrates induce siempre al silencio con el gesto característico de llevarse el dedo índice a los labios. Está claro que la figura representada en el relieve no se parece al grabado de Alciato, pero no es menos

12. ALCIATO, Andrés, *op. cit.*. Emblema V, SAPIENTIA HUMANA, STULTITIA EST APUD DEUM.

13. *Ibidem*, Emblema XI, IN SILENTIUM.

evidente, que mediante el gesto del dedo en los labios se está haciendo referencia al silencio. Pensamos que lo que ha tratado de hacer el artista es una unificación de las iconografías de Cécrope y el Silencio. Tanto ellos, como las figuras de los arqueros situadas en los extremos, representan una misma apariencia física de seres híbridos, mitad hombres, mitad serpientes. Harpócrates, o si se quiere el Silencio, se está volviendo hacia el arquero que tiene a su espalda exigiéndole silencio. Junto a Cécrope y Harpócrates se sitúan dos aves, iguales en ambos casos. A pesar de lo deteriorado de las figuras, creemos que puede identificarse con el gavián.

El programa iconográfico de la fachada queda completado por el friso superior, que contribuye al mismo tiempo a dar una marcada horizontalidad al edificio. Los motivos iconográficos que lo forman son fundamentalmente aves, alternando con faunos, ángeles y erotes, junto con máscaras y vasos. El artista ha tenido especial cuidado en individualizar las distintas aves, por lo que se ha de deducir que cada una de ellas tiene un significado y simbolismo totalmente diferenciado.

El friso, siguiendo una lectura de izquierda a derecha, comienza con la representación de dos cabezas de león. El motivo proviene de la antigüedad, donde se tenía el convencimiento de que el león no dormía. Esta creencia se recoge en los bestiarios medievales.¹⁴ Esta peculiaridad es recogida por Horapolo y por Alciato para hacer del león símbolo de la vigilancia.¹⁵ Junto a las cabezas de león, se encuentra una figura infantil alada, sin duda la representación de Amor. Estos amorcillos han de repetirse varias veces a lo largo del friso con una connotación claramente positiva.¹⁶

El largo repertorio de aves comienza con la representación de una de gran belleza, caracterizada por la cresta enhiesta y orgullosa y la larga cola [Fig. 8]. Estas características son comunes tanto al pavo real, símbolo de la concordia, como a otra ave de similar porte majestuoso, como

14. GUGLIELMI, Nilda, *El Fisiólogo, bestiario medieval*, p. 41.

15. HORAPOLO, *op. cit.*, p. 107.

16. ALCIATO, Andrés, *op. cit.*, Emblema CXIII, IN STATUAM AMORIS.



Fig. 8. Izquierda.

Fig. 9. Abajo.



es el Ave Fénix. De hecho es difícil diferenciarlas, tal y como muestra *El Fisiólogo*, pudiendo confundirse ambas iconografías.¹⁷ Al no tener la cola desplegada se asemeja más al Ave Fénix [Fig. 9], siendo esta símbolo del poder imperial. Los niños o erotes, alternando con faunos se suceden, portando en sus manos sargas de frutas. Tras el niño se halla un ánfora, cerrada, enmarcada por una cartela. Junto a ella un fauno. Este es normalmente símbolo de la lujuria. Sin embargo Alciato hace de ellos el símbolo de la guerra, del terror pánico,¹⁸ sentido que conviene mucho más en el actual contexto. Junto al fauno se halla una pareja de aves afrontadas, en medio de las cuales aparece un águila con las alas desplegadas. Se trata de las cornejas, siendo el origen de la composición, una vez más, Alciato.¹⁹ En el grabado, dos cornejas símbolo de la concordia, tienen en medio un cetro, mediante el cual se trata de significar la monarquía, en tanto que se acercan otras aves, representando la discordia. La idea del relieve es la misma, aunque la transcripción plástica sea

17. SEBASTIÁN, Santiago, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*. Ediciones Tuero. Madrid, 1986.

18. ALCIATO, Andrés, *op. cit.*, Emblema CXXII, IN SUBITUM TERROREM.

19. *Ibidem*, Emblema XXXVIII, CONCORDIAE SYMBOLUM.

ligeramente distinta. La discordia viene expresada por los faunos, en tanto que para expresar el poder real, el cetro es sustituido por el águila, símbolo que de nuevo vemos reflejado en Alciato, cuyo grabado es posible que haya servido como modelo.²⁰ Al otro lado del águila se halla representada una máscara, de horrible aspecto. La máscara hace referencia al engaño. Con ella se quiere expresar que, a pesar de estar disfrutando de la paz, esta nunca es duradera, ya que bajo ella puede esconderse el germen de la guerra. La corneja, como símbolo de la Concordia aparece asimismo en otro de los emblemas de Alciato, el que se refiere a la Esperanza.²¹ En él, la Esperanza está sentada sobre un barril, haciendo alusión a Pandora, ya que fue la única que se quedó dentro cuando se abrió la vasija. A la vista de este emblema de Alciato se puede entender el significado del ánfora situada al lado. Con ella se hace alusión al mito de Pandora, la cual es enviada a la tierra como castigo para la humanidad a causa del crimen de Prometeo. Al lado, se halla una representación esquemática del Sol, símbolo de la verdad. Junto a ella, se encuentra una nueva pareja de grandes aves, con las alas desplegadas y provistas de grandes picos con los que picotean sendas sartas de frutas. Se trata del alción, cuya característica principal es que calienta los huevos en su nido tan sólo cuando el mar está en calma, abandonándolo cuando se avecina tormenta, sirviendo por ello de guía a los marineros para predecir las tempestades. Alciato, cuyo grabado pudo servir de modelo para el relieve, basándose en esta característica del ave hace, hace de ella el símbolo de la paz.²² La idea, recogida posteriormente por otros emblemistas, como Juan de Borja, es la de que la paz engendra la abundancia.

Con la pareja de alciones queda completado el lado izquierdo del friso, cuyo centro es ocupado por el escudo de la ciudad, sostenido por sendas figuras de amorcillos o erotes. El lado derecho comienza con una pareja de aves, evidentemente iguales, aunque colocadas en posiciones y actitudes diferentes. Ambas están colocadas sobre un montón de frutas,

20. *Ibidem*, *Emblemas*, Emblema XXXIII, SIGNA FORTIUM.

21. *Ibidem*, Andrés, *Emblemas*. Emblema XLIV, IN SIMULACRUM SPEI.

22. *Ibidem*, Andrés, *Emblemas*, Emblema CLXXXVIII, EX PACE UBERTAS.

pero, mientras que una está representada de perfil, la otra lo está de frente, en un escorzo muy pronunciado. Se trata del buitre, cuyo significado es múltiple, tal como indica Horapolo.²³ Piero Valeriano, haciéndose eco de los significados dados por este, los recoge, añadiéndole uno más, el de Iustitia, que creemos puede ser el adecuado en este caso. Llama la atención el modo como el artista ha identificado el buitre a fin de hacerla inconfundible con el resto de aves de la fachada. El segundo buitre está representado de frente, en un violento escorzo, de difícil realización [Fig. 10]. La explicación la encontramos en Horapolo, el cual hace del buitre el símbolo de «madre»:

Madre, porque no hay macho en esta clase de animales, y su nacimiento se produce del modo siguiente: cuando el buitre desea concebir, poniendo su vulva hacia el viento Bóreas, es cubierto por él durante cinco días en los que no toma comida ni bebida, ansiando la procreación.²⁴



Fig. 10. Izquierda.

Fig. 11. Abajo.



23. HORAPOLO, *op. cit.*, pp. 209 y ss.

24. HORAPOLO, *op. cit.*, p. 210.

La idea de Horapolo, que este toma de autores clásicos, es recogida por Piero Valeriano [Fig. 11], el cual insiste en que el ave es fecundada por el viento.²⁵ Para comprender el relieve hay que pensar que la fachada está orientada al norte, por lo cual, al estar el ave mirando en esta dirección, ofrece su cola levantada al viento del sur, que la está fecundando.

Junto a la figura del buitre se vuelve a repetir la imagen del Sol, enmarcada en una cartela, cuyo significado ya se ha visto anteriormente. A su lado, una nueva ave es representada. Se trata del avestruz, caracterizada por el largo cuello, grandes ojos, patas corredoras y desprovista casi por completo de plumas. El simbolismo de esta ave para Piero Valeriano es el de la Concordia, el cual se basa, una vez más en Horapolo.²⁶ El principal atributo es el de simbolizar la justicia, ya que la pluma del avestruz, según el libro de los muertos se opone en la balanza psicostática, al corazón del difunto. Pero no es esta solamente la característica del avestruz. Uno de sus rasgos más sobresalientes es el de abandonar sus huevos, cubriéndolos de tierra, y dejar que el sol los incube. Confía la salvación de sus polluelos únicamente al Sol. Aquí, en el friso, también el ave aparece junto al Sol, símbolo del monarca. En este sentido habría que analizar la monarquía como reflejo del Juez Supremo.

Frente al avestruz, se halla la figura de un ave de afilado pico, con largas patas y cuello. Se trata del ibis. El simbolismo de este animal es ambivalente, ya que si por un lado está considerado como inmundo a causa de su capacidad de purgarse introduciendo el pico en su parte posterior, por otro lado está asimilado a la prosperidad y la sabiduría, debido a que la vuelta de sus migraciones coincide con la crecida del Nilo, lo cual la hace protectora de los trabajos agrícolas. En Ripa, el ibis aparece tirando del carro del dios Mercurio, ya que este enseñó a los egipcios las leyes y la escritura. Predomina por tanto claramente el aspecto positivo.²⁷ Junto al ave se encuentra una pareja de faunos, como

25. VALERIANO, Piero: *op. cit.*, Liber XVII.

26. *Ibidem*, Liber XXV.

27. RIPA, Cesare, *op. cit.*, T. I, p. 165.

los vistos anteriormente, y a su lado un vaso de apariencia avenerada. La venera tiene múltiples significaciones, casi siempre asociadas a las divinidades marinas. También la Fortuna suele ir representada sobre una venera.

La última de las aves que adornan el friso, situada entre dos amocillos, uno de los cuales sostiene una enorme cornucopia, de la que se derrama gran cantidad de frutos, es una abubilla, caracterizada por la cresta que le adorna su cabeza. Este pájaro, para Horapolo, significa el anuncio de una buena cosecha de vino.²⁸ Cerrando el friso, se encuentran, de nuevo, las dos cabezas de león, similares a las del otro extremo opuesto.

Para finalizar el análisis iconográfico de la fachada, mencionar el escudo imperial del monarca reinante, Felipe II, del cual pende el collar de la Orden del Toisón de Oro, situado en el eje central. Bajo el escudo, una pareja de sátiros, situados a ambos lados de un jarrón de frutas, parece huir del escudo. El sátiro simboliza la lujuria, idea que vemos repetida en los emblemistas, y por supuesto en Alciato.²⁹ Estos seres salvajes tienen una fertilidad desenfrenada, y están permanentemente excitados sexualmente. En el relieve, uno de los sátiros está excitado, tal como corresponde a su condición salvaje, sin embargo, en el otro, cuyo rostro refleja una gran cólera, la excitación sexual ha desaparecido. Este hecho, que puede parecer anecdótico, creemos que está en relación con el programa iconográfico. La paz, simbolizada por las frutas, hace desaparecer la violencia, simbolizada por los faunos. La violencia engendra violencia. El único medio para evitar que se prolongue indefinidamente, es lograr que las causas que la engendran desaparezcan.

INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

El Cabildo es el edificio municipal por excelencia, símbolo del gobierno de la ciudad. En la época en que se construye el edificio, la autonomía municipal está seriamente en entredicho. La inscripción situada

28. HORAPOLO, *op. cit.*, p. 433.

29. ALCIATO, Andrés, *op. cit.*, Emblema LXXII, LUXURIA.

sobre la puerta hace mención al corregidor, delegado del poder real. El programa iconográfico ha de estar, por tanto, en función de la ciudad, pero sobre todo, de la figura del rey, el Emperador Felipe II, en cuyo dominios no se ponía el sol. Por otra parte, las obras municipales son controladas y supervisadas por el poder real, como lo demuestra el hecho de la utilización de los grabados de E. Vico, pertenecientes a la colección de El Escorial.

El programa iconográfico parte, como en el Ayuntamiento de la vecina Sevilla, de las figuras míticas de Hércules y Julio Cesar, fundador y legislador respectivamente, de la ciudad de Jerez, al igual que lo fueron del modelo sevillano. Hércules es el prototipo de héroe virtuoso y prudente, y el ser el fundador de la ciudad, le proporciona a esta unos especiales valores que la sitúan por encima de las restantes ciudades que no pueden presumir de tan noble origen. Hércules es asimismo el patrón de la monarquía española, hasta el punto que el Emperador Carlos V, padre del monarca reinante, Felipe II, se considera descendiente del héroe tebano hasta por tres líneas distintas. Las figuras de las virtudes que rodean al héroe hay que verlas como atributos de su carácter virtuoso. Prudencia y Templanza, virtudes que han de acompañar a todo buen gobernante.

Completando la figura de Hércules están los relieves que forman el friso sobre el que se asienta el héroe. Junto al escudo de la ciudad se encuentran las figuras de Cécrope y Harpócrates o el Silencio. Cécrope, mitad hombre, mitad serpiente, es el primero de los reyes míticos de Ática, siendo su reinado sumamente beneficioso para la humanidad, pues enseñó el arte de construir ciudades. He aquí su relación con Hércules, ya que fue el héroe tebano el que fundó y construyó la ciudad de Xerez. Con similar apariencia de ser híbrido, aparece la figura de Harpócrates, símbolo del silencio, y por extensión de la Prudencia, virtud de los buenos gobernantes. Hay que destacar el hecho de que Cécrope, al igual que en el grabado de Alciato, está señalando hacia arriba, indicando con este gesto la dependencia que se ha de tener con respecto a Dios. De ahí el mote del emblema de Alciato: SAPIENTIA HUMANA, STULTITIA EST APUD DEUM. Como complemento de Cécrope y Harpócrates se sitúan las figuras de sendos gavilanes, símbolo de la Fortuna. Frente a

ellos, las figuras de los arqueros, que simbolizan la guerra. Cécrope, con su gesto parece recriminarles su actitud. De nada valen los bienes materiales conseguidos mediante la guerra. Harpócrates le indica al guerrero que cese el tumulto, pues la fuerza no es lo que más puede. Relacionado con esto habría que ver el grabado de Alciato, referido a Hércules: *ELOQUENTIA FORTITUDINE PRAESTANTIOR*.³⁰ Este es el sentido en el que hay que entender a Hércules como fundador de Xerez. No es solamente el que erige la ciudad, es el que la dota de leyes justas, con las cuales la guerra no ha de ser necesaria. La Fortuna no surge de las armas, sino de la paz.

Sobre la ventana izquierda se yergue la figura de Julio Cesar, considerado como re-fundador y supremo legislador de la ciudad. En relación con él se encuentran las virtudes de la Justicia y la Fortaleza, que completan las virtudes, símbolo del buen gobierno. Relacionados con estas figuras están los relieves del friso situado sobre la ventana. En los extremos se hallan los arqueros, con el arco tenso, a punto de disparar. Las piernas de estos seres se metamorfosean hasta adquirir un aspecto fitoforme, rematando en un heliotropo vuelto hacia dentro. Esta flor, al estar de espaldas, adquiere un significado negativo. Junto a los arqueros se encuentran dos cisnes, separados por máscaras de aspecto solar. Frente al cisne hay un gavilán. El significado es claro. El cisne es el símbolo de los poetas, y por tanto de los frutos que se obtienen por medio de la paz, de ahí que la máscara que separa los cisnes tenga un aspecto positivo. Es sintomático el hecho de que el guerrero situado a la izquierda no tenga flecha en el arco, al contrario que el de la derecha, que está apuntando directamente al cisne, lo que hace que el gavilán, símbolo de la Fortuna, vuelva la cabeza para no ver la guerra. El friso, visto en relación con Julio Cesar, un guerrero al fin y al cabo, está hablando de la fortaleza del guerrero, de la vigilancia que este ha de tener para salvaguardar el buen gobierno de la nación. Sin embargo, para mantener la paz no es necesario el uso de la fuerza. Los frutos de la paz, los poetas, surgen con más intensidad cuando callan las armas.

30. ALCIATO, Andrés, *op. cit.*, Emblema CLXXX.

En relación con el friso están las pilastras que flanquean las ventanas. Las armas abandonadas se suceden y se entremezclan con sartas de frutas. El yelmo, siguiendo a Alciato se convierte en símbolo de la paz. Lo que ayer sirvió para la guerra hoy es nido para la paz.

La idea fundamental de la fachada es la idea del buen gobierno, pero no se refiere solo al de la ciudad, sino que en ocasiones, como sucede con la puerta adquiere un sentido mucho más amplio. La clave del programa viene dada por las distintas inscripciones de la fachada. Sobre la puerta se encuentra la que comienza: REYNANDO... Lo primero que se nombra es el monarca gracias al cual se puede erigir el edificio: Felipe II. La puerta está dedicada al gobierno de este rey, pero no en lo que se refiere a la ciudad, como en los vanos laterales, sino en cuanto emperador de un vasto imperio. En los extremos del friso se hallan los escudos de la ciudad, como baluartes en los que siempre podrá apoyarse el rey, símbolo de fidelidad sin fisuras. Junto a ellos, las grullas simbolizan la vigilancia y custodia que el monarca ha de tener de sus reinos. Junto a las aves, el tambor, instrumento de connotaciones bélicas, tras el cual se halla la antorcha de la paz. No es una paz que le haya venido dada, es una paz conseguida, cuando ha sido necesario, con el esfuerzo y la sangre de todo un pueblo. Aquellos que no han aceptado su supremacía han tenido que rendirse ante su poder. Pero de nada vale el poder y la fuerza sin la ayuda de Dios, así lo indican los niños desnudos que sujetando el escudo central, señalan con su dedo hacia arriba, indicando la confianza en la protección divina para conseguir los frutos que muestran con la mano. Completan el programa las pilastras que flanquean la puerta. En ellas se ve como aquellos, que han osado enfrentarse al poder imperial del monarca, se han visto obligados a rendirse, formando hoy parte del imperio de Felipe II: El turco, América, Europa y Asia. Todo un conjunto de tierras que han contribuido a que el monarca pueda ser merecedor del título de YNVICTYSIMO con que comienza la inscripción.

En las pilastras aparece entre las distintas armas un carro, similar al de Faetón, desprovisto de corceles. Podría ponerse en relación con el grabado de Alciato en que un elefante, símbolo de la fiereza en la guerra, consiente en ser uncido al carro, que ha sembrado la destrucción en

la guerra, para llevarlo al templo de la Paz.³¹ Probablemente ningún otro grabado de Alciato sea tan apropiado como este al programa de la fachada. Lo que ayer ha servido para la guerra, hoy ha de ponerse al servicio de la paz.

Las inscripciones laterales están asimismo en relación con el programa iconográfico. La de la izquierda hace mención al regidor de la ciudad, que gobierna en nombre del rey, y ha de ponerse en relación con Julio Cesar, legislador y re-fundador de la ciudad. La de la derecha, hace mención a los arquitectos del edificio, que se habrá de poner en relación con Hércules, fundador de la ciudad, y con Cécrope, que enseñó el arte de construir ciudades, y también indirectamente, el arte de la arquitectura.

El programa iconográfico desarrollado en el friso superior completa el conjunto de la fachada, en el cual se exalta el buen gobierno de un príncipe. A pesar de haber realizado la lectura de izquierda a derecha, invertiremos ahora el sentido de la lectura, ya que es obvio que es así como está concebida la fachada. Baste para comprobarlo advertir la colocación de Hércules, a la derecha, y Julio César a la izquierda.

En ambos extremos están situadas sendas parejas de cabezas de león, simbolizando la vigilancia y custodia con que el monarca vela por su pueblo, manteniéndose en vela, al igual que el león, cuando parece estar dormido, para prevenir cualquier peligro para su pueblo.

La primera de las aves, situada entre dos amorcillos, es la abubilla, rodeada de sargas de frutas y cornucopias. En este contexto de paz y fertilidad encaja perfectamente la abubilla, cuyo significado es el de anunciar una abundante cosecha de vino. Primera de las consecuencias de un buen gobierno. No hay que olvidar el extraordinario auge que el cultivo de la vid adquiere en Jerez en el siglo xvi, que hace que sus caldos sean conocidos y apreciados en el mundo entero.

Junto a uno de los amorcillos se encuentra un vaso en forma de venera, que forma pareja con el situado en el otro extremo, identificado con el vaso de Pandora, habida cuenta de la proximidad con la corneja. Es evidente el hecho de que en el mito de Pandora se hace referencia a un

31. *Ibidem*. Emblema CLXXVI, PAX.

vaso, no a dos. La solución para este escollo, que parece insalvable, se encuentra en Homero. En la *Ilíada* habla de las puertas del palacio de Júpiter, en las cuales hay dos gigantescos recipientes:

A las puertas del palacio de Júpiter hay dos toneles llenos
de donde él extrae las fortunas y las adversidades.

A quien el tonante dios se las da mezcladas

Le asiste unas veces la desgracia y otras la fortuna;

Más el que sólo males recibe vive atribulado

Y deambula por la Tierra sin ser honrado por dioses ni mortales.³²

He aquí la explicación a la duplicación del «pithos». Existe una relación entre los dos *pithoi* de Júpiter, con el único de Pandora, ya desde Plutarco, el cual cita la versión de Hesíodo de la apertura del «pithos» de Pandora, después de la descripción homérica de las puertas del palacio de Júpiter. Las ánforas guardan, así pues, un contenido diferente: una los bienes y otra los males. Esta asimilación influyó poderosamente en los humanistas del Renacimiento. La misma idea la volvemos a encontrar en Borja.³³ En esta fachada, el recipiente de forma avenerada hace referencia a la Fortuna, el otro hace referencia al vaso de Pandora.

El Cabildo, palacio del nuevo Júpiter, está concebido como imagen del poder máximo, a través de su expresión municipal. Al igual que en el palacio del Olimpo, también aquí hay dos ánforas. En una está el buen gobierno, y en la otra permanece guardado el mal gobierno. Esta dualidad viene marcada por la diferencia entre la venera, guardada por amorcillos, y el otro vaso, el de Pandora, situado entre un amorcillo y un fauno, simbolizando este el lado negativo.

Junto al vaso se encuentra el ibis, símbolo de Justicia y prosperidad, relacionado asimismo, con el avestruz, imagen también este de la Justicia. La prosperidad, simbolizada por las frutas, llega a través de la Justicia. Junto al avestruz se halla el sol, significando la justicia que ha de

32. Apud. PANOFKY, Dora y Erwin, *La Caja de Pandora*, Barral Editores, Barcelona, 1975, p. 67.

33. BORJA, Juan de, *Empresas Morales*, Bruselas, 1689, NULLA SORS LONGA, p. 117.

impartir el poder real. La idea de justicia se ve reforzada por la figura de los buitres. Es evidente la importancia que el artista le ha concedido a esta ave, representándola en dos posiciones y actitudes diferentes, para poder mejor identificarla como la descrita por el Fisiólogo, la cual es preñada por el viento Bóreas.

Al otro lado del escudo de la ciudad, situados sobre sartas de frutas, se encuentran los alciones, símbolo de la paz. Junto a ellos de nuevo está la figura del astro rey, símbolo implícito del monarca. Gran interés presenta el grupo situado a continuación, que es una transcripción, casi literal del emblema de Alciato que simboliza la Concordia, representada por dos cornejas en torno a un cetro, imagen este del poder real, significando la concordia que ha de regir los pueblos. En el relieve, el cetro ha sido sustituido por el águila, cuyo simbolismo regio es más evidente que el del cetro, y está más en relación con el programa iconográfico del friso, elaborado todo él a base de aves. El sentido del grupo queda bastante claro. El águila gira la cabeza tratando de no ver la figura del fauno, situada a su lado, en tanto que una de las cornejas, mirando la máscara de aspecto doliente, parece indicar las consecuencias de la discordia. No se puede olvidar en este grupo la relación existente entre las cornejas y el vaso de Pandora. Las cornejas desempeñan una doble misión. Están previendo el futuro, mostrándole al monarca los males que ocasiona la guerra, y la otra, más inmediata, ser el símbolo de la concordia, junto al monarca, a fin de llegar con él a la pacificación.

La última de las aves es el ave fénix, situada junto a una enorme cornucopia, signo de abundancia, y por tanto de la paz. El ave fénix, símbolo de la resurrección en el arte cristiano, va asociada en el lenguaje político, a la perpetuidad del imperio, por su cualidad de regenerarse a sí misma. Con esta figura queda completado el programa iconográfico del friso, que sintéticamente podría definirse como el ideal del buen gobierno.

Para finalizar el programa tan solo queda por analizar el escudo imperial, y los faunos situados bajo él. El escudo, símbolo del poder imperial, mediante los frutos, que simbolizan la paz, logra ahuyentar el fantasma de la guerra, representada esta por los faunos. Estos hacen referencia al

pueblo belicoso, con todas sus pasiones y debilidades. La parte más baja y salvaje del hombre. No en vano pinta Ripa al Mundo bajo la figura de Pan.³⁴ Los sátiros representan, el Universo dominado por el Emperador Felipe II, bajo cuyo buen gobierno ha cesado toda violencia, e incluso ha puesto las bases para que no se reproduzca nuevamente. Este relieve presenta también una segunda lectura, quizás más adecuada al sentido pacificador del programa. El sátiro de la derecha presenta su sexualidad en reposo, pero el rostro denota una gran fiereza, en tanto que el otro, cuya sexualidad se halla exacerbada, el rostro aparenta mayor calma, e incluso bondad. Si lo leemos de derecha a izquierda, se observa que el sátiro que representa la guerra indica que esta acaba con todo, incluso con la procreación, en tanto que una vez conseguida la paz, vuelve a tener cabida entre el pueblo la fecundidad y la procreación.

Resumiendo el programa iconográfico de la fachada, se observa que el protagonista indiscutible es el Emperador Felipe II. Aunque no esté representado, es omnipresente mediante toda una serie de signos y símbolos que lo manifiestan repetidamente. El símbolo del monarca, el escudo, ocupa el lugar central de la fachada, sintetizando en los dos faunos situados junto a él, el espíritu general del programa iconográfico. La paz se erige como hilo conductor, remarcada una y otra vez por las constantes alusiones a los erotes y las sartas de frutos. Frente a ellos, los faunos representan el lado negativo. El ideal del buen gobierno se desarrolla en el friso superior, mediante las distintas aves. Lo más repetido es la idea de Justicia. Esta parece ser la virtud primordial en la concepción ideal del buen gobierno. La plasmación del Buen Gobierno es diferente si se aplica a todo el imperio o sólo a la ciudad de Xerez. Así, en la puerta, donde se nombra por primera y única vez al monarca Felipe II, se deja bien claro que la Paz lograda por el emperador se debe al poder de las armas, a su vigilancia y a la ayuda de Dios, gracias a lo cual todas aquellas naciones que, como Faetón, han osado desafiar el poder del Sol, han sido castigadas y vencidas. El escudo de Xerez, a caballo entre ambos frisos, sirve de punto de unión entre el gobierno del imperio y el de la ciudad.

34. RIPA, Cesare, *op. cit.*, T. II, p. 100.

Hércules, fundador de la ciudad, es sobre todo símbolo del héroe virtuoso y prudente, el ideal del buen gobernante. En la inscripción situada bajo él, se hace mención a los maestros mayores del edificio, que hemos de poner en relación con Cécrope y Harpócrates. Si el primero enseñó a construir las ciudades, el segundo enseñó el arte de la prudencia, el saber callar a tiempo. Los gavilanes asociados a ellos traen el buen augurio de una vida próspera y afortunada para la ciudad.

En la otra ventana, junto a Julio Cesar, que proporcionó leyes justas a la ciudad, están las virtudes más carismáticas del buen gobernante: Justicia y Fortaleza. La inscripción asociada a ellas hace alusión al regidor de la ciudad, el enviado del monarca. Los arqueros situados en los extremos aluden a la vigilancia y la fuerza del poder real, lo cual posibilita el florecimiento de las artes y las letras, y el abandono definitivo de las armas.

Para finalizar, quisiéramos destacar la importancia del edificio a la vista de su iconografía. Es de todos conocida la importancia que tuvieron los Emblemas de Andrés Alciato, que dio lugar a sucesivas ediciones a lo largo de los siglos XVI y XVII. España no quedó al margen de este influjo, haciendo posible la edición de Bernardino Daza en 1549. La influencia sobre la decoración arquitectónica está demostrada en los diversos programas, como relieves de la Casa Zaporta, en Zaragoza.³⁵ La influencia de Alciato es también patente en Mal Lara, donde se pueden ver continuas referencias en la *Philosophia Vulgar*, y sobre todo en la *Descripción de la Galera Real*.

El Cabildo jerezano pensamos que marca un hito importante en la iconografía renacentista, ya que aparecen un gran número de emblemas copiados casi literalmente. Y otros muchos donde la influencia es patente, lo cual hace que en general toda la fachada sea un reflejo del espíritu de Alciato. También, aunque en menor medida, hay que ver la influencia de los bestiarios medievales a la hora de ver el simbolismo de las distintas aves empleadas en el programa iconográfico. De la importancia de este edificio hablan sus secuelas en el arte local, apreciándose su influencia en varias obras posteriores, sobre todo religiosas.

35. SEBASTIÁN, Santiago, «La Casa Zaporta: Espejo de Palacios aragoneses», *Revista Goya*, nº 105 (1971), pp. 164 y ss.

Todo esto nos lleva a pensar que el autor, o más bien el mentor del programa iconográfico, habría de ser un humanista con una mas que apreciable cultura, y un conocimiento de los lenguajes artísticos en boga en el momento, sin olvidar los anteriores. Un hecho que nos ha llamado la atención es la representación de las cuatro partes del mundo, sobre todo la alegoría de América, cuya iconografía habría de fijar Ripa algún tiempo después. Sea como fuere, el artista o artistas locales que trabajan en este edificio, o en su caso el mentor del programa iconográfico, habían de ser personas de profunda cultura clásica, y humanística. Tal vez podríamos ponerlo en relación con el núcleo humanista sevillano, donde nos encontramos con figuras de tanto peso específico en el Renacimiento hispano como la de Juan de Mal Lara.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrés, *Emblemas*. Edición de Santiago Sebastián, Ed. Akal Madrid, 1985.
— *Emblemata*. Lugduni, 1548.
- BORJA, Juan de, *Empresas Morales*, Bruselas, 1680. Edición facsimil. F.U.E., Madrid, 1981.
- FERRER DE VALDECEBRO, Andrés: *Gobierno General, Moral y político hallado en las Aues mas generosas y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades*. Madrid, 1683.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología emblemática*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996.
- GUGLIELMI, Nilda, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Aires. EUDEBA. 1971.
- HORAPOLO, *Hieroglyphica*, Edición de Jesús M^a. González de Zárate, Ed. Akal, Madrid, 1991.
- LÓPEZ, Diego: *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera 1619.
- MORALES, Alfredo J., *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y Simbología*. Sevilla, 1981.
- PANOFSKY, Dora y Erwin: *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barral. Barcelona, 1975.
- RIPA, Cesare, *Iconología*. Roma. 1603.
— *Iconología*, Madrid. Ed. Akal. 1987.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, *La arquitectura jerezana en el siglo XVI*, Archivo Hispalense, 2^a época, n^o 223, 1965.
- SEBASTIÁN, Santiago, *El Fisiólogo, atribuido a San Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano*, Ediciones Tuero Madrid, 1986.
- TORBIO RUIZ, Rosa María, *Xerez, orígenes y leyendas*, Centro de Estudios históricos jerezanos, Jerez, 1987.
- VALERIANO, Piero, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum*, Lugduni, 1579.

LECTURAS EMBLEMÁTICAS EN UNA BIBLIOTECA JESUITA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

BÁRBARA SKINFILL NOGAL

Centro de Estudios de las Tradiciones. El Colegio de Michoacán

Quisiera agradecer los puntuales comentarios y las útiles sugerencias que hicieron a este trabajo Alberto Carrillo, Laura Cházaro, Rosa Lucas, Víctor Mínguez, Herón Pérez Martínez, Salvador Pérez y José Antonio Serrano

En septiembre de 1574 comenzó la primera parte de la historia de la biblioteca del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México, fue ese año en el que llegó a la Nueva España Vicencio Lanuchi (o Le Nocci) a la cabeza de un grupo de socios de la Compañía de Jesús con la finalidad de organizar los estudios de gramática y de implantar el método pedagógico del colegio romano que se siguió en todos colegios de la Compañía. Lanuchi, como prefecto de estudios, no sólo se ocupó de los programas y del método, sino también de las lecturas necesarias que nutrieron aquellos primeros cursos. De inmediato solicitó a Europa el envío de los textos necesarios para los cursos, especialmente para los de gramática, pues deseaba que el colegio contara con «buena biblioteca de libros de humanidad».¹ Así se inició la formación de una de las partes fundamentales del

1. Carta de E. Mercuriano a Pedro Sánchez, Roma, 21 de abril de 1575, ZUBILLAGA, Félix, *Monumenta Mexicana Societatis Jesu*, apud Monumenta historica Societatis Jesu, Roma, 1956-1976, t. 1, p. 164, en OSORIO ROMERO, Ignacio, *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979, (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos 8), p. 21; y para más noticias sobre el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo *vid.* GONZALBO AIZPURU, Pilar, *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, El Colegio de México, México, 1990, (Serie Historia de la educación).

colegio jesuita: La biblioteca «común» del Colegio de San Pedro y San Pablo.

A lo largo de tres siglos la biblioteca «común» o «mayor» de todo colegio jesuítico se creó, incrementó y renovó a expensas de algunas de las rentas con las que contaba el colegio. El padre Provincial, por disposición de la *Ratio studiorum*, tenía la obligación de destinar anualmente dinero para la compra de libros, material indispensable en el que apoyaban su labor pedagógica.² Los recursos destinados y también la donación de bibliotecas, como la de don Carlos Sigüenza y Góngora,³ dieron como resultado que la biblioteca común del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo llegara a convertirse a mediados del siglo XVIII en la más importante de la América española, gracias a los 19.705 volúmenes que guardaba.⁴

La segunda parte en la historia de esta biblioteca comenzó en la madrugada del 25 de junio de 1767, cuando fueron tomadas por asalto las casas jesuíticas; «los socios fueron arrestados; los alumnos, disper-

2. Sirva de ejemplo de lo anterior la *Memoria de los Libros que se piden a España* en la que con seguridad el procurador de la Provincia pedía que se le enviaran algunas obras completas de autores, como Barcia, Caramuel, Rosignoli y Engelgrave, y también obras específicas clasificadas como expositivas, concionatorias, canonistas y moralistas, espirituales e históricas. Entre los cincuenta y dos libros solicitados hallamos dos textos emblemáticos el *Mundo simbólico* de Filippo Picinelli y la obra sobre Job de Juan de Pineda que junto con las obras completas de Engelgrave completarían el fondo bibliográfico de los libros expositivos. AGN, Archivo Histórico de Hacienda, 333, exp. 6.

3. En su testamento mandó que se les entregaran a los reverendos padres de la Compañía de Jesús del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo 28 volúmenes de manuscritos y más de 170 libros, además de sus instrumentos matemáticos, un anteojo de larga vista y una diluviana quijada de mamut. Vid. OSORIO ROMERO, Ignacio, *Historia de las bibliotecas novohispanas*, Secretaría de Educación Pública-Dirección General de Bibliotecas, México, 1987, pp. 56-58, e LEONARD, Irving A., *Don Carlos Sigüenza y Góngora: un sabio mexicano del siglo XVII*, traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 187.

4. Aun sin contar el número total de libros hallados en todas las bibliotecas «menores» del colegio, es decir, de las congregaciones de la Purísima y de Dolores, y de los nueve aposentos y de tres oficinas se le considera la más importante. Confirma esta aseveración la suma total de las bibliotecas «mayor» y «menores» de este colegio que da como resultado 30.766 volúmenes. OSORIO, *op.cit.*, p.73.

sados y las puertas de los colegios, cerradas. Así terminaron 195 años de docencia jesuítica en la ciudad de México»⁵ e iniciaron los años y los siglos de gradual fragmentación y pérdida de los fondos bibliográficos reunidos cuidadosamente a lo largo de tres siglos en la biblioteca del Colegio Máximo de San Pedro y san Pablo.

Dos años después de la expulsión de los jesuitas se levantó el *Yndice de todos los libros impresos del Colegio de Sn. P[edr]o y Sn. P[ab]lo de Mexi[c]o Año de 1769*, documento que se encuentra en el ramo documental Jesuitas del Archivo General de la Nación.⁶ El inventario consta de 1.338 páginas, en las que todos los autores se distribuyen según la letra con que inicia su primer apellido, sin seguir un estricto orden alfabético en de cada apartado. Los datos bibliográficos que se asentaron en la lista de libros son los siguientes: apellido y nombre del autor,⁷ título de la obra, ciudad y año de impresión, número de ejemplares, tamaño, material o tipo de encuadernación y precio estimado; en algunos casos aparece el estado físico del libro y la lengua en que está escrito, cuando es diferente del latín y del español. En la revisión del inventario se aprecia que fue dictado en general a una sola persona, aunque en las dos primeras páginas de los apartados de cada letra se distingue otra mano pues hay un cambio brusco en la escritura. A lo largo del inventario los títulos de las obras aparecen en latín y en español, en tanto que los títulos de las obras en italiano y francés fueron traducidos al español, y en la ficha bibliográfica se señala en qué lengua se escribió la obra.

Una vez concluido el inventario, se procedió a la división de los libros de acuerdo con la calidad de sus autores; esto es, se clasificaron en autores comunes (no jesuitas) cuya doctrina se consideraba sana, en

5. *Ibidem*, p. 204.

6. AGN, Jesuitas III-30.

7. Cabe señalar que algunas fichas consignan al traductor o al editor como autor de la obra, por ejemplo, en el primer caso, a Francisco Cubillas se le atribuye la *Vida simbolica y devota de san Francisco de Sales* de Adrien Gambart; y, en el segundo, a Joannes Cenobbarus el *Typus mundi*. Esto dificultó la identificación inmediata de los autores y sus obras.

los «jesuitas corrientes» que no merecieron especial censura y en los «jesuitas mandados apartar»⁸ por su doctrina laxa o perniciosa. Por último, los libros fueron agrupados en «facultades», lo que nos permite tener una idea de las materias que componían esos fondos bibliográficos. Las facultades son las siguientes: los santos padres, los expositivos, «los concionadores», los escolásticos, los controversistas, los moralistas, los canonistas, los legistas, los filósofos, los matemáticos, los espirituales, los históricos, los humanistas, varios e idiomas (principalmente las lenguas indígenas). Cabe señalar que la bibliografía emblemática se clasificó en siete de los rubros antes enunciados, es decir, en las secciones de expositivos, concionadores, moralistas, espirituales, históricos, humanistas o en varios.

Ignacio Osorio indicó en su *Historia de las bibliotecas novohispanas* que el fondo bibliográfico de San Pedro y San Pablo estaba formado por unos 19.705 volúmenes que corresponden a un total de 13.320 obras. Tomando como referencia este total de obras y a partir de la primera lista obtenida en este acercamiento al inventario de dicha biblioteca, contamos con 196 ejemplares de las lecturas emblemáticas hispánicas y 91 de diversos emblemistas del resto de Europa que conformaban parte de los fondos bibliográficos. Para completar estos números faltaría incluir toda la literatura emblemática que se originó en las fiestas que se celebraron en España, en el resto de Europa, en la Nueva España y en otras regiones del Nuevo Mundo.

Las ediciones de los 196 ejemplares proceden en su mayoría de las imprentas españolas, en menor número siguen otras imprentas europeas haciendo un total de veintisiete ejemplares e incluso encontramos las americanas representadas por nueve ejemplares que salieron a la luz de las imprentas novohispanas. Así cuantificamos las ciudades de procedencia de las ediciones: Sevilla (55 ejemplares), Barcelona (25), Madrid (23), Valencia (20), Baeza (2), Alcalá (1), Córdoba (1), Granja (1), Nájera (1), Salamanca (1), Zaragoza (1); y del resto de Europa encontramos Amberes (7), Colonia (3), Lyon (6), Roma (6); Lisboa (2),

8. AGN, Clero secular, 51, fol. 140r.

Venecia (2) y Mainz (1). En lo que se refiere al número de ediciones publicadas en las tres centurias encontramos que 8 ejemplares corresponden al siglo xvi, 99 volúmenes al siglo xvii, época en la que se concentró el mayor de número ejemplares, y finalmente 25 corresponden al siglo xviii, siendo la obra más tardía una que corresponde a 1757 apenas diez años antes de la expulsión de los jesuitas.

Los miembros de la Compañía de Jesús mostraron un marcado interés en ejercitarse en el género emblemático, actitud que tuvo su origen en los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola y en su método pedagógico, el cual se basaba en «la sensibilización de la imagen, en la parte previa a las meditaciones, la llamada composición del lugar».⁹ En las reglas número 12 y 18 de la *Ratio Studiorum* se señalaba, entre otras cosas, que los profesores y los alumnos de los colegios de la Compañía deberían de ejercitarse en el uso de los emblemas como medio para reforzar el ingenio y la memoria. En las clases de poética y retórica se alentaba a los alumnos a imitar, interpretar y crear acertijos, jeroglíficos, símbolos y emblemas. Las mejores composiciones latinas, griegas y hebreas serían leídas y representadas en actos públicos a los que se invitaba a los profesores, a los alumnos y vecinos de la ciudad. Por disposición de la «Ratio Studiorum», las «affixiones» eran parte fundamental de las actividades docentes en los cursos de retórica y poética, ya que servían para que los estudiantes fijaran y practicaran los conocimientos adquiridos en clases y para que los profesores mostraran a la sociedad el avance académico de sus colegiales.¹⁰ Algunas de estas colecciones de ejercicios fueron publicadas, lo que facilitó su circulación entre los claustros de la Compañía. Por ejemplo, en la biblioteca de San Pedro y San Pablo los colegiales novohispanos pudieron consultar colecciones de ejercicios emblemáticos que se realizaron en alguna celebración dentro de los colegios jesuíticos europeos,

9. SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid, 1985, p. 62.

10. Vid. ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, «Los insectos. Introducción» en PICINELLI, Filippo, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1999, tomo 7, p. 67-68.

como el *Imago primi saeculi* (Amberes 1640) [289r y 296r],¹¹ memoria de la celebración del centenario de la Compañía, realizado por los jesuitas de la provincia flamenco-belga; y el *Typus Mundi* (Amberes 1627) [164v], creación del Colegio de Retórica de la Compañía en Amberes, dedicado a san Ignacio.¹² Otra de las razones de que los jesuitas promovieran el uso de los emblemas es que los libros de emblemas se convirtieron «en arma de combate contra la herejía protestante, como texto de estudio, como vehículo para enaltecer a Dios, como formato para su sistema de oración, y finalmente como medio para conocer la historia y los ideales de la orden».¹³

A continuación presento una primera aproximación a las lecturas emblemáticas que a través de la biblioteca del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo circularon en la vida académica y cultural de la Ciudad de México. En este primer momento enlisto especialmente los textos producidos por autores españoles; tales como los libros de emblemas, los tratados de emblemas, alguna relación de fiesta, algunas preceptivas de retórica y de poética que tratan tangencialmente el género emblemático, y otros textos que no son propiamente de emblemática, pero que están relacionados con ella.¹⁴

11. Los títulos de las obras que cito los he puesto como aparecen en el inventario y a continuación señalo en paréntesis el lugar y la fecha de impresión y en corchete la página donde se ubica la referencia dentro del inventario.

12. PRAZ, Mario, *Imágenes del barroco, estudios de emblemática*, traducción de José María Parreño, Ediciones Siruela, Madrid, 1989, pp. 211 y 162.

13. CAMPA, Pedro F., «Génesis del libro de emblemas jesuita» en *Literatura emblemática hispánica*, LÓPEZ POZA, Sagrario (editora), Universidad de La Coruña, La Coruña, 1996, pp. 43-60, p.44.

14. Para la identificación de las obras emblemáticas fueron de gran utilidad: Mario PRAZ, *A Bibliography of Emblem Books*, tomo segundo de *Studies in Seventeenth-century Imagery*, The Warburg Institute-University of Londod, London, 1947; CAMPA, *Emblemata Hispanica. An annotated bibliography of spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Duke University Press, Durham and London, 1990; además de los listados consignados en las páginas de Internet del *Stirling Maxwell Emblem Catalogue* de la Universidad de Glasgow, del *Grupo de Investigación de literatura emblemática hispánica* de la Universidad de La Coruña y de la *Literatura Española del Siglo de Oro* de la Universidad de las Islas Baleares.

En la biblioteca del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo no podían faltar varios ejemplares de la obra canónica del género emblemático, el *Emblematum liber* de Alciato. De esta obra se encuentran inventariadas seis ediciones latinas: la de Amberes 1577 [27v] que salió en el mismo año que en México; la de Lyon 1588 [23v], dos ediciones de la obra comentada por Claude Mignault publicadas en Amberes 1574 [354r] y en Leiden 1593 [24r], y otra edición «sin portada» [27v].¹⁵ Sin embargo, llama la atención que en este catálogo no aparezca el Alciato editado por la Compañía de Jesús en México, obra que sirvió de modelo literario en la composición de ejercicios escolares, en los certámenes poéticos, en las decoraciones festivas. Esta carencia quizá se deba a que, como eran libros muy consultados, se hayan acabado por el uso, o por el número limitado de ejemplares del tiraje de la obra. Además del texto latino, en el inventario se menciona la traducción al castellano de Diego López *Declaración magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las historias* (Nájera 1615) [341r], enriquecida con amplios comentarios filológicos y con abundantes referencias bibliográficas enfocados a una interpretación didáctico-moral y religiosa.¹⁶ Todas las ediciones del *Emblematum liber* que hay en esta biblioteca proceden del siglo xvi y no encontramos ninguna publicada en las siguientes centurias. Aunque sabemos que Alciato se siguió reeditando en Europa, es probable que los jesuitas novohispanos de los siglos xvii y xviii ya no consideraran al *Emblematum liber* como un texto de lectura obligada, y en cambio sí adquirieron las ediciones de autores del siglo xvi y que siguieron reeditándose hasta el xviii, como es el caso de los jesuitas Díaz Rengifo y Juan de Pineda.

Este acervo bibliográfico guardó textos en los que se abordaron algunos aspectos teóricos de la emblemática, entre los cuales podemos

15. Además del *Emblematum liber* de Alciato la biblioteca también guardaba cinco volúmenes de su *Opera omnia* (Basilea 1582 y 1599)[36v].

16. La biblioteca también poseía de este mismo autor la *Declaración magistral sobre las satiras de Juvenal principe de los poetas satiricos* (Madrid, 1642) [323r y 240v].

mencionar las obras de Jacobo Pontano, Nicolas Caussin y Tesaurus, y de los españoles las obras de Lorenzo Gracián y Juan Díaz Rengifo. Del jesuita Lorenzo Gracián, seudónimo de Baltasar Gracián, se encontró una amplia presencia en estos fondos bibliográficos; entre sus obras se enumeran el *Criticón* y la *Agudeza y arte de ingenio* (Barcelona 1757) [232v] y siete ediciones de «sus obras»,¹⁷ y de Díaz Rengifo, seudónimo del jesuita Diego García Rengifo, se guardó en los acervos de San Pedro y San Pablo su *Arte poética española*, tanto la edición 1703 [511r] como la de 1727 [174r, 180r y 182v]. Gracias a la importancia que en los siglos xvii y xviii adquiere el cultivo de la agudeza y el ingenio a través de la creación e interpretación de las empresas y de los emblemas, estos dos teóricos españoles fueron referencias obligadas en los cursos de retórica y poética novohispanas, y también sirvieron como punto de partida para que estudiantes y profesores jesuitas crearan sus propios emblemas. El *Arte poética española* incluía, especialmente en las ediciones antes mencionadas, capítulos referentes a las definiciones y ejemplos sobre materia emblemática: en el 112 se trata «Del enigma», en el 113 «Del hieroglyphico», en el 114 «Del emblema», y en el 115 «De la empresa, insignia, divisa y simbolo».¹⁸

En los repositorios mexicanos se cuenta con fuentes documentales que permiten emprender investigaciones sobre la influencia de estos teóricos europeos en la Nueva España, tanto en la composición de emblemas, como en el tratamiento de temas teóricos en los manuales de retórica y poética. Por ejemplo, en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de México¹⁹ se puede consultar el *Manual para el estudio del latín* (México 1720), el cual está dedicado a temas relacionados con los tipos de composiciones poéticas, tales como el «*epigramma*», la

17. Amberes 1669 [264r]; Barcelona 1700 [238r] y 1730 [244v], Madrid 1720 [240r], tomos primero y segundo uno de la edición de Madrid 1674 [239v] y el otro en el mismo lugar sin fecha [266r] y la 1ª parte de Sevilla 1732 [242r].

18. Vid. el trabajo de PÉREZ PASCUAL, Ángel, «La teoría emblemática en el *Arte poética española* de Rengifo y Vicens» en *Literatura emblemática hispánica*, Sagrario LÓPEZ POZA (editora), Universidad de La Coruña, La Coruña, 1996, pp. 569-577.

19. Se hace referencia a los manuscritos 1422 y 1631.

«*elegia*», la «*lyrica poësis*» y la «*epopeya*» entre otros temas. En la *institutio* // encontramos el capítulo 10 dedicado a los símbolos, el emblema, las inscripciones, el epitafio, el anagrama, el enigma y los demás juegos poéticos [140v- 149v], temas de los que era necesario conocer la definición y características para poder componerlos adecuadamente. El manual concluye con una pequeña antología de composiciones en verso que ejemplifican lo aprendido a lo largo de todo el texto [150r- 172v]. Un segundo manuscrito es el llamado *De arte rhetorica Poemata* (Roma 1577 y México 1592) de manufactura jesuítica, en donde se reúne una antología de varios autores entre los que podemos mencionar a Pedro Flores, Esteban Tucio, Cristóbal Cabrera, Carrascal, Juan Diego Ledesma. Dentro de este manuscrito se encuentran los *Hieroglyphica in festo Principum Apostolorum Petri et Pauli* y las *Empresas...* que se hicieron para el cuarto acto literario realizado el 24 de agosto de 1597 en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo que celebraba a Bartolomé Lobo Guerrero nombrado arzobispo de Nueva Granada.²⁰ Estos manuscritos dan cuenta de que las preocupaciones teóricas y las prácticas sobre la emblemática también tuvieron resonancia en la Nueva España.

Acorde con el espíritu del método ignaciano, entre los temas que interesaron a los jesuitas encontramos textos dedicados a la meditación cristiana, como las *Adnotaciones et meditationes in evangelia* (Amberes 1594) [410r y 417r] de Jerónimo Nadal, que «es la primera conceptualización sistemática, usando texto y grabado, del método de meditación instituido por los *Ejercicios*, y por ende el primer intento hacia la creación emblemática por un miembro de la compañía».²¹ También en la «pedagogía del ingenio»²² de la Compañía era muy importante la vinculación entre la agudeza, la memoria y los sentidos. Uno de los autores españoles de primera línea que se preocuparon por

20. Las *Empresas hechas a la consagración del doctor Bartolomé Lobo Guerrero inquisidor, hechas el día de San Bartolomé 1597* fueron publicadas en OSORIO, *op. cit.*, pp. 89- 92.

21. Vid. CAMPA, *op. cit.*, p. 46.

22. PÉREZ PASCUAL, *op. cit.*, p.571.

esos temas fue el jesuita Lorenzo Ortíz con sus obras *Memoria, entendimiento y voluntad* (Sevilla 1677) [427r] y *Los cinco sentidos* (Lyon 1676 [437v]). Seguramente ésta última se trata de *Ver, Oír, Oler, Gustar, Tocar; Empresas, que enseñan, y persuaden su buen Uso, en lo Politico, y en lo moral* (Lyon 1686),²³ texto formado por cinco empresas, estructuradas de la siguiente manera: grabado, amplios comentarios en prosa de varias páginas con citas de algunos versos a lo largo del comentario, algunos de los cuales resumen la enseñanza moral que busca la empresa. En esta obra lo que se presenta, según su autor, «Son los cinco sentidos del cuerpo instrumentos que puso el Criador para informar al alma, que está como encerrada y cautiva»,²⁴ de las enseñanzas que el hombre puede extraer del buen uso moderado de los sentidos.

Entre los autores que vincularon política y emblemática, una de las principales vertientes del género, se hallaron en la biblioteca las obras ya muy conocidas y estudiadas de Diego de Saavedra y Fajardo, Juan de Solórzano y Pereira y Francisco Núñez de Cepeda, y también las de Juan Baños de Velasco y Acebedo, Alonso Núñez de Castro, Baltasar Álamos Barrientos y Francisco Garau. Por influjo de estos libros de emblemas políticos llegaron a la Nueva España las corrientes y discusiones políticas que se dieron en la metrópoli, como el «senequismo» y «tacitismo». Como muestra del renacimiento de Séneca en el siglo xvii español, la biblioteca de San Pedro y San Pablo guardaba tres obras que revaloraban a dicho autor *El sabio en la pobreza [Comentarios estoicos, y históricos a Séneca]* (Madrid, s. f.) [60r], el *L. Anneo Seneca Ylustrado en Blasones Politicos y Morales de su impugnador impugnado* (Madrid 1670) [589v y 623r] de Juan de Baños Velasco y Acebedo²⁵ y el *Seneca impugnado de Seneca, en cuestiones politicas, y morales* (Madrid 1661) [589v] de Alonso Núñez de Castro.

23. El listado de la biblioteca también incluye otras dos de obras de ORTÍZ, Lorenzo, el *Origen y instituto de la Compañía de Jhs. en la vida de San Ignacio de Loyola* (Sevilla 1679) [428v, 429r y 438v] y *El principe del mar San Francisco Xavier* (Sevilla 1717) [430v].

24. Vid. SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 123- 125.

25. Otra de sus obras que aparece inventariada es *Creditos de la sabiduria y accion la mas discreta del Rey Salomon* que «por viejo no tiene el año de su impresión» [61v].

En los fondos bibliográficos convivían tanto el senequismo como el tacitismo español y muy probablemente fueron el medio por el que se difundieron estas polémicas políticas en la Ciudad de México. Esta última corriente del pensamiento español estuvo representada por el *Cornelio Tacito Español ilustrado con aphorismos* (Madrid, 1614) [23r, 619v] de Balthasar Álamos Barrientos, profundo conocedor y traductor de los *Anales*, las *Historias* y la *Germania* de Tácito, y considerado como el primer representante del tacitismo en España. En esta obra Álamos Barrientos despliega las divisas que creó para su gran amigo Antonio Pérez, privado de Felipe II, quien fue otro de los importantes cultivadores del tacitismo en España. Como ha señalado Antonio Maraval, uno de los principales vehículos de penetración de esta corriente política en España fueron la edición de *Emblemata* y los comentarios que hicieron Bernardino Daza Pinciano y Francisco Sánchez de las Brozas a la obra de Alciato.²⁶ Otro importante representante de esta corriente fue Diego de Saavedra y Fajardo, quien escribió la *Idea de un príncipe político...* del cual encontramos en esta biblioteca novohispana dos ejemplares de la edición de Valencia de 1664.

En sus inicios los emblemas políticos tenían como principal objetivo aconsejar al príncipe y a los funcionarios reales el arte del buen gobierno. La lista de destinatarios ideales se amplió en el siglo xvii para abarcar a sectores universitarios y eclesiásticos. Así encontramos obras dedicadas a los prelados como la de Núñez de Cepeda, e incluso a los estudiosos del derecho como la de Solórzano y Pereira, ambos autores mencionados en el inventario de la biblioteca de San Pedro y San Pablo. Del jesuita Francisco Núñez de Cepeda se tenían tres ejemplares de la *editio princeps* de *Idea del buen pastor copiada [por los Doctores representada] en empresas sacras* (León 1682) [407v, 409v, 420v] y uno de la tercera impresión (León 1688) [408v] corregida por el autor y aumentada con diez empresas nuevas que se distribuyeron a lo largo de las cuarenta ya existentes. Según Rodríguez de la Flor la

26. MARAVALL, José Antonio, «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», en MARAVALL, *Estudios de historia del pensamiento español*, Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1983-1984, volumen 3, pp. 75-98.

obra estuvo destinada a «las altas jerarquías eclesiásticas y define, en un sentido muy preciso, la estrategia de la acción a desarrollar dentro de la política general de la Contrarreforma».²⁷ De Juan de Solórzano y Pereira se encontró la traducción al español de sus *Emblemata centum regio politica*, edición ampliada a diez tomos y publicada en Valencia de 1658 a 1660, traducción realizada por Lorenzo Mateu.

Algunos escritores jesuitas dedicaron sus afanes a escribir emblemas políticos, como el ya citado Núñez de Cepeda, y otros relacionaron emblemática y política en sus textos, como es el caso de Francisco Garau quien fue catedrático de prima de teología escolástica en el Colegio de Barcelona. En la biblioteca mayor del Colegio de San Pedro y San Pablo se encontraron las siguientes obras de Garau: 1ª parte del *Sabio instruido de la naturaleza* (Lisboa 1687) [239v], *Maximas políticas y morales* (Valencia 1690) [265v] y tres ejemplares de *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza* (Barcelona 1688, 1690 y 1691) [265v] y seis volúmenes de las *Maximas e ideas y del sabio instruido de la naturaleza*. (Valencia y Barcelona 1691, 1695, 1702, 1703, 1704) [232v].²⁸ El vínculo de la emblemática con la política fue un eficaz vehículo didáctico, moralizante y doctrinario que desplegaron los jesuitas durante las fiestas, en las que los hispanos y novohispanos recordaban y sellaban en ambos lados del Atlántico su alianza, lealtad y fidelidad al monarca.

De las traducciones que se hicieron al español de las obras escritas en lenguas vulgares, se encuentra inventariada la *Vida simbolica y devota de san Francisco de Sales* (Barcelona 1685 y Madrid 1688) [134r] bajo el nombre del traductor de la obra don Francisco Cubillas. En realidad el autor de *La vie symbolique du bienheureux François de Sales...* (París 1664) es Adrien Gambart y la tradujeron, según indica

27. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 70.

28. Otras obras de Garau con las que contó la biblioteca fueron la *Deiparae elucidatae ex utrimque theologiae sanctorum patrum at splendorem* (Barcelona s. a.) [240v, 244r] y (Barcelona 1686) [250r], y las *Declaraciones sacras, políticas y morales sobre todos los evangelios de cuaresma* (Valencia 1695) [232v] y (Valencia 1698) [246v].

Pedro Campa,²⁹ Francisco Cubillas y Pedro Godoy quien concluyó la traducción. Cada grabado en la traducción es precedido por una explicación en español de la *pictura* y del lema. Después de cada grabado hay un epigrama y en la página de enfrente comienza un comentario del emblema en prosa y en español.

Entre los autores españoles que escribieron en latín y que están en el catálogo de libros de San Pedro y San Pablo podemos mencionar a Pedro Bivero, Claudio Clemente, Juan Eusebio Nieremberg, Juan de Pineda, el jesuita, y Juan de Solórzano y Pereira de quien ya hablamos antes. En el catálogo se registran el *Sacrum oratorium piarum imaginum Immaculatae Mariae* (Amberes 1634) y el [*Sacrum*] *Sanctuarium Crucis* (Amberes 1634) [89r] del teólogo matritense Pedro Bivero³⁰ y el *Museum sive Bibliotheca* (Lyon 1635) de Claudio Clemente.³¹ De las obras del jesuita Juan Eusebio Nieremberg,³² que el inventario enumera, nos interesan la *Oculta Philosophia de simpatia y antipatia de las cosas* (Madrid 1633, 1643 y 1734) [413v, 412v y 415v] y los *Gnomoglyphica*. En la *Oculta philosophia...* se despliegan los «jeroglíficos naturales», escritos en el gran libro de la naturaleza, que descubren los misterios del universo y a su divino creador. Esta obra no es propiamente un libro de emblemas sino un tratado de símbolos que constituyen una exégesis para mucho jeroglíficos.³³ Por otra parte, los *Gnomoglyphica* están compuestos por 117 *gnomai* o emblemas

29. CAMPA, *op. cit.*, p. 98.

30. También encontramos de Pedro Bivero *Solemnia Divina et excelentiae Christi Jesu; de sacris privilegiis et Festus magnae Filiae Sponsae; atque de Solemni sapientiae convivio* (Amberes 1638 y 1640) y (Brusellae 1639) [634v].

31. El inventario también registra dos de sus obras *Disertatio christiano-politica* (Matriti 1600 y 1636) [125r y 105r] y *Machiavellimus... a christiana sapientia hispanica, et austriaca* (Madrid 1637) [148v].

32. Estas son algunas de las numerosas obras de Nieremberg que se hallaban en la biblioteca: *Obras filosoficas heticas, politicas y fisicas* (Sevilla 1686), *Obra que contiene lo que debe hacer el hombre para vivir mejor y morir cristianamente* (Madrid 1651), *Diferencia entre lo temporal y eterno* (Sevilla 1724).

33. Vid. CAMPA, *op. cit.*, p. 61 y GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid, 1972, pp. 95-96.

construidos de la siguiente manera: cuerpo del emblema descrito verbalmente, mote, verso y una explicación en prosa, donde «expresa su concepto del universo».³⁴ Del jesuita Juan de Pineda³⁵ encontramos inventariadas siete ediciones de las quince que se hicieron a sus *Commentariorum in Job*.³⁶ En esta obra Pineda adaptó las empresas seculares a temas bíblicos, es decir, a la vida de Job y de Cristo. Cabe señalar que también se registraron en la biblioteca de San Pedro y San Pablo las obras de su homónimo Juan de Pineda quien escribió la *Monarquia ecclesiastica o historia universal del mundo* (Barcelona 1620) [480v] y los *Dialogos familiares de la agricultura christiana* (Salamanca 1589) [480v]. En ésta última se incluyen dos capítulos titulados la «Fuga y caducidad de las riquezas-Emblema: etimología y uso» y «Jeroglíficos» en donde aparecen numerosas referencias aisladas a Alciato y Valeriano.³⁷

Con respecto a las obras de autores españoles reeditadas en la Nueva España, la biblioteca conservaba 45 ejemplares de la *Practica de los ejercicios espirituales* de las ediciones novohispanas de 1690, 1709 y 1750. Es muy probable que Izquierdo, considerado como una de las más importantes influencias en el desarrollo de la poesía emblemática devocional,³⁸ fuera muy consultado por los estudiantes y profesores jesuitas. Su notable importancia lo prueba el número de ejemplares que se podían consultar en la biblioteca y también el número de veces que fue reeditado en Nueva España. Incluso después de

34. GÁLLEGO, *op. cit.*, p. 129.

35. De las obras de Juan de Pineda se encontraron en el inventario las siguientes: *Adventencias al privilegio a favor de la fiesta de la concepción de la Beatissima Virgen* (Sevilla 1615) [455v y 470r], *Historia Maravillosa de san Juan Bautista* (Medina 1604) [456r], *De regno Salomonis Regis* (Lyon 1609) [443r y 469v], *Liber octavum de Rebus Salomonis Regis* (Lyon 1609) [445v y 454r], *Commentarium in Salomonem et Eccles.* (Sevilla 1609 y Maguncia 1613) [441v], *Commentarium in Ecclesiastem* (Sevilla 1619) [469v].

36. Sevilla 1598 [441v] y 1602 [441v y 485v]; Venecia 1602 [465r]; Colonia 1605 [469v], 1613 [447r] y 1733 [465 r]; y Maguncia 1613 [441v].

37. CAMPA, *op. cit.*, p. 141.

38. *Ibidem*, p. 48.

la expulsión de los jesuitas siguió reeditándose: en 1808 la imprenta de Doña María de Jáuregui sacó a la luz esta obra. Sería interesante seguir y estudiar su posible y tardía influencia hasta el México del siglo XIX.

De un autor de origen español y de una obra de manufactura novohispana este acervo contó con dos obras del virrey y obispo Juan de Palafox y Mendoza. La biblioteca tuvo la edición príncipe del muy editado *El pastor de nochebuena* (Madrid 1645) [458v] y cuatro ejemplares del *Varón de deseos en que se declaran las tres vías de la vida espiritual* [442v, 453v, 467v, 480r] que se escribió y publicó en México en 1642. Palafox y Mendoza para redactar esta última obra se apoyó en el *Pia desideria* del jesuita Hugo Hermann obra que, según Mario Praz, tuvo gran éxito por la selección de los textos que se adaptaban mejor a la sensibilidad del siglo XVII. En el *Varón de deseos*, al igual que en el *Pia desideria*, se exponen las tres vías de la «vida espiritual» que sirven para orientar al hombre cristiano en el duro camino de la vida terrenal hacia la perfección espiritual y con ello a la vida eterna. La obra careció de imágenes que ilustraran los discursos expuestos por su autor, ya que no encontró en la Nueva España ningún grabador que llenara sus expectativas. Sin embargo, los colegiales de San Pedro y San Pablo sí pudieron deleitarse aprendiendo con los grabados de tres ejemplares del *Pia desideria* (Amberes 1645) [283r] y (Colonia 1673) [275r y 277r].³⁹

Por último, vale la pena comentar brevemente las ausencias emblemáticas españolas más notorias en la biblioteca de San Pedro y San Pablo. Llama la atención la ausencia de los emblemistas españoles del siglo XVI. Si bien encontramos a Díaz Rengifo, Pamireno, Nadal y al jesuita Juan de Pineda, se extrañan los libros de Juan Horozco, Juan de Borja y Hernando de Soto. Aquí se recuerda lo antes

39. En el registro de la biblioteca además se ubicaron las siguientes obras de PALAFOX y MENDOZA: *Estatutos y constituciones de la Rs.a la Imperial*, y *Regia Universidad de Mexico* (México 1668) [475r], *Excelencias de San Pedro Príncipe de los apóstoles* (Madrid 1659) [479r], *Peregrinación de Philotea al Santo templo, y monte de la cruz* (Madrid 1659) [480r], *Historia de la sagrada luz de principes y subditos* (Madrid 1660) [480r].

dicho, los jesuitas novohispanos estuvieron muy al tanto de los textos sobre emblemática de los siglos xvii y xviii, y no consideraron como lectura obligada las obras del siglo xvi. Sin embargo, no quiero dejar la impresión de que estos autores no circularon en la Ciudad de México. Sí se difundieron, ya que están registrados en la biblioteca de Melchor Pérez de Soto (1655), alarife principal en las obras de la Catedral y de otros edificios importantes, quien fue arrestado y juzgado por la Inquisición. En la biblioteca de Pérez de Soto se encontraban las *Empresas morales* de Juan de Borja, los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias y los *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto.⁴⁰

También del siglo xvi, de Benito Arias Montano sólo aparecen sus obras sobre la biblia, como sus siete volúmenes de la edición de la biblia políglota cuya dirección estuvo a su cargo, *Biblia sacra Hebraicae, Chaldaicae, Graecae, et Latinae cum concordantiis* (Amberes 1569, 1577 y 1583) [29r]. Además de sus comentarios al *Antiguo Testamento* y *Nuevo Testamento*⁴¹ encontramos sus *Quatro libri Reticorum* (Amberes 1569) [23r].

Del siglo xvii no se encontraron en esta biblioteca algunas obras, por ejemplo los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, los *Triumphos morales* de Francisco de Guzmán,⁴² el *Seneca juez de sí*

40. Para más noticias sobre la vida y penoso fin de Melchor Pérez de Soto *vid.* «El extraño caso del curioso coleccionista de libros», en LEONARD, Irving A., *La época barroca en el México colonial*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 131-149, y para conocer a fondo su biblioteca *vid.* el «Inventario de los libros que se hallaron a Melchor Pérez de Soto, vecino de esta ciudad, y obrero mayor de la santa Iglesia Catedral della, los cuales se metieron en la Cámara del Secreto deste Santo Oficio» publicado por JIMÉNEZ RUEBA, Julio, en *Documentos para la historia de la cultura en México*, Archivo General de la Nación, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1947, pp. 3-94.

41. Como sus *Psalmi Davidis aliorumque sacrorum vatum* (Amberes 1573), *Comentaria in sermones Isaiae Prophetiae et in priores Psalmos Davidis* (Amberes 1562), *Elucidationes in quatuor evangelia* (Amberes 1576), *De arcana sermonum ad instructionem Sacri apparatus* (Amberes 1571), *De historia generis humani* (Amberes 1593), entre otras.

42. Ambos autores también estaban presentes en la biblioteca de Pérez de Soto.

mismo, impugnado defendido y ilustrado de Francisco de Zárraga y el *Príncipe perfecto y ministros ajustados* de Andrés de Mendo, aunque se tuvieron a la mano los textos de Juan Páez de Valenzuela, José Pellicer Ossau y Tovar, Juan Pérez de Moya, Francisco de Villava, Cristobal Pérez de Herrera y Lorenzo Zamora.

La presente noticia sobre las lecturas emblemáticas de la biblioteca del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México ayuda a dibujar el mapa de los autores que circularon en Nueva España y a seguir investigando su influencia en los distintos ámbitos de la emblemática novohispana,⁴³ es decir, su presencia en los arcos del triunfo con que la ciudad celebró la entrada de un nuevo virrey, en los lamentos de los sermones fúnebres que despidieron a los reyes de la metrópoli, en las dedicatorias de los templos, en los certámenes poéticos que año con año se celebraron en los colegios jesuíticos. Esta noticia bibliográfica nos permite tener una idea de la cultura simbólica que impregnó esta ciudad desde 1574 hasta 1767.

43. SEBASTIÁN, Santiago, «El empleo y actualización de los modelos europeos en México y América Latina o la emblemática en México», en *Simpatías y diferencias. Relación del arte mexicano con el de América Latina*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, pp. 113-128, HERREJÓN PEREDO, Carlos, «La presencia de Picinelli en Nueva España», en *El mundo simbólico: Los cuerpos celestes, libro 1*, traducción de Eloy Gómez Bravo, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1997, pp. 47- 63 y PASCUAL BUXÓ, José, «Presencia de los emblemas de Alciato en el arte y la literatura novohispanos del siglo XVI», en *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, PASCUAL BUXÓ y HERRERA (editores), Instituto de Investigaciones bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp. 241- 253. CUADRIELLO, «Retrato póstumo del capitán don Manuel Fernández Fiallo de Boralla», en *Memoria*, Museo Nacional de Arte, n° 7, México, 1998, pp. 67-77.

LECTURAS EMBLEMÁTICAS ESPAÑOLAS LOCALIZADAS EN LA BIBLIOTECA JESUÍTICA DEL COLEGIO MÁXIMO DE SAN PEDRO Y SAN PABLO DE LA CIUDAD DE MEXICO

ÁLAMOS BARRIENTOS, Baltasar, *Cornelio Tacito Español ilustrado con aphorismos*, Madrid, [G. L. Sánchez], 1614, 2 ejemplares, fº.

BANOS VELASCO ACEBEDO, Juan, *El sabio en la pobreza. [Comentarios estoycos, y históricos a Séneca]*, Madrid, s. f. [Madrid, Francisco Sanz, 1617?].

— *L. Anneo Seneca, Ylustrado y impugnado en questiones y Blasones Politicos y Morales [sic]*, Madrid, [Por Mateo de Espinosa y Arteaga], 1670, 1 ejemplar, cuarto.

— *L. Anneo Seneca Ylustrado en Blasones Politicos y Morales de su impugnador impugnado...*, Madrid, [Por Mateo de Espinosa y Arteaga], 1670, cuarto.

BIVERO, Pedro de, *Sacrum oratorium piarum imaginum Immaculatae Mariae, Antuerpiae*, [Ex officina Plantiniana Bathasaris Moreti], 1634, cuarto.

— *[Sacrum] Sanctuarium Crucis*, Antuerpiae, [Ex officina Plantiniana Bathasaris], 1634, cuarto

CLEMENS, Claudius, *Museum sive bibliotheca*, Lugduni, [Sumptibus Iacobi Prost], 1635, 1 ejemplar, cuarto.

CUBILLAS, FRANCISCO, traductor, *vid.* GAMBART, Adrien.

DÍAZ RENJIFO, Juan, *Arte poetica española, Arte poetica española*, Madrid, 1644, 1 ejemplar, cuarto; Barcelona, 1703, 1 ejemplar, cuarto; Barcelona, 1727, 4 ejemplares, cuarto.

BAMBART, Adrien, *Vida simbolica y devota de san Francisco de Sales*, Barcelona, 1685 y Madrid 1688, 2 ejemplares, cuarto.

GARAU, FRANCISCO, 1ª parte del *Sabio instruido de la naturaleza[sic]*, Lisboa, 1687, 1 ejemplar, fº.

— *Maximas e ideas y del sabio instruido de la naturaleza*, Valencia y Barcelona 1691, 1695, 1702, 1703, 1704, 6 ejemplares, cuarto.

— *Maximas politicas y morales y el Olimpo del sabio instruido de la naturaleza*, «tomo primero y segundo de aquel titulo y tercero de este», Valencia 1690 y Barcelona 1688, 1690 y 1691, 5 ejemplares, cuarto.

- GRACIÁN, Lorenzo, *Criticón, Agudeza y arte de ingenio*, Barcelona, 1757, dos tomos, cuarto.
- 1ª parte de sus obras, Sevilla, 1732, 1 ejemplar, cuarto.
- sus obras, Amberes, 1669, 2 ejemplares, cuarto; Madrid, 1674, 1 ejemplar, cuarto, apolillado; Barcelona, 1700, 2 ejemplares, cuarto; Madrid, 1720, 2 ejemplares, cuarto.
- tomo primero de sus obras, Madrid, 1674, 1 ejemplar, cuarto, apolillado y tomo segundo de sus obras, Madrid, s. a., 1 ejemplar, cuarto.
- IZQUIERDO, Sebastián, *Praxis exercitiorum spiritualium Sancti Ignatii*, Roma, 1678, 1 ejemplar, octavo.
- *Practica de los ejercicios de Nuestro Padre San Ignacio*, México: 1690, 2 «quadernillos» de octavo; 1709, 2 «quadernos» de octavo y 1750, 1 ejemplar, octavo. Roma, 1724, 5 ejemplares, octavo. Sevilla, 1754, 1 ejemplar, octavo y Sevilla, s. a., 43 obritas en otros tantos tomitos de octavo menor.
- LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las historias*, Naxera, [por Iuan de Mongastón], 1615, 1 ejemplar, cuarto.
- NATAL, Hieronimus, *Anotationes et meditationes in evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur*, Antuerpiae, 1594, 2 ejemplares, fº.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Curiosa y oculta philosophia y thesoro de maravillas de la naturaleza*, Madrid, 1643, 1 ejemplar, cuarto; Madrid, 1734, 1 ejemplar, octavo.
- *Oculta philosophia de la simpatia y antipatia de las cosas*, Madrid, [en la imprenta del Reyno], 1633, 1 ejemplar, octavo.
- *Sigalion sive sapientiae mithica de la (troti)*, 1629, 1 ejemplar, octavo.
- *Stromata scripturae.... exotemata homiliae catenae*, Lugduni, [Sumptibus Haer. Gabr. Boissat, & Laurentij], 1642 y Antuerpiae, 1651. Sevilla 1686, fº menor, 3 ejemplares, uno apolillado.
- NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso, *Seneca Ylustrado y impugnado en questiones y Blasones Politicos y Morales (sic)* Madrid, [por Pablo de Val], 1661, 1 ejemplar, cuarto.

- NÚÑEZ DE CEPEDA, P. Francisco, *Ydea del buen pastor copiada por los Doctores [representada en empresas sacras]*, León [de Francia], [A costa de Anisson, y Posuel], 1682, 3 ejemplares, uno fº y dos cuarto menor; León [de Francia], 1688, 1 ejemplar, cuarto.
- ORTÍZ, Lorenzo, *Memoria, entendimiento y voluntad*, Sevilla, [Por Juan Francisco de Iesus], 1677, 1 ejemplar, cuarto.
- *Los cinco sentidos*, León de Francia, 1676, 1 ejemplar, cuarto.
- PAEZ DE VALENZUELA, Juan, *Relacion de las fiestas hechas en la ciudad de Cordova a la Beatifica[cio]n de santa Theresa de Jesus [sic]*, Córdoba, 1615, 1 quaderno de cuarto.
- PALAFX Y MENDOZA, Juan, *Varón de deseos en que se declaran las tres vidas de la vida espiritual*, México, 1642, 4 ejemplares, cuarto, uno apollado.
- *El pastor de nochebuena*, Madrid, [Viuda de Francisco Martínez], 1645, 1 ejemplar, octavo.
- PALMIRENO, LORENZO, *El estudioso de la Aldea*, Valencia, [Juan Mey], 1568.
- *El vocabulario del humanista[sic]*, Valencia, [Petri a Huete], 1569, 1 ejemplar, octavo.
- PELLICER OSSAU Y TOVAR JOSÉ, *El Phenia y su historia natural*, Madrid, [Imprenta del Reino], 1630, 1 ejemplar, octavo.
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, *Proverbios morales*, 1 ejemplar, cuarto, sin portada.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophia secreta*, s. l., 1611, 1 ejemplar, cuarto, «mui viejo.»
- PINEDA (S. J.), Juan de, *Commentaria in Job*, Venetiis, [apud Societate Venetam], 1602, 2 ejemplares, fº; Coloniae Agripinae, 1605, 2 ejemplares, fº.
- *Commentaria in Job, et Eccles.*, Coloniae Agripinae 1613 y 1614, 2 ejemplares, fº; Hispali, 1598, 1602, 2 ejemplares, fº; Hispali 1619, 2 ejemplares, fº.
- *Commentarium in Job, Salomonem, et Eccles.*, Hispali, 1598, 1602, 1609 y 1 ejemplar de Moguncia, 1613, 4 ejemplares, fº.
- *tomus posterior Commentariorum in Job*, Hispali, 1602, 1 ejemplar, fº, apollado.

- PINEDA, Juan de, *Dialogos familiares de la agricultura christiana*, Salamanca, 1589, 2 ejemplares, f^o.
- *Monarquia ecclesiastica o historia universal del mundo*, Barcelona, [Margarit], 1620, 5 ejemplares, f^o.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Idea de un principe Politico en cien empresas politicas*, Valencia, 1664, 2 ejemplares, cuarto.
- SOLORZANO PEREIRA, Juan, *Emblemas Regio-politicos*, Valencia, [por Bernardo Nogues], 1658, 1659 y 1660, 10 ejemplares, octavo menor.
- VILLAVA, Juan Francisco de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, [por Fernando Díaz de Montoya], 1613, 2 ejemplares, cuarto.
- ZAMORA, Lorenzo, *Monarquia mistica de la Iglesia*, Madrid, [A costa de Bautista López], 1604, y Lisboa, 1606, 3 ejemplares, cuarto; Zaragoza, [A costa de Iuan Bonilla, Mercader de libros], 1603, 1 ejemplar, cuarto; Granja, 1605, 1 ejemplar, cuarto; Alcalá, [Por Justo Sanchez Crespo], 1601, 1 ejemplar, cuarto; Barcelona, 1698, 1 ejemplar, cuarto; Barcelona y Madrid, 1611, 2 ejemplares, uno de cuarto, otro de f^o; Madrid, 1611; Madrid [A costa de Alonso Pérez mercader de libros], 1617, 2 ejemplares, f^o.
- *Septima parte de la Monarquia mistica de la Iglesia*, Valencia, 1606, 2 ejemplares, cuarto.

UN PROGRAMA EUCARÍSTICO Y MARIANO. LAS PINTURAS MURALES DE LA CAPILLA SACRAMENTAL DE SAN LORENZO EN SEVILLA

PAULINA FERRER GARROFÉ

Universidad de Sevilla

VISIÓN GENERAL DEL PROGRAMA PICTÓRICO

Hacia 1705 estaría concluida la obra arquitectónica de la capilla, pues en ese año se encargan las losas para el pavimento «de igual calidad a las empleadas en los zócalos», estos, pues, ya estaban dispuestos; en 1703 se había encargado el retablo a Pedro Ruiz de Paniagua. La obra de cubrición debió iniciarse en 1702, cuando se acordó la supresión de la vieja bóveda de paños, Félix Romero había sido el principal artífice. Las pinturas, terminadas en 1718 por Gregorio Espinal y Domingo Martínez fueron comenzadas por el hermano de la sacramental Pérez Pineda.¹

El programa, aunque complejo, se muestra coherentemente organizado [Fig. 1]. Los espacios de las bóvedas a excepción de la media naranja se reservan para los símbolos: objetos sencillos, imagen única en un enmarcamiento, animales, plantas o artificios, nunca figuras humanas, con una significación clara, tanto individualmente como agrupados.² Las paredes del presbiterio, frontales y laterales, así como las que miran a aquéllas desde ambos brazos del crucero presentan un ciclo de seis jeroglíficos surmontados cada uno de ellos por el busto de

1. MORALES, *La Iglesia de San Lorenzo de Sevilla*, Sevilla, 1981. Pineda abandonó la tarea por desavenencias en el precio.

2. Para la nomenclatura símbolo, jeroglífico, alegoría, etc. seguimos GALLEGU, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Aguilar, Madrid, 1972, pp. 17 y ss.

una mujer bíblica que siendo prefiguras de María y también de la Iglesia cristiana están elegidas en relación a lo que bajo ellas se significa, asimismo estos conjuntos mantienen un diálogo de significación según el lugar ocupado. Los tres muros del tramo de la nave se utilizan en toda su amplitud para contener una escena cada uno, relativas las tres al alimento eucarístico, con gran despliegue de arquitecturas fingidas. Así se hace también en los muros laterales del crucero, donde a las arquitecturas, que redundan los elementos corpóreos constituyentes de la capilla, siguen en profundidad vastos paisajes campestres pretendiendo una disolución de la estancia física y extensión del espacio. En el situado al lado de la Epístola³ aparece como centro una alegoría de la Fe. La pared del lado del Evangelio está casi toda ella ocupada por el vano que da comunicación a la capilla mayor, en el estrecho espacio lateral se dispone una sección de arquitectura fingida en correspondencia a la que tiene enfrente incluyendo igualmente paisaje y amorcillos, en el espacio totalmente libre del arcosolio campea con magnificencia el escudo de los Medina y Barba quienes fundaron y después ofrecieron su capilla a la hermandad sacramental. En la clave del intradós del arco de acceso se sitúa un séptimo jeroglífico con el arco iris de la primera alianza divina, las pinturas de las jambas están tan deterioradas que son prácticamente inidentificables. La media naranja se ha reservado para los bustos de los cuatro doctores de la iglesia occidental a quienes se añaden Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura, y en las pechinas la tradicional representación de los cuatro evangelistas.

3. Seguimos la nomenclatura tradicional: el lado del Evangelio es la izquierda del fiel, el de la Epístola su derecha, coincidiendo con los lugares en que con anterioridad se hacían las lecturas de la Misa. Las pechinas de la media naranja podrían haber apeado directamente en los chaflanes de los ángulos del crucero convenientemente tratados, sin embargo se utilizan cuatro columnas en mármol rojo de orden toscano, lo cual, además de aportar riqueza visual al espacio, así como al color y a la textura, crea la imagen de un baldaquino que centra el espacio y precede al tabernáculo; aportando el simbolismo del omnipresente en tantas épocas y culturas palio o «umbellum».

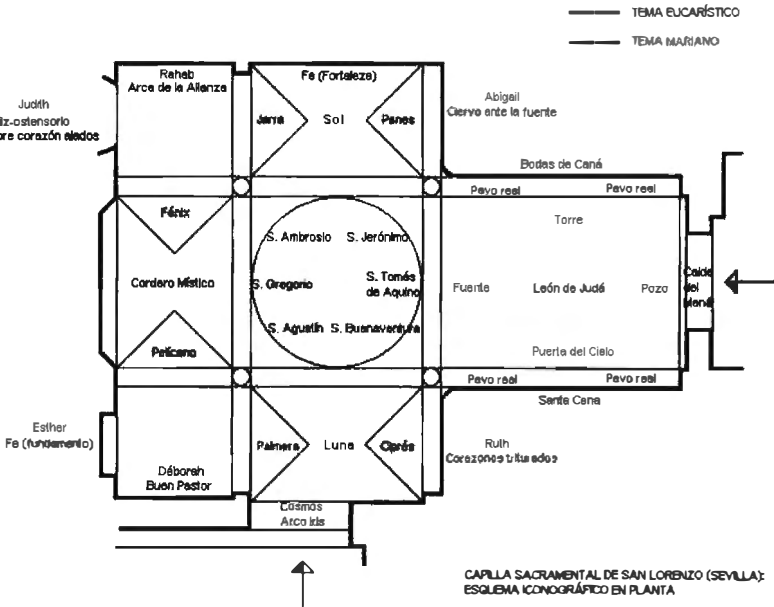


Fig. 1.

TRAMO DE LA NAVE

Para el análisis del programa seguiremos la visión del espectador que entra en la capilla desde los pies, tras haber girado noventa grados después de penetrar en la iglesia por la puerta sur. La primera visión es la luz dorada del retablo a través del espacio creado por el «baldaquino» que se le antepone.⁴ Si repara en la reja verá sobre el centro del dintel el sucinto resumen de lo que desde este momento va a contemplar: un ostensorio entre azucenas: ¿qué mejor forma de sintetizar esa

4. Las pechinas de la media naranja podrían haber apeado directamente en los chaflanes de los ángulos del crucero convenientemente tratados, sin embargo se utilizan cuatro columnas en mármol rojo de orden toscano, lo cual, además de aportar riqueza visual al espacio, así como al color y a la textura, crea la imagen de un baldaquino que centra el espacio y precede al tabernáculo; aportando el simbolismo del omnipresente en tantas épocas y culturas palio o «umbellum». Vid. TUYA, *Biblia comentada*, Vb, Evangelios, B.A.C., Madrid, 1977, p. 405.

unión sin fisura del programa mariano con el eucarístico? Y más en la diócesis sevillana donde en los ojos y en las mentes de los fieles está impresa la imagen de la torre emblemática entre azucenas.

Una vez inmerso en el primer tramo de la nave, el espectador observará en sus paredes sobre los altos zócalos, dos escenas afrontadas y desarrolladas en arquitecturas gemelas donde se repite la estructura de baldaquino de la capilla con la magnificencia que permite la simulación pictórica: en el lado del Evangelio la Última Cena, en el de la Epístola las Bodas de Caná; si vuelve la vista al arcosolio de la entrada verá una tercera escena desarrollada al aire libre ante un campamento: la Caída del Maná. Las tres escenas tienen en común el alimento, el alimento divino: el momento de la institución de la Eucaristía, tantas veces prometida, y dos de sus prefiguraciones, el Maná, alimento que descende del cielo, *Hic est panis de caelo descendens* (Jn 6, 50), escrito en una filacteria en la clave del arco, y las Bodas de Caná, primer milagro público de Cristo, un milagro de transformación, la del agua en vino, precedente de la del vino en su propia sangre.

El Maná cae del cielo de manos de ángeles niños que revolotean alrededor del Padre Eterno, el cristianismo lo vió como «lluvia de hostias que Dios hace caer del cielo para alimentar a los israelitas»,⁵ prefigura directa de la Eucaristía. Sin embargo es solo eso, una figuración anterior; el inmenso capítulo 6 del Evangelio de San Juan habla de ello «in extenso». Jesucristo ha obrado dos milagros significativos: multiplicar los panes y caminar sobre las aguas: el que ha multiplicado el pan común podrá ofrecer un pan superior, el que se libera de las leyes físicas –gravedad, constitución de la materia– podrá ofrecer su cuerpo en el pan sin que tenga que destruirse.⁶

Tras esta «garantía» pronuncia ante el pueblo judío en Cafarnaúm, ante la humanidad toda a través de las escrituras, sus más intensos discursos sobre la promesa eucarística. Al prometer el alimento de vida eterna, no precederо, los que le escuchan aluden al maná como «pan

5. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, Serbal, Barcelona, 1966, т. I, v. 1, p. 235.

6. VID. TUYA, *op. cit.*, Vb, Evangelios, B.A.C., Madrid, 1977, pg. 405.

del cielo» así escrito (Jn 6, 31) y efectivamente como «pan del cielo» se evoca al maná en diversas ocasiones: «[...] y los de pan del cielo» (Sal 106, 40), «Tu les diste en su hambre pan del cielo [...]» (Neh 9, 15), Jesús insistirá en que aquél, aunque caído del cielo era solo para el cuerpo, un alimento temporal, en cambio Él si les trae el auténtico pan del cielo, alimento del alma que da la vida eterna: «Yo soy el pan de vida, vuestros padres comieron el maná en el desierto y murieron. Este es el pan que baja del cielo para que el que lo coma no muera» (Jn 6, 48-50). El maná, misterioso desde su nombre «¿Manhu? ¿qué es esto?» (Ex 16, 15) prefigura la revelación del verdadero pan bajado del cielo y el pueblo de Israel lo mantendrá largamente en su memoria como «trigo y pan del cielo» o «pan de los fuertes» (Sal 78, 24-25). Hasta que Jesús ofrece el auténtico pan del cielo, asimismo Pablo ve la figura del verdadero alimento en el maná cuando advierte de la maldad que pudo con muchos de los predecesores: «[...] nuestros padres [...] comieron el mismo pan espiritual [...] esto fue en figura nuestra» (1Cor 10, 1-6).⁷ De gran interés es también, como prefigura de la moderna reserva del Santísimo, la orden que dio Yavé a Moisés de que una de las medidas que se recogían del maná (un omer) fuera depositada en un vaso ante el Testimonio (Ex 16, 32-34). L. Reau cita una vidriera del siglo XVII con una representación de la urna de oro que contiene la reserva del maná, situada sobre el Arca de la Alianza y guardada por dos serafines.⁸ Esta imagen evoca claramente a las representaciones de la Eucaristía en su ostensorio sobre el altar entre dos ángeles, tal como la vemos en un tondo sobre la arquitectura ficticia que cobija la Última Cena. Tanto estas arquitecturas como los ángeles situados uno a cada lado bajo los arcos menores portando alimentos, refuerzan el paralelismo físico y simbólico entre las Bodas de Caná y la Cena en que se instituye la Eucaristía, esta última, copia directa de la de Leonardo da Vinci.

7. Vid. LEÓN-DUFOUR, *Vocabulario de Teología Bíblica*, Herder, Barcelona, 1993, pp. 504-506.

8. REAU, *op. cit.* T.I, Vol.I, pp. 237-238.

Las Bodas de Caná es un tema que está presente desde muy temprano en la iconografía cristiana; en el arte paleocristiano se representan varias escenas de comidas que pueden llegar a confundirse una y otra –Caná, multiplicación de los panes y los peces, Última Cena, ágape celestial, etc.– lo cual se ha destacado incluso como favorable en cuanto a la prefiguración de las dos primeras a las dos últimas y por tanto a una unificación simbólica.⁹ El tema, descrito con tan bella sencillez en el Evangelio de S. Juan –no aparece en los sinópticos– ha suscitado un sin fin de interpretaciones tanto desde la tradición y su influencia en la iconografía, como desde la exégesis bíblica. Al solo citarse por Juan, se ha llegado a suponer a éste el esposo y a Magdalena su desposada¹⁰ o desde un punto de vista más sutil se ha sugerido la representación de las bodas de Cristo con la Iglesia –Sponsa Christi– figurada como la mujer grávida del Apocalipsis.¹¹ La exégesis ve a María preludiando su destino de mediadora universal; el evangelista la presentaría con ansias de «alumbramiento» («Hija de Sión») para ser madre espiritual de los vivientes, nueva Eva.¹²

El milagro tiene la importancia de ser el primero obrado por Cristo, ante esto los exégetas discuten el «no ha llegado mi hora» que Cristo dice a su madre previamente, ella se revela conocedora de la «ciencia» de Cristo, conocimiento, al menos en estado germinal, que estaría insuflado desde el momento de la Anunciación y Concepción de Cristo por el Espíritu Santo. Siendo un milagro de transformación, y precisamente del vino, se ha interpretado desde antiguo como prefigura eucarística, así como también se ha aludido a la transformación de la Vieja Ley en Nueva Ley, con total superación, como la extraordinaria calidad del vino ante la que se extraña el maestro de sala.¹³ La escena

9. Vid. GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid, 1985, p. 18.

10. REAU, *op. cit.* T.1, Vol. 2, pg. 378.

11. LLORENTE, *Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid, 1990, pp. 231-232.

12. TUYA, *op. cit.*, p. 378.

13. *Ibidem*, p. 317.

muestra el momento de la prueba del vino por los comensales y su admiración.

La Última Cena, representada en la pared más noble de las tres, por su situación en el lado del Evangelio, es la culminación de estas escenas de alimentos milagrosos, donde se instituye el más grande y misterioso de todos ellos., el que ha sido anunciado, el Santísimo Sacramento. La Cena es en principio la Cena Pascual de los judíos en la que el pueblo celebraba su liberación, comiendo el cordero pascual, las hierbas amargas y el pan ácimo que Dios había prescrito para la noche de la última plaga sobre Egipto (Ex 12). Es la noche de Parasceve, el tercer plenilunio del año, por eso si se representa la luna debe aparecer llena para que no haya incoherencia; Cristo renueva la Pascua, le da otro sentido, nuevo la superación de la Vieja Ley por la Nueva: será desde ahora la Santa Misa el ágape del cristiano que renueva la Cena de Jesús y su sacrificio, centro del culto.

Sobre estas tres escenas que forman un todo unitario se tiende la bóveda vaída en la que entre una preciosa hojarasca blanca y dorada donde surgen frutos de vid entre espigas de trigo cuya estética es propia de la segunda mitad del siglo xvii, se muestran cinco marcos en cuyos campos de oro se inscriben sendos símbolos: en el centro el león de Judá coronado, rodeado de los correspondientes a los cuatro gozos marianos: el pozo, junto a la entrada, la puerta del cielo (asimilable a la casa de Dios) en el lado del Evangelio, la torre en la Epístola y ante el crucero la fuente. Se disponen así en el camino los dos símbolos del agua y flanqueando, como poder o prestancia, los dos símbolos arquitectónicos: dominio, acceso (puerta) y fortaleza (torre).

El león de Judá, imagen de Cristo, en la clave de la bóveda aparece inmerso entre los símbolos que aluden a la pureza de María, el teólogo Molanus (1568) había aconsejado representar a la Virgen entre estos símbolos de pureza tomados en su mayoría del Cantar de los Cantares. De hecho ya desde 1500, incluso desde algo antes, se introducía la imagen de María Tota Pulchra rodeada por ellos, llamados «gozos» en alusión a los versos que los acompañan. Esta iconografía mariana es la que se impone para representar algo tan difícil, tan abstracto como su

inmaculada concepción: «toda bella eres amiga mía y no hay mancha en ti» (CC 4, 7). Los símbolos escogidos aparecen sobre nubes en señal de glorificación. Tres de ellos se extraen del Cantar de los Cantares: la torre de David: «Es tu cuello cual torre de David adornada de trofeos...» (CC 4, 4), la fuente y el pozo: «eres fuente de jardín, pozo de aguas vivas» (CC 4, 15); la puerta del cielo –o la casa de Dios– está tomada del libro del Génesis concretamente de la visión de Jacob quien al despertar dice: «!Qué terrible es este lugar! No es sino la casa de Dios y la puerta de los cielos» (Gén 28, 17). Mediante estos símbolos María es asimilada a la esposa, (Iglesia esposa de Cristo) –torre de David-¹⁴ a las aguas vivas –fuente y pozo– y al receptáculo de la encarnación divina –casa o puerta–.

El león fue imagen de Judá y de sus reyes cuyas hazañas se comparan a la valentía y fuerza del león. Se le alude en muchos lugares desde la bendición de Jacob (oráculo de Judá) en el Génesis: «A ti Judá te alabarán tus hermanos. Tu mano pesará sobre la cerviz de tus enemigos. Póstranse ante ti los hijos de tu padre. Cachorro de león, Judá, [...] no faltará de Judá el cetro ni de entre sus pies el báculo. Hasta que venga aquél cuyo es, y a él darán obediencia los pueblos» (Gén 49, 8-12).

Se mantiene la idea del cachorro, la tribu de donde procede –Judá– es una leona, el cachorro será el retoño de Jessé el nuevo David, a él se asimilarán las profecías mesiánicas de Isaías: «Y brotará un retoño del tronco de Jessé y retoñará de sus raíces un vástago» (Is 11, 1), «retoño de Jessé, estandarte de los pueblos» (Is 10, 11), «restablecidas las tribus de Jacob serán luz de los pueblos» (Is 49, 6), «maestro de los pueblos» (Is 55, 4). Ese retoño de la raíz de Jessé (Isaí) y de David es asimilado a Cristo en el Apocalipsis: «...mira que ha vencido el león de la tribu de Judá, la raíz de David, para abrir el libro y sus siete sellos» (Ap 5, 5).

14. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fund. Univ. Esp. Madrid, 1989, p 36.

El león en majestad centra la bóveda, echado, con la cabeza alzada mirando al espectador –su cara tiene facciones casi humanas– y coronado como rey. Es habitual en la emblemática la representación del león coronado como símbolo del príncipe o del rey, así en Camilli, Solórzano (emblema xciii) con referencia a la dignidad real, Typotius, etc;¹⁵ en el libro de Torre Farfán sobre las fiestas por la canonización de San Fernando (1670), el león coronado es imagen del Rey Santo: dominador del fiero dragón y generoso con el manso cordero: «León generoso fue quién asumió con igualdad la justicia a la piedad».¹⁶

Relativo a la situación, sobre la bóveda a la entrada de la capilla, nos interesa también el aspecto del león como vigilante. Vemos esto desde la antigüedad, dice Horapollo en su Jeroglífico III del capítulo iv de sus Hieroglyphica: «el león tiene cerrados los ojos mientras está despierto y en cambio cuando está dormido los tiene abiertos, lo que es señal de vigilancia. Por este motivo junto a las cerraduras de los templos se ponen leones, de modo simbólico, como guardianes».¹⁷ Santos padres, Hilario, Agustín, historiadores antiguos como Plutarco, Eliano, los Bestiarios medievales, como el Fisiólogo atribuido a San Epifanio etc. muestran la imagen del león vigilante que no duerme, de ahí pasa a los emblemistas, verbigracia el espléndido emblema xv del paradigmático Alciato «Vigilancia y Concordia» donde se muestra un templo y a su puerta un león: Y en las entradas de la iglesia a guisa / de diligente guarda y jamás leída / está el león (más quién quiera creérselo) /que con ojos abiertos siempre duerme.¹⁸

También C. Ripa en su Iconología: un león dormido con los ojos abiertos a los pies de la Vigilancia y cita a Valeriano «[...] en la iglesia

15. Vid GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Tuero, Madrid, 1987, pp. 206-207.

16. TORRE FARFÁN, *Fiestas de la Santa Iglesia...* ed. fac. Focus, Madrid, 1982, p. 105, jeroglífico Parcere subjectis est debellare superbos, el león es clemente, más esta clemencia presupone un dominio.

17. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, Akal, Madrid, 1991 pg. 107, edición a cargo de González de Zárate.

18. ALCIATO, *Emblemas*, Editora nacional, Madrid, 1975, según la edición de «el Pinciano», 1549.

es preciso velar con ánimo despierto la buena realización de la oración [...]». por todo ello Carlos Borromeo recomienda en el concilio de Milán que se ponga el león en la puerta de la iglesia en recuerdo de la vigilancia de las almas.¹⁹

Esto es en resumen lo que nos comunica la primera bóveda de la capilla. El león que vigila a la entrada, en majestad, coronado como rey, el auténtico vástago de la estirpe de Judá, luz de los pueblos, inmerso en el purísimo receptáculo que fue la concebida sin mancha, representada en los símbolos de pureza que lo rodean.

El espectador antes de acercarse al centro de la capilla deberá observar los pavos reales que se disponen en el intrados de cada arco lateral del tramo. Diremos solamente que este símbolo está presente en el arte cristiano desde sus comienzos siendo su connotación más directa la de la inmortalidad lo cual profundiza en el sentido de todo este programa iconográfico, ofreciendo la promesa de la verdadera vida implícita en el pan que desciende del cielo.

LOS SEIS JEROGÍFICOS Y LAS SEIS MUJERES BÍBLICAS

Situándose el espectador, con el debido respeto, bajo el baldaquino que centra el crucero, observará pintados sobre los muros del presbiterio y a sus espaldas, a derecha e izquierda en los brazos de la cruz seis jeroglíficos y sobre cada uno de ellos las figuras, desde rodillas hacia arriba (similar a lo que en cine se denomina «plano americano»), de una escogida mujer bíblica. Comenzamos la descripción por el que se halla en el brazo del Evangelio del crucero de frente al presbiterio.

Aparece una rueda de molino girando sobre su base correspondiente en acción de triturar un montón de corazones [Fig. 2]. Una filacteria da explicación mediante un versículo del libro de los Salmos: «Cor contritum et humiliatum deus, non despicias», un corazón contrito y humillado, Dios, no lo desprecias (Sal. 51, 19). Imagen de la penitencia, la conversión, la renovación, mediante la destrucción del viejo corazón

19. RIPA, *Iconología*, Akal, Madrid, 1987, T. II, pp. 420-421.

impuro por el pecado, se llega al corazón nuevo, puro. El Salmo 51, Salmo Miserere, es la mejor expresión del sentimiento de arrepentimiento por el pecado –David pecó con Betsabé– y el deseo de humillar el corazón triturado por el dolor del pecado (dolor de contrición que se recomienda en el sacramento de la penitencia sobre el de atrición). Necesidad y petición a Dios de un corazón nuevo y limpio.²⁰ En la Biblia se alude a la necesidad de un corazón nuevo, «pondré en vosotros un corazón nuevo: quitaré de vuestra carne el corazón de piedra y os daré un corazón de carne (Ex 36, 25). Se asegura una nueva y definitiva alianza, la promesa para el cristiano se cumple en Jesucristo.²¹



Fig. 2.

20. LEÓN-DUFOUR, *op. cit.* p. 676.

21. *Ibidem* p. 190.

El corazón triturado o humillado, dispuesto a su renovación, responde a uno de esos temas genéricos, arquetípicos en el pensamiento del hombre, lo que Bialostocky denomina «tema de encuadre»:²² sería en este caso la necesidad de la destrucción para construir, hacer surgir de la materia mortificada y destruida algo superior. La mutilación, la tortura de la materia, es la idea alquímica de los procesos de transmutación de los metales que se transforman en algo puro, superior, como el oro alquímico o el elixir de la vida en la «Opus magnum»; llega a compararse con esto la Pasión de Cristo.²³ La materia ha de ser torturada, pasar por la putrefacción que da como resultado la «nigredo», para en etapas sucesivas de mortificación alcanzar la «albedo» y por fin la «rubedo»: el rojo brillante del oro de los filósofos.²⁴

El instrumento con que se representa el sufrimiento en este jeroglífico: la prensa o el molino, es tema recurrente desde la edad media en representaciones de carácter eucarístico. El grano será triturado para obtener la harina y después el pan que podrá ser alimento divino, es la idea medieval del molino místico (capitel de la Madelene de Vezelay). Cristo como fuente mística que aparece en el siglo xv, cuya sangre manante se transforma en hostias (Van Eyck, sangre del Cordero) cristaliza en la prensa mística que vemos en la Psalmodia Eucarística de M. Prieto (1622): Cristo en el lagar, estrujado por la prensa de la cruz que hace brotar su sangre, esto debió inspirar numerosas pinturas del barroco como la que puede verse en Santa María de Mesa en Utrera (Sevilla).²⁵

22. BIALOSTOCKY, *Estilo e iconografía*, Baital, Barcelona, 1972, pp. 111 y ss.

23. *Liber trinitatis*, del franciscano Almanus (1408), *vid.* ESTEBAN LLORENTE, *op.cit.*, p. 450.

24. «Psicológicamente la putrefacción alquímica –nigredo– es la destrucción de los restos mentales que estorban para el avance evolutivo espiritual», CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1991, p. 377.

25. Sobre la prensa y el molino místicos, *vid.* ESTEBAN LLORENTE, *op. cit.* p. 239. Respecto a la Psalmodia Eucarística, *vid.* SEBASTIÁN, *Contrarreforma y barroco*, Alianza Forma, Madrid, 1989, pp. 161-172.

Todo nos lleva al inmenso tema del sufrimiento: la «puerta angosta», el «puente estrecho como un cabello», dificultades, dolor, que se muestra punto común a tantas religiones para alcanzar estados superiores.²⁶ Recordemos el corazón de María triturado por el dolor, siete puñales lo atraviesan simbolizando esas siete Angustias vividas: tres en la infancia de Cristo, cuatro en su Pasión, narradas por San Alfonso María Ligorio en sus «Glorias de María» (1750). El cristiano sufre con Cristo para ser glorificado con Cristo, «valor purificador del sufrimiento que separa el metal de las escorias».²⁷ En el emblema 12 de *Schola cordis* de van Haeften, primera edición en Amberes, 1623, *Cordis humiliatio*, el corazón es sometido ante el Amor a la prueba de la prensa.²⁸

Es la necesidad del dolor de contrición que humilla primero y después renueva el corazón en el sacramento de la Penitencia, preparatorio a la recepción del sacramento de la Eucaristía, pues: «le toman los buenos, le toman los malos con suerte, sin embargo desigual de vida o de perdición».²⁹

Sobre este jeroglífico se representa Ruth, la moabita, porta la hoz y un haz de espigas y viste un corpiño de campesina. Ella, sobre los corazones triturados, es la amargura recompensada: «No me llaméis Noemí –dice su suegra– llamadme Mara porque el Omnipotente me ha llenado de Amargura» (Ruth 1, 20). Ruth, de la tierra de Moab, ama a Noemí, de Belén de Judá, con el más puro amor filial, cambia su pueblo y su dios por el de Noemí, ante la miseria acude a espigar tras los segadores, a los campos de Boz, poderoso pariente de Emimelec, difunto marido de Noemí; Boz se lo permite agradecido por la fidelidad hacia Noemí y su inmenso espíritu de sacrificio. Boz la tomará por mujer tendrá un hijo, Obed, éste engendrará a Jessé padre de David. Las mujeres ante las que Noemí lamentaba su amargura declaran:

26. Vid. ELIADE, *Lo Sagrado y lo Profano*, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1979, pp. 151-154.

27. Vid. LEÓN-DUFOUR, *op. cit.* pp 872-877.

28. Vid. SEBASTIÁN, *op.cit.* pp. 322-324.

29. De la Secuencia de la Misa de la Festividad del Corpus Christi.

«Bendito Yavé, que no ha consentido que te faltase hoy un redentor... te lo ha dado tu nuera, que tanto te quiere, y es para ti mejor que siete hijos» (Ruth 4, 14-15). La amargura es ahora felicidad para Noemí y para Ruth, premio a la fidelidad en la adversidad. De ella descenderá David, y de David Jesús. El simbolismo de la presencia de Ruth redonda el de los corazones bajo la rueda de molino.

En el brazo del crucero correspondiente a la Epístola, en posición simétrica al anterior, aparece un jeroglífico donde el espectador puede ver como un ciervo ansioso en actitud rampante se dirige hacia una fuente que mana agua, bajo el animal, se desangran varias culebras mortalmente heridas [Fig. 3]. En una filacteria se lee: «Sicut desiderat cervus ad fontem aquarum», como anhela el ciervo la fuente de las aguas (Sal 42, 2).

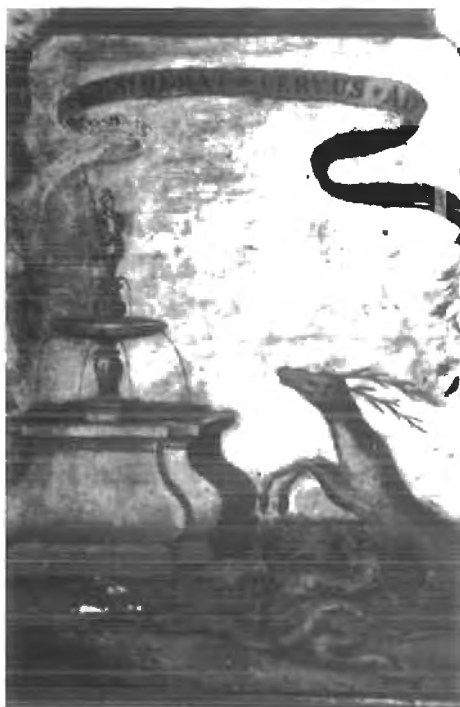


Fig. 3.

Del agua brota la vida. Por su parte la ciencia corrobora esto: las primeras células vivientes surgen del agua. Este conocimiento es muy reciente, la simbología que en el fondo lo alude, muy antigua. El agua limpia, purifica, fecunda; la inmersión en el agua: retorno a los orígenes y limpieza de la culpa, tal es el simbolismo del bautismo cristiano. Para los pueblos del desierto el agua es la máxima bendición de ahí la expresión bíblica «Aguas vivas» como situación edénica pasada o como promesa. Yavé es «manantial de aguas vivas» (Jr 2, 13), manantial del que el alma desea beber sus aguas, como continúa diciendo el Salmo aludido en el jeroglífico: «Mi alma está sedienta de Dios, del Dios vivo» (Sal 42, 3). En el Antiguo Testamento el agua es símbolo de vida, en el Nuevo Testamento es símbolo del Espíritu con su sentido de eternidad.³⁰ Lo revela Cristo en el encuentro con la samaritana: «...Él te dará a ti agua viva» (Jn 4, 10), «...el que beba del agua que yo le diere no tendrá jamás sed, que el agua que yo le dé se hará en él una fuente que salte hasta la vida eterna» (Jn 4, 14).

El arte cristiano recogió muy pronto la imagen expresada en el Salmo, adoptando así al ciervo como el alma que acude sedienta de Dios a la fuente de aguas vivas siendo reflejo de la necesidad del alimento eucarístico. En el jeroglífico que estudiamos aparece además un elemento que los padres tomaron de fuentes de la antigüedad y fue transmitido durante la edad media y pasó a los emblemistas, nos referimos a las culebras heridas de muerte bajo el ciervo. En Horapollo el ciervo huye de su enemiga la víbora (Cp IX, Jer I), pero en los naturalistas antiguos, Plinio, Eliano. Solino, ella teme al ciervo y así pasa a los bestiarios medievales.³¹ En el Fisiólogo atribuido a San Epifanio figura como vencedor de las serpientes y como el que corre hacia las fuentes de agua tras haberlas matado, necesitando él de esa agua para vivir: si no la toma a los tres días muere, si la toma tiene asegurados cincuenta años más de vida; la serpiente es interpretada como el pecado: «Si alguna vez das acogida a la serpiente, es decir, al pecado, en las

30. MARTÍNEZ RIPOLL, «La Iglesia del Colegio de San Buenaventura», *Arte hispalense*, nº 12, Sevilla 1976, p. 47. Los Profetas ya aluden al símbolo de la vida divina.

31. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *op.cit.*, pp. 138-139.

profundidades del corazón, corre al instante a las corrientes de aguas, esto es, a los manantiales de las Escrituras» y así explica el símil del Salmo de David al que llama profeta: «como suspira el ciervo por las corrientes de aguas, así, Dios, mi alma suspira por ti».³² En San Agustín el ciervo es el hombre que limpia el alma de sus pecados, San Isidoro muestra al ciervo que sana de sus enfermedades matando a las serpientes (Et. XII, 1, 18), en Orígenes el ciervo es imagen de Cristo que somete al mal. Los emblemistas, a partir del s. XVI, mostrarán al ciervo y la serpiente como el hombre dominador del pecado: Camerarius (Emb. XL), Covarrubias (Emb. XL), Solórzano (Emb. LXX).³³

El ciervo, imagen también de presteza, por la observación de sus movimientos rápidos, fue tomado en el citado jeroglífico de Horapollo como insensato, pero en la Biblia es imagen del que acude veloz a la llamada de Dios: «...que me dio pies como de ciervo y me puso sobre las alturas» (2 Sam 22, 34) (Sal 18, 34) (Hab 3, 19). Basado en esto el capuchino Castellmare se refiere a los ciervos eucarísticos como las almas que acuden veloces al sacramento.³⁴

Sobre el jeroglífico aparece la imagen de Abigaíl, la prudente, porta una jarra y un cesto con panes. Mujer del rico y negativo personaje Nabal, a la muerte de éste se casa con David, quien había quedado admirado de la sabiduría con que ella había actuado (2 Sam. 33). Es imagen de prudencia y de diplomacia y prefigura de la Virgen en cuanto amediadora.³⁵ Ella aplaca la ira de David hacia Nabal, se interfiere en el camino y rogándole clemencia le ofrece ricos presentes en alimentos.

32. Atribuido a San Epifanio, *El Fisiólogo*, edición de SEBASTIÁN, TUERO, Madrid, 1986, p. 34.

33. ZÁRATE, *op. cit.*, loc. cit. cita algunas representaciones artísticas. También en su edición de HORAPOLLO, pp. 529-531. CIRLOT, en *op. cit.* pp.128-129, compara el ciervo al cielo a la luz y la serpiente a la noche, al mundo subterráneo.

34. CASTELLMARE, «El alma eucarística», *Apostolado mariano*, Sevilla, 1987 (1ª edic.1921).

35. REAU, *op. cit.* T.I, Vol.I, pp. 319, 320. Hace referencia al *Speculum Humanae Salvationis*.

En la imagen que observamos estos se sintetizan en la jarra y el cesto de panes.

Puede establecerse una correspondencia de sucesión entre las dos composiciones: el alma purificada por el sufrimiento «cor contritum», corre veloz y vencedora del pecado a la fuente de aguas vivas. En su iconografía se corresponden las mujeres bíblicas, Ruth es portadora de las espigas granadas, Abigaíl del cesto de los panes, aluden a su historia bíblica, pero aluden también al pan eucarístico.

Se sitúa ahora el espectador en el presbiterio, girándose hacia el muro lateral en el lado del Evangelio, tendrá ante él el jeroglífico que muestra la imagen del Buen Pastor. Un muchacho imberbe, con un cayado, sentado en un paisaje de bosque y rocas mira con amor inmenso a su rebaño de ovejas, una de ellas se le acerca y levanta hacia él su cabeza mostrando la necesidad que tiene de sus cuidados [Fig. 4]. La filacteria dice: «Ego sum bonus pastor» (Jn 10, 11), sigue así el texto evangélico: «[...] el buen pastor, da su vida por las ovejas; el asalariado... ve venir al lobo y deja las ovejas y huye» (Jn 10, 11-12). El buen pastor, el pastor fiel, a diferencia del que no lo es, el asalariado, da su vida por las ovejas, sacrificio o aún más autosacrificio: es el infinito amor de Cristo –Buen Pastor– entregado al género humano –ovejas– en el gran sacrificio perpetuado en la Eucaristía.

El pueblo de Israel fue una civilización nómada cuya supervivencia se basaba en el pastoreo, entre ellos tuvo que surgir la metáfora del pastor conduciendo a su rebaño y Yavé es visto como pastor de su pueblo Israel «[...] por el nombre del Pastor de Israel» (Gén 49, 24) «Es Yavé mi pastor, nada me falta» (Sal 23, 1) «Oh, Pastor de Israel!... tu que conduces a José como un rebaño, que te sientas sobre los querubines...» (Sal 80, 2). El Mesías es anunciado como el único pastor: «Suscitaré para las ovejas un pastor único que las apacentará» (Ez 34, 23). En el discurso de Jesús sobre el pastor y su rebaño suscita la fundación de la Iglesia «[...] habrá un solo rebaño y un solo pastor» (Jn 10, 16). Y ya desde los Hechos de los Apóstoles y de la carta de San Pedro se constata a los obispos como los sucesivos pastores: «Mirad por vosotros y todo el rebaño sobre el cual el Espíritu Santo

os ha constituido obispos para apacentar la Iglesia de Dios» (Hech 20, 28).³⁶



Fig. 4.

Hacia el año 200, los cristianos fueron reticentes al uso de las imágenes ante las prácticas idolátricas contemporáneas. La imagen del Buen Pastor representa a Cristo, tanto en las pinturas de las catacumbas como –a veces repetidamente en sucesión– en los sarcófagos y alguna imagen exenta. Existía en la Grecia arcaica un modelo –el moscóforo– que se tuvo muy a bien imitarlo. Este Cristo-moscóforo es joven e imberbe; cuando el tema, tras su desaparición medieval resurja

36. Al respecto *vid.* LEÓN-DUFOUR, pp. 651-655 (533-36). También REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 316.

en el barroco, aun mantendrá en muchas ocasiones, como en la que tratamos, esta visión de Cristo adolescente o incluso niño.

El moscóforo cristiano es interpretado –A. Grabar– como «el pastor, alegoría de Jesús que salva al cordero, alegoría del alma buena», así en la Roma pagana, ese símbolo es la filantropía, humanitas, lo adopta el primer arte cristiano y lo asocia al orante, *pietas*.³⁷ Asimismo puede verse como expresión de las fuerzas cósmicas guiadas por el psicopompo, guía de las almas.³⁸

Ya en el siglo v, aparece –mausoleo de Gala Placidia– la iconografía del Buen Pastor sentado entre su rebaño, el cayado es una Cruz y acaricia a una de las ovejas. En San Apolinar in classe (s. vi) vemos doce ovejas en el ábside, figura de los apóstoles y también de la Iglesia, los centra el santo titular, encima la Cruz, símbolo de Cristo, sobre el universo y a ambos lados Moisés y Elías, personajes de la transfiguración, más abajo tres corderos (¿Pedro, Santiago y Juan?).

Muchos siglos después, en la plenitud del barroco, reaparece la imagen del Buen Pastor. Murillo lo pinta (ca. 1660) con una oveja en primer plano de gran tamaño que pudiera hacer alusión a la oveja extraviada (Mt 18, 12).³⁹ Al parecer en la contrarreforma renueva su importancia esta imagen de Cristo-autoridad y Cristo-amor. Parece hablar de ello la figura antes inexistente de Cristo maduro, barbado, como se ve en la portada de las Empresas Sacras de Nuñez de Cepeda: «Idea del Buen Pastor» (1687) o en un grabado de Hans Bol conservado en la biblioteca del Escorial: presenta la Jerusalén celeste con sus doce puertas –doce perlas– guardada cada una por un ángel, en el centro del cuadrado perfecto la fuente de la vida, el Padre Eterno con tiara papal, a sus pies la paloma del Espíritu Santo, el Hijo pie en tierra como Buen Pastor: Cristo maduro, vigoroso, con la cruz como cayado, las ovejas corren hacia él a las puertas de la Ciudad Celestial.

Déborah, la profetisa, aparece sobre el Buen Pastor, con porte altivo y elegante atavío de reminiscencias militares, suavizado respecto al

37. GRABAR, *op.cit.* p. 21.

38. CIRLOT, *op.cit.* p. 355.

39. MARTÍNEZ, *Murillo*, Sarpe, Madrid, 1990, p. 87.

que lleva, con espada y escudo, en un grabado de Claude Vignon perteneciente a la «Gallerie de femmes fortes» del jesuita Le Moyne (1647).⁴⁰ Las ropas aluden a la decisiva participación en la lucha de Barac contra Habín (rey de Caná que oprimía a Israel) y el jefe militar Sísara. Déborah es profetisa y juez, la única mujer entre los cinco jueces bíblicos. En las Descalzas Reales de Madrid se la representa sentada juzgando a su pueblo; se la toma como prefigura de la Virgen madre de los hijos de la Iglesia.⁴¹ Transmite a Barac el deseo de Yavé de ocupar el monte Tabur enfrentándose a Sísara, él le pide que vaya ella a lo que accede y le profetiza que una mujer dará muerte a Sísara (Jue, 4, 9), lo hará Jael, traicionando a su marido Jeber quien estaba del lado de Jabín. Interesa especialmente como juez a quien acude el pueblo de Israel prefigurando a la madre de los hijos de la Iglesia y en relación a la idea de autoridad y cuidado del Buen Pastor.

En el muro lateral de la Epístola, se sitúa el espectador ante el jeroglífico en que aparece gloriosa el Arca de la Alianza en el centro de un gran resplandor. En una filacteria se lee «Haec arca foederis», esta es el arca de la alianza [Fig.5].

La imagen responde a la visión apocalíptica del Arca de la Alianza, su reaparición gloriosa al final de los tiempos: «Se abrió el templo de Dios que está en el cielo, y dejose ver el arca del Testamento en su templo, y hubo relámpagos, y voces, y un temblor, y granizo fuerte» (Ap 11, 19). El arca se representa con las parihuelas tal como Dios ordenó que se construyera: «Harás unas barras de madera de acacia, y las cubrirás de oro, y las pasarás por los anillos de los lados del arca para que pueda llevarse. Las barras quedarán siempre en los anillos y no se sacarán» (Ex 25, 13-14). Hasta que David pudo dar «reposo» al arca, ésta debía ser transportada debido al carácter nómada del pueblo de Israel. Las parihuelas se fijan por cuatro anillas de oro en cada vértice inferior y nunca deben ser sacadas, por ello hacen cuerpo en la imagen del arca. Se presentan pares de alas en los vértices, que aunque no se

40. Rep. en BORNAY, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, Cátedra, Madrid, 1998 p. 27. 4

41. Vid. SEBASTIÁN, *op. cit.* p. 228.

distingue muy bien deberían ser tres pares en alusión a los querubines que Isafás describe con seis alas: «... con dos se cubrían el rostro y con dos se cubrían los pies, y con las otras dos volaban, y los unos y los otros se gritaban y respondían Santo, santo, santo...» (Is 6, 2-3). El arca es trono –o escabel– sobre el que Dios se sienta o apoya sus pies entre los querubines, como entre dos ángeles es habitual representar el ostensorio, como en esta capilla aparece sobre la Santa Cena.

El arca aparece entreabierta ¿a qué alude esto?. Quizá al paso de la Antigua a la Nueva Ley: la Sinagoga entrega las tablas de la Ley, guardadas en su interior, a la Iglesia en el auto sacramental de Calderón «El arca de Dios cautiva».42 Puede también aludir al costado abierto de Cristo a través del cual se llega a su corazón.



Fig. 5.

42. REGALADO, *Calderón*, Ensayos/Destino, Barcelona, 1995, T. II, p. 41.

La idea del arca en general supone la conservación y salvación de algo precioso, así es en las dos arcas bíblicas. En el arca de Noé se preserva la familia del justo y las especies de los animales para recomenzar la historia tras el cataclismo. En el Arca de la Alianza se preserva la palabra de Dios, y es además su trono, y siendo lo más santo del pueblo de Israel se sitúa en el lugar reservado del templo: el *Sancta sanctorum*. Ambas arcas habían sido construidas según instrucciones dadas directamente por Dios; su materia prima, la acacia, tenida por imperecedera, simbolizaba la inmortalidad.⁴³ Ese sentido de preservación, santo interior, enlaza el simbolismo del arca con el del corazón y con el del vaso o receptáculo. De ahí la idea, frecuente en la mística medieval, del corazón convertido en un arca (Santa Lutgarda, s. XII) o el paralelismo que se establece entre la herida de Cristo y la apertura del arca (Guillermo de Saint Thierry).⁴⁴

El arca es prefigura de la Eucaristía, aunque sea en abstracto, no puede ser de otro modo, el arca, como la Eucaristía, es signo visible de Dios, en ella está contenida su palabra, las tablas, escrita con su dedo; y es su trono entre querubines. Por el arca Dios se hace presente entre su pueblo, el fiel va a su encuentro ante el arca, como después – en la edad de la Gracia – lo hace a través de la Eucaristía.⁴⁵

Sobre el jeroglífico del arca la imagen en la que Rahab, la cortesana que acogió en su casa de Jericó a los espías que había enviado Josué, muestra al espectador tendido entre ambas manos el cordón púrpura. Tuvo el valor, incumpliendo las órdenes del rey, de ocultar en su casa a los enviados de Josué cuando sus ejércitos tomaron la ciudad, su familia y su casa que daba a la muralla fue respetada gracias al cordón púrpura atado a su ventana, que como la sangre del cordero

43. REVILLA, *op. cit.* pg 43.

44. «Entre yo completo en el corazón de Jesús, en el Sancta Sanctorum, en el Arca del Testamento, en la urna de oro!» (la que contenía el mana), cita en DAVY, *Iniciación a la simbología románica*, Akal, Madrid, 1996, pp. 156-157.

45. El Nuevo Testamento muestra como el arca ha hallado su cumplimiento en Cristo. Palabra de Dios que habita entre nosotros, salud, guía, verdadero propiciatorio. LEÓN-DUFOUR. *op. cit.* p. 103.

pascual sirvió de señal para ser preservada. Según la exégesis medieval el hilo de púrpura que había sido su protección en gratitud a su valentía, simboliza la Sangre del Cordero y también la Sangre de Cristo instrumento de Redención.⁴⁶

La idea de la custodia y protección de algo amado o precioso es la que se desprende del conjunto de significación que se crea en estos jeroglíficos y representaciones afrontados en los muros laterales del presbiterio: la custodia del pueblo cristiano por el Buen Pastor y del pueblo de Israel, por la sabia Déborah, las tablas de la ley divina preservadas en el arca que llega luego a ser el mismo corazón de Cristo, la sangre del cordero inmolado protectora como su símbolo el cordón púrpura protegió a la valerosa Rahab ante el ataque contra Jericó.

Situado el espectador frente al testero, verá otros dos jeroglíficos uno a cada lado del retablo. En el Evangelio, el jeroglífico incluye una alegoría de la Fe: una muchacha con aspecto de niña, vestidura blanca y manto rojo, vendados los ojos, sostiene sobre su cabeza el cáliz-ostensorio [Fig. 6]. Sobre ella una filacteria con la frase: *Fide sine operibus mortua est*; estas palabras pertenecen a San Agustín —«De Fide et Opes»— quien a su vez se basa en Santiago: «Pues como el cuerpo sin el espíritu es muerto, así también es muerta la fe sin obras (San 2, 36).

La alegoría de la Fe puede presentar muchas variantes, en la mayoría es fundamental la aparición de la cruz y/o el cáliz, éste casi siempre como ostensorio de la Sagrada Forma.⁴⁷ Existe además una relación de idea y también de imagen entre Fe, Iglesia (*Sponsa Christi*), Virgen María y Religión. Todas ellas pueden ser portadoras del cáliz. En una inversión simbólica, como contenidos de todos los vicios, aparece con un cáliz la Gran Meretriz de Babilonia: «...y tenía en su mano una copa de oro, llena de abominaciones...» (Ap 17, 4); esta imagen la transfiere Ripa a su «Religión falsa». La representación de la Fe que

46. REAU, *op. cit.* T.I, Vol.I, pp. 260-261.

47. Sobre el cáliz-ostensorio y el calvario que aparece en el interior de la Sagrada Forma, se tratará en el jeroglífico con el que hace pareja situado al otro lado del presbiterio.

nos ocupa obedece a un tipo de raigambre medieval; la idea al llevar sobre la cabeza el atributo que le concierne es el de fundamento, y tratándose de la virtud de la Fe es el de fundamento de la Iglesia.⁴⁸ Las vestiduras blancas se citan en cuatro de las cinco alegorías que Ripa presenta para la Fe, son éstas imagen de la «luz, perfecta y pura por naturaleza».⁴⁹ Respondiendo al lema expresado en la filacteria el fundamento de esta Fe es un fundamento de acción, en una idea que aunque data de los primeros tiempos cristianos, necesitó ser lo más divul-



Fig. 6.

48. S. Sebastián cita un manuscrito francés de la segunda mitad del siglo xv donde se muestran diversas alegorías de virtudes; la Fe aparece con un cirio encendido y sobre la cabeza la maqueta de una iglesia, la Caridad, por ejemplo lleva encima el pelícano símbolo del amor. SEBASTIÁN, *Mensaje del arte medieval*. Escudero, Córdoba, 1978, p. 160.

49. RIPA, *op. cit.* T.I, p. 46.

gada posible por los ambientes contrarreformistas, junto a la de la presencia real de Cristo en la Eucaristía.

Continuando la serie, en la zona superior la imagen de Esther, la mediadora. También mujer de gran valor, expone su vida para interceder ante el rey Asuero, del que era esposa, por el pueblo judío en peligro de ser exterminado por el gran visir Amán, al final éste correrá tal suerte. Se ha asimilado Ester a la diosa babilónica Istar, la Astarté de los griegos. Es considerada prefigura de la Virgen como mediadora; ella del pueblo judío ante el rey, María, universal, de los hombres ante Dios. Se la asocia a la letanía *Stella Maris* en relación a la etimología de su nombre que significaría estrella. Por ampliación del simbolismo, de figurar a María mediadora devendría imagen de la Iglesia.⁵⁰ Se la representa con atributos de reina, como esposa del rey Asuero, cetro y vestiduras.

Al otro costado del retablo, sobre la puerta que da a la sacristía se encuentran el último de la serie de seis jeroglíficos. Sobre un corazón alado se sitúa el cáliz-ostensorio con la Sagrada Forma. La imagen está rodeada por filacterias con las leyendas: «O sacrum convivium in quo Christus sumitur, Oh sagrado convite en el que Cristo es recibido, de un himno del Oficio del Corpus y Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem in me manet est ego in illo» (Jn 6, 36).

El texto del himno compuesto por Santo Tomás de Aquino hace referencia a la misteriosa y admirable presencia de Cristo oculta bajo las especies físicas de la Eucaristía el texto de San Juan refiere la unión profunda «común unión» entre Cristo y el que lo toma bajo las especies eucarísticas, así, se figura la parte tradicionalmente tenida como más noble del ser humano: el corazón, como escabel de la Eucaristía.⁵¹ Gracias a esta unión misteriosa el corazón se eleva alado, trasciende a un nivel superior.⁵² El corazón es imagen de Verdad (Horapollo,

50. REAU, *op. cit.*, pp. 387-389.

51. Recordemos el arca-corazón, escabel de Yavé.

52. Imagen análoga a aquella en que una vela encendida y entre llamas se coloca sobre un corazón –Caridad– o cuando éste es rematado por una Cruz –Amor– en Cristo.

Valeriano) y asiento de la inteligencia y si está alado sube a los cielos hacia Dios (Schola Cordis).⁵³ Podemos ver un gran corazón alado dominando la composición de un grabado (siglos XVI al XVII) en forma de cuadro sinóptico titulado «el alma anhela la Trinidad»; en este corazón, alma ya preparada, domina la Gracia, las alas lo elevan hacia la Trinidad representada sobre él en un rompimiento de gloria.⁵⁴

La imagen del cáliz como ostensorio de la Sagrada Forma puede verse en diversas representaciones del s. xv. Por ejemplo en la Última Cena mural de San Isidoro del Campo (1431-1436), Jesús sostiene en su mano izquierda el cáliz, sobre él la Hostia flota milagrosamente mientras bendice con la mano derecha est misma actitud de Cristo la vemos en la, ya muy diferente, composición de Juan de Zamora para el Sagrario de la Colegiata de Osuna (1531).⁵⁵ En otros temas aparece también la Sagrada Forma flotando sobre el cáliz: en la Oración en el Huerto, Juan de Flandes en la catedral de Palencia (1510-1518) y en la iglesia de San Lázaro (Palencia) actualmente en el museo del Prado (1514-1518); Santo Tomás de Aquino porta un templete en cuyo centro un pequeño altar es base de un cáliz (Pedro Berruguete, Santo Tomás de Ávila, 1490-1496), o la alegoría figurada or Pablo de Céspedes en la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla con el cáliz-ostensorio y una palma (1522). Esta iconografía del cáliz-ostensorio lleva implícita la idea del misterio completo de Cristo, su cuerpo. Su sangre y su divinidad. Ambas naturalezas, todo Él sumido bajo las dos especies y completo en caeda una de ellas y además el mostrarlo todos, como luz y estandarte de los pueblos; el cáliz es continente de una de las especies y a su vez ostensorio de la otra, luminosa y redonda como Sol justitiae (Mal 4, 2), es la idea –opuesta al ocultismo altomedieval– de mostrar –«ostendere»– de las custodias ostensorios en los cultos internos y externos. Así nos muestra el sacerdote en la Misa la Eucaristía

53. SEBASTIÁN, *op. cit.* 1989, p. 325.

54. Reproducido en *ibid.* pg. 87, también en RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza Forma, Madrid, 1995, p. 43.

55. Otros ejemplos andaluces del primer tercio del s. XVI, en la capilla sacramental de: Santa. M^a de Carmona y en el monasterio de Santa Clara de Moguer.

antes de la Comunión cuando vuelto al pueblo con las especies una sobre la otra declara el Agnus Dei. Figurado en la Hostia vemos el Calvario (Deesis). Los ejemplos de esto son muy numerosos, en la Santa Cena, Oración en el Huerto, alegorías, etc.. esta imagen realza lo que se oculta tras la especie eucarística: el Sacrificio una y otra vez renovado en la Consagración de la Misa. Intensamente expresivo es un dibujo perteneciente a «Discursos festivos [...]» de Reyes Messía de la Cerda (1594): en la Hostia, sobre el cáliz, aparece solo el Crucificado, con las cinco llagas manantes de abundante sangre que incluso sobre pasa los límites del cáliz; la leyenda sobre él lo muestra como Fuente de la Vida: «Fuente de Christo crucificado» [Fig. 7].



Fig. 7.

El tema del cáliz necesitaría un análisis muy extenso, simplemente nombrémosle como copa de salvación, vaso electo y espiritual, continente de la Sangre preciosísima del Sacrificio ofrecido por toda la humanidad, atributo de la Fe, la Eucaristía, la Iglesia, Melquisedec, la Virgen como María eucarística,⁵⁶ por inversión simbólica de la Gran Meretriz, y también del propio Cristo.

56. En el arte románico.

Sobre este jeroglífico, la imagen de Judith, la valerosa. El más representado de los personajes bíblicos femeninos, mujer fuerte por excelencia. Curiosamente su libro es considerado dentro del Canon bíblico por el catolicismo y sin embargo es apócrifo para judíos y protestantes.⁵⁷ Con artes seductoras, aprovechando su belleza, Judith llega a constituirse en prefigura de la Iglesia Triunfante y de la Virgen María, por medio anda la virtud del valor, la castidad siempre guardada física y espiritualmente, la heroína que libra al, una vez más oprimido, pueblo de Israel; pero aún así no deja de llamar la atención como algo tan denostado oficialmente por el catolicismo como la seducción por el atractivo femenino, llega a estar presente y como elemento fundamental en una de sus alegorías más recurridas. Quizá a modo de compensación existe la versión negativa en la imagen de Salomé. Tal como se representa, la heroína evidencia la fuerza en la potentísima espada que exhibe, impregnado su filo de sangre, y la cabeza, antes poderosa, de Holofermes, mostrados ambos objetos al pueblo israelita y al espectador cristiano. Evidencia la hermosura en su rico y cuidado atuendo y adornos, así como la animosidad de espíritu en la lozanía del rostro y la mirada directa. El corazón alado que asciende impetuoso con la fuerza que le otorga la Eucaristía enlaza con la imagen de la animosa Judith constituyendo ambos una unidad de significación.

Se han elegido para el lugar más noble del recinto dos de las mujeres del Antiguo Testamento que más se han representado en el arte.⁵⁸ Ambas heroínas, liberadoras, mujeres bellas, valerosas y de ánimo elevado. Bajo ambas aparece el motor que mueve ese ánimo en el cristiano: la Eucaristía, en una representación directa cual es el cáliz-ostensorio con el Calvario sumido en la Hostia.

Entre las seis composiciones que envuelven materialmente al espectador situado en el centro ideal de la capilla, bajo el baldaquino, se crea un proceso de aleccionamiento y acercamiento al inmenso misterio eucarístico, la preparación –penitencia, necesidad, vía de acceso–

57. BORNAY, *op. cit.* p. 41.

58. *Ibidem*, p. 26.

en el molino y el ciervo, la muestra del contenido a que nos dirigimos –el amor de Dios, su sangre derramada– en el Buen Pastor y el Arca abierta, hasta alcanzar el misterio mismo –fundamento en la Fe, motor único del ánimo que se alza en la común unión– en la alegoría de la Fe y el corazón alado con la Eucaristía. Las mujeres bíblicas son un trasunto del contenido de estos jeroglíficos que a su vez enlazan con el carácter mariano del programa por su carácter de prefiguradas de María.

ARCO DE ACCESO Y MURO FRONTERO EN EL CRUCERO

El sacerdote deberá tomar, para la Comunión de la Misa, la reserva del Santísimo. El intrados del arco por el que accede contiene en su clave un séptimo jeroglífico en que se representa el Universo –Mundo– rodeado por el Arco Iris surgiendo todo ello entre nubes; en una filacteria se lee: *Ponam signum in nubibus*, pongo el signo en las nubes (Gén 9). «Ved aquí la señal del pacto que establezco entre mi y vosotros... pongo mi arco en la nubes para señal de mi pacto...» (Gén 9).

Es la primera alianza de Dios con el hombre según aparece en la Biblia; a esto sigue la mención del primer altar, en que Noé ofrece un holocausto en tanto Yavé se repite la alianza en su corazón (Gén. 9, 20-22). Es así que el arco iris queda como símbolo de la primera alianza entre Dios y los hombres. La idea de esta alianza con Noé y sus hijos es de universalidad, en contraste con la de Dios con Abraham tras la dispersión de Babel, que se establece solo para su descendencia.⁵⁹ La figura del arco iris es etérea, sutil y enlaza tierra y cielo, por ello se adecua a este significado de alianza del hombre –tierra– y Dios –cielo– en una unión de tipo Axis mundi.⁶⁰ Y en esa unión se redonda ese aspecto de alianza universal colocando no ya al orbe terrestre sino al celeste y el Arco Iris rodeándolo. A partir del renacimiento se prodiga la representación del universo tal como aquí se ve, una esfera poblada

59. LEÓN-DUFOUR, *op. cit.* p. 62.

60. *Vid.* al respecto, REVILLA, *op. cit.* p. 44, también, sobre el Axis mundi, ELIADE, *op.cit.* pg. 39.

de estrellas ceñida por la banda del Zodiaco, las constelaciones por las que el Sol discurre aparentemente en el ciclo del año; también lo hacen muy aproximadamente por este lugar –el plano de la eclíptica– la Luna y los planetas.⁶¹ Se hace habitual representar las esferas del Universo –cosmos, mundo– la de la Tierra y la esfera armilar: el Universo visto en esqueleto, con las trayectorias de los astros centradas por la Tierra o el Sol.⁶² La esfera refleja la idea de totalidad, así como de infinitud, homogeneidad, unicidad, la propuesta de lo universal. Además los cuerpos celestes habían sido tenidos desde la antigüedad como cuerpos divinos y por tanto perfectos y su aspecto es el de esferas, lo corruptible se hallaba en el mundo sublunar. Torre Farfán en su *Fiestas de la Santa Iglesia...* muestra en uno de los jeroglíficos, reunidas bajo la corona, las esferas terrestre y celeste; es la máxima glorificación de la monarquía: no es suficiente la esfera terrestre y así lo explica Farfán: «La conquista de la Tierra fuera corta a mi desvelo sino conquistara el Cielo». Este sentido presenta el arco Iris que aparece en la capilla de San Lorenzo: sentido universal de la alianza que supera el orbe terrestre. Y... ¿hasta que punto se confunde, o se asimila, en todo esto el universo físico, con el cielo divino, reino de Dios?

Cuando el sacerdote accede al «sancta sanctorum» bajo este arco, en busca de la reserva del Sacramento, pasa bajo la imagen del Arco Iris universal, redundancia que indica ese tránsito, axis mundi, alianza que lleva de la tierra al cielo y ante sus ojos aparece en la pared opuesta la alegoría de la Fe centrandó una espléndida arquitectura fingida de triple arco triunfal, a su vez abierta a un vaso paisaje. Se trata de un a alegoría diferente de la que se incluía en uno de los jeroglíficos; aquélla era fundamento, ésta se muestra como fortaleza. En la primera se la veía con apariencia de niña, con la simbología que ello con-

61. Se consideraban planetas la Luna y el Sol que junto a los cinco visibles hacían un total de siete.

62. Tapices llamados *Las esferas* de El Escorial, obra de Georg Wezel, sobre cartones atribuidos a Bernant van Orley, 1530. Vid. también la descripción número 20 del libro II *Imágenes de Filóstrato el Viejo*, con grabados de Caron y taller del primer tercio del s. XVII publicado en París, editado en Siruela, Madrid, 1993.

lleva en relación al alma, ahora se muestra como mujer madura, hermosa y fuerte, empuñando enérgicamente la cruz en gesto de Miles christi, y protegiéndose en su lado izquierdo con un escudo oval en que campea el cáliz-ostensorio; sus ojos están vendados. Alrededor de la cruz serpentea una filacteria en que se lee «Fides fortium, scutum» en el anverso y «Armatura inexpugnabile» en el reverso; se trata de una clara referencia a la milicia cristiana expresada en el capítulo 6 de la Epístola de San Pablo a los Efesios: «Tomad pues la armadura de Dios para que podáis resistir... embrazad en todo momento el escudo de la fe...» (Ef 6, 13). Sus cabellos son largos como se la describe en la *Psicomachia* de Prudencio luchando denodadamente a brazo partido; un precedente medieval portando el escudo con el cáliz aparece esculpido en la Catedral de Amiens en este caso el cáliz se remata por una cruz. El Giraldillo que corona la torre emblemática de Sevilla, considerado alegoría de la Fe, llevaba en su gran bandera el cáliz-ostensorio según un grabado del siglo XVIII.

La imagen se sitúa ante el oficiante guardando la puerta –en forma de arco triunfal– que precede todo camino figurado en el amplio paisaje que se dilata tras ella; se trata de la única y verdadera fuerza de que revestirse. Al girar, el sacerdote se encuentra ya frente a frente ante el más sagrado misterio [Fig. 8].

BÓVEDAS DEL CRUCERO Y PRESBITERIO

El conjunto de pinturas que revisten estas cuatro bóvedas, tres de lunetos y la media naranja central, corresponde a la que se ha considerado zona de primera intervención. Aquí habría iniciado Pérez Pineda la materialización del programa iconográfico. Si en la segunda fase se dio un giro al concepto primitivo del programa es algo que queda por descubrir, pero el hecho de la superposición de la idea mariana-inmaculadista está presente desde el primer momento. Ello se revela en el conjunto de símbolos que se muestran en las dos bóvedas laterales del crucero, flanqueando a la hemiesfera central con los bustos de los cuatro doctores occidentales, Santo Tomás de Aquino y

San Buenaventura y precediendo a las figuras zoomórficas de Cristo en la cubierta del presbiterio.



Fig. 8.

En las claves de sendas bóvedas laterales se figuran el Sol y la Luna, ambos con fisonomía humana y rodeada de una corona de estrellas la Luna. El Sol queda flanqueado por dos símbolos que constituyen la más antigua prefiguración eucarística en la Biblia: el sacrificio incruento –ofrecimiento de pan y vino– por parte del rey sacerdote Melquisedec; a ambos lados de la Luna se sitúan el ciprés y la palmera, símbolos marianos que se han situado uno a cada costado de numerosas representaciones de la Inmaculada *Tota pulchra*.⁶³ Se reúnen en un todo significativo la Eucaristía –Melquisedec– y María –ciprés y palmera–. la bisagra la conforman los símbolos polisémicos del Sol y de la Luna, que actúan no aisladamente sino emparejados.

Desde la antigüedad eran considerados el Sol y la Luna como símbolo de la Eternidad, así es en el primer jeroglífico de Horapollo, junto al Ouroboros aparecen ambos astros, da esta sencilla explicación:

63. Por ejemplo en las de Vicente Massip o Juan de Juanes. Aparecen también estos símbolos en programas eucarísticos donde, como en éste, se halla presente la idea de la Inmaculada, así en el sagrario de San Mateo de Lucena (Córdoba).

«Para indicar ‘eternidad’ escriben un Sol y una Luna porque son elementos eternos». El tema de la medición del paso del tiempo lo plantean los emblemistas explicando a Horapollo, como Juan de Horozco: «la edad y el curso del tiempo daban a entener por el Sol y la Luna por ser la regla con que el tiempo se mide».⁶⁴

El sentido del Sol y la Luna puede tener un matiz de «continuidad», «día y noche», «siempre», que no es excluyente del de «eternidad». Aquí puede funcionar como ambas cualidades para la Iglesia y el Santísimo Sacramento: «continuidad y eternidad». Cuepos celestes, mundo, universo, círculos y esferas como formas inmutables, perfectas, aparecen en las simbolizaciones de la eternidad, inmovilidad e ideas de recurrencia. Ripa muestra los dos astros en su representación de la «Eternidad o Perpetuidad», tomando como fuente a Valeriano y citando también las medallas de Domiciano y Trajano.⁶⁵ También, en Horapollo, los antiguos historiadores y los emblemistas, la Luna se asocia al Sol con el sentido de dependencia.⁶⁶ En la alquimia el Sol y la Luna son los «opuestos» que han de copular para su «conjunción» y consecución de la obra. En el Antiguo Testamento Dios dedica un día, el cuarto de la creación, a los dos luminares sobre el firmamento; ellos presiden el día y la noche y además sirven de señales a estaciones, días y años: sería el origen bíblico del concepto del tiempo. En otros textos se asocian el Sol y la Luna (Sal 104, 19, Sal 136, 7-9, Jer 31, 35) en que se sugieren las ideas de Dios como creador y del control del tiempo.

El cristianismo en su arte representa asociados el Sol y la Luna a los lados de la Cruz en muchas representaciones del Calvario o sencillamente del Crucificado, pudiéndose relacionar con el Nuevo y el Antiguo Testamento. En este caso la tentación es aunar los diferentes significados: así la pareja de astros en el ámbito cristiano, junto a la Cruz o a los lados de la bóveda central, sería la luz –el Sol– del Nuevo Tes-

64. Cita de *Emblemas Morales* (L.I, XXI) en la edición comentada por González de Zárate de los *Hieloglyphica* de Horapollo, p. 44.

65. RIPA, *op.cit.* T.I, p. 394.

66. HORAPOLO, *op.cit.*, pp. 56-57.

tamento que ilumina dándonos una nueva comprensión del Viejo Testamento y esto se mantiene continua y eternamente. Pudiérase también relacionar con la transposición del orden día-noche en noche-día según Beda, pues mediante la Pasión de Cristo, del estado de gracia-culpa (caída de Adán y Eva) se pasa a culpa-gracia (redención de Jesucristo).⁶⁷

Más aquí a todas estas posibles connotaciones cabe añadir y de pleno derecho, el matiz del simbolismo mariano-inmaculadista que procede tanto del Cantar de los cantares: «Electa ut Sol, puchra ut Luna» como del Apocalipsis: la mujer vestida de Sol con la Luna bajo sus pies. Los ejemplos son incontables en las representaciones de la Inmaculada, tanto en su aspecto *Tota pulchra* como la apocalíptica o en las que funden ambos. Digno es de observar como la imagen de la Luna aparece coronada de estrellas, como las que coronan la cabeza de la mujer del Apocalipsis y en consecuencia general a las que representan a la Inmaculada.⁶⁸

Si la disposición del Sol y la Luna es la inversa de la habitual, esto es, la Luna en el lugar de primacía jerárquica (lado del Evangelio), podemos pensar que en este caso se debe al hecho de que el astro menor acompaña a los símbolos de María, mientras el Sol acompaña a los de Melquisedec.

La palmera y el ciprés figuran a la Virgen Inmaculada, dos árboles, de connotaciones precristianas. El ciprés asociado desde la antigüedad al tema funerario, es también imagen de la eternidad y del Axis mundi.⁶⁹ La palmera presenta también varios significados, según

67. Vid. VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Alianza Forma, Madrid, 1982, T.1, pp. 227-228.

68. Deberían ser doce las estrellas que forman la corona, sin embargo son trece. Si nos remitimos a la idea de que solución más sencilla entre las posibles es la que más que tiene más probabilidades de ser cierta deberíamos pensar, aunque se nos ocurren otras, que simplemente se trata de un error del pintor.

69. Vid. al respecto, CIRLOT, *op.cit.*, p. 130, REVILLA, *op.cit.* p. 99. Con muchos otros significados parece en los emblematistas: meta, muerte, hermosura sin frutos (Alciato), valor del corazón a pesar de la herida (Covarrubias); vid. ALCIATO, *Emblemas*, Ed. de S. SEBASTIÁN, Akal, Madrid, 1993, pp.242-243.

Horapollo mide el tiempo, pues «[...] este árbol, el único de todos, durante la salida de la Luna produce una sola rama, de modo que en las doce ramas de la palmera, se cumple el año».⁷⁰ Cada palma significa el mes, las doce el año. El cristianismo recoge otro significado tradicional, aparece en Alciato: «La palmera aguanta el peso y se levanta en arco, y cuanto más se la presiona más levanta la carga»; es la fortaleza frente a la adversidad, la trucción de Daza Pinciano muestra con claridad la versión cristiana de la alegoría: un mucacho se cuelga de una palma intentando alcanzar el fruto: «Aquesta fruta, tú cristiano, alcanza / Que el paciente fuere en esta vida / Que por sufrir a la otra más se ensalza».⁷¹ En *Ideae vitae Teresianae* es una carmelita quien se cuelga de la rama para expresar la «perseverancia en la mortificación». Esta idea, la palma no se doblega, la utiliza Ripa para represental la Perseverancia, la Templanza y la Verdad.

Interesa observar en el ejemplo que estudiamos como una palma queda enhiesta en el centro del árbol, así la figuró Torre Farfán quien añadía la emblemática corona monárquica y hacía referencia a la idea de alcanzar el cielo.⁷² También notaremos que parece haber sido dibujada con las doce palmas que Horapollo asocia al ciclo del año.

Ambos árboles, ciprés y palmera asociados son símbolo de las excelencias y pureza de María.

Flanqueando al Sol se asocian la jarra y los tres panes superpuestos que aluden a la ofrenda de Melquisedec, el sacrificio incruento de pan y de vino que el sacerdote de Dios Altísimo ofreció ante Abraham victorioso de cuatro reyes.

Melquisedec es un personaje envuelto en el misterio, aparece sin un comienzo, desaparece sin un finalizar, su presencia bíblica abarca apenas cuatro versículos del Génesis; frente a los habituales sacrificios de sangre y fuego él ofrece lo que luego en el Nuevo Testamento serán las especies eucatísticas, es semita, no hebreo, sacerdote y rey de un

70. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, cp.I, jer.III, ed. cit. p. 49.

71. ALCIATO, A., *op. cit.*, 1993, p. 71.

72. «[...] cuya descollada estatura se avezindava al cielo», TORRE FARFÁN, *op. cit.* p. 96.

lugar, Salem, que será identificado en los Salmos como Jerusalén (Sal 76, 3), supera a Abraham victorioso al aceptar éste su bendición y ofrecerle los diezmos situándose bajo su protección, esto lo explica San Pablo (Heb 7, 1-11). Por ello se alude como supremo al sacerdocio según el orden de Melquisedec frente al de Aarón.⁷³ En la Carta a los Hebreos se muestra a Jesucristo como sacerdote «a la manera de Melquisedec», ya figurado esto en los Salmos.

Melquisedec cobra gran importancia en la exégesis cristiana, él mismo como prefigura de Jesucristo –rey y sacerdote– y su sacrificio y ofrenda como el de la Eucaristía. Ha sido representado desde temprano en el arte cristiano, asociado su sacrificio a los de Abel –un cordero– y de Abraham –su hijo⁷⁴– todo ello en relación a la Eucaristía. En la Edad Media la alusión a la Eucaristía se hace por la vía visual más directa, así veremos transformados los panes y la jarra en la hostia y el cáliz: en la catedral de Chartres (siglo XII), en una vidriera de la época aparece Melquisedec con un cáliz del que emerge la hostia, una temprana visión del cáliz-ostensorio; más lejos se llega en el interior del hastial occidental de la catedral de Reims (siglo XIII) donde el sacerdote que lleva el cáliz en la mano izquierda le ofrece con la derecha la hostia a Abraham (se conoce como «la comunión del caballero»⁷⁵). En muchos ejemplos de los siglos XVI al XVIII se ve a Melquisedec portando los panes superpuestos tal como aparecen en la imagen que estudiamos.

En la bóveda que cubre el centro del presbiterio aparecen tres animales, los tres figuras de Cristo. En el centro el Cordero sobre el libro de los siete sellos y la Cruz, en el Evangelio el Pelícano que da a comer sus entrañas a los polluelos y en la Epístola la fabulosa Ave Fénix resurgiendo entre sus cenizas aún llameantes.

Amplia y conocida es la literatura simbólica pagana y cristiana en oro a estos dos últimos y especialmente cristiano y bíblico en general, respecto al Cordero. Nos limitaremos a asociarlos a las virtudes

73. Así lo muestra David, establecido ya en Jerusalén y puesto en boca del mismo Dios. «Tu eres sacerdote para siempre según el orden de Melquisedec» (Sal. 110, 4).

74. Por ejemplo en el San Apolinar y San Vital de Rávena (siglo VI).

75. Ambos ejemplos citados por REAU, *op.cit.* p. 159.

teologales reflejadas en el propio Cristo: Cristo-Amor, la Caridad, mostrada en el Pelicano, imagen del sacrificio de Cristo es muy habitual en la puerta de los sagrarios; Cristo resucita, la Esperanza, figurada por el Ave Fénix, que el cristianismo toma de fuentes paganas y la adopta como imagen de la eternidad del alma y de la resurrección de Cristo y el propio Cristo objeto de la Fe es el Cordero místico, imagen eucarística por excelencia representada también habitualmente en la puerta de los sagrarios.

Estos tres animales, imágenes de Cristo aparecen sutilmente asociados en «La Fuente de la vida» de la escuela de Van Eyck (Museo del Prado, procedente del monasterio del Parral en Segovia). El Cordero centra la composición a los pies del Todopoderoso, el Pelicano y el Ave Fenix aparecen en la base del pináculo de la fuente manante de hostias a izquierda y derecha del espectador. Entre diversos ejemplos en que se asocian el Pelicano y el Ave Fenix citamos la canastilla del Paso de Jesús del Gran Poder (Ruiz Gijón, Simón de Pineda?, 1686) en que ambas aves forman parte de un complejo programa iconográfico.

Viéndolas como conjunto estas tres bóvedas, que constituyen los brazos y la culminación de la cruz ideal del pequeño templo, siguen la idea general del programa: preparación y culminación del Misterio: la prefigura –Melquisedec– y el purísimo tabernáculo –María– conducen al Misterio mismo –el propio Cristo– objeto de Fe, Esperanza y esencia del Amor.

Para culminar esta gran construcción ideológica se han elegido a los cuatro doctores de la Iglesia occidental a los que se añaden Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura. Glorificados en la región celeste que figura la media naranja, baldaquino, palio ideal del Altísimo. A los cuatro doctores se atribuye la definición del dogma eucarístico, así forman parte de la Iglesia militante –aquí se trataría ya de Iglesia triunfante– en la «Disputa del Sacramento» de Rafael (1509).⁷⁶ Santo Tomás de Aquino, considerado «quinto doctor»,⁷⁷ acompaña en muchas

76. GONZÁLEZ, *Rafael*, Historia 16, Madrid, 1993, p. 41.

77. SEBASTIÁN, *op.cit.*, p. 177.

ocasiones a los cuatro doctores y su presencia es prácticamente imprescindible en un programa eucarístico por cuanto la importancia de su tratamiento de la Eucaristía en la *Summa Theologica* y la popularidad y belleza en ideas e imágenes alcanzada en el oficio del Corpus (1264), por ello se le representa habitualmente con la custodia. Emparejado con Santo Tomás puede verse, con el motivo eucarístico de por medio, al cardenal y doctor franciscano San Buenaventura. El sexteto es habitual en alegorías eucarísticas, como ejemplo espléndido citamos la de Herrera el Mozo (1656) que además se acerca a este programa por cuanto incluye junto a la glorificación del Santísimo Sacramento la de María Inmaculada. Es el sentido contrarreformista que muestra la sabiduría humana al servicio y como refuerzo de la Fe en el dogma, concretamente en el eucarístico. Bajo los doctores, en las pechinas, los evangelistas: estos testifican, aquéllos argumentan la Fe.⁷⁸

Con la sabiduría, humana pero de inspiración divina, que ratifica la Fe, culmina este alambicado edificio intelectual sobre los muros de otro físico, levantados para contenerlo y encaminar el alma cristiana hacia su más portentoso y hondo misterio.

78. Son muchos, en el arte, los ejemplos, de asociación entre evangelistas y doctores; citamos por su disposición junto al sagrario la predella de algunos retablos como el de Santo Tomás de Avila con pinturas de Pedro Berruguete.

Col·lecció «Humanitats»
Núm. 3



DEL LIBRO DE EMBLEMAS A LA CIUDAD SIMBÓLICA

Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica
VOLUMEN II

VÍCTOR MÍNGUEZ (ED.)

BANCAIXA
Fundació Caixa Castelló


UNIVERSITAT
JAUME I

**SIMPOSIO INTERNACIONAL DE EMBLEMÁTICA HISPÁNICA (3er :
1999 : Benicàssim, Castelló)**

Del libro de emblemas a la ciudad simbólica : actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica : Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 1999 / Víctor Mínguez (ed.). — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, D.L. 2000

2 v. : il. ; cm.— (Humanitats ; 3)

ISBN 84-8021-308-6 (o.c.).—ISBN 84-8021-306-X (v.1).— ISBN 84-8021-307-8 (v.2)

I. Emblemes- Congressos. 2. Simbolisme-Congressos. I. Mínguez, Víctor, ed. II. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I. ed. III. Títol. IV. Sèrie

929.6(063)

7.045(063)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: Els autors, 2000

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000

© De les il·lustracions: les persones i institucions referides en les fonts.

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana
Tel. 964 72 88 19. Fax 964 72 88 32
<http://sic.uji.es/publ> e-mail: publicacions@uji.es

Correcció de textos: Joan Feliu

Imprimeix: Gráficas Castañ, S.L.

Dipòsit legal: CS-188-2000

ISBN 84-8021-308-6 (o.c.).—ISBN 84-8021-306-X (v.1).—ISBN 84-8021-307-8 (v.2)



SUMARIO

VOLUMEN I

Presentación

VÍCTOR MÍNGUEZ

De emblemas y ciudades: un prólogo 11

LA CIUDAD EMBLEMÁTICA

PONENCIAS

NELLY SIGAUT

*Corpus Christi: la construcción simbólica de
la ciudad de México* 27

FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR

*La imagen corográfica de la ciudad penitencial
contrarreformista: El Greco, Toledo (h. 1610)* 59

MARTHA FERNÁNDEZ

*El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe
Una reconstrucción novohispana del Templo de Salomón* 95

JAIME CUADRIELLO

*La personificación de la Nueva España y la tradición
iconografía de los Reinos* 123

ANTONIO CASTILLO

*Artificios epigráficos. Lecturas emblemáticas del escribir
monumental en la ciudad del Siglo de Oro* 151

COMUNICACIONES

ESTHER GALERA MENDOZA

*Poder municipal y poder judicial:
la Plaza Nueva de Granada en el siglo XVI* 169

JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA

- Elogio del triunfo del Catolicismo en Granada:
la emblemización de la plaza de Bibarambla
durante la festividad del Corpus de 1759* 183
- JOSÉ GONZÁLEZ CARABALLO
*Sacralización del espacio urbano en el Corpus Christi
de Sevilla* 209
- JAVIER MAESTROJUÁN CATALÁN
Escombros épicos o la exaltación patriótica de la ruina 227
- JOSÉ TALAVERA ESTESO
*Datos arqueológicos y ficción literaria en los Scholia
de Juan de Valencia y los Emblemata de Alciato* 257
- NATALIA TIELVE GARCÍA
La conformación emblemática de la ciudad contemporánea . 275

**LOS ESPACIOS EMBLEMÁTICOS:
EDIFICIOS, JARDINES, CALLES,
GABINETES, BIBLIOTECAS**

PONENCIAS

- JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA
*El viaje neoplatónico y su imagen en los jardines
de El Retiro de Málaga* 303
- FEDERICO REVILLA
*Material emblemático en la vía pública: su presencia en
una de las fiestas dieciochescas de Barcelona* 325

CHRISTIAN BOUZY

- «Pegma» o las imágenes de la entrada en Amberes de Alberto e Isabel, archiduques de Austria (Ioannes Bochius, «Pompa Triumphalis et spectaculorum», Austrerpiae, Ex officina Plantiniana, 1602) 343*

GIUSEPPINA LEDDA

- Proyección emblemática en aparatos efímeros y en configuraciones simbólicas festivas 361*

COMUNICACIONES

EMILIA MONTANER

- Funciones sagradas y regocijos paganos. Las fiestas de canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kotska 377*

JOSÉ MANUEL REQUENA BENÍTEZ

- Arte y emblemática en la visita de Felipe III a Lisboa 403*

JOSÉ ENRIQUE VIOLA NEVADO

- El ciudadano bibliófilo. Ciudad y ex-libris 435*

ANTONIO AGUAYO COBO

- Alciato y los bestiarios medievales, fuentes para la interpretación iconológica del Cabildo jerezano 453*

BÁRBARA SKINFILL

- Lecturas emblemáticas en una biblioteca jesuita de la Ciudad de México 477*

PAULINA FERRER GARROFÉ

- Un programa eucarístico y mariano. Las pinturas murales de la capilla sacramental de San Lorenzo de Sevilla 499*

VOLUMEN II

LAS CEREMONIAS EMBLEMÁTICAS: CERTÁMENES, SOLEMNIDADES Y ESPECTÁCULOS URBANOS

PONENCIAS

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ

*Del libro de emblemas al ceremonial funerario:
la emblemática como fuente de inspiración en las exequias
de Carlos III en Pamplona* 551

JOHN T. CULL

*La presencia de la emblemática en algunas comedias del
Siglo de Oro* 587

HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ

*El emblematismo argumentativo en un sermón novohispano.
El panegírico de «la fineza mayor» de Palavicino* 603

SAGRARIO LÓPEZ POZA

*Variantes en las portadas y en las picturae de las dos versiones
de las Empresas Políticas de Saavedra Fajardo* 621

COMUNICACIONES

ROSARIO INÉS GRANADOS SALINAS

*Guía doméstica de la moralidad: un biombo novohispano
del siglo XVIII* 647

TERESA ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ

*La emblemática al servicio de la imagen pública de la Reina.
Los jeroglíficos de la entrada en la corte de María Ana de
Neoburgo* 671

ANA MARÍA REY SIERRA

*La Corografía en las relaciones de entradas:
el Felicísimo viaje de J. C. Calvete de Estrella*..... 705

LOS SIGNIFICADOS EMBLEMÁTICOS Y LA SOCIEDAD URBANA

PONENCIAS

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES

La Aurea Mediocritas en la emblemática hispánica 727

JOAN FELIU FRANCH

*La ciudad áurea. Cerámica de reflejos dorados
e iconografía alquímica aplicada* 749

REYES ESCALERA PÉREZ

*Monjas, madres, doncellas y prostitutas.
La mujer en la emblemática* 769

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ

*Las enciclopedias animalísticas de los siglos XVI y XVII
y los emblemas: un ejemplo de simbiosis* 793

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE

*Hendrik Goltzius. Les culbuteurs. Los cuatro humillados
vencidos por su arrogancia. Otra imagen del rey prudente ...* 819

COMUNICACIONES

RAFAEL LAMARCA RUÍZ DE EGUÍLAZ

*El pensamiento mítico de los autores de emblemas
hispanos visto a través de la figura de Hércules*..... 847

ESTHER GALINDO BLASCO	
<i>La amistad en algunos emblemas</i>	877
BEGOÑA CANOSA HERMIDA	
<i>El pasaje de la maga Felicia de la Diana como ejemplo de protoemblemática en España</i>	899
PATRICIA ANDRÉS	
<i>Lectura emblemática de la Apoteosis de la Eucaristía de Felipe Gil de Mena</i>	925
NURIA BARAHONA QUINTANA	
<i>Emblemática ignaciana en el arte novohispano</i>	955
ANA MARTÍNEZ PEREIRA	
<i>Educación y primeras letras en los Emblemas Morales de Sebastián de Covarrubias</i>	979
RUBÉN PARDO LESTA	
<i>Del mundo simbólico al mundo poético: El paraíso cerrado de Pedro Soto de Rojas como ejemplo de poema emblemático</i>	1009
PALABRAS DE CLAUSURA	
PILAR PEDRAZA	
<i>La Hypnerotomachia cumple medio milenio</i>	1037
EMBLEMATA BENICASSIEMSE	1043

**LAS CEREMONIAS EMBLEMÁTICAS:
CERTÁMENES, SOLEMNIDADES Y
ESPECTÁCULOS URBANOS**

DEL LIBRO DE EMBLEMAS AL CEREMONIAL FUNERARIO: LA EMBLEMÁTICA COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN EN LAS EXEQUIAS DE CARLOS III EN PAMPLONA

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ

Universidad de Navarra

MUERTE DEL REY Y CELEBRACIÓN DE LAS EXEQUIAS

En la Junta Extraordinaria celebrada el viernes 2 de enero de 1789 en la Casa Consistorial de Pamplona se daba lectura a una carta firmada por el rey Carlos IV en la que notificaba a la ciudad el fallecimiento de su padre Carlos III acontecido el pasado 14 de diciembre.¹ En los días siguientes se concretaron las fechas de los actos oficiales relacionados con la muerte del rey. Las exequias organizadas por el Consejo Real de Navarra tuvieron lugar en la catedral de Pamplona los días 13 y 14 de enero; este mismo día, una vez finalizados los funerales del Consejo, dieron principio a las tres de la tarde las honras fúnebres organizadas por el Regimiento de la ciudad, que acudió a la catedral acompañado de la nobleza y de un numeroso concurso de vecinos para asistir a la celebración de las vísperas; la comitiva partió de la Sala Consistorial y accedió al recinto catedralicio a través de la puerta lateral de San José, ya que en estos momentos se llevaba a cabo la construcción de la nueva fachada proyectada por Ventura Rodríguez, obra que el cronista de las exequias elogiaba afirmando que «concluida será

1. Archivo Municipal de Pamplona (AMP), Asuntos Regios, Exequias Reales, Leg. 4, nº 7. La carta de Carlos IV estaba fechada en Madrid a 23 de diciembre de 1788, y debería haberse recibido en Pamplona el día 29, pero el correo tardó dos días más de lo previsto «por razón del recio temporal de niebes y yelos» que azotó a Navarra en estas fechas.

no sólo el adorno del frontis de esta Cathedral, sino que también se hará lugar entre las más primorosas obras de la Europa».²

Al día siguiente tuvo lugar la vigilia y misa solemne, acto al que fueron convidados el cabildo catedralicio, los vicarios de las parroquias pamplonesas, los prelados de los conventos de la ciudad y sus extramuros, así como los rectores del Colegio de la Compañía y Descalzos, capellán mayor de recoletas y vicario del hospital, para que cada comunidad celebrase misa cantada con responso por el alma de Carlos III en las capillas señaladas por el propio cabildo. La misa de réquiem fue oficiada por don Andrés de Marco, canónigo de la catedral y Arcediano de la Tabla, en tanto que el encargado de pronunciar la oración fúnebre fue don Domingo de Balerdi, presbítero corista de la parroquia de San Juan Bautista, quien se dirigió al público asistente desde el púlpito portátil colocado en el mismo túmulo hacia el lado de la Epístola. La función finalizó con el canto de cinco respuestas por los canónigos de la catedral, cuatro de ellos en los ángulos del túmulo y el quinto en la cabecera de la urna.

LEVANTAMIENTO DEL TÚMULO Y ENCARGO DE LOS JEROGLÍFICOS

El mismo día en que se tuvo noticia de la muerte del rey se iniciaron los preparativos para la colocación del túmulo en la catedral, que sería el mismo tanto para las funciones del Consejo Real como para las del Regimiento. El catafalco fue formado de nueva planta por el

2. Resulta significativo comprobar cómo este juicio positivo sobre la fachada catedralicia se mantiene en las exequias celebradas con posterioridad a su conclusión, tal y como sucede en 1819 con motivo de los funerales por el alma de la reina Isabel de Braganza, esposa de Fernando VII, fallecida a finales de 1818; en la relación de exequias se aludía a la fachada en los siguientes términos: «De esta forma llegó la Ciudad al anchuroso pórtico de la Iglesia Catedral, cuya maravillosa fachada inmortaliza el nombre del genio que la ideó, y que puede competir en grandeza, primor, bella arquitectura, y delicadeza de su construcción con las acabadas obras que subliman el renombre de la soberbia Mémfis, de la fastuosa Roma, y de los monumentos que en lo Antiguo merecieron denominarse las Maravillas del Mundo».

maestro carpintero Juan Miguel de Zabalza, quien se encargó también de armarlo y desarmarlo en compañía de varios oficiales y aprendices;³ quedó emplazado «en el crucero de la espaciosa iglesia Cathedral... y llenaba todo el sitio, que medía desde los púlpitos hasta las rejas del presbiterio». A su alrededor se distribuían los miembros de las instituciones civiles y eclesiásticas, quienes ocupaban los asientos a ellos destinados con un orden rigurosamente jerárquico. El túmulo pamplonés obedecía a presupuestos típicamente barrocos, sin que puedan apreciarse en su ejecución ecos del neoclasicismo, pese a lo avanzado de la época.⁴ En efecto, esta «gigante máquina» mantenía la estructura turriforme de anteriores túmulos levantados en el siglo XVIII en Pamplona, pues constaba de un primer basamento rodeado por una balaustrada sobre el que se elevaban seis cuerpos decrecientes; se ascendía a él mediante dos escalinatas colocadas frente a la capilla mayor y el coro. Estaba decorado con paños de terciopelo negro y bayetas, e iluminado con gran cantidad de antorchas y hachas, por lo que las crónicas aludían a él denominándolo «ardiente pira», «encendido Mongibelo» o «Mausoleo adornado con tantas luces melancólicas».

Sin embargo, lo que más llamaba la atención en él eran sus «ingeniosos Geroglíficos, que deleytaban el entendimiento». El Regimiento encargó su elaboración al presbítero don Ambrosio San Juan y al licenciado don Vicente Rodríguez de Arellano, abogado de los Reales

3. AMP, Asuntos Regios, Exequias Reales, Leg. 4, nº 8.

4. En algunas capitales se instaura en 1789 un tipo de catafalco que reflejaba un nuevo sentido del monumento efímero, en el que desaparecía la articulación en pisos decrecientes y la decoración barroca era sustituida por elementos más afines a la estética neoclásica, a la vez que se eliminaban los jeroglíficos, símbolos y emblemas; es el caso de Madrid, Barcelona, Sevilla y Cádiz. Sin embargo, en el resto de la geografía española se mantiene una concepción arquitectónica muy retardataria, heredera directa de modelos barrocos, tal y como sucede en Murcia, Mallorca o Santander. SOTO CABA, *Catafalcos reales del Barroco Español*, U.N.E.D., Madrid, 1991, pp. 339-53. A nuestro juicio, es en esta última corriente en la que debe inscribirse el catafalco de la catedral de Pamplona.

Tribunales,⁵ en tanto que su ejecución material corrió a cargo de Juan Francisco de Santesteban, maestro pintor y dorador de Pamplona cuya labor está documentada en localidades navarras como Liédena, Eguiarte (Valle de Yerri) y Sangüesa.⁶ Santesteban recibió el encargo de pintar y escribir 38 jeroglíficos y un esqueleto de gran tamaño, este último destinado a cubrir la tumba real que quedaba en la parte superior del túmulo.⁷ Cabe significar que el pintor siguió al pie de la letra las indicaciones de los mentores en la mayoría de los jeroglíficos, aunque en algunos encontramos diferencias entre texto e imagen. Así sucede en el jeroglífico nº 4, en el que el río Arga personificado en un anciano carece de la «marchita juncia» que debía coronar su cabeza; o en el nº 25, en el que la Fortuna no lleva los ojos vendados. Sin embargo, el ejemplo más llamativo de desacuerdo entre eruditos y pintor se observa en el jeroglífico nº 24, en el que el «nevado cisne» que debía protagonizar la composición ha sido sustituido por un ave de pequeño tamaño. Todo ello nos habla de la premura de tiempo –apenas once días– con que Juan Francisco de Santesteban tuvo que ejecutar las composiciones, de manera que pasó por alto algunos detalles que sí

5. En la relación de gastos que generaron las honras fúnebres consta una partida de 510 reales entregados a don Ambrosio San Juan y al licenciado don Vicente Rodríguez «por la composición de 38 Jeroglificos, que se pusieron en el capelardente, y exornación o adorno de ellos en el Sermón Panegirico que se ha de imprimir». AMP, Asuntos Regios, Exequias Reales, Leg. 4, nº 8.

6. Juan Francisco Santesteban emitió en 1783 un informe sobre el dorado del retablo mayor de la parroquia de Liédena, realizado por el también maestro pintor Juan Francisco de Ariño. Entre 1788 y 1791 llevó a cabo el dorado del conjunto de retablos –mayor y colaterales– de la parroquia de Santa María de Eguiarte. También ejecutó, en esta ocasión en compañía de Manuel del Rey, el dorado del retablo mayor de la parroquia de Santiago de Sangüesa, Archivo Diocesano de Pamplona (ADP), Secr. Navarro, C/2339-Nº 7. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. II**, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1983, pp. 695-96; y vol. IV**, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1992, p. 387.

7. El 30 de enero de 1789 se le abonaban a Juan Francisco de Santesteban 207 reales «por pintar y escribir los Jeroglificos, pintar un esqueleto para delante de la urna, dorar la corona puesta sobre ella, y dar de negro a las barandillas del túmulo». AMP, Asuntos Regios, Exequias Reales, Leg. 4, nº 8.

aparecen recogidos en la relación de exequias; pero a su vez permite confirmar el conocimiento que tenían San Juan y Rodríguez de Arellano de los libros de emblemas, los cuales constituyen una de sus principales fuentes de inspiración.

Deberíamos preguntarnos hasta qué punto estos jeroglíficos eran comprendidos por la mayor parte de la población pamplonesa, o si su correcta interpretación estaba reservada tan sólo a una minoría selecta y culta capaz de descifrar completamente el significado de los símbolos y desentrañar el hiperbólico lenguaje que los explicaba en las *Relaciones*; aunque esta segunda hipótesis parece más acertada, no debemos olvidar que, como afirma P. Pedraza, «los hombres del Barroco, cualquiera que fuese su condición, vivían inmersos en una cultura impregnada de conceptismo y que la agudeza, la adivinanza, el juego de palabras y conceptos, les eran completamente familiares».⁸ Además, en el caso de los jeroglíficos pamploneses se produce con relativa frecuencia la copia de los de exequias anteriores, dado que era usual que los mentores consultasen relaciones de años pasados para poder emular su esplendor, de tal manera que el espectador acababa familiarizándose con ellos y con su significado, dada su reiteración.⁹ En definitiva, los asistentes a la ceremonia religiosa asimilaban de diferente manera el espectáculo que ante ellos se desplegaba en función de su nivel cul-

8. PEDRAZA, P., *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982, p. 60. También desarrolla esta cuestión LEDDA, G., «Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1994, pp. 593-97. Y ESCALERA PÉREZ, R. «La emblemática española en las decoraciones efímeras de los túmulos granadinos. Siglos XVII y XVIII», *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, La Coruña, 1996, pp. 429-45. Recientemente ha vuelto a insistir en el tema LEDDA, G., «Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada (fiestas y celebraciones, siglo XVII)», *Actas del Congreso Emblemática en el Siglo de Oro* celebrado en la Universidad de Navarra (en prensa).

9. En este sentido, Varela señala que «algunos temas iconográficos se repiten hasta la saciedad», concluyendo que desde mediados del siglo XVII el lenguaje emblemático se hallaba muy codificado. VARELA, J., *La muerte del rey*, Turner, Madrid, 1990, pp. 110-12.

tural, limitándose a lo sensorial o profundizando en los juegos de ingenio y agudeza que se les proponían en los jeroglíficos, tal y como hacía constar el cronista de los funerales del monarca: «siendo en unos el asombro efecto de los ojos, y en otros de la razón».¹⁰

LOS JEROGLÍFICOS PAMPLONESES Y SU INSPIRACIÓN EN LA EMBLEMÁTICA

Afortunadamente se han conservado 30 de los 38 jeroglíficos compuestos para las honras organizadas por el Regimiento de Pamplona;¹¹ si bien no destacan por su calidad artística, constituyen un testimonio fiel y directo del arte efímero en Navarra.¹² Elaborados en papel acartonado, a modo de grandes tarjetones, la mayoría mide 60 x 48 cm, aunque algunos presentan un tamaño superior y alcanzan los 102 x 67 cm. Están compuestos por mote en lengua latina inscrito en una filacteria, cuerpo y epigrama resuelto en un breve poema, todo ello encerrado en un elegante marco decorativo en tonos negros y amarillos; alguno de ellos incorpora en la parte posterior una indicación con el emplazamiento concreto que le correspondía en el túmulo.

10. SAN JUAN Y RODRÍGUEZ DE ARELLANO, *Leal Afectuoso Sentimiento y regia fúnebre Parentacion que la muy Noble, y muy Leal Ciudad de Pamplona, Cabeza del Fidelísimo Reyno de Navarra consagró a la Memoria del Sr. D. Carlos III Catholico Rey de las Españas, en las magestuosas exequias que con lúgubre pompa celebró en su Iglesia Catedral los días 14 y 15 del mes de Enero año de 1789*, Pamplona, Imprenta de Benito Cosculluela, 1789, p. 25.

11. Nuestro agradecimiento a D. José Luis Molins, archivero municipal, por las facilidades a la hora de la consulta de los jeroglíficos y la obtención del material fotográfico.

12. El hallazgo de los jeroglíficos pamploneses resulta de particular interés, por cuanto no tenemos conocimiento de ningún otro caso en el que los originales hayan llegado hasta nuestros días, sino a través de las relaciones que en su momento se publicaron narrando el suceso. En este sentido, J.F. Esteban Lorente, en su estudio sobre el influjo de la emblemática en el arte aragonés, significa que «los jeroglíficos eran tan apetecidos por el pueblo que llegaron a robarse durante las noches de los días de exequias o al finalizar éstas, y los que quedaban se vendían». ESTEBAN LORENTE, «El influjo de la emblemática en el arte aragonés», actas del Congreso *Emblemática en el Siglo de Oro* celebrado en la Universidad de Navarra (en prensa).

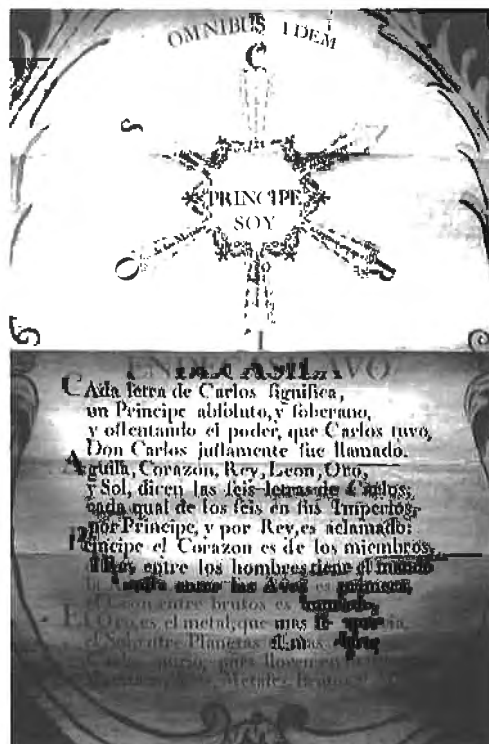


Fig. 1. Jeroglífico nº 12. Laberinto.

Los jeroglíficos pamploneses insisten en un triple mensaje enlazado en un discurso coherente: el profundo dolor que ha causado la muerte del rey a sus súbditos navarros, la exaltación del monarca fallecido y de sus virtudes –que le aseguran la vida eterna– y la reflexión sobre la muerte que alcanza incluso a los miembros de la realeza; en esta ocasión no existe referencia alguna al sucesor al trono, habitual en otras exequias. Algunos están resueltos en forma de laberintos, acrósticos y cabalísticos relacionados con el nombre del monarca y el año de su fallecimiento; así por ejemplo, el jeroglífico nº 12 [Fig. 1] consistía en un laberinto en el que cada una de las seis letras que componen el nombre del monarca significaba la cabeza de un im-

perio: Corazón de los miembros; Aguila de las aves; Rey de los hombres; León de los animales; Oro de los metales; Sol de los astros.¹³ En otros casos, el punto de partida para la elaboración de los jeroglíficos se encuentra en las Sagradas Escrituras, fuente constante de inspiración para los emblemistas y que en nuestro caso resulta coherente si tenemos en cuenta que uno de los mentores pamploneses pertenecía al estamento eclesiástico. Entre los textos citados en la relación de exequias están el Génesis, el Eclesiástico, los Salmos, el Cantar de los Cantares, el Libro de los Reyes, los relatos evangélicos o las epístolas de San Pablo; también hay alusiones a los Padres de la Iglesia, concretamente a San Gregorio y a San Juan Crisóstomo. Asimismo son continuas las referencias a los autores clásicos griegos y latinos, caso de Horacio, Ovidio, Juvenal, Epicteto, Eliano, Lactancio o Próculo; incluso evidencian su conocimiento de fuentes históricas más recientes, como demuestra la inclusión de un pasaje de la vida del duque Bertoldo de Suabia.¹⁴

13. El jeroglífico nº 26 recoge una sextina acróstica: «Como árbol en virtudes tan fecundo, Al cielo nuestro Carlos se elevaba, Romperlo y sepultarlo en lo profundo, La segur de la muerte imaginaba; Ocioso será el golpe inopinado, Si se inclina al caer al diestro lado». Y el nº 32 era un cabalístico en el que cada una de las letras de la frase «Ad coelos evolat altos despiciens mundi laetitiam a virtute» tenía un valor cuya suma daba la cifra 1788, que se corresponde con el año de la muerte del monarca.

14. La figura de Bertoldo de Suabia se enmarca en el discurrir de los siglos IX a X, período en el que el poder monárquico decayó considerablemente en Suabia. Los funcionarios regios y Bertoldo se sublevaron contra Conrado I, adquiriendo el país una semiindependencia; Bertoldo tomó entonces el título de duque de Alamannia. Sin embargo, fue ejecutado el año 917 acusado de destruir la paz del país, sucediéndole como duque el conde Burckardo I, el cual halló muy buena acogida en el pueblo. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, t. 57, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 1404. La referencia a Bertoldo de Suabia se produce en el jeroglífico 31, en el que se exalta la gran prudencia con que actuó Carlos III en el gobierno del Estado, haciéndose aconsejar siempre por sus ministros antes de tomar una decisión; «no como Botuildo de Suevia, que empeñado en una empresa contra el dictamen de todos los suyos, estando para embarcarse, se detubo suspenso, y preguntándole su Tesorero, si se le había olvidado alguna cosa para el viage; sí le respondió: Háseme olvidado oír los consejos acertados de mis Ciudadanos, y por no desdorar el ánimo, no retrocedo del empeño».

Sin embargo, para la composición de la mayoría de los jeroglíficos, sus autores acudieron a los libros de empresas o emblemas, cuyo conocimiento en los ámbitos intelectuales pamploneses nos consta a través de los inventarios de bibliotecas conservados.¹⁵ Los propios mentores ponen de manifiesto el manejo de la literatura emblemática ya en el primer jeroglífico, en el que al aludir al poder del Amor significan que «lo pintó Alciato en uno de sus emblemas con un ramo de flores en una mano, y en la otra unos pezes, dando la razón: «Scilicet ut terrae iura det atque mari» (lo cual quiere decir que su dominio se extiende por la tierra y el mar)».¹⁶ Es nuestro propósito mostrar a continuación aquellos jeroglíficos en los que la inspiración en repertorios emblemáticos resulta más evidente; en algunos casos, la influencia será sólo parcial, a nivel de *pictura*, mientras que en otros se mantiene también el mensaje que los modelos transmiten.

El jeroglífico nº 4, bajo el lema «Suspendimus organa nostra», corresponde al río Arga, representado «en un lloroso anciano, coronado de marchita juncia, recostado sobre una Urna, que despidiendo copiosos raudales, formaba su corriente»; de los árboles de su ribera penden diversos instrumentos musicales, en relación con el Salmo 137 del Antiguo Testamento que narra como los habitantes de Jerusalén, cautivos en Babilonia, colgaron sus cítaras a las orillas del Eufrates¹⁷ [Fig. 2].

15. Una de las obras que con mayor frecuencia figura en las bibliotecas pamplonesas son las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo; también aparecen inventariados ejemplares de los *Emblemas* de Alciato, la *Emblemata Regio Politica* de Juan de Solórzano, las *Flores de Miraflores* de fray Nicolás de la Iglesia, los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco y las *Empresas Sacras* del jesuita Francisco Núñez de Cepeda.

16. Se refieren los mentores pamploneses al emblema cvi de los *Emblemas* de Alciato, en el que bajo el lema *Potentia Amoris* (el poder del amor) aparece representado Cupido con un ramo de flores en una mano y un pez en la otra. La imagen quiere dar a entender que el Amor es el rey de la tierra y del mar, y a ambos impone sus leyes, y sus súbditos le obedecen. Alciato, *Emblemas*. Edición y Comentario: Santiago Sebastián, Prólogo: Aurora Egido, Traducción actualizada: Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1985, págs. 141-42.

17. «Junto a los ríos de Babilonia, nos sentábamos a llorar acordándonos de Sión; en los álamos de la orilla colgábamos nuestras cítaras. Los que allí nos deportaron nos pedían canciones, y nuestros opresores alegría: ¡Cantadnos una canción de Sión! ¿Cómo cantar una canción al Señor en tierra extranjera?».

La aflicción del pueblo israelita era comparada con la tristeza que embargó a los pamploneses al conocer la noticia de la muerte del rey.



Fig. 2. Jeroglífico nº 4: «Suspendimus organa nostra».

En la elaboración del cuerpo del jeroglífico podemos detectar, partiendo del texto bíblico, la inspiración en diversos repertorios emblemáticos. Así, la empresa «Me dulcis saturet quies» de la segunda parte de las *Empresas morales* de Juan de Borja, representa unos sauces de los que cuelgan instrumentos musicales, en alusión a la necesidad de toda persona de disfrutar de un período de descanso que alivie los trabajos y disgustos que la vida proporciona. Por su parte, la personificación del río en un anciano con cabellera de algas o plantas

y recostado sobre un cántaro del que mana una corriente de agua resulta frecuente ya desde la antigüedad, y es recogida por numerosos emblemistas, caso de Denis Lebey (*Regii Mediomatricum praesidis Emblemata*, Francfort, 1596), Sebastián de Covarrubias (II, emblema 80 de sus *Emblemas Morales*), Jacob Cats (*Proteus*, Rotterdam, 1627) o Andrés Mendo (documento xxxviii de su *Príncipe Perfecto*, Lyon, 1662).¹⁸ También el río como anciano figura en un grabado de la serie del Juicio de París realizada por el grabador flamenco Adrian Collaert hacia 1590.¹⁹ Muy parecida a la anterior es una de las empresas del vallisoletano Francisco Gómez de la Reguera en la que a Carlos V se le identifica con el Tíber, alegoría del monarca como emperador Romano, y el Tíber aparece personificado como un anciano con una vasija de la que mana una corriente de agua; la figura de la empresa de Reguera lleva además el tridente, atributo de Neptuno, y está recostado entre juncos –en otras representaciones el río suele aparecer entre rocas-.²⁰

Toda esta riqueza bibliográfica contribuye a explicar la continua presencia de la personificación del río en un anciano en las festividades del siglo de Oro, como podemos comprobar en dos jeroglíficos del río Betis compuestos en Sevilla en 1671 para conmemorar la canonización de San Fernando.²¹ De igual forma puede rastrearse en el teatro, y así, aunque en *La Numancia* de Cervantes no se especifica la manera de representar el río Duero, podemos pensar en una figuración alegórica a la manera de las ya mencionadas.²²

18. HENKEL y SCHÖNE, *Emblemata*, Stuttgart, 1996, pp. 101-103.

19. BERLINER, R., *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15 bis 18 Jahrhunderts*, Leipzig, 1925, vol. I, p. 62 y vol. II, p. 217.

20. GARCÍA VEGA, B., «Las empresas de los reyes de Castilla y de León de Francisco de la Reguera», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, pp. 104 y 148.

21. MORENO CUADRO, F., «Humanismo y arte efímero hispalense: la canonización de San Fernando», *Traza y Baza*, nº 9, pp. 73 y 89. Ya el río Betis aparecía personificado en un anciano en la portada del *Libro de Descripción de verdaderos Retratos, de Illustres y Memorabes varones*, obra compuesta por el pintor Francisco Pacheco.

22. ARELLANO, I., «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, T. LXXVII (1997), p. 440.



Fig. 3. Jeroglífico nº 5: «Ardeo semper».

El jeroglífico nº 5 está protagonizado por el Mongibelo, nombre siciliano del Etna, y recoge en su *pictura* un volcán en erupción con el mote «Ardeo semper» [Fig. 3]. Con ello los mentores pamploneses pretenden reflejar la caridad de Carlos III, quien a lo largo de su reinado procuró «con todos los esmeros de su infatigable zelo hacer felizes a sus vasallos»; de esta manera, la dedicación del monarca hacia sus súbditos es comparada con el fuego ardiente del volcán. El Etna en llamas es recogido por Juan de Horozco en el emblema VI del libro tercero de sus *Emblemas morales*, aunque aquí simboliza al envidioso, que se consume y abrasa internamente al presenciar el bien ajeno. También aparece en la empresa «Retinere Nequeo» perteneciente a la

primera parte de las *Empresas Morales* de Juan de Borja; en este caso representa a la persona deseosa de emprender grandes proyectos con los que mostrar su valor y grandeza de ánimo. Giovio presenta la imagen del Etna y alude a su poder destructor y a la esterilidad de los beneficios recibidos de él, en tanto que para Saavedra Fajardo el Vesuvio es imagen del enemigo traidor, afirmando que el príncipe no debe entablar pactos ni alianzas con los enemigos de la fe.²³ Otros emblemistas que recogen el volcán en erupción en sus repertorios son Zingreff y Rollenhagen.

En el jeroglífico nº 7, y bajo el mote «Ut portu meliore quiescam», aparece un barco con las velas desplegadas, significando «la feliz bonanza con que navegó nuestro monarca en confianza de sus virtudes» [Fig. 4]. Carlos III, fijando siempre el norte en el temor divino, ha sido capaz de vencer las tempestades ocasionadas por los vicios, navegando con seguridad y alcanzando así el puerto de la gloria. En los repertorios emblemáticos la nave en alta mar es uno de los motivos favoritos, incorporando significados diversos; numerosos emblemistas representan la nave, entre ellos Alciato, Camilli, Ruscelli, Vaenius, Juan de Borja, Rollenhagen, Saavedra Fajardo o Andrés Mendo.²⁴ Entre ellos, Saavedra en su empresa XIII ya señalaba mediante la nave la idea de un príncipe virtuoso, de manera que son las leyes fundamentales en la virtud las que deben marcar el rumbo del gobernante. Los pamploneses debían de encontrarse familiarizados con este motivo, por cuanto ya uno de los jeroglíficos de las exequias de Felipe V celebradas en la seo iruñesa recogía un barco en alta mar, imagen del propio rey.

En el jeroglífico nº 11, bajo el lema «Ubi fata vocant», aparece reflejada una azucena que ante los embates del viento pierde su lozanía y dobla su tallo hacia la tierra [Fig. 5]. Se trata de un tema de *vanitas*, pues la enseñanza que pretende el emblemista con este jeroglífico es

23. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., «Saavedra Fajardo y la literatura emblemática», *Trazas y Baza*, nº 10, pp. 104-105.

24. HENKEL y SCHÖNE, *op. cit.*, pp. 1453-1484.

que los mortales no debemos centrar nuestro interés en los bienes terrenales perecederos ya que estamos destinados a convertirnos en cenizas; incluso al propio monarca Carlos III, comparado en el jeroglífico con una «hermosa flor que en el fecundo jardín de España se admiró portentoso», le ha llegado la hora de la muerte.



Fig. 4. Jeroglífico n° 7: «Ut portu meliore quiescam».

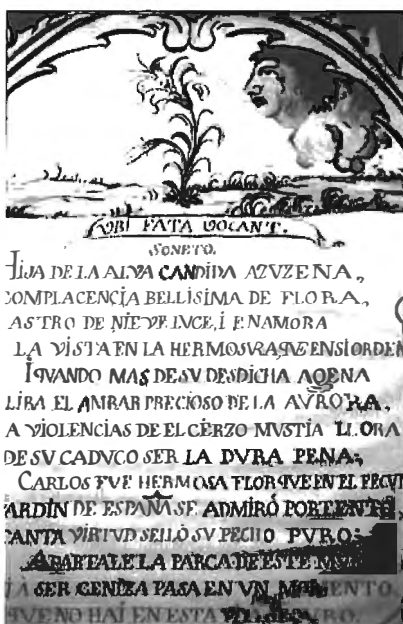


Fig. 5. Jeroglífico n° 11: «Ubi fata vocant».

La flor es uno de los más importante símbolos de la *vanitas*; con su belleza transitoria, su agostarse y marchitarse, sugiere el rápido paso del tiempo y la muerte. La tradición de dicha imagen es antigua, y una referencia explícita puede encontrarse en la Biblia en el pasaje de Isaías (40, 6-8): «Toda carne es hierba, y toda su gloria como flor del

25. GARCÍA MAHIQUES, R., «La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la 'vanitas'», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, pp. 59-91.

campo. Sécase la hierba, marchítese la flor cuando pasa sobre ellas el soplo de Yavéh». La emblemática por su parte insiste en el tópico de la flor marchita, frágil y deshojada por el viento, como símbolo de la caducidad de lo terreno; entre los autores que incluyen dicho motivo en sus repertorios figuran Guillaume de La Perrière, Luca Contile, Camerarius, Rollenhagen, Covarrubias o Núñez de Cepeda.²⁵ También Juan Francisco de Villava, en sus *Empresas Espirituales y Morales* representa una caña agitada por el viento como símbolo de la vanidad humana. Otro emblemista que ha recogido la imagen es Camerarius, quien en la empresa «Disparem vites» de su *Simbolorum et Emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una* (1590) recoge unas cañas que se doblan ante el impulso del viento.²⁶ Debemos tener presente asimismo las ilustraciones del *Fabulario* (1613) de Sebastian Mey, recopilación de 57 fábulas y cuentos tomados en su mayor parte de varios autores, cuyos grabados muestran los animales o personajes protagonistas de la fábula. Así, la fábula VI, «El álamo y la caña», inspirada en una fábula de Esopo, elogia la paciencia del humilde y critica al soberbio; en ella aparecen representados un álamo y una caña que dobla su tallo ante la acometida del viento que sopla con fuerza.²⁷ El mismo motivo de la caña aparece también en las fábulas XIV —«El gallo y el diamante»— y XLIV —«La raposa y el espino»—.

El tema fue objeto de representación también en otras solemnidades, y así, en uno de los jeroglíficos que decoraban el catafalco erigido en honor de Felipe V en la catedral de Granada en 1746 se veía representado un lirio que no podía ser abatido por el viento.²⁸

El nº 13 de los jeroglíficos carolinos lleva como mote «Cupio disolvi», y en él aparece representado un pajarillo que, atadas sus pa-

26. HENKEL y SCHÖNE, *op. cit.*, p. 359.

27. MEY, S., *Fabulario*, introducción de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, 1613-1975. MORALES FOLGUERA, J. M., «La fábula clásica como fuente de inspiración para la emblemática», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, pp. 294 y 300.

28. ESCALERA PÉREZ, R., «La emblemática española en las decoraciones efímeras de los túmulos granadinos. Siglos XVII y XVIII», *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, pp. 442-43.

tas con una cuerda a las ramas de un árbol, trata de liberarse de su prisión [Fig. 6]. A través del mismo los mentores pretenden simbolizar el alma de Carlos III que anhelaba vivir en Dios, mas estaba prisionera en un cuerpo que se lo impedía; la muerte le ha permitido liberarse de sus ataduras y unirse al Creador, de tal manera que el monarca ha logrado «reynar después de morir». Por tanto, la muerte debe interpretarse como una liberación, pues a través de ella el hombre se libera de sus ataduras corporales –consideradas como la cárcel del alma– para alcanzar la verdadera vida. En esta ocasión la imagen puede guardar relación con un jergológico de Daniel Cramer recogido en su *Octoginta Emblemata moralia nova* (Franckfurt, 1630), en el que un pajarillo ha roto la cuerda con la que se encontraba atado y huye por la ventana; el significado además es muy parecido, ya que Cramer compara el pajarillo prisionero con el alma. De igual forma, la imagen del ave –en este caso una perdiz– atada a las ramas de un árbol aparece también recogida en un emblema de *Le Theatre des bons engins* (París, 1539), obra del emblemista Guillaume de La Perrière.²⁹

El jergológico n.º 14 recoge, bajo el lema «Omnibus affluenter», una fuente que distribuyendo su agua en varios canales riega un jardín en el que florecen las plantas³⁰ [Fig. 7]. La imagen simboliza la generosidad del rey Carlos III, quien a lo largo de su vida socorrió a cuantos solicitaron su ayuda y supo premiar los servicios de sus súbditos, haciendo realidad de esta manera la frase de Ptolomeo rey de Egipto: «Mejor es hacer ricos que serlo». La composición de la fuente, formada por un recipiente inferior poligonal y otro superior circular en los que se practican varios caños de agua, finalizando en un surtidor del que el chorro asciende en una doble dirección, así como su localización en el centro de un jardín, guardan una evidente relación con la fuente que figura en el documento xxxv del *Principe perfecto* de An-

29. HENKEL y SCHÖNE, *op. cit.*, p. 786.

30. Cabe destacar que en el epigrama del jergológico ha sido sustituido el nombre de Carlos por el de Isabel; este cambio obedece a que el mismo jergológico se empleó en las exequias de la reina Isabel de Braganza, esposa de Fernando VII, celebradas en Pamplona en enero de 1819.

drés Mendo (Lyon, 1662); bajo el mote «Sic praemis omnia florent», indica que el príncipe debe saber premiar a sus vasallos con generosidad, pues de esta manera alienta su ánimo y florece el reino. No debe extrañar la identificación de la fuente con la generosidad del monarca en ambos emblemas, pues ya Erasmo había señalado que «el príncipe de un estado absoluto es una fuente pública de donde todos van a beber».³¹



Fig. 6. Jeroglífico n° 13: «Cupio disolvi».



Fig. 7. Jeroglífico n° 14: «Omnibus affluenter».

En esta misma dirección apunta uno de los jeroglíficos elaborados con motivo de las fiestas por la beatificación de Tomás de Villanueva celebradas en la catedral de Valencia en 1619; éste presenta el mismo

31. ARIZA CANALES, M., «Metáforas del poder: iconografía de la política cristiana en Erasmo y Quevedo», *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, pp. 293-94.

mote que el pamplonés, «Omnibus affluenter», y también recoge una fuente de estructura similar que en esta ocasión alude a la fervorosa caridad del beato Tomás que con su limosna acudía a cuantos la necesitaban.³² Un sentido bien distinto incorpora la empresa 39 de las *Empresas Espirituales y Morales* de Juan Francisco Villava, en la que figura una fuente de cuyo surtidor mana un chorro de agua; en este caso se trata de una metáfora del ayunador, quien merced a su sacrificio se eleva a la vida eterna, de la misma manera que el caño, cuanto más estrecho, más eleva el agua que surge de él.

El jeroglífico nº 15 representa una alta columna cedida por una lujosa corona, sobre la que se desata con violencia un rayo; dice el mote: «Firma ni fulmine tacta» [Fig. 8]. La columna alude a la firmeza con que Carlos III reinó durante casi treinta años, «siendo columna excelsa, y firme atlante, que del Cielo Español, aunque pesado, la fábrica sostube muy constante»; por su parte, el rayo fulminante representa la muerte que convierte en ruinas la fortaleza del monarca.

La columna en su sentido simbólico significa firmeza, sustento, estabilidad e inmutabilidad; «destas acepciones se sacan muchos símbolos y hieroglíficos», escribe Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua Castellana*. En efecto, son numerosos los autores que recogen la columna en sus repertorios emblemáticos, dotándola de diversas simbologías: Camilli (*Impresse Illustri*, Venecia, 1586) emplea la columna como referencia a la firmeza que debe tener toda persona por mantenerse en el bien; Ripa (*Iconología*, Roma, 1593) la trae como emblema de la sublimidad de la gloria; Villava (*Empresas espirituales y morales*) reproduce una columna firme y derecha como símbolo del constante y del que está rectamente referido a Dios; Bruck, (*Emblema politica*, Colonia, 1618), compara la columna al hombre íntegro que debe consolidarse mediante las dificultades y problemas de la vida; también la columna aparece recogida por Juan de Borja en la empresa «Nil conscire sibi» de sus *Empresas Morales*, significando que el

32. MÍNGUEZ, V., *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca*, Institución Valenciana de Estudios e Investigación, Valencia, 1997, p. 90.

hombre sin culpa permanece firme.³³ Sin embargo, tanto por su representación como por su significado, el jeroglífico pamplonés guarda mayor relación con la empresa xxxi de Saavedra Fajardo (*Idea de un príncipe político cristiano*, Munich, 1640), en la que bajo el mote «Existimatione nixa» figura una columna finalizada en una corona; el diplomático español la propone como emblema del Estado fuerte y de la firmeza del gobernante, asentado en el bien, de manera que las dificultades políticas no deben doblegar la solidez de la corona.³⁴

El jeroglífico nº 16 recoge, bajo el mote «Utrumque», la guadaña de la muerte acompañada por una espada rota y un cetro partido por la mitad, en uno de cuyos extremos aparece representado un ojo humano [Fig. 9]. La espada significa el valor y la decisión, y el cetro el gobierno prudente, virtudes ambas que constituyen «dos fortissimas columnas de cualquiera Monarquía», y que Carlos III poseyó en grado máximo, tal es así que los mentores pamploneses comparan al rey con Alejandro Magno, audaz en el combate, y con Fabio Máximo, cauto en su política. Sin embargo, la muerte simbolizada por la guadaña ha arrebatado al monarca del trono, y por este motivo cetro y espada figuran rotos.

En esta ocasión podemos señalar un doble motivo de inspiración para el jeroglífico carolino procedente de sendas empresas de Saavedra Fajardo. En la primera, bajo el mote «His praevide et provide», aparece un brazo que sostiene un cetro con tres ojos impresos, simbolizando que el príncipe ha de mantenerse siempre atento y vigilante, y para ello necesita de consejeros y ministros que le ayuden en la guarda del estado. El antecedente a la composición de Saavedra puede encontrarse en Horapolo, quien entendiendo el cetro como señal de gobierno dispone un ojo en su parte superior, indicando que todo poder debe ser vigilante. También el emblemista Barptolemaeus Anulus, en su obra *Picta Poesis* (1552) presenta, bajo el mote «Princeps Iustitiae advigilans» la misma imagen del cetro sobre el que

33. ARELLANO, I., *op. cit.*, p. 433. HENKEL y SCHÖNE, *op. cit.*, pp. 1226-30.

34. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.*, pp. 41-42.

figura un ojo, con un mensaje muy parecido.³⁵ La segunda de las empresas de Saavedra que pudo servir de fuente a nuestro jeroglífico es la n^o xci, «No se suelda», y presenta una espada rota que reposa en el suelo. La espada goza de múltiples significados en el terreno emblemático, resultando relativamente frecuente el presentarla como imagen de la amistad, tal y como lo hace Covarrubias en el emblema LXXII de sus *Emblemas Morales*.³⁶ En el caso de Saavedra Fajardo, la espada rota quiere dar a entender que no se debe fiar de una amistad reconciliada porque al primer golpe de adversidad volverá a fallar, de la misma manera que la espada rota no admite soldaduras. También La



Fig. 8. Jeroglífico n^o 15: «Firma ni fulmine tacta».



Fig. 9. Jeroglífico n^o 16: «Utrumque».

35. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, 1551, p. 218. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *op. cit.*, pp. 77-78. HENKEL y SCHÖNE, *op. cit.*, p. 1266.

36. DE COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, Madrid, 1610, p. 278.

Perrière presenta en una de sus composiciones la espada rota, dando a entender que si ésta se quiebra a los golpes sobre el yunque, también la amistad frágil se pierde muchas veces ante las presiones de la adversidad.³⁷

El jeroglífico nº 18 presenta, bajo el mote «Luce perit sua», una vela sobre su candelero a punto de consumirse [Fig. 10]. Para los eruditos pamploneses la vela es símbolo de la fragilidad humana, pero también representa la luz con la que Carlos III brilló a lo largo de su vida, alumbrando a sus súbditos hasta el momento de la muerte y consumiéndose en beneficio de aquéllos.

La vela que arde y alumbrando, y al paso que da su luz se va extinguiendo y deshaciendo, es uno de los temas más recurridos en los repertorios emblemáticos. En el caso del *Príncipe Perfecto* de Andrés Mendo, la vela aparece en el documento XII, bajo el mote «Symbolum Regum», y quiere dar a entender que los príncipes no deben mirar para sí, sino para sus vasallos, de manera que el resplandor de su llama sirva de beneficio y provecho para éstos. En la misma línea se manifiesta Gabriel de Rollenhagen, quien en la empresa 31 de su *Nucleus Emblematum* presenta una vela a punto de espirar bajo el mote «Aliis inseruiendo consumo» (Me consumo en el servicio de los otros); al igual que la vela se consume dándonos luz, el verdadero príncipe no debe moverse por intereses egoístas sino por el bien de sus súbditos.³⁸ Por su parte Juan de Borja, en la primera parte de sus *Empresas Morales*, presenta una vela a punto de consumirse en su empresa «Breviora Lucidiora», significando que cuanto más cerca está uno de su fin más debe resplandecer con obras virtuosas. El motivo de la vela cuya llama se intensifica en sus últimos momentos se encuentra presente también en el teatro del siglo de Oro; sirvan como ejemplo dos comedias de Antonio Mira de Amescua, *Amor, ingenio y mujer*, y *El esclavo del demonio*.³⁹

37. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *op. cit.*, pp. 89-90. HENKEL y SCHÖNE, *op. cit.*, p. 1408.

38. SEBASTIÁN, S., *Emblemática e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 219-20.

39. CULL, J., «El teatro emblemático de Mira de Amescua». *Actas del Congreso Emblemática en el Siglo de Oro* celebrado en la Universidad de Navarra (en prensa).



Fig. 10. Jeroglífico nº 18: «Luce perit sua».

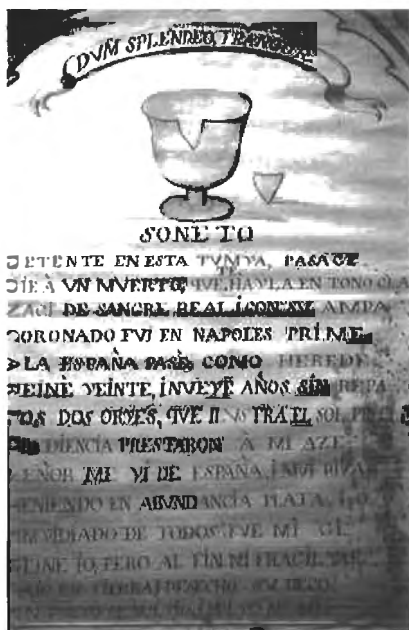


Fig. 11. Jeroglífico nº 21: «Dum splendeo frangor».

El jeroglífico nº 21 representa una copa quebrada, con el mote «Dum splendeo frangor» [Fig. 11]. El emblemista alude a la fugacidad de los bienes mundanos: «honores, riquezas, cetros, que dispensa la engañosa lisonja de la terrena felicidad, todos son bienes aparentes; porque no puede llamarse verdadero bien el que se desmiente de estable». El cuerpo del emblema es un soneto acróstico con el que se componen las palabras «Don Carlos Tercero». El punto de partida para la composición del jeroglífico pamplonés puede estar en dos de las empresas de Juan Francisco de Villava. La primera de ellas, «Sienti sufficit», alude al oyente deseoso de la verdadera doctrina, al que compara con un sencillo vaso de barro viejo y usado para beber el agua de una fuente; el estado de la vasija no es lo importante, sino el agua capaz de calmar la sed de quien se aproxima al manantial. La segunda, «Sic male replebor», presenta una jarra rota que deja escapar el agua de la fuente como símbolo del

hablador insensato; en este caso la iconografía de la empresa de Villava parte de una comparación contenida en el Eclesiástico 21, 14: «El corazón del necio es como vaso roto, que no retiene ningún conocimiento».

Bajo el lema «Sed si mortuum fuerit», el jeroglífico nº 22 representa un campo ya dispuesto para recibir la simiente, y una mano que la esparce [Fig. 12]. Al igual que el grano da futo al ser enterrado en tierra, recompensando los desvelos del labrador, de la misma manera Carlos III ha alcanzado con su muerte el preciado fruto del cielo, «coronando las católicas fatigas en que durante su peregrinación se había empleado, cultivando el campo de su vida con devotos afanes, y correspondiendo el grano de sus virtudes a la generosidad y nobleza de tan fértil suelo». En este caso, el jeroglífico pamplonés puede tener relación con el emblema xxxix del libro segundo de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, en el que con el mote «Renovata spes» aparece un campesino sembrando la simiente en el campo, dando a entender que el trabajo del hombre honrado dará su fruto en este mundo y le permitirá alcanzar la vida eterna. En la misma línea se mantiene el emblema xiv del libro tercero, que insiste en la fortaleza, silencio y esperanza del virtuoso ante las adversidades.

El jeroglífico nº 23 representa un águila volando en dirección al sol; «Ad te levavi oculos» es su mote [Fig. 13]. El águila es símbolo de Carlos III que mediante la práctica frecuente de la oración trata de elevarse y unirse a Dios, de quien recibió la gracia necesaria para gobernar su reino con sabiduría.

Los emblemas y empresas que muestran al águila volando y dirigiendo su mirada hacia el sol están inspirados en dos creencias tradicionales sobre la naturaleza del ave: la referida a que es el único animal que puede contemplar directamente la luz solar sin lastimar su vista, y la que afirmaba que estas aves, al envejecer, volaban hacia el sol para renovar su plumaje quemando el antiguo con su calor.⁴⁰ Con

40. Un exhaustivo estudio sobre el motivo del águila volando o mirando directamente al sol es realizado por GARCÍA ARRANZ, *Ornitología Emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996, pp. 194-200.

esta idea de renovación el motivo del águila que dirige su mirada al sol resulta relativamente frecuente en los repertorios emblemáticos, aunque tampoco deben descartarse otros significados. Así por ejemplo, una de las empresas morales de Juan de Borja, «Vetustate relicta», simboliza la idea de renovación del hombre virtuoso, que no debe dejarse llevar por sus apetitos desobedeciendo a la razón. Un águila coronada que vuela hacia el sol aparece en el emblema 34 de la centuria 1 de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, bajo el mote «Tertia Regna peto»; en esta ocasión, el águila se encuentra acompañada de las columnas de Hércules y el globo terráqueo, dado que el conjunto alude a la figura de Felipe II. También un águila que mira al sol es recogida en la obra de Antonio Ginther, *Speculum amoris et doloris* (Augsburgo, 1706); la última de sus *consideraciones* nos muestra precisamente la imagen de un águila que remonta el vuelo hacia el sol con el lema «Tunc facie ad facie», y alude a la contemplación eterna del alma bienaventurada, que tendrá lugar no entre sombras sino cara a cara con Dios.⁴¹ Otros emblemistas que recogen también esta composición son Sambucus (*Emblemata*, 1566) y Camerarius (*Symbolorum et Emblematum volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia*, 1596).⁴²

Toda esta riqueza emblemática propició su presencia en diversas festividades. Es el caso de uno de los jeroglíficos del Colegio de San Pablo de Valencia compuesto en 1638 para celebrar el cuarto centenario de la conquista de la ciudad; con él se alude a la renovación que se produce en el recuerdo del acontecimiento histórico, al conmemorarse cada siglo su centenario.⁴³ De igual forma aparece el águila volando hacia el sol en uno de los diez jeroglíficos que decoraban el altar erigido en el convento de Predicadores de Valencia con motivo de las fies-

41. PÉREZ GUILLÉN, I., «Fuentes iconográficas y emblemáticas de las azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, pp. 375 y 405.

42. HENKEL y SCHÖNE, *op. cit.*, pp. 775-78.

43. MÍNGUEZ, *op. cit.*, p. 118; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, «La tradición emblemática en la Valencia de 1640», *Traza y Baza*, nº 8. Homenaje a D. Diego Angulo, pp. 112-113.

tas de canonización de San Luis Beltrán en 1671.⁴⁴ El águila que se eleva al sol para sacar nueva fuerza y energía era empleado también como recurso figurativo en los sermones, como en el predicado en 1660 por don Pedro Malagón a «la Dedicación y Renovación del Grande Templo de Jaén».⁴⁵



Fig. 12. Jeroglífico nº 22: «Sed si mortuum fuerit».

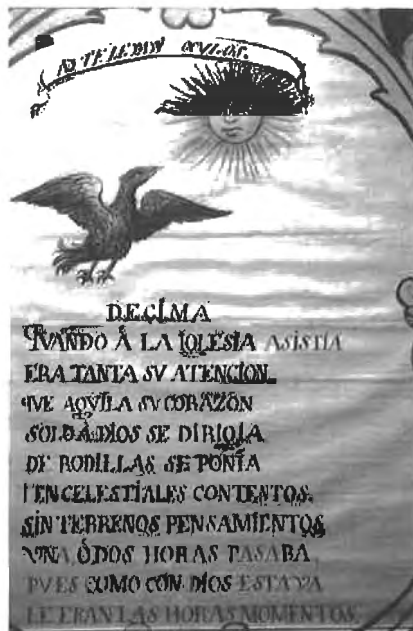


Fig. 13. Jeroglífico nº 23: «Ad te levavi oculos».

El jeroglífico nº 24 representaba, según la explicación de los emblemistas pamploneses, «un nevado cisne, que a las orillas de el tortuoso meandro explicaba en apacibles y sonoros acentos la cercanía de su muerte»; dice su lema «Dulcior cum moritur» [Fig. 14]. El cisne

44. PÉREZ GUILLÉN, *op. cit.*, p. 375, nota 79.

45. LEDDA, G., «Los jeroglíficos en los sermones barrocos», *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, p. 127.

simboliza al hombre virtuoso que se muestra alegre en el momento de su muerte, ya que lo conduce al último y verdadero de sus deseos, la contemplación de Dios; así ha ocurrido con Carlos III, quien se enfrentó a su fin con la alegría y confianza del justo.

Tanto los escritores de la antigüedad como los bestiarios medievales han aludido en numerosas ocasiones al dulce y melodioso canto del cisne, del que se afirma que cuando es consciente de la proximidad de su muerte, se esfuerza por cantar mejor y con mayor intensidad.⁴⁶ Por este motivo se convierte en símbolo del hombre que ha acumulado a lo largo de su vida virtudes y gracias, y muere alabando a Dios y dispuesto a gozar de la gloria celestial.⁴⁷ Resulta evidente que los mentores pamploneses conocían esta larga tradición, máxime si tenemos en cuenta que en las descripciones del cisne que nos han llegado de la Antigüedad, uno de los rasgos que se destaca constantemente de su anatomía es el brillante color blanco de todo su plumaje, de tal manera que los adjetivos «niveus» o «albus» suelen preceder a la denominación del ave;⁴⁸ lo mismo acontece en el jeroglífico de Carlos III, en el que el ave es descrita como «un nevado cisne».

Algunos autores han incluido el cisne en sus repertorios, como Girolamo Ruscelli (*Le Imprese Illustri*, Venecia, 1584) Sebastián de Covarrubias (emblema 8 de la II Centuria) o Antonio Ginther (consideración xxv). No obstante, el ave que aparece recogida en el cuerpo del jeroglífico no se asemeja a un cisne, sino a un ave de menor tamaño; por el tipo de composición podemos establecer cierta relación con el emblema 62 de la primera centuria de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias que representa una tórtola cantando sobre una rama. Según Covarrubias, el canto de la tórtola tiene un sonido de lamento, de manera que ya Virgilio en su *Égloga* primera llamó a su

46. Entre los escritores que recogen el episodio del cisne que canta antes de morir se encuentran Esquilo, Eurípides, Platón, Aristóteles, Dionisio, Opiano, Claudio Eliano, Cicerón, Ovidio, Marcial, Ambrosio de Milán, Isidoro de Sevilla y Hugo de Folieto. GARCÍA ARRANZ, *op. cit.*, pp. 272-79.

47. MALAXECHEVERRÍA, *Bestiario Medieval*, Madrid, 1986, pp. 58-62.

48. GARCÍA ARRANZ, *op. cit.*, p. 280.

cantar gemir; por este motivo, aplica su emblema a los que disimulan su dolor con el mote «Cantando lloro».



Fig. 14. Jeroglífico n° 24: «Dulcior cum moritur».



Fig. 15. Jeroglífico n° 25: «In Inconstantia constans».

El jeroglífico n° 25 representa la Fortuna sobre su rueda, con los ojos vendados –así lo indican los emblemistas en la relación de exequias, aunque luego no se ha mantenido en el cuerpo– y las alas extendidas en ademán de volar; lleva un manto movido por el viento y en su mano izquierda enarbola un estandarte en el que puede leerse el mote «In Inconstantia constans» [Fig. 15]. Con esta imagen los autores pamploneses abundan en la idea de que Carlos III siempre tuvo presente el desengaño de las grandezas humanas y la transitoriedad de la gloria terrenal, no dejándose guiar por los bienes perecederos y manteniendo su confianza en la virtud que le hará alcanzar el premio eterno. Si para la mentalidad del hombre renacentista Fortuna y Virtud pueden

convivir en armonía –así lo ponen de manifiesto Guillaume de La Perrière y Alciato entre otros-, en el barroco se tiende a oponer ambos conceptos, por cuanto las riquezas y honores obtenidos gracias a la Fortuna constituyen valores efímeros que pueden desaparecer en un instante, en tanto que la Virtud permanece estable y constante.⁴⁹ El monarca actuó en todo momento de acuerdo con este criterio, tal y como quedaba plasmado en la explicación del jeroglífico pamplonés: «Fue consejo de Epicteto, el mirar como ageno todo cuanto no está en el arbitrio de el hombre.⁵⁰ No puede decirse de nuestro Rey, que no

49. MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1980, pp. 387-90. GARCÍA MAHÍQUES, «Sedes Virtutis Quadrata. Consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes», *Actas del Congreso Emblemática en el Siglo de Oro* celebrado en la Universidad de Navarra (en prensa).

50. Los mentores pamploneses demuestran así –pese a la incorrecta grafía– su conocimiento de este filósofo y moralista nacido el año 50 d.C. en Hierápolis (Frigia), provincia por entonces del Imperio Romano. Como Sócrates, al que siempre intentó imitar, Epicteto no dejó nada escrito; es poco después de su muerte, acaecida en torno al año 130, cuando un discípulo suyo, Arriano de Nicomedia, publicó sus enseñanzas. El punto central de la filosofía de Epicteto consiste en la división que establece entre las cosas que dependen de nosotros y las que no, de acuerdo con los principios del estoicismo. Como afirma en el punto 1 de su *Manual*, «de nosotros dependen la opinión, la tendencia, el deseo, la aversión, y, en una palabra, cuantas son obra nuestra. No dependen de nosotros, en cambio, el cuerpo, los bienes materiales, la reputación, las dignidades y honores, en una palabra, cuantas no son obra nuestra». Abundando en la misma idea, en el capítulo 1 de sus *Máximas*, titulado «De los bienes verdaderos y que nos son propios, de los falsos y extraños», asevera que «las cosas que dependen de nosotros son libres por su misma naturaleza... En cambio, las que no dependen de nosotros son débiles, esclavas, sujetas a mil contingencias e inconvenientes y extrañas por completo a nosotros. No olvides, pues, que si tomas por libres las cosas que por naturaleza son esclavas, y por tuyas las que dependen de otro, no encontrarás más que obstáculos por doquier; te sentirás turbado y acojado a cada paso y tu vida será una continua lamentación contra hombres y dioses». Y en sus *Disertaciones por Arriano*, titula el capítulo primero del libro 1 «Sobre lo que depende de nosotros y no depende de nosotros», y a través del mismo procura hacerse distinguir entre los bienes verdaderos y los bienes aparentes, abogando por mostrar nuestro desdén hacia lo que no depende de nosotros. EPICTETO, «Máximas», en *Los Estoicos*, Librería Bergua, Madrid, s.f. EPICTETO, *Manual*. Introducción, traducción y notas de Reyes Alonso García, Civitas, Madrid, 1993. EPICTETO, *Disertaciones por Arriano*. Traducción, introducción y notas de Paloma Ortiz García, Biblioteca Clásica Gredos, nº 185, Editorial Gredos, Madrid, 1993.

tubo siempre presente esta máxima, pero para que mejor se imprima, y se haga más sensible el desengaño de la falencia de las grandezas humanas, se pintó la fortuna sobre su voluble rueda...».

Uno de los temas más fecundos de la emblemática ha sido sin duda el de la consideración de la Fortuna, que en su origen fue una diosa de la religión romana identificable con la Tique griega. Entre sus atributos formales destaca la rueda que gira para expresar su inconstancia, aunque otras veces se la hace reposar sobre una esfera para señalar que es inestable; tanto la rueda como la esfera indican que los bienes de este mundo no son duraderos y tan pronto se acercan como se alejan, de manera que aquéllos que han alcanzado riqueza muchas veces son precipitados a la miseria. En ocasiones la Fortuna sujeta con su mano un timón, dando a entender que es ella quien dirige la vida humana. Suele representarse también con los ojos vendados ya que se le trata de loca y de ciega, por cuanto favorece a los atrevidos que se mueven por su instinto, y se aparta de los prudentes que someten sus acciones al juicio de la razón. Otros atributos son las alas y la vela desplegada al viento, que abundan en la idea de su rapidez e inestabilidad.

La Fortuna se repite en numerosos libros de emblemas y resulta frecuente también su presencia en la literatura y el teatro español del Siglo de Oro –Cervantes, Calderón y Mira de Amescua entre otros-. Alciato, en su emblema 98, «Ars naturam adiuvens», contrapone la Fortuna al dios Mercurio, para amonestar al hombre a que aprenda oficios y artes nobles, pero no a fiarse de los dones que da gratis la naturaleza; la Fortuna lleva los ojos tapados, se levanta sobre una esfera y es arrastrada al mar por medio de una vela hinchada por el viento. Una variante de la Fortuna recogida por Alciato en su emblema 121 es la alegoría de la Ocasión, que figura con alas en los pies, sobre una rueda que flota en el mar; lleva un paño agitado por el viento y una navaja de afeitar con la que se afeita la cabeza, dejando sólo un mechón en su frente; la imagen significa que los que obran en el momento oportuno merecen la calificación de sabios y prudentes. Juan de Borja en sus *Empresas Morales* reproduce, con el mote «Neque summum, neque

infimum», el atributo esencial de la rueda, a la que compara con la variedad e inestabilidad de los bienes del mundo. Sebastián de Covarrubias, en sus *Emblemas Morales*, representa la Fortuna sobre una rueda que se mueve sobre la superficie del mar, dispuesta a fijar un clavo con un martillo en cuanto se presente la ocasión; es la imagen del hombre virtuoso, para quien la fortuna no es otra cosa que ignorancia: «tanto tiene uno menos de fortuna, quanto tiene más de sabiduría y prudencia», concluye el emblemista. El mismo autor nos la presenta en otro emblema sobre la superficie del mar, con alas en los pies y una vela desplegada al viento, para expresar la idea de que la Fortuna es tan inconstante como la luna y el mar, imagen de las cosas perecederas de este mundo. Villava, aunque elige otro motivo para representar la Fortuna –la tortuga elevada para ser dejada caer por un águila– comenta, sin embargo, con detalle, la alegoría más habitual de ésta, a quien «diéronle por empresa una rueda para significar su inconstancia y su variedad, y que muchas veces al que empina es para derribarlo, como se ve en la rueda de una noria, que el arcaduz que sube lleno es para que baje vacío». El documento 51 del *Príncipe Perfecto* de Andrés Mendo resulta de los más completos: mujer alada, con la rueda en la mano, la vela para recoger el viento, con el mote «Fortuna vitrea est» (La Fortuna es frágil como el cristal), y los pies alados en sendas bolas rodantes: «tiene alas y desaparece veloz; pisa sobre globos de vidrio que ruedan y se quiebran fácilmente. Valeriano, Horozco, Ripa, Corrozet, Schoonhovius, Vaenius o Hadrianus Junius entre otros ilustran igualmente este motivo.⁵¹

El jeroglífico nº 29 representa, bajo el lema «Feliciter Ardet», al ave fénix consumiéndose en las llamas, mientras gira su cabeza hacia el sol [Fig. 16]. El ave fénix debe ser identificado con el propio Carlos III, cuya muerte en el amor divino le ha permitido renacer a la vida eterna.

Ya los Padres de la Iglesia, los autores clásicos –Lactancio, Plinio, Heródoto, Ovidio, Tertuliano– y los bestiarios medievales aludían al

51. SEBASTIÁN, *op. cit.*, pp. 291-99. ARELLANO, *op. cit.*, pp. 422-24. HENKEL y SCHÖNE, *op. cit.*, pp. 1795-1810.

ave fénix como símbolo de resurrección e inmortalidad, dada la propiedad que se le atribuía de renacer de sus propias cenizas. En Petrarca, el ave fénix sirve al poeta para compararse a sí mismo como ser enamorado, renaciendo siempre de sus cenizas en el antiguo amor.⁵² Con esta idea de renovación aparece reflejada por emblemistas como Horapolo, Ripa, Camerarius o Pierio Valeriano, en tanto que para Juan Francisco de Villava (*Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613) es símbolo de la envidia, y Sebastián de Covarrubias añade una parrilla a la imagen del ave para elaborar un jeroglífico del martirio de San Lorenzo. También figura como divisa de numerosos libreros, empresa de nobles –Vicencio Juan de Lastanosa– y se convierte en componente de la escenografía teatral y de la poesía del Siglo de Oro.⁵³ Por todo ello, el ave fénix consumiéndose en las llamas era un motivo simbólico que no resultaba difícil de interpretar por cuantas personas lo contemplaban, pues formaba parte habitual del lenguaje emblemático de las exequias u otros acontecimientos de carácter festivo, a la vez que era empleado en ocasiones como recurso figurativo en los sermones.⁵⁴ En Pamplona aparece ya en uno de los jeroglíficos realizados por el pintor Juan de Landa en 1598 para las exe-

52. MANERO SOROLLA, P., «Petrarquismo y emblemática», *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, p. 184.

53. GARCÍA ARRANZ, *op. cit.*, pp. 333-61. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, «La tradición emblemática en la Valencia de 1640», pp. 117-18. ARELLANO, Ignacio, *op. cit.*, pp. 435-36.

54. Así por ejemplo, protagonizaba la divisa compuesta por don Fernando de Balda en los festejos inmaculistas celebrados en 1665 en Valencia; también aparecía en uno de los jeroglíficos compuestos en 1727 en Granada para conmemorar la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, así como en la fiesta del Corpus celebrada en la ciudad andaluza en 1794. Con motivo de la beatificación de Teresa de Jesús, el padre Diego Murillo compuso un sermón en tres jeroglíficos, de uno de los cuales formaba parte el ave fénix. Y también es mencionada en diversos sermones murcianos del siglo XVIII. MÍNGUEZ, *op. cit.*, p. 135. CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, *Fiesta y arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*, Granada, 1995, pp. 199 y 369. LEDDA, «Los jeroglíficos en los sermones barrocos», *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, p. 120. GARCÍA PÉREZ, «Relaciones de fiestas reales y emblemas. Un ejemplo de literatura popular (Murcia s. XVIII)», *Actas del I Simposio Internacional de Literatura Emblemática Hispánica*, pp. 461-74.

quias de Felipe II. En el siglo XVIII es recogido en numerosas honras fúnebres; en las de Felipe V figuraba por partida doble, tanto en las exequias organizadas por el Regimiento, con la idea de eternidad, como en las del Consejo Real, en las que el ave fénix simbolizaba el continente asiático.⁵⁵ Y también aparecerá en uno de los emblemas del funeral celebrado en la catedral pamplonesa por María Amalia de Sajonia en 1760.

El jeroglífico nº 32, que tiene por mote «Pulchrior», recoge la imagen del Tiempo en forma de un venerable anciano con alas; porta en las manos dos de sus atributos característicos, la guadaña y el reloj de arena [Fig. 17]. Acompaña a la imagen del Tiempo un cabalístico, según el cual la suma de las palabras que componen la frase «Ad Coelos Evolat Altos Despiciens Mundi Laetitiam, A Virtute», da como resultado la cifra 1788, que coincide con el año de la muerte del monarca; para ello, el emblemista ha otorgado un valor numérico a cada una de las letras de la frase.⁵⁶

El Tiempo como anciano aparece representado en numerosos repertorios emblemáticos; suele acompañarse de los atributos de las alas y el reloj de arena para aludir a su rapidez y ligereza, en tanto que la guadaña expresa el dominio que tiene sobre el mundo y cómo acaba segando lo que ha creado. A esta descripción se ajusta el emblema nº 8 de la Centuria III de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, según el cual el Tiempo es un hombre mayor cojo pero con alas, portando en su mano derecha un reloj de arena y en la izquierda una guadaña, y cuyo significado alegórico viene anunciado por el lema en latín «Fallit Volatilis Aetas», aclarado por el primer verso de la subscriptio: «El tiempo buela, sin pararse una hora», que el

55. GIL DE JAZ, *Sermon Funebre de Phelipe Quinto el Animoso*, Pamplona, 1746, Impreso por Joseph de Ezquerro, p. 27. "Asia. Es su symbolo el Ave Phenix, que encendiendo en preciosa fragante hoguera, a los rayos del Sol, el corazon de la Aroma, y el Cinamomo; resuelta en cenizas, produce un gusano que renueva la vida...".

56. La A vale 1; la B 2; la C 3; la D 4; la E 5; la F 6; la G 7; la H 8; la I 9; la L 10; la M 20; la N 30; la O 40; la P 50; la Q 60; la R 70; la S 80; la T 90; la V 100; la X 200; la Y 300; la Z 400.



Fig. 16. Jeroglífico n° 29: «Feliciter Ardet».



Fig. 17. Jeroglífico n° 32: «Pulchrior».

propio Covarrubias filia en la explicación con el celeberrimo verso petrarquesco: «La vita fugge, et non s'arresta una hora».⁵⁷ De igual forma el tiempo aparece representado como un anciano cojo con alas y guadaña en el emblema XL del libro II de los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, bajo el mote «Moderata durant», alusivo a la moderación y el descanso del hombre, y en el emblema XXIX del libro III, en el que con el lema «Omnia revelo», hace referencia al hecho de que el tiempo descubre hasta la más profunda de nuestras culpas. También en la *Emblemata horatiana* de Vaenius (segunda edición, Amberes 1612, primera, Amberes, 1607), figuran varios emblemas en los que el Tiempo se presenta como un anciano barbado con alas y una guadaña; en uno de ellos porta también un reloj de arena so-

57. MANERO SOROLLA, *op. cit.*, pp. 196-97.

bre su cabeza.⁵⁸ Otros emblemistas que recogen motivos similares son Sambuco, Corrozet y La Perrière.⁵⁹

En el jeroglífico nº 33 aparece figurado un «terso luciente espejo, que limpio de toda mancha resplandecía agradable» [Fig. 18]; dice su lema: «In puritate decor». El espejo manifiesta la pureza del monarca, quien a lo largo de su vida huyó de la lascivia y la obscenidad, acogándose siempre bajo el amparo y protección de la Virgen Inmaculada.

Los libros de emblemas recogen el símil del espejo con intencionalidad muy diversa.⁶⁰ En nuestro caso el espejo se presenta como símbolo religioso, pues además de aludir a la castidad de Carlos III, significa también el «espejo sin mancha» que fue la Virgen María. Dentro de esta categoría, el espejo es con frecuencia reflejo de lo puro, de lo limpio, convirtiéndose así en una de las metáforas predilectas de la literatura mística de la época. Ya Vaenius recoge el espejo como símbolo del amor puro de Dios. Pero con casi toda probabilidad la fuente de inspiración de los mentores pamploneses se encuentra en las *Flores de Miraflores* de fray Nicolás de la Iglesia, quien en el jeroglífico XLVII, bajo el mote «Speculum sine macula», alude a María, «espejo Inmaculado sin mancha, purísimo y vistosísimo... Porque no tuvo pecado, es imagen de la bondad Divina, y espejo de la Magestad de Dios».⁶¹ El conocimiento que los eruditos pamploneses tienen de la

58. VAENIUS, *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, Madrid, 1996, pp. 160, 170 y 176.

59. HENKEL y SCHÖNE, *op. cit.*, pp. 1813-15.

60. La comunicación de Emilio Blanco, «Vendrá el día que en el espejo no te conozcas: uso y abuso de una imagen en la emblemática española», presentada en este mismo Congreso, analiza en profundidad las distintas finalidades con que los libros de emblemas del Siglo de Oro español emplearon el espejo. Blanco distingue las siguientes categorías: espejo como motivo enigmático; espejo como emblema del amor; espejo como trasunto de filosofía moral; espejo como símbolo religioso; y espejo como metáfora del poder político.

61. DE LA IGLESIA, N., *Flores de Miraflores, hieroglyphicos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Mysterio de la Inmaculada Concepcion de la Virgen, y Madre de Dios Maria Señora nuestra*. En Burgos, por Diego de Nieva y Murillo. A costa de la Real Cartuxa de Miraflores. Año de 1659, pp. 159-63.



Fig. 18. Jeroglífico nº 33. «In puritate decor».

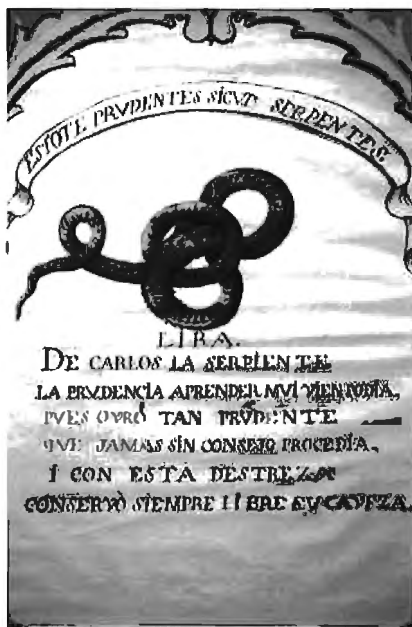


Fig. 19. Jeroglífico nº 34: «Estote prudentes sicut serpentes».

obra del cartujo burgalés se pone de manifiesto en este mismo jeroglífico, pues aluden igualmente a otras dos imágenes de María Inmaculada que aparecen recogidas en ella, como son la fuente sellada y el huerto cerrado. También Andrés Mendo, en el documento VIII de su *Príncipe Perfecto*, significa que el príncipe ha de ser «espejo de su Reyno, en que se miren sus vasallos, y compongan las costumbres; para eso debe conservar pureza chrystalina de virtudes sin manchas, y fealdad de vicios, y sin que hallen en su pecho entrada chismes, lisonjas, ni afectos indecentes». ⁶²

El jeroglífico nº 34 presenta, bajo el mote «Estote prudentes sicut serpentes», una serpiente de cuerpo enroscado que simboliza la pru-

62. MENDO, A., *Príncipe perfecto y ministros aiustados. Documentos políticos y morales...*, León de Francia, 1662, p. 40.

dencia y cautela de Carlos III [Fig. 19]. La serpiente ha sido elegida por numerosos emblemistas para representar la virtud de la prudencia. Ripa la simboliza como una mujer de dos rostros que se mira en un espejo y lleva una serpiente enroscada en el brazo, aludiendo a la frase de las Sagradas Escrituras: «estote prudentes sicut serpentes» (San Mateo 10, 16). Saavedra Fajardo la representa en su empresa XLIV, en la que bajo el lema «Nec a quo nec a quem» aparece una serpiente enroscada que eleva su cabeza hacia lo alto, indicando que el príncipe debe actuar con tal recato que ni siquiera sus ministros conozcan sus intenciones. No obstante, el epigrama de nuestro jeroglífico se encuentra relacionado más bien con la empresa XLVIII, que tiene por lema «Sub luce luces» y en la que vemos a un reptil de la familia del este-lión; en ella Saavedra advierte al príncipe del peligro de aduladores y lisonjeros, cuyos halagos considera más peligrosos que las armas de los enemigos;⁶³ así Carlos III, siendo prudente como las serpientes, aborreció la lisonja e hizo caso omiso de la falsa adulación, gobernando a sus súbditos en la virtud y el equilibrio.

Con el presente estudio hemos tratado de demostrar la importancia de la emblemática como fuente de inspiración de los jeroglíficos elaborados con motivo de las exequias de Carlos III en Pamplona. Todo el despliegue de la escenografía y la erudición barrocas puesto al servicio de la magnificencia del monarca se ofrecía a los ojos del pamplonés de finales del siglo XVIII en su mayor esplendor. La perpetuación del ceremonial barroco pone de manifiesto su arraigo en un centro periférico como Pamplona y la tardanza con que se asimilaron los nuevos presupuestos neoclásicos, circunstancia que se mantendrá inalterable incluso en las exequias reales celebradas en el primer tercio del siglo XIX.

63. SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1994, pp. 292-98 y 322-34. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, «Saavedra Fajardo y la literatura emblemática», pp. 37 y 66-67.

LA PRESENCIA DE LA EMBLEMÁTICA EN ALGUNAS COMEDIAS DEL SIGLO DE ORO

JOHN T. CULL

*College of The Holy Cross
Worcester, MA. EEUU*

En una serie de artículos y comunicaciones orales, he estudiado la influencia de la emblemática en la obra completa de unos cuantos dramaturgos áureos importantes: Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Mira de Amescua y Ruiz de Alarcón.¹ Aunque la presencia de emblemas es innegable en dichos poetas, la evidencia parece sugerir que en la España del Siglo de Oro, las circunstancias de la representación impidieron el aprovechamiento sistemático y total de las posibilidades que el emblema le ofreció al dramaturgo para una puesta en escena visual, simbólica y enigmática. En esta comunicación, quisiera explorar algunos de los factores que sirvan para explicar la explotación irregular del emblema en la comedia del Siglo de Oro, y al mismo tiempo estudiar hasta qué punto influyó la emblemática en algunos dramaturgos menos conocidos.

1. Vid. CULL, John T., «*Emblematics in Calderón's El médico de su honra*,» *Bulletin of the Comediantes* 44.1 (1992): 113-131; «*Calderón's Snakes: Emblems, Lore and Imagery*,» *MIFLC Review* 3 (1993): 97-110; «*Emblems in the Secular Drama of Calderón: A Review Article*,» *Romance Quarterly* 41.2 (1994): 79-91; «*'Hablan poco y dicen mucho': The Function of Discovery Scenes in the Drama of Tirso de Molina*,» *The Modern Language Review* 91.3 (July, 1996): 619-34; «*Emblematic Representation in the autos sacramentales of Calderón*,» *The Calderonian Stage: Body and Soul*, ed. Manuel Delgado, (Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1996), 107-32 y «*El teatro emblemático de Antonio Mira de Amescua*,» de pronta aparición en *Actas del Congreso internacional. La emblemática en el Siglo de oro. Coloquios del Griso. Pamplona, 26-29 de mayo de 1999*, Universidad de Navarra.

Como ya han demostrado los estudios de Shergold,² Varey,³ Ruano de la Haza⁴ y John J. Allen,⁵ entre otros, el corral de comedias en las grandes ciudades españolas del Siglo de Oro era relativamente pobre en cuanto a su decorado. Esta desnudez del artificio visual se debía principalmente a factores económicos, aunque no se debe descartar cierto privilegiamiento de la poesía por encima de los efectos escénicos en la preceptiva dramática de la época. La demanda de parte del público espectador por la renovación constante de la cartelera hizo impracticable el gasto excesivo en el elemento visual de la puesta en escena. Al mismo tiempo, el hecho de que las compañías sólo gozaban de una licencia muy limitada para representar en una ciudad determinada contribuyó a la escasez del decorado, ya que la naturaleza ambu-

2. Además de varias colaboraciones importantes con Varey, de las muchas aportaciones importantes de Shergold al tema, cabe destacar: HERGOLD, N. D. S., *A History of the Spanish Stage*, Oxford: Clarendon Press, 1967 y «Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid, 1652-1700,» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 35 (1959): 209-346.

3. Citar todos los estudios de Varey dedicados a aspectos del decorado del corral de comedias en el Siglo de Oro sería impracticable aquí. Me limitaré a destacar un par de obras importantes: VAREY, J. E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1987; «El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias,» *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8 (1989): 715-29 y «The Use of Costume in Some Plays of Calderón,» en *Calderón and the Baroque Tradition*, ed. Kurt Levy, Jesús Ara y Gethin Hughes, Waterloo: Wilfred Laurier UP, 1985, 109-18. Para una lista más detallada de las publicaciones de este hispanista eminente, le remito al lector a la lista de *Obras Citadas* en el libro de Allen y Ruano de la Haza (págs. 605-06).

4. RUANO DE LA HAZA, José María, también ha dedicado muchísimos estudios a la cuestión de la puesta en escena de la comedia española. Sólo podemos mencionar aquí unos cuantos: «Los corrales de comedias de Madrid en el siglo xvii,» *Cuadernos de Teatro Clásico* 6 (1991): 13-67; «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena en los teatros comerciales del siglo xvii,» *Criticón* 42 (1988): 81-102 y su colaboración magistral con ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo xvii y La escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.

5. De las muchas contribuciones de ALLEN, John J., al tema, sólo destacaremos aquí, además del libro citado en la nota anterior, *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: el Corral del Príncipe, 1583-1744*, Gainesville, University Presses of Florida, 1983.

lante de las compañías pediría un mínimo de trastos para cargar de ciudad en ciudad (parece algo hiperbólica la cifra de «trescientas arrobas de ható» que Agustín de Rojas afirma en *El viaje entretenido* [1624]). Por estos y otros motivos, se puede comprender la relativa ausencia de emblemas como parte de la puesta en escena en una comedia áurea típica.

Una afirmación como la de Peter Daly, de que el drama de los siglos dieciséis y diecisiete «fue el más emblemático de todas las artes literarias»⁶ todavía puede tener validez para la comedia española aurisecular, pero debemos evitar la tentación de percibir una influencia emblemática en todas las comedias que analizamos. La realidad es otra, a pesar de que «mucho de común tenía que darse entre lo que pretendían escritores barrocos al hacer uso de la literatura emblemática [...] y los fines a los que aplicaron su inmensa producción teatral».⁷ Veremos, en lo que sigue, la limitada presencia de la tradición emblemática en algunos dramaturgos tradicionalmente considerados de segundo orden.

En primer lugar, hay que eliminar de consideración aquellas imágenes poéticas que son meros lugares comunes. Es decir, el hecho de que una imagen visual empleada por un dramaturgo se encuentre en el grabado o la *pictura* de un emblema no constituye una prueba suficiente de que el motivo se haya originado en un emblema o una empresa. Estas imágenes forman parte de un caudal rico y antiguo, y ya en el Siglo de Oro muchas de ellas se consideraban trilladas. Por ejemplo, las referencias a la rueda de la fortuna abundan tanto en todas las manifestaciones artísticas del Siglo de Oro, que su utilización en una comedia debe considerarse, normalmente, un lugar común. Cuando en *La burladora burlada* de Ricardo de Turia, Cintio lamenta: «De la fortu-

6. DALY, Peter M., *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto: University of Toronto Press, 1979, p. 134.

7. MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, edición corregida y aumentada al cuidado de Francisco Abad, Barcelona: Editorial Crítica, 1990, p. 93.

na me quejo, / Pues della no he de tener, / Si no es en el pecho, el clavo, / Pues del subir no me alabo, / Y me quejo del caer» (Acto 2, p. 226), es peligroso atribuir la fuente de una imagen tan corriente a la tradición emblemática.⁸ Otra imagen muy relacionada a la de la fortuna que debemos descartar como necesariamente emblemática es la de la ocasión, cuyo copete hay que asir antes de que se pase. Un ejemplo típico nos lo brinda Gaspar Aguilar en *El mercader amante*, en la figura de Belisario, quien proclama: «Yo quiero de la ocasión, / Coger la dorada crin» (Acto 2, p. 131).⁹

Una imagen poética explotada repetidamente en la literatura española del Siglo de Oro, y que se manifiesta también en los libros de emblemas es el abrazo de la hiedra y el olmo. La historia de esta metáfora se ha trazado en un artículo importante de Aurora Egido.¹⁰ No hay que concluir que Mexía de la Cerda tuviera en mente la tradición emblemática en *Doña Inés de Castro, Reina de Portugal* cuando Pedro dice «Que la virtud de tu olmo / Con esa hiedra la quitas» (Acto 1, p. 393), ni Andrés de Claramonte en *El valiente negro en Flandes*, cuando Don Agustín le hace este requiebro amoroso a Leonor: «Dame, Leonor mía, / En tus amorosos / Brazos hermosura, / Como hiedra al olmo» (Acto 2, p. 502). Se trata más bien de una imagen

8. Otras comedias consideradas para este estudio que mencionan la rueda de la fortuna y/o su clavo, incluyen: Guillén de Castro, *El amor constante*: «La ocasión me da el copete / Y la fortuna la mano» (Acto 1, p. 286) y Andrés de Claramonte, *El valiente negro en Flandes*: «Con esta carta voy contento y rico / (Que es de mi libertad): con ella un clavo / Al eje vil de la fortuna aplico, / Y con la infamia del color acabo, / Y mi valor al mundo significo» (Acto 1, p. 493).

9. Otras alusiones a la imagen «emblemática» de la ocasión se hallan en: GUILLÉN DE CASTRO, *El amor constante*: «La ocasión me da el copete» (Acto 1, p. 286); RICARDO DE TURIA, *La burladora burlada*: «Gozaré mi bien primero; / que la ocasión pintan calva» (Acto 2, p. 227), «Haré que estén de un cabello, / sin ser el de la ocasión» (Acto 2, p. 227), «¡Ay de mí! que la ocasión / A Lisardo dio el copete» / (Acto 2, p. 228) y «Y asirás por los cabellos / La ocasión y la ventura» (Acto 3, p. 234) y GUILLÉN DE CASTRO, *El amor constante*: «La ocasión me da el copete / Y la fortuna la mano» (Acto 1, p. 286).

10. EGIDO, Aurora, «Variaciones sobre la vid y el olmo: *Amor constante más allá de la muerte*,» en *Academia Literaria Renacentista, II. Homenaje a Quevedo*, Salamanca: Universidad, 1982, pp. 213-32.

poética de la lascivia muy frecuente en el repertorio de casi todos los poetas del periodo.¹¹

No huelga insistir mucho en que los motivos derivados de la mitología clásica deben tratarse con mucho cuidado a la hora de intentar trazar una posible influencia emblemática. El que aparece con mayor frecuencia en la literatura del Siglo de Oro es, sin duda, el fénix que se consume en fuego y renace de sus propias cenizas. Aunque la imagen del fénix es el motivo central de muchos emblemas, no se puede justificar la tendencia de identificar los emblemas como fuente única y exclusiva de alusiones al tema en poemas o comedias. Para citar un solo ejemplo de una de las comedias estudiadas aquí, consideremos cómo describe el fénix El Canónigo (Francisco) Tárrega en *El prado de Valencia*:

Margarita: Que el pensamiento resiste,
 Como fénix, en la prueba,
 Y entre la ceniza nueva
 De nuevas plumas se viste.
 Con ellas subo a mi cielo
 Con temor y con fatiga,
 Pues las alas con que vuelo
 Son cortas como de hormiga;
 Y así, me pierdo en el vuelo. (40)¹²

De igualmente dudosa atribución emblemática, a pesar de su presencia en varios emblemas, es la figura de Tántalo hambriento y sediento, atormentado por el agua y la fruta tan cercanas, pero fuera de su alcance. Una de las muchas comedias que se valen de esta imagen es *El valiente negro en Flandes*, de Andrés de Claramonte. Juan se compara a sí mismo con este símbolo de la desdicha: «¡Qué desdicha-

11. Andrés de Claramonte hace un esfuerzo por colocar la imagen en un contexto más lírico en *De lo vivo a lo pintado*: «Las hiedras, desestimando / Tus sitiales, donde quiso / Milán mostrar de sus telas / La admiración y artificio, / Enlazándose a los olmos, / Te forman mil laberintos / Sobre alcatifas de flores» (Acto 1, p. 533).

12. Para otro de los infinitos ejemplos del fénix, vid GUILLÉN DE CASTRO, *El amor constante*, donde Celauro dice: «No, hijo mío, eso no; / Que otra fénix has de ser, / Pues vienes a renacer / Cuando quedo muerto yo» (Acto 3, p. 300).

do que soy! / Como Tántalo, no alcanzo / La fruta que está en la boca / Y el cristal que está en los labios» (Acto 1, p. 495).¹³

Para abreviar, otras imágenes pseudo-emblemáticas que surgen con relativa frecuencia en los poemas y comedias del Siglo de Oro, pero que considero lugares comunes en la mayoría de los casos, incluyen: la rémora que puede detener una nave poderosa;¹⁴ el pelícano piadoso que se rasga el pecho para alimentar a sus polluelos con su propia sangre;¹⁵ los viboreznos ingratos que matan a su madre al nacer¹⁶ y el águila que pone a prueba la legitimidad de sus pollos haciéndolos mirar el sol de hito en hito.¹⁷ Hay otros motivos que se podrían añadir a

13. Vid también GUILLÉN DE CASTRO, *El amor constante*, donde el Rey se queja: «¡Ay Dios! que me siento arder / Deste fuego que me toca: / Mas tengo el agua a la boca / Y no la puedo beber; / Que por mi desdicha amor / A esta pena me condena, / Que es de Tántalo esta pena, / O la mía, que es mayor» (Acto 1, p. 283).

14. EL CANÓNIGO TÁRREGA, *El prado de valencia*: «Pues en el Prado confío / Que he de ablandar esta peña; / Que soy rémora pequeña, / Que detengo un gran navío» (35).

15. EL CANÓNIGO TÁRREGA, *Sangre leal de los montañeses de Navarra*: «Sangre tiene mi valor, / Derrámenla vuestros hechos, / Seréis, por vuestro señor, / Pollos puestos en los pechos / Del pelícano de honor» (73); AGUILAR, Gaspar, *El mercader amante*: «Porque tu espada, Señor, / La imagino con los puntas. / La una mira, por mi mal, / A este pecho, que destruyo, / Y la otra el pecho tuyo, / Al del pelícano igual» (Acto 2, p. 137).

16. EL CANÓNIGO TÁRREGA, *op. cit.*: «Bien es que mi enojo cuadre / Con la excusa de mi afrenta; / Y así, la de mi buen padre / Como víbora revienta / Por los lados de la madre. / El Conde en su bofetón / Dejó los dedos pintados; / Yo deajo en su corazón / Mis dos brazos estampados, / Por no hacer otra impresión» (63); EL CANÓNIGO TÁRREGA, *La enemiga favorable (Loa en alabanza de las mujeres feas)*: «La belleza es basilisco / Que mata cuantos encuentra; / Es víbora, que sus hijos / En vida al nacer la dejan. / Es veneno de los ojos, / Y del alma inútil senda» (97); de la misma comedia: «Pues las cañas has corrido, / Te han, Rey, torcido tu vara. / Puede hasta agora encubrir / Tu engañoso proceder; / Mas revienta mi sufrir, / Y cual víbora, al nacer / Haga su madre morir. / Salgan a luz tus pasiones, / Descúbrase tu malicia» (Acto 2, p. 106); CARLOS BOIL VIVES de GANESMA, *El marido asegurado*: «Que de alguna envidia es hijo / Ese tu enojo sobrado; / Y en tu noble proceder, / Porque al ser natural cuadre, / Agraviando mi querer, / Como es víbora la madre, / Ha reventado al nacer» (Acto 2, p. 200).

17. DE TURIA, RICARDO, *La burladora burlada*: «Los tiernos pollos al salir medrosos, / Saca el ave real, y así los prueba. / Que al que su vista en la del sol no ceba, / Aparta de los otros venturosos. / Así a los rayos de este nuevo Apolo /

la lista, pero que no ocurren en la muestra algo arbitraria de comedias que se han seleccionado para su análisis aquí.

Sin embargo, otras imágenes poéticas encontradas en las comedias del Siglo de Oro tienen mayores posibilidades de originarse en un emblema. Cuando el mismo dramaturgo identifica su fuente como un emblema, no cabe la más mínima duda. Andrés de Claramonte, por ejemplo, en *De lo vivo a lo pintado*, indica que Argos con sus muchos ojos es un emblema de la vigilancia que el poderoso debe tener en cuidar a sus vasallos. Lisbella afirma que:

Uno solo es el poder,
Y muchos le hacen glorioso:
Y así, Firmio, el poderoso
Por tantos ha de valer:
Y pues tantos mis vasallos
Son, y sola vengo a ser,
Desvelarme he menester,
Como ves, para igualallos.
Argos, no siendo pavón,
Fue emblema deste cuidado:
Que los ojos que le han dado
Para los príncipes son.
Cien ojos han de tener,
Y estos ceros duplicando,
Han de estar siempre velando
La majestad y el poder.
(Acto 3, p. 540).

... Probar mis sentimientos he querido, / Por condenar al flaco a eterna ausencia» (Acto 1, p. 216); DE CLARAMONTE, Andrés, *De lo vivo a lo pintado*:

Infante: ¿Te atreviste
 Al sol hijos mortales?
Barón: En su cara
 Aguila fui de amor.
Infante: Y ¿no te ardiste?
Barón: No te pudiera ver si me abrasara.
Infante: Pues ardo yo en la luz que resististe;
 ¡Ay rayos de aquel sol!
(Acto 2, p. 538).

Aunque hay varios emblemas españoles dedicados a Argos o el pavón, ninguno tiene el significado aducido por Andrés de Claramonte.¹⁸

Gaspar de Aguilar evoca la representación iconográfica de la Fama en *La gitana melancólica*:

Cubierta de ojos pintan a la Fama,
 Los carrillos hinchados, y a una trompa
 Aliento siempre dando, con que inflama
 Del fiero Marte la lucida pompa:
 Su voz por todo el orbe se derrama,
 Aunque por varios casos se interrompa;
 Y pues todos la tienen por parlera,
 Pintar también con lenguas se debiera.
 (p. 143).

A pesar de que coinciden algunos de los detalles de la descripción con la representación de la Fama en los libros de emblemas españoles (sobre todo en el de Soto, donde la Fama se retrata cubierta de ojos), no podemos afirmar que Gaspar de Aguilar tuviera en mente uno de estos emblemas en el momento de redactar sus versos. Sin embargo, dada la naturaleza internacional de la cultura emblemática del barroco, es muy posible que el dramaturgo conociera otros emblemas europeos dedicados al tema.¹⁹

A pesar de las severas restricciones de decoración con las que el poeta tenía que bregar, no faltan comedias en las que el dramaturgo intenta montar en escena algo muy parecido a un emblema. En el más

18. Todos los emblemas citados en este estudio pueden verse en BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T., *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid; Akal, 1999.

19. Un vistazo al compendio emblemático de Henkel y Schöne ofrece, por ejemplo, un emblema de la Fama de Junio, con el mote «Penna beat caelo, penna volare facit astra super», procedente de su *Hadriani Ivnii Medici. Emblemata, ad D. Arnoldum Cobelivm...* (1565), en el que la *pictura* corresponde perfectamente con la descripción de Gaspar Aguilar. Véase HENKEL, Arthur y SCHÖNE, Albrecht *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967, Columnas 1536-37.

simple de los casos, el emblema se comunica al público espectador por medio de una descripción verbal. Como era el caso con tantas otras descripciones líricas en la comedia española del Siglo de Oro, el mismo espectador tendría que imaginar el elemento visual. Tal es el caso, por ejemplo, en la loa que precede *El amor constante* de Guillén de Castro. El representante cuyo trabajo consistía en imponer silencio en el corral antes de comenzar la comedia, describe una *pictura* sumamente emblemática, añadiendo un mote en verso. Cuatro enlutados cuerpos: «Sustentaban en los hombros / Una ancha tabla o madero, / Traída del sacro Gargano, / Sin duda para este efecto. / Iba de diez mil heridas / Un hombre pasado el pecho, / Y en cada herida una lengua, / Y a un lado aqueste letrado: / ‘Estas me dieron la vida, / Y aquestas lenguas me han muerto.’» A continuación, se cita el epitafio o *subscriptio* del emblema:

Iba al otro lado escrito
 Aqueste epitafio en verso:
 «Bueno me ha dejado el tiempo,
 Y para mejor decir,
 Con tiempo para morir,
 Y para vivir sin tiempo.»
 Llevaba un purpúreo lustre
 Un hermoso rostro bello,
 Que le juzgara por vivo,
 A no saber que iba muerto.
 No pude saber quién era,
 Y deseando saberlo,
 Lleguéme más, y en la boca
 Llevaba escritos dos versos:
 «Aquí yace mi ventura,
 Y aquí dio fin el silencio.»
 (p. 281).

Los dos versos que rematan la descripción sirven como un tipo de comentario o moraleja que encierra el significado de esta representación emblemática.

En otras comedias la imagen emblemática es claramente visible, ya que las acotaciones escénicas especifican la presencia del elemento visual. *La adversa fortuna del muy noble caballero Ruy López de Ávalos el bueno*, de Damián Salustrio del Poyo, nos facilita en ejemplo ingenioso de cómo se puede incluir un emblema en la puesta en escena sin tener que recurrir a efectos aparatosos y costosos. Se trata de un libelo que un enemigo de Ruy López de Ávalos quiere fijar secretamente en un lugar público. Cuando está sorprendido en el acto, llega a ser necesario explicar con palabras el significado de lo que el público vería dibujado en un papel grande, tal como se indica en la acotación:

D. Diego: Acabad, quitad de ahí;
Mostrad; ¿qué es eso? Alumbrad;
Parece enigma.

D. Gonzalo: Mirad
Si es jerolífica. [sic]

D. Diego: Sí,
Y muy curiosa: miraldo.

D. Gonzalo: Admirable es la pintura.

D. Diego: ¿Conocéis esta figura?

D. Gonzalo: Y las demás.

D. Diego: Declaraldo.

D. Gonzalo: A fe que hay bien que mirar
Y que declarar también;
Escura está, pero bien
Se dejará interpretar.
Este libelo se ha puesto
Contra el Condestable aquí.

D. Diego: ¿Ruy López de Ávalos?

D. Gonzalo: Sí;
Lo que significa es esto.
Esta figura es España,
Que con un dardo en la mano
La pintaban los antiguos,
Armada de punta en blanco.
Está puesta entre dos ángeles,
Uno bueno y otro malo;
El malo la habla a la oreja,

Y con caricias y halagos,
 Con una mano la tiene,
 Y con otra está llamando
 Al rey moro de Granada,
 Que es este, que con su campo
 Se entra por los de Castilla:
 Y el buen ángel, señalando
 a los moros con el dedo,
 Dice el mote: «Ávalos, Ávalos.»
 Esto muestra la pintura,
 Y dice la letra abajo:
 «¡Plega a Dios que este Rodrigo
 No sea como el pasado!»

(*Hanse de pintar en un pliego de papel marca mayor las figuras que dicen los versos.*)

D. Diego: Ruy López de Ávalos es,
 Según eso, don Gonzalo,
 El mal ángel?

D. Gonzalo: La pintura
 Y el mote lo dice claro.
 (Acto 1, p. 470).

Salustrio del Poyo ha inventado un emblema completo, con su *inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*. Los espectadores no sólo pueden visualizar el emblema en su totalidad, sino que mediante el diálogo dramático los actores, con su comentario les orientan hacia la interpretación correcta. En realidad, es sorprendente que no haya más emblemas de este tipo en las comedias españolas del Siglo de Oro.

Otro papel que la emblemática puede desempeñar en el análisis de las comedias del Siglo de Oro es el de resolver dudas de interpretación o clarificar alusiones enigmáticas. Guillén de Castro, por ejemplo, en *Las mocedades del Cid*, incluye el siguiente pasaje: «Considera que no es bien / que prendan los Reyes sabios / a los hombres como yo, / que son de los Reyes manos, / alas de su pensamiento, / y corazón de su estado» (335). ¿Qué quiere decir el Conde con esta advertencia? La consulta de los libros de emblemas, aunque se hayan publicado después de representarse la comedia, nos puede ser útil. En Séneca,

juetz de sí mismo... de Francisco de Zárrega (Burgos, 1684), encontramos el Artículo 3, «¿Si les haze más falta a los Reyes quien les diga verdades, que quien les persuada que las oigan?» La *pictura* es de dos manos que cogen una corona. Un vaso vierte líquido a través de ella. y el mote dice: «Tot effunditur quot infunditur.» El comentario en prosa ilumina el significado del emblema y las palabras del Conde en la comedia de Guillén de Castro: «Son las manos de un Monarca, sus Ministros. Si éstos quieren tener en sus manos la Corona: como está sin suelo el vaso, el óleo de la verdad entra por una parte, y se sale por otra» (44-5).

Otro caso en que un emblema, por ser posterior a la comedia, no puede ser la fuente de una imagen, pero sí puede facilitar su interpretación, se halla en *La duquesa constante* del Canónigo Tárrega. Torcato lamenta: «Ah Duque, de mi enemiga / El amigo más amado, / Alas diste a mi fatiga: / No serán, pues me he quedado, / Las de la atrevida hormiga» (Acto 1, p. 79). ¿Por qué indica Torcato que tiene las alas de la atrevida hormiga? Otra vez, la emblemática es una fuente, aunque no sea la exclusiva, a la que el lector puede acudir para una clarificación. En la segunda parte de las *Empresas morales* de Juan de Borja (Bruselas, 1680), la empresa cuyo mote reza «In suum dispendium» vemos unas cuantas hormigas aladas volando en el aire, arrebatados por unos vientos fuertes. El comentario en prosa revela que esta empresa es una advertencia en contra de la ambición y la soberbia desmesuradas: «El camino más cierto, para perderse, es, querer subir más, de lo que cada uno deve en su estado» (438-39). La aplicación para Torcato en *La duquesa constante* es obvia: cree que sus intentos de aspirar a la mano de la duquesa son atrevidamente ambiciosos.

En otro lugar he señalado la importancia de las apariencias para la representación emblemática en las comedias del Siglo de Oro.²⁰ Las comedias bajo consideración aquí no son muy ricas en descubrimien-

20. Vid CULL, John T., «‘Hablan poco y dicen mucho’: The Function of Discovery Scenes in the Drama of Tirso de Molina.» *The Modern Language Review* 91.3 (1996): 619-34.

tos emblemáticos. Pero es comprensible si recordamos que la decoración realista y extensiva del teatro se reservaba principalmente para las representaciones en palacio, las particulares en las casas de los nobles y ricos, y en los autos sacramentales. Los poetas contratados para estas representaciones extraordinarias solían ser los de mayor fama: Lope, Tirso y Calderón, por ejemplo. Los dramaturgos de segundo y tercer orden escribían normalmente para el corral de comedias donde la decoración era mínima.

Pero aunque las apariencias en los dramaturgos menores no sean muy desarrolladas, todavía podemos apreciar un intento de representación emblemática en algunas. Son especialmente espectaculares las apariencias que revelan los resultados de una acción violenta llevada a cabo fuera del escenario. El Canónigo Tárrega, en *La enemiga favorable*, le revela al espectador mediante una apariencia este tableau sangriento:

Suenan cajas, salgan una delante, y luego Belisardo tras ella; con la visera calada, da una vuelta por el tablado, saluda a los jueces, y a este tiempo corre una cortina, donde sobre un sitial negro, levantado del suelo, se mostrará La Reina, vestida de luto, sentada en una silla, y a un lado estará Un Niño arrodillado, degollado por la garganta, con una corona de oro en una fuente, y a otro lado el verdugo, arrodillado, con una espada desnuda, vestido de luto y sin donaire sea. (Acto 3, p. 121)

El simbolismo de los motivos, cuidadosamente seleccionados y ordenados para imitar la *pictura* de un emblema, es bastante fácil.

Si nuestra especulación es cierta de que estas comedias carecen de apariencias fastuosas debido a los importantes gastos que implicarían, ¿hay evidencia de otro tipo de representación emblemática? No hay duda de que a veces los disfraces y los actantes escénicos estaban dotados de valores emblemáticos en las comedias del Siglo de Oro. Por ejemplo, en *La renegada de Valladolid* de Luis de Belmonte Bermúdez, Isabel, la renegada, se salva de una tormenta del mar con la ayuda de un madero en la forma de una cruz quebrada: «...y cae por enmedio del tablado Doña Isabel, abrasada con una cruz quebrada»

(Acto 2, p. 358). Sin duda, la cruz quebrada es emblemática de la fe que la cristiana ha renunciado. Isabel, en el diálogo, interpreta el significado de este simple emblema visual: «Una cruz es, que fijó / La piedad cristiana; yo, / Rompiéndola, la he quitado. / ¡Ay de mí, qué fiel testigo / De mi culpa viene a ser!» (Acto 2, p. 358).

Otro uso de actantes escénicos con un valor emblemático se ve en *Deste agua no beberé* de Andrés de Claramonte. La corona de lirios, la mortaja y el puñal sangriento prefiguran la muerte del monarca:

Rey: Ven acá: ¿para quién tejes
Esta corona?
Villano: He querido
Que el Rey la lleve en su frente;
Símbolo los lirios son
De la muerte.
[...]

(*Vuelve don Fernando con una mortaja en las manos*)

D. Fernando: Como viento se deshizo,
Y me dejó entre los brazos
Un lienzo.
Rey: ¡Extraño prodigio!
D. Fernando: ¡Mortaja es!
[...]
Rey: ¿Qué dejó?
D. Fernando: Un puñal sangriento.
Rey: Fernando, estos son avisos
Del cielo, que en el puñal
Y en la mortaja me han dicho
Que dé muerte a mis hermanos.
(Acto 1, p. 512).

La interpretación errónea del Rey de estos motivos emblemáticos contribuye a su situación patética, y un espectador conocedor de la realidad histórica apreciaría en seguida la ironía.

Si estamos de acuerdo con Benjamin de que «the corpse is the highest emblem in seventeenth-century tragedy» (citado en Daly, *Literature in the Light of the Emblem*, p. 147), no faltan cadáveres emblemáticos en las comedias de los dramaturgos bajo consideración. El Canónigo Tárrega, en *La Duquesa Constante*, utiliza el cuerpo emblemático de una manera sumamente dramática. El público no sólo ve el cadáver, arrastrado a la tumba por dos guardas, sino que presencia el rito de depositarlo debajo de tierra, sin duda valiéndose de un escotillón, al comienzo del tercer acto:

(*Salen Dos guardas con el cuerpo muerto de Otavio, y el Capitán Orfeo*).

Capitán: Esta piedra levantad,
Y en esa fuesa enterrad
Al señor Otavio, al lado
De aquese gentil, que honrado
Dejó la gentilidad.

Guarda 2: ¿Cómo se llamaba?

Capitán: Tito,
Dice el letrero, que está
Despintado o mal escrito.

(*Aquí alzan la piedra de la sepultura.*)

[...]

Guarda 2: Huesos quedan todavía.

Guarda 1: Este agujero querría
Cerrar con un recio canto.
(Acto 3, p. 88).

Ahora bien, es cierto que el «cadáver» de Otavio es engañoso, ya que resulta que no se ha muerto, y hasta llega a ser bastante cómico cuando sale de la sepultura. Sin embargo, al comienzo de la jornada, el «entierro» de Otavio con una lápida con escritura y una piedra sepulcral que se alza, actantes sumamente simbólicos, es una acción claramente emblemática. El cadáver emblemático normalmente se revela como parte de una apariencia dramática. Es el caso en la comedia de Gaspar Aguilar, *La gitana melancólica*. Tito introduce el descubri-

miento: «Pues corre aquesa cortina. (*Córrese una cortina, y vese Mario degollado, y Aber tiene su cabeza en la mano*)» [Acto 2, p. 155].²¹

La desnudez del tablado en una producción típica del corral de comedias en la España del Siglo de Oro dificultó la introducción sistemática de escenas y decorados emblemáticos. McKendrick resume bien la pobreza del decorado:

This too [the women's dressing room] probably had curtains, which could part to 'discover' anything from a tableau of the Annunciation to a murdered wife. Props were used but there was little scenery proper, though later on painted flats, possibly with doors, are thought to have been placed in front of the rear curtain, or behind it in the case of discoveries (also called apariencias). There was no lighting, although the inner stage, which would have been somewhat darker than that outside, gave a certain degree of lighting flexibility.²²

Aunque la emblemática dejó relativamente pocas huellas en el teatro áureo, debido principalmente a las limitaciones de tipo comercial, los poetas descubrieron maneras baratas y a veces ingeniosas de incorporar manifestaciones de este fenómeno cultural tan importante en sus comedias.

21. Con contadas excepciones, las comedias estudiadas aquí se citan de *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, Madrid: Atlas, 1951, ed. Ramón de Mesonero Romanos. BAE 43. *La renegada de Valladolid* figura en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, tomo 2, Madrid: Atlas, 1951, ed. Ramón de Mesonero Romanos. BAE 45. *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro se cita de *Diez comedias del Siglo de Oro*. 2a ed., eds. José Martel, Hymen Alpern y Leonard Mades, Prospect Heights, IL: Waveland Press, 1985.

22. MCKENDRICK, Melveena, *Theatre in Spain 1490-1700*, Cambridge, Cambridge UP, 1989, p. 182.

EL EMBLEMATISMO ARGUMENTATIVO EN UN SERMÓN NOVOHISPANO. EL PANEGÍRICO DE PALAVICINO SOBRE «LA FINEZA MAYOR»

HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ

El Colegio de Michoacán

LAS CIRCUNSTANCIAS

Desde la perspectiva de la argumentación emblemática, nos proponemos ocuparnos aquí de los recursos argumentativos del sermón que el licenciado Francisco Xavier Palavicino Villarasa pronunció probablemente el 26 de enero de 1691 en que se conmemora la muerte de Santa Paula,¹ en el convento novohispano de San Jerónimo, en la ciudad de México, el convento de Sor Juana Inés de la Cruz, la más grande poetisa novohispana. Sor Juana entra al convento de San Jerónimo en 1668 para dar cauce a su inclinación al estudio y para asegurar su

1. El texto del sermón de Palavicino dice que fue predicado «a los gloriosos natalicios de la ilustrísima y santísima matrona romana, Paula, fundadora de dos ilustrísimas religiones, que debajo de la nomenclatura de el Máximo Gerónimo militan. En concurrencia de Cristo Sacramentado». Los temas del sermón son dos, como sus ocasiones: santa Paula y Cristo Sacramentado. En todo caso, fue publicado a principios de 1691: la dedicatoria está fechada el 10 de marzo de ese año. Puesto que la muerte de Santa Paula se conmemora el 26 de enero, parece probable que el sermón haya sido pronunciado en San Jerónimo el 26 de enero de 1691, fecha, en efecto, de los «natalicios» de Santa Paula, como reza la portada. En el discurso hagiográfico cristiano se entiende por «natalicios», como se sabe, el nacimiento a la vida celeste del personaje en cuestión. Parece haber poco tiempo, en relación con circunstancias normales, para la socialización de la *Carta Atenagórica*, publicada apenas en diciembre anterior; ello, en todo caso, sólo muestra la buena posición de Palavicino ante Sor Juana o, en todo caso, ante el Convento de San Jerónimo en aquellos agitados días. La inclusión del tema de la eucaristía que, de hecho, se convierte en el tema central del sermón, parece obligada por la oportunidad de pronunciar un panegírico en el convento de San Jerónimo en presencia de Sor Juana sobre la que el predicador vierte grandes elogios.

salvación.² El arreglo que hace con su director espiritual, el jesuita zacatecano Antonio Núñez de Miranda, es darle prioridad a la vida religiosa sobre el estudio, no del todo desterrado en el plan de su vida conventual.

Empero, la monja no sólo tiene una vital inclinación al estudio sino también a la poesía, a la que no puede renunciar en parte por los compromisos que tiene con sus contemporáneos a causa de su natural sociable y en parte porque es tan grande su inclinación que el versificar le es espontáneo. Las relaciones con su director espiritual que, por lo demás, nunca fueron del todo tranquilas se tensan a partir de 1680, luego de que a petición del Cabildo Catedral la monja hace un arco de triunfo a la llegada del nuevo virrey, el marqués de la Laguna. La atmósfera se enrarece tanto que en 1882, luego de una airada carta de la poetisa al jesuita, la monja rompe con él, se busca otro director espiritual, y se elabora un plan de vida bajo la convicción de que por la ciencia llegará a Dios.

Requiere, pues, de un modelo de vida que le permita siendo monja estudiar y escribir versos. Ella misma se lo elabora. Tiene varios modelos femeninos a la mano: mujeres que fueron santas y sabias. Ya Vives había hecho una lista de ellas. Sor Juana hace la suya. Y encuentra apoyo, además, en el esquema epistemológico de la vieja escolástica de la «fides quaerens intellectum», de la teología como reina de las ciencias según el esquema del jesuita Atanasio Kircher.³ El estudio, pues, es una vía alternativa para la santidad. En palabras de Hugo de San Víctor «Per scientiam itur ad disciplinam, per disciplinam ad bonitatem, per bonitatem ad beatitudinem».

El modelo le funciona por casi diez años. De pronto, en 1691, se suscita el problema de la *Crisis* al sermón de Vieyra. En una conversación de locutorio entre la monja y el obispo de Puebla don Manuel Fernández de Santa Cruz, tenida en el convento de San Jerónimo, Sor Juana emite con desparpajo y libertad una serie de opiniones acerca de

2. *Respuesta*, líneas 280 y sigs.

3. *Respuesta*, líneas 300 a 382.

los sermones del jesuita portugués Antonio de Vieira: el paso de la crítica sorjuaniana recae en especial sobre el «Sermón del Mandato» interesado en mostrar «¿cuál fineza de Cristo es la mayor de las mayores?».⁴ El obispo pide a la monja que ponga por escrito sus conceptos: ella lo hace y envía su escrito al obispo quien, sin avisarle, se lo publica a fines de 1690 bajo el nombre de *Carta atenagórica de la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesada de velo y coro en el muy religioso convento de San Jerónimo de la ciudad de México, cabeza de la Nueva España*. El obispo, bajo el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz, la hace imprimir y la dedica a la monja a quien la envía, ya Impresa, con una carta suya escrita bajo el mismo seudónimo: Sor Filotea de la Cruz.

Todo esto tiene lugar en diciembre de 1690.⁵ El mundo estalla a los pies de la poetisa: una monja metida a teóloga y puesta además a criticar al más importante predicador de la época suscita un gran alboroto en el mundo religioso novohispano parte del cual es descrito o aludido en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, uno de los más hermosos y conmovedores documentos autobiográficos, que Sor Juana escribe y envía a don Manuel Fernández en marzo del año siguiente, 1691,⁶ en respuesta tanto a su carta como relativa al hecho de la publicación de la *Carta Atenagórica*. En fin: voces airadas, individuos que se rasgan las vestiduras y, desde luego, algunos aplausos.

Con todo, la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* está dirigida más a la opinión pública que al autor de la «Carta de Sor Filotea». Es parte,

4. Pronunciado por Vieira en 1650.

5. La *Carta Atenagórica* está fechada en 1690. BENASSY-BERLING, Marié-Cécile, en *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1983, p. 404, data la publicación de la *Carta atenagórica* y el envío de la *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, en diciembre de 1690.

6. Sobre el sermón de Vieira se han publicado recientemente varios trabajos entre los que cito, a guisa de ejemplos, BIJUESCA, K. J./A. J. BRESCIA (editores), *Sor Juana & Vieira, Trescientos años Después*, Santa Bárbara, Center for portuguese studies. Department of spanish and portuguese, University of California, 1998. Vid también MONTEZUMA DE CARVALHO, Joaquim de, *Sor Juana Inés de la Cruz e o Padre Antonio Vieira. Ou a Disputa Sobre as finezas de Jesus Cristo*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1998.

en efecto, de una respuesta hacia los de «afuera» que se da en dos tiempos: el primero es la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* enviada, como queda dicho, el 1 de marzo de 1691, apenas tres meses después de la aparición de la *Carta Atenagórica* y de haber recibido la carta de Sor Filotea de la Cruz. El segundo momento de la respuesta son los *Villancicos a Santa Catarina* responde a Núñez de Miranda, su viejo confesor, y a alguna de las críticas que le hicieron algunos teólogos, a raíz de la aparición de la *Carta atenagórica* o *Crisis de un sermón...*, como se llamó desde 1692 con ocasión de su inserción en segundo tomo de las obras de la poetisa. Sin embargo, tiene lugar, simultáneamente, una reacción interior que la monja ya venía rumiando desde el año anterior; una especie de respuesta privada tanto a la carta del obispo como al alud de críticas que se levantaron contra ella por la *Crisis* al sermón de Vieyra: una especie de auditoría personal.

Esta reacción interior la propone en el célebre poema que Sor Juana tituló «Primero sueño» y del que dice en la *Respuesta*: «no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El sueño*».⁷ Escrito autobiográfico poco señalado pese a la observación de Octavio Paz, en su hasta ahora no superada *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de fe*, de que «es el poema más personal de Sor Juana».⁸ En todo caso, los tres documentos autobiográficos mencionados –la *Respuesta*, los *Villancicos* y *El sueño*– son hijos de las mismas circunstancias.⁹

7. Líneas 1266 y s.

8. PAZ, Octavio, *Obras Completas*, tomo 5, primera reimpresión de la segunda edición, México, FCE, 1995, p. 430.

9. Vid nuestros *Estudios Sorjuanianos*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1998; además, véase, entre otras cosas, TRABULSE, Elías, *Los años finales de Sor Juana: una interpretación (1688-1695)*, segunda edición, México, CONDUMEX, 1997. Vid, igualmente, TRABULSE, Elías, *El enigma de Sor Serafina de Cristo: acerca de un manuscrito inédito de Sor Juana Inés de la Cruz (1691)*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995. En su interpretación de estos acontecimientos, Elías Trabulse ve en este cruce de cartas entre Sor Juana y el obispo de Puebla una comunicación subterránea en que la poetisa parece renovar reclamos y críticas al también jesuita, Antonio Núñez de Miranda, su confesor de antaño con quien, como hemos dicho, había roto en 1682.

El vendaval suscitado por la *Carta Atenagórica* proviene del hecho de que Sor Juana no sólo critica allí «un sermón del Mandato que predicó el Reverendísimo P. Antonio de Vieyra, de la Compañía de Jesús, en el Colegio de Lisboa», como reza el título, sino que lo rebate implacablemente punto por punto. Vieyra, en efecto, había predicado durante diez años, entre 1642 y 1652, en la Capilla Real de Lisboa, un sermón sobre la más grande prueba de amor que Jesús había dado a sus discípulos, conocido como Sermón del Mandato, llamado así por el mandato de Cristo a sus discípulos de amarse unos a otros como él los había amado, simbolizado por la acción de lavar los pies de sus discípulos. Vieyra tras criticar y rebatir, una a una, las posturas de los más grandes padres de la Iglesia: Agustín, Tomás de Aquino y Juan Crisóstomo, propone la suya: «la mayor fineza de Cristo hoy, fue querer que el amor con que nos amó, fuese deuda de amarnos unos a otros». ¹⁰ Sor Juana hace lo mismo con Vieyra: no sólo lo critica duramente por la manera como se deshace de los máximos padres de la Iglesia sino que muestra, lógica en mano, que la opinión sustentada por el jesuita lusitano es inferior a las de los tres doctores de la Iglesia; amén de emitir su propia teoría según la cual «la mayor fineza del Amor Divino son los beneficios que nos deja de hacer por nuestra ingratitud». ¹¹

Toda esta tormenta desatada por una «carta de más», como calificó Octavio Paz ¹² a la *Carta Atenagórica*, marca y precipita los acontecimientos de los últimos cinco años de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz quien en febrero de 1693, fecha de su llamada «conversión», empieza su segundo noviciado como preparación a la renovación de votos y celebración de las bodas de plata conventuales cuya celebración tiene lugar, en efecto, en febrero de 1694. Sor Juana moriría al año siguiente: el domingo 17 de abril de 1695. El sermón de Palavicino, que

10. MONTEZUMA DE CARVALHO, *op. cit.*, pp. 71-94.

11. *Obras Completas*, tomo IV, primera reimpresión de la primera edición, México, FCE, 1976, p. 436.

12. PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, *Obras completas*, tomo 5, México, FCE. 1995, pp. 467-486.

versa sobre el mismo tema, tercia en la discusión. De él nos interesa explorar los recursos argumentativos de su retórica.

EL EMBLEMATISMO DEL SERMÓN DE PALAVICINO¹³

Llegado a la Nueva España diez años antes de ese 1691, el licenciado Francisco Xavier Palavicino, «presbítero valenciano», según se lee en la portada de su sermón,¹⁴ tenía ya para entonces carrera hecha como teólogo. En efecto, «durante dieciséis años es predicador e imparte cátedra de Teología en Mérida, según manuscrito de su puño y letra».¹⁵ No se sabe mucho más de él. El *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús*¹⁶ parece confundirlo con Juan Andrés Palavicino.¹⁷ Desde luego, en el sermón deja constancia de su cultura y buena formación. Por ejemplo, en sus argumentaciones discursivas, da muestras de que no le es extraña la etimología, de conocer no sólo bien su latín, sino de manejar con soltura los principios del análisis textual en el que se vale, amén de la gramática y la retórica, de lo que hoy llamamos estilística. Distingue, así, un *sic* «muy enfático» de un *sic* sin esa carga semántica. «La fineza mayor» es un sermón pronunciado para Sor Juana Inés de la Cruz a quien el predicador no sólo menciona en la dedicatoria, y alude cuando se refiere a Santa Paula, sino a quien se refiere explícitamente en el exordio o salutación inicial llamándola:

El más florido ingenio de este feliz siglo, la Minerva de la América, cuyas obras han conseguido generales aclamaciones, y obsequiosas y debidas aclamaciones hasta de los mayores ingenios de Europa, y de los que se persuaden tener buen gusto en sus objetos; y lo que es más de los genios opuestos, sólo por hallarse este grande ingenio limitado con la cortapisa de mugeril.

13. Se localiza en México, Biblioteca Nacional (San Agustín) 1267 LAF.

14. Impreso en México con licencia de los superiores por Doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, en el Empedradillo, el año de 1691.

15. CAMARENA CASTELLANOS, Ricardo, «Crisis de 'otro' sermón», en *Sor Juana & Vieir. Trescientos años después*, *op. cit.*, p. 53.

16. ZAMBRANO Y GUTIÉRREZ CASILLAS, S. J. (Tomo 16, México, Traducción, 1977, p. 239.

17. Cfr. CAMARENA CASTELLANOS, *op. cit.*, p. 53.

Esta digo señora La Madre Juana Inés de la Cruz Religiosa Profesa de velo, y Coro, en el Convento Real de San Gerónimo de esta ciudad, parto fecundísimo del más divinizado entendimiento de Gerónimo Júpiter; habiendo dado solución a la duda impugnando la sentencia de el Máximo de los Oradores Viera, dio su respuesta y dijo: que habiéndose de argüir de especie a especie, juzgaba ser la mayor fineza de Cristo Sacramentado estar en el Sacramento presente al desayre de los agravios: pues no es corta fineza no mostrar sentimiento contra el desayre de un agravio, ni sigo, ni impugno; sino admirándome de tan profundo ingenio, yo, aunque mínimo entre todos doy mi solución a la duda y digo.

Este hecho no carece de importancia, para el asunto que nos ocupa. El sermón de Palavicino es panegírico. Lo que, en todo caso, nos interesa aquí no es desde luego su opinión sobre la mayor fineza de Cristo sino la manera como construye su argumentación el predicador: el empleo, en ella, de estructuras emblemáticas. Palavicino se vale de la actualidad que el tema de la mayor fineza de Cristo suscita por aquellos días en aquel convento, y la aprovecha para su sermón: partiendo de la opinión emitida por Sor Juana en la *Carta Atenagórica*, que cita, formula su propia propuesta de que la mayor fineza de Cristo fue «sacramentarse ocultándose» y por analogía le construye una fineza a Santa Paula, en cuyo honor es la fiesta y el sermón. El predicador la presenta como una red «escondida en el mar» que recoge en abundancia peces de todas clases: ambos, pues, producen en lo oculto. Ambas figuras en el momento del sermón ya se encontraban ampliamente arraigadas en la conciencia social del novohispano como parte de su imagería religiosa. La figura de una red echada al mar llevaba aparejados en esa conciencia, de manera espontánea, conceptos como conversión, reclutar discípulos, congregar y otros del género. La socialización de la figuras, en todo caso, es lo que les permite concurrir en el discurso y darle el rasgo de la emblematicidad que, en este caso, se muestra en el funcionamiento entimemático de la figura dentro del argumentar del sermón: el predicador, sólo evoca la figura aunque extrae sus conclusiones de la parte no citada de la figura que, sin embargo, es muy conocida por cualquier cristiano novohispano.

La historia de la oratoria religiosa cristiana nos dice, entre otras cosas, que hubo muchos tipos de predicación; que hay que distinguir el sermón de la homilía; que al lado de la homilía se desarrolló el sermón temático una de cuyas variedades es el sermón –sentencia o *Spruchpredigt*, una forma oratoria muy adecuada para los sermones de ocasión que en la Nueva España fueron tan abundantes como los de instrucción; que, en fin, el sermón floreció impulsado por el humanismo renacentista y que, en consecuencia se convierte en el heredero de la retórica clásica. Por lo general, el típico sermón consta de las siguientes partes: el exordio, la toma de posición, el desarrollo de las pruebas, las objeciones, la deducción moral y la conclusión.¹⁸

En el caso del sermón de Palavicino, la toma de posición del predicador forma parte del exordio, no hay desvanecimiento de las objeciones y la aplicación moral forma parte de la peroración conclusiva. Todo ello, por lo demás, en forma, como decía, panegírico-declarativa. Lo más connativo del sermón, en todo caso, es la exclamación al comienzo de la conclusión: «panegiricen, pues, otros oradores a Cristo sacramentado y a Paula como margaritas: una preciosa y la otra buena». No hay, pues, expresiones parenéticas, sólo declaraciones admirativas como la argumentación final de la parte central: «así lo ejecuta este religiosísimo convento». Y, como en todos los sermones temáticos, el exordio termina con una oración invocando, en este caso, a María quien también «luce» a la sombra del Espíritu Santo: se trata, por tanto, de una fineza análoga. Desde el punto de vista de su estructura retórica, pues, el sermón de Palavicino consta de exordio,¹⁹ argumentación y peroración. Estas son, de hecho, las partes del discurso retórico clásico.²⁰

18. Cfr. GRASSO, Domenico, *La predicación a la comunidad cristiana*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1971, p. 232.

19. En el sermón novohispano y, en general, en el sermón a secas, el exordio es llamado también «salutación» porque esta parte concluía con el rezo del *Ave María*.

20. El discurso clásico, como se sabe, se divide en cuatro partes: exordio, narración, argumentación y peroración. En el caso del sermón de Palavicino que nos ocupa, esta explicación escueta de los hechos en que consiste la narración, sobre todo en el discurso judicial, constituye la materia del exordio. Cfr. REYES CORIA, Bulmaro, *Arte de convenecer*, México, UNAM, 1998.

EPÍGRAFE-SENTENCIA Y FIGURA

Palavicino hace anteceder tanto el exordio –como por lo demás el sermón entero– por un doble epígrafe:²¹ «Simile est regnum caelorum sagenae missae in mare»²² y «Hic est panis qui de caelo descendit».²³ Es uno de los rasgos del sermón temático. El tema del sermón es propuesto en el primer texto bíblico: »el reino de los cielos se parece a una red que se echa al mar». Al la propuesta del tema seguía el «protema»: un segundo texto bíblico que «tenía cierta afinidad verbal o real con el tema y que el predicador explicaba».²⁴ En nuestro caso, «este es el pan que ha bajado del cielo». Según las reglas del sermón temático, terminado el protema el predicador regresaba al tema: con ello daba comienzo el verdadero sermón. El tema del sermón que evoca la figura de una red arrojada al mar que pesca todas las especies de peces se refiere a Santa Paula, la destinataria del sermón; el protema, en cambio, con la figura del pan que bajó del cielo, se refiere a Cristo sacramentado. El predicador construye su sermón montando el tema sobre el protema.

Este doble epígrafe es el elemento estructurante del sermón ya que con él se cierran cada una de esas partes constituyendo, con ello, una evidente estructura lograda a base de inclusiones: solo que la *sagena* del texto mateano se convierte en la referencia final por la magia del predicador en un sistema de redes de pescar por donde se puede espiar, a la manera del esposo del *Cantar de los Cantares* que espiaba a su amada por puertas y celosías. En efecto, en el *Cantar de los cantares* (2,9) el esposo, oculto, espía a su esposa:

Es mi amado como un gamo
Es mi amado un cervatillo.
Mirad, se ha parado

21. Todos los sermones sentencia y, en general, los temáticos que empiezan siempre enunciando el tema que van a abordar mediante un texto bíblico que servía para enmarcar conceptual y figurativamente el sermón.

22. Mt 13, 47.

23. Joh 6, 41.

24. GRASSO, *La predicación, op. cit.*, p. 227.

Detrás de la tapia,
 Atisba por las ventanas,
 Mira por las celosías.

El predicador, pues, tiene el poder mágico de alargar, por la vía de la analogía, la figura de la red arrojada al mar convirtiéndola en cualquier tipo de estructura reticulada, por analogía: se le ocurre, en efecto, el esposo del *Cantar de los cantares* espía a su esposa a través de redes de pescar: *per retia*, dice Palavicino atribuyéndole su lectura a los Setenta.²⁵ En efecto, el predicador convierte, valiéndose de la etimología, las celosías en «redes» de pescar, atribuyéndole el cambio a los Setenta quienes habrían escrito «per retia».²⁶ Estas celosías convertidas por el arte de la palabra en redes de pescar permiten al predicador penetrar, como no, a mundo de la pesca con todo su simbolismo y llegarse, por ese medio mágico, a la pesca milagrosa del final del cuarto evangelio donde la red no se rompe a pesar de haberse llenado con ciento cincuenta y tres peces grandes: ello permite al sermón evocar la multiplicación de los panes y, por supuesto, al pan bajado del cielo del epígrafe principal. Así cierra la tercera inclusión y ambas figuras quedan instaladas a lo largo del discurso para que en ellas todo el resto de textos latinos con que riega el sermón adquieran un carácter gnómico y funcionen como lemas: ello permite al predicador hilar una argumentación entimemática de estructura emblemática.

Este emblematismo argumentativo tal cual aparece en el sermón de Palavicino descansa en su figuratividad: en virtud de ella no sólo tiene la amplia y muy apreciada capacidad de decir más de lo que enuncia, sino el mágico poder de transformar figuras y, en consecuencia, de pasar con soltura de una figura a otra mediante puentes muy débiles creados por simples asociaciones de cualquier índole. Con ello, la palabra del

24. GRASSO, *La predicación*, *op. cit.*, p. 227.

25. Estrictamente hablando, los Setenta, como el texto hebreo y la *Vulgata*, el esposo espía a través de ventanas y celosías.

26. Los Setenta emplean los vocablos *quidwn* (ventanas) y *diktuwn* (rejas) que evoca, en efecto, el mundo de las redes y la pesca mediante redes. Aunque, desde luego, los Setenta no traen la expresión «per retia», según quiere el predicador.

predicador se vuelve mágica y poderosa, capaz de convertir las figuras del doble epígrafe inicial en una vasta red que sustenta todo el sermón que, en ese contexto, funciona discursivamente como matriz de lemas. Esta figuratividad del sermón, como veremos, lo hace apoyarse en un permanente «exemplum» que no sólo potencia su «vis argumentativa» sino que, por ese solo hecho, hace que esa «vis argumentativa» sea de índole inductiva.

LA ARGUMENTACIÓN

La argumentación, al contrario de la demostración,²⁷ procede presentando enunciados principio concatenados de tal manera –sin importar cual sea ésta– que orienten al interlocutor haciéndolo admitir otros enunciados conclusión. La regla principal empleada por Palavicino para su argumentar es impulsar a los oyentes a la persuasión a partir de convicciones provenientes ya del sentido común, ya de la lógica, ya, en fin, de la fe en un argumento apuntalado por todos lados. El resultado, en todo caso, es un sermón persuasivo.

El cuerpo del sermón, como es natural, está ocupado en su mayor parte por la argumentación. Palavicino toma sendos textos evangélicos que en forma epigráfica enuncian el tema y el protema del sermón a la par que tienden un montaje figurativo que convierte en lemas los textos gnómicos que riegan la argumentación, como se ha dicho. El primero de los textos bíblicos «Simile est regnum caelorum sagenae missae in mare»²⁸ es una reproducción literal, según la *Vulgata*, del versículo 47 del capítulo de las parábolas en el primer evangelio, la imagen completa tiene una segunda parte «et ex omni genere congreganti»: «el reino de los cielos es semejante a una gran red que, echada en el mar, recoge peces de todo género»: la parábola habla de una red fecunda. Como sucede en el hablar lapidario cuando se trata de figuras socializadas, no es necesario completar la frase: con ello se hace más enigmática y más

27. Cfr. GRIZE, Jean-Blaise, *De la logique à l'argumentation*, Genève, Librairie Droz, 1982.

28. Mt 13, 47.

universal, más apta para desempeñar sus funciones entimemáticas: al fin de cuentas el oyente ya sabe lo que sigue, ya conoce esa segunda parte.

El segundo epígrafe, que en el sermón hace las veces del protema, «hic est panis qui de coelo descendit», es en cambio una versión deicnitivamente modificada de Joh 6,41: mientras el texto evangélico dice «ego sum.», Palavicino adapta «hic est.» aplicando la cita, de manera teatralizante, a la eucaristía mediante un deicnitivo de actualidad. Estos dos epígrafes-figura tienen la virtud de quedar instalados en el sermón, mediante un complejo sistema de alusiones, inclusiones y analogías; de tal manera que ambos posibilitan la argumentación emblemática al predicador funcionando discursivamente como figuras de referencia de todo cuanto allí se diga. Tema y protema figurizados, pues, dan al sermón una estructura básica de índole emblemática que, por lo demás, tiene un segundo elemento: la trama argumentativa del sermón, en efecto, va evocando en el discurso una serie de otras figuras, yuxtapuestas ya por asociación acústica ya algún tipo de asociación semántica, con respecto a las cuales las numerosas citas latinas que suelen regar el sermón novohispano que en su transcurso argumentativo funcionan como lemas.

Por otro lado, la manera como estos epígrafes-figura presiden todo el sermón es mediante un curioso montaje argumentativo: la gran red, Santa Paula, y el pan bajado del cielo, Cristo sacramentado en la Eucaristía están unidos por la discreción y humilde ocultamiento con que ambos dan sus frutos. El resultado es un sermón de dos argumentos montados uno sobre el otro, a la manera de un edificio de dos plantas. El predicador resuelve primero resuelve la «duda» de la mayor fineza de Cristo y sobre ella, por analogía, edifica la argumentación de la mayor fineza de Santa Paula: ser santa y lucir en lo oculto:

La mayor fineza de Cristo fue sacramentarse ocultándose ... y ésta también la mayor de mi Santa Paula y para que mejor entendáis, respondiendo a la duda primera, cimienta de esta segunda resuelvo, que la acción más heroica, y fineza mayor de Paula para con Dios fue aquel ocultarse y encerrarse en Belén cuando pudiera haber lucido su santidad y su nobleza en Roma.

Sin embargo, hay que observar dos situaciones que tienen que ver con la estructura del sermón: en primer lugar que pese a que desde el punto de vista argumentativo «la mayor fineza» de Cristo sirve al predicador para cimentar la fineza de Paula, el sermón, sin embargo, termina convirtiendo a Cristo en pescador y a Paula en red: el tema absorbe al protema. En segundo lugar, este montaje a dos pisos es tal que al final las analogías que establece entre Cristo Sacramentado y Paula son muy forzadas y, en algún caso, discutibles, según aquello de Pascal: «hay figuras claras y demostrativas, pero hay otras que parecen sacadas un poco por los pelos».²⁹

Esta estructura artificial y forzada proviene de las circunstancias en que se pronuncia el sermón. Las monjas de San Jerónimo, cuya ecónoma es Sor Juana, invitan a Palavicino a que pronuncie el sermón en la festividad que el convento celebra el 26 de enero, día de la muerte de Santa Paula, su patrona. Sería lógico que el sermón versara sobre la vida de la santa de la cual Palavicino da muestras de conocer probablemente por la lectura de las cartas de San Jerónimo, que se formaban parte de las lecturas de cabecera del convento: ello explica el tema del sermón.³⁰ La tentación, sin embargo, es muy grande para Palavicino: ¡predicar en el convento de Sor Juana cuando estaba de moda en México el sermón de la fineza mayor de Cristo sobre el que Sor Juana acababa de publicar sus opiniones en la *Carta atenagórica*! Decide, pues, hacer un montaje: echar también él su cuarto a espadas en el asunto de la mayor fineza de Cristo y sobre su opinión montar el sermón de Santa Paula. Construye el tema sobre el protema. Al final concluirá: Cristo y Paula se ocultan, como la red arrojada al mar, «para ejecutar la mayor fineza posible en este valle de lágrimas que es prenda de la mayor fineza positiva con que Dios honra a sus cortesanos en el cielo mostrándose cara a cara y sin velo que le oculte en la gloria».

29. *Pensamientos*, 217 Lafuma.

30. *Vid.*, por ejemplo, el emotivo epitafio que Jerónimo escribe con ocasión de la muerte de Paula y que se conserva en el número 108 de su epistolario (*Cartas de San Jerónimo*, edición bilingüe, introducción, traducción y notas por Daniel Ruiz Bueno, 2 tomos, Madrid, BAC, 1962).

Nada extraño, entonces, que el hecho de hablar de «finezas» –tema que las circunstancias del momento han convertido en exclusivamente eucarístico– a propósito de la santa cause al predicador algún problema a la hora de mantener la alegoría en el transcurso del sermón. Unas veces, la mayor fineza de Santa Paula es «para con Dios»; otras, en cambio, es el «haber lucido» entre sus correligionarios cuando podía haberlo hecho en la sociedad romana Roma: su fineza es hacia sus correligionarios. Una, pues, es la analogía establecida en el exordio y otra la establecida en el cuerpo de la argumentación: la de Cristo es siempre una fineza según la relación criador-criatura; la de Paula sería, en cambio, primeramente una fineza para con Dios: es decir según la relación criatura-criador, donde sólo muy forzosamente se puede hablar de «fineza», y ya en el cuerpo de la argumentación queda reducida a una fineza para con sus correligionarios: una relación criatura-criatura, por tanto. Una fineza criatura-criador, sin embargo, es problemática para la teología católica. He aquí, en todo caso, la tesis principal de Palavicino:

[...] que por este modo de favorecer Cristo y Paula; logran Cristo en el Sacramento y Paula en Belem, ser progenitores sagrados; Cristo de la Iglesia, y Paula de dos Ilustrísimas familias que militan debajo de su regla aunque a la sombra de la nomenclatura de Gerónimo ... Siendo Cristo y Paula, red que enlazan, y enredan divinamente a los hombres, como peces.

La fineza mayor de Cristo sacramentado, pues, sirve al predicador de punto de apoyo para hablar de la mayor fineza de Santa Paula. Al margen de los titubeos y malabarismos del predicador a la hora de encajar a Santa Paula en un sermón eucarístico, la analogía principal que logra establecer el predicador es que ambos «se sacramentan ocultándose»; ella como una red arrojada al mar, él por la Eucaristía. Sin embargo, ambos terminan siendo una red fecunda que se oculta como la red arrojada al mar. La figura, pues, que construye Palavicino es la de Cristo y Paula que se ocultan para producir su mayor obra, a la manera de una red que arrojada al mar hace una ubérrima pesca. El montaje es, desde luego, retorcido. La argumentación termina a la manera de un hipnotizador que con un tronar de dedos despierta a su paciente. Al final, en efec-

to, el predicador propone a su auditorio el argumento más figurativo de todo el sermón: saliéndose del discurso, muestra el escenario a su auditorio.

Así lo ejecuta este religiosísimo convento, poniendo en las Aras de este altar a Cristo Sacramentado y a mi madre Paula, sacando esa duplicada red de el profundo de su sagrado retiro, a la publicidad de una veneración agradecida: «propterea immolavit sagenae suae: sagenae missae in mare. Hic est panis».

Al final de su argumentación, como se ve, retoma las figuras epigráficas cerrando, como se ha dicho, la magna inclusión con que tiende las figuras subyacentes al discurso emblemático: Sólo que con una variante: a la red que arrojada al mar recoge peces de todo género de la parábola mateana, el predicador antepone otra red –casualmente en una frase que tiene el mismo sonido «sagenae suae»– es la red de la que habla el profeta Habacuc (1,16) para simbolizar el paso del enemigo devastador comparado por el profeta con un pescador despiadado que ofrece sacrificios a su red: la imagen de Habacuc no viene, pues, al caso. Pero la similitud de sonido³¹ hace al predicador juntarla con la otra red por pura yuxtaposición acústica. Este tipo de frágiles asociaciones, como decía, le permiten ir hilvanando sus argumentos. Tanto las asociaciones acústicas, formales o semánticas, en efecto, como las estructuras de eco y espejo constituyen parte de los principios fundamentales de la poética barroca que subyace al sermón de Palavicino: sonido estupendo y construcciones espectaculares.

A GUISA DE CODA

Palavicino se solaza, en efecto, en el «sonido estupendo», para usar la frase con la que don Juan de Jáuregui, en su *Discurso poético*,³²

31. Uno de los rasgos distintivos del texto barroco es su afán por el sonido estupendo. Vid nuestro libro *Estudios sorjuanianos*, México, Instituto Michoacano de Cultura, 1988.

32. Publicado en Madrid en 1623.

reprochaba a Góngora el «creer verdaderamente que la poesía no es habla concertada y concepto ingenioso, sino sólo un sonido estupendo». Por lo demás, la historia de la predicación es la historia, con altibajos, de una problemática simbiosis entre la imagen y la palabra que se refuerzan recíprocamente: del yahvismo sin imágenes, a las acciones simbólicas de los profetas como Oseas o Ezequiel, la predicación cristiana fue recuperando poco a poco la imagen con el doble objetivo de concentrar la atención en la palabra que se dice como si brotara de la imagen y, al mismo tiempo, lanzar mediante la imagen la imaginación en la búsqueda de sentido.

Esta estructura icónico-acústica en la predicación llega hasta los siglos *xvi* y *xvii* hispánicos, como lo muestra el gran caudal de sermones que la época produce, puede aducir como paradigma de su retórica los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, con su «composición de lugar» como base no sólo del arte de meditar sino del arte de persuadir: «ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar»,³³ para sensibilizar tanto el discurso interior de la meditación como el discurso exterior de la predicación. Tal estructura icónico-acústica de la argumentación parenética propende, en efecto, a la búsqueda del sentido oculto de las cosas cotidianas bajo el presupuesto paulino de que «ahora vemos por espejo, en enigma».³⁴ El siglo *xvii* novohispano, especialmente, es un siglo que usa en forma pletórica la textualidad de imagen, como aparece no sólo en la profusión con que cultiva y usa la literatura emblemática sino en su sugestiva poética del eco y el espejo que aparece en las formas y estructuras de su estética.

Parte figurativo, parte verbal, el emblema, y en general el emblematismo argumentativo, forma parte de los mecanismos de la simbolización discursiva que funcionan socialmente en las culturas, sobre todo en el discurso popular. Como conjunto semiótico capaz de funcionar en textualidades tanto visuales como verbales, la parte ver-

33. En *Obras completas*, cuarta edición revisada, BAC, Madrid, 1982, p. 221.

34. 1 Cor 13, 12.

bal del emblema funciona a través de la palabra hablada, preferentemente de índole gnómica, y puede desempeñar en el discurso ya la función de ornato, ya la función de *exemplum* ya, en fin, la función de un entimema. Por su estructura, sin embargo, la función que argumentativamente desempeña con más frecuencia es, como se ha dicho, la del «*exemplum*». En el caso de la argumentación emblemática que nos ocupa, la figura sirve, en el discurso, de madre de emblema a una serie de textos gnómicos que se van deslizado en el sermón por diversos tipos de asociaciones tanto semánticas como verbales y aún acústicas. Tal es también la función parenética que en ciertos contextos novohispanos tiene el arte sacro. Una catedral, por ejemplo, que se construye figurativamente como el hogar celeste de la Sagrada Familia hace las veces de figura referente del flujo discursivo que en ella se pronuncia. El conjunto funciona argumentativamente, de manera análoga a las citas latinas de un sermón en cuyo piso se ha tendido una figura mediante alguno de los recursos de la oralidad como la inclusión, las palabras eslabón o el anuncio de tema: tal es la argumentación emblemática.³⁵

Por lo demás, en el sermón novohispano la argumentación emblemática, como la que emplea Palavicino, funcionó gracias a la función argumentativa que la retórica asigna al *exemplum*: un razonamiento, a saber, que consiste en el tránsito del caso particular al postulado universal: un proceso de inducción, pues. Así, la figura del emblema enclava el discurso en el rango del caso particular en tanto que el sistema de lemas funciona como una red de principios universales que de él se saca: un piloto conduciendo su nave en medio de una tormenta simboliza al hombre capaz de conducir la nave de su vida en medio de las tormentas que ésta le depara. La argumentación emblemática se atiende, al fin de cuentas, al dicho según el cual «un ejemplo dice más que mil palabras» o, si se prefiere, le hace caso al

35. Vid. nuestro ensayo «Un texto iconográfico novohispano: las fachadas de la catedral de Valladolid, en SIGAUT, Nelly (coordinadora), *La catedral de Morelia*, El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, pp. 65ss.

dicho de la «Regula Sancti Benedicti» según el cual el abad debía persuadir a sus discípulos con palabras, en caso de tratarse de personas capaces, y con el ejemplo, en cambio, a los duros de cabeza y a los tontos.³⁶

36. II, 12. Cito por la segunda edición de García M. Colombás e Iñaki Aranguren, Madrid, BAC, 1993, p. 75.

VARIANTES EN LAS PORTADAS Y EN LAS *PICTURAE* DE LAS DOS VERSIONES DE LAS *EMPRESAS POLÍTICAS* DE SAAVEDRA FAJARDO

SAGRARIO LÓPEZ POZA

Universidade da Coruña

La *Idea de un principe politico christiano representada en cien empresas*, a la que los editores modernos han denominado *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, tuvo, en realidad, dos versiones que se plasmaron en sendas ediciones: la *princeps*, publicada en Múnich en la imprenta de Nicolao Enrico en 1640, y una segunda edición en que se incorporan grandes cambios realizada en Milán (no sabemos en qué imprenta) en 1642.¹ Esta última versión ha sido la que todos los editores posteriores han elegido, por ser la última que el autor revisó en vida. En ella se corrigen las erratas advertidas tras la primera, y en consonancia con lo que en la propia fe de erratas añadida a la de Múnich anunciaba Saavedra, amplía mucho la obra, y presenta aspectos ostentosamente diferentes de la *princeps*, que si adolecía de cierto desorden organizativo, ofrecía en cambio un texto más espontáneo y fresco, menos cargado de erudición libresca. Ello corrobora que tras la distribución de la primera edición (probablemente ni siquiera llegó a repartirla por completo)² no fueron sólo las erratas las que hicieron sentir molesto a Saavedra, sino aspectos de otra naturaleza, tal vez

1. La comparación entre estas dos versiones puede verse en el estudio introductorio de mi edición de las *Empresas políticas* para ediciones Cátedra (1999).

2. Eso justificaría la rareza de esta edición, de la que se encuentran muy pocos ejemplares en Europa y Estados Unidos (poquíssimos en España). El que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con sig. R 34813, ejemplar que perteneció a Pascual de Gayangos, en la hoja segunda vuelta, justo antes de la portada, lleva la nota manuscrita: «liber rarissimus».

estilísticos, pero sobre todo ideológicos, que convenía modificar. La primera edición había llevado demasiado lejos los tintes tacitistas que algunos podían asociarlos a maquiavelistas, y hacía elogios del conde-que de Olivares redactados en momentos en que su prestigio no estaba tan cuestionado. Sin duda alguien de bastante relevancia en la Corte le debió de hacer llegar a Saavedra reconvenções de peso que le instaron a hacer una revisión de toda la obra e introducir notables cambios.

En la nueva versión pulía el estilo de algunos pasajes, se incorporaban párrafos, a veces tan largos que ocupan varias páginas, se eliminaban 89 citas textuales de Tácito (aunque algunas se camuflaron en el nuevo texto añadido diluidas entre las palabras de Saavedra y sin declarar la fuente) y se prescindía de pasajes con comentarios políticos comprometidos (especialmente en relación con el Conde-Duque de Olivares), se añadían 475 citas y «exempla» procedentes de la Biblia (las 72 citas bíblicas de la primera edición se convierten en 547) y se sometía a un agrupamiento nuevo de las empresas conforme a una estructura fijada en ocho apartados temáticos, cambiando para ello el orden de las empresas seguido en la edición primera. Además de eso, se produjeron también algunos cambios notables en las portadas y las «picturae» y son los aspectos que ahora vamos a analizar.

Los cien grabados de la primera edición de las empresas y la portada creemos que fueron realizados en un taller bien conocido en Múnich, de larga tradición familiar en el arte del grabado: el de los Sadeler. La firma de uno de sus miembros, Ioannes Sadeler aparece en la portada y en dos de las planchas: las empresas 20, que en la segunda edición sería la 22, («Praesidia maiestatis» «Defensas de la majestad») [Fig. 1] y la 90, luego 47, («Et iuvisse nocet» «Aun el haber ayudado perjudica») [Fig. 2].

Los Sadeler descendían de damasquineros originales de Alost, que se convirtieron en expertos grabadores, negociantes de imprenta y comercio de estampas hacia 1550. Trabajaron en Amberes, Praga, Múnich, y otros lugares del dominio de los Austrias, en Roma y diversos lugares de Italia. A ellos se deben reproducciones de obras de pin-



Fig. 1.



Fig. 2.

tores manieristas que tenían gran éxito de venta.³ La tradición dentro de la misma rama familiar comienza con Aegidius Sadeler (c. 1570-1629), ilustrador de un importante libro de emblemas: *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum...*, Praga, 1600, de Jacob Typotius, para el que también grabó una alegoría de su muerte. Su hermano Joan I trabajó en Amberes como burilista y grabó las ilustraciones hechas por C. van den Broeck para otra obra de emblemas: *Humanae Salutis Monumenta*, de Benito Arias Montano, que editó Christophe Plantin. Para realizar ciertos paisajes de carácter moralizante, que editó en Venecia, en 1599, se inspiró en los *Emblemas* de Alciato. Colaboró también en trabajos notables con otro de los hermanos, Raphaël I, en Venecia. Precisamente quien nos ocupa, Johannes Sadeler II (1588-1665), fue el segundo hijo de éste. Parece que pasó desde los diez a los dieciséis años entre Venecia y Verona, con su familia, que luego se instaló en Múnich. En 1621 grabó cuatro

3. DE RAMAIX, Isabelle, *Les Sadeler. Graveurs et éditeurs*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I, 1992, págs. 9-20.

aguafuertes para celebrar la batalla de Praga con el título: *Expeditionis in utramque Austriam et Bohemian Ephemis*. Trabajó también en Innsbruck, entre 1624 y 1631 y realizó trabajos de orfebrería para el Archiduque Leopoldo de Austria. De regreso a Múnich, ilustró un buen número de libros, entre los que está el que nos ocupa, la *Idea de un príncipe político-christiano representada en cien empresas* de Saavedra Fajardo, en plena madurez de su profesión (tendría cerca de 50 años). Sabemos que entre 1652 y 1661 trabajó en Constanza, de donde fue expulsado en 1661 por algún asunto político. Después de 1665 nada se sabe de él, y se supone que murió en Múnich.⁴

Los diseños de las empresas de la edición de Múnich de 1640 demuestran pericia y técnica suelta, en un estilo manierista muy al uso que se advierte sobre todo en las cartelas que rodean a cada imagen. El formato que se emplea es rectangular, con altura mayor que la base (en la segunda edición el formato será apaisado y de tamaño mucho menor).⁵ Se ha empleado el huecograbado o talla dulce haciendo uso de técnicas mixtas propias de la época dentro de esta modalidad de grabado. La «talla dulce», procedimiento que caracteriza a la stampa europea de los siglos xvii y xviii, es el resultado de la conjunción de dos técnicas de grabado calcográfico (el aguafuerte y el buril) y de un método normalizado para el trazado de líneas (la teoría de trazos). Sobre la lámina de cobre se trazaban o calcaban las líneas básicas de la composición, y se sometía luego a la mordida del aguafuerte. Sobre

4. HOLLSTEIN'S, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, C. A. 1450-1700*, editado por K. G. Boon y textos y recopilación de las planchas por Dieuwke de Hoop Scheffer, Amsterdam, 1980, vol. xxi, n° 13-112, p. 194. Para Aegidius, *vid.* el mismo volumen, n° 392, p. 81.

5. En la *editio princeps* cada empresa inicia siempre página (ya sea par o impar) con la mancha de la estampación, que mide aproximadamente 11,5 cm de ancho por 14,5 cm de alto. Tras cada empresa, si queda espacio en la página final, se han colocado adornos tipográficos en forma de base de lámpara. Casi siempre comienzan las empresas en página impar, aunque hay excepciones. En cambio, en la edición milanese, el tamaño de las planchas es ostensiblemente menor que en la *princeps*: aproximadamente 11,5 cm de ancho por 8,8 cm de alto; los grabados ocupan página par o impar, y no siempre comienzan página, indicando que se ha determinado el ahorro de papel.

esas líneas y surcos, el burilista perfeccionaba luego el trabajo con buriladas y conseguía crear sombras y efectos de volumen y profundidad.⁶

Para la segunda edición el autor prefirió Milán, y probablemente allí se realizaría también la ilustración de las empresas, esta vez por otro u otros grabadores, que emplean la misma técnica de huecogrado («talla dulce»), con más uso del aguafuerte y un estilo más barroco, evidenciado en las cartelas que rodean los motivos emblemáticos. Las empresas números 4 [Fig. 3], 14, 23, 40, 60, 66, 67 y 99 llevan la firma «Blanc. f.»,⁷ que debe corresponder a Cristoforo Bianchi (que firmaba Bianco, Blancus o Blanc.) y que desarrolló su actividad de grabador en Lorena, Roma y Milán en la primera mitad del siglo xvii.⁸ Si se contemplan en su conjunto las «picturae», surgen algunas dudas sobre si fue sólo el que así firma el autor de esta nueva versión, o si hubo uno anterior. Da la impresión de que un primer grabador realizaría los grabados siguiendo fielmente en el diseño los motivos de la primera edición, y se advierte una uniformidad mayor en las cartelas y la orla ovalada que encierra cada motivo que en las firmadas por «Blanc.», que parece como si hubieran sido añadidas al otro conjunto más tarde, suprimiendo las que no convenían. De las dos empresas nuevas que se añaden a la segunda edición (la 5 y la 14), la primera es la única de la obra que no lleva cartela, mientras que la 14 es una de las que lleva la firma «Blanc. f.» y es adornada con una de las cartelas más ostentosas. Estos detalles precisan de más estudio.

El nuevo (o nuevos) artistas, que debieron ocuparse de la portada y las 101 empresas de esta edición, más los dos grabados extras (prólo-

6. BLAS BENITO (COORD.), Javier, *Diccionario del dibujo y la stampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, 1996, págs. 148-149.

7. Conviene aclarar que el «fecit» de que es abreviatura «f.» indica más que el nombre del dibujante o del estampador, el del responsable de abrir las planchas con buril o someterlas a la técnica del aguafuerte.

8. STRUTT, Joseph, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, Genève, Minkoff Reprint 1972, tomo I.

go y epigrama final) siguen, salvo las excepciones que comentaremos, los dibujos de Johannes Sadeler II de la edición de Múnich de 1640. Es decir, la labor de creador como dibujante que sin duda alguna ejerció Sadeler (no sabemos hasta qué grado le dio libertad Saavedra en ello)⁹ no la ejerce el nuevo grabador, que se limita a añadir unos cuantos motivos nuevos que Saavedra ha decidido bien sustituir por los anteriores o añadirlos. Con frecuencia se observa que el dibujo ha sido copiado de la *editio princeps* sin tener la precaución de invertir el sentido, cuando es sabido que en los grabados es preciso tener en cuenta que, en la estampación, la imagen aparecerá simétrica a la de la plancha.¹⁰ El nuevo ilustrador da un tratamiento más pictórico, más naturalista, más artístico a los diseños, lo que se advierte en fondos y primeros planos. Sadeler, que muestra gran dominio en la difícil técnica del buril, es más conceptual, más icónico, más sintético. A la mayor parte de los especialistas en Historia del Arte de hoy les resultan más atractivas las planchas de Bianchi, pero conviene tener en cuenta que en Emblemática, como en la publicidad de nuestro tiempo, lo artístico y el virtuosismo pictórico puede estorbar la comunicación de lo que importa: el mensaje icónico.

Se añaden en esta segunda edición dos empresas nuevas: la 5 y la 14. Se refunden las antiguas 95 y 96 en una sola (la 96) con nuevo motivo en la «pictura» y nuevo lema. Asimismo cambian de motivo y mote las antiguas 5, 19, 21, 38, 51 y 74, que se corresponden con las nuevas 6, 21, 23, 40, 66 y 99. La 101 nueva, que se corresponde con la 100 antigua varía algo la imagen y cambia de mote. En la 4, que queda

9. Aunque se conservan manuscritos lo que se ha dado en llamar «Apuntamientos para las empresas», publicados por el Conde de Roche y D. José Pío Tejera (*op. cit.*), parecen ser instrucciones para la realización de algunas «affixiones» para fiesta pública, o sencillamente ideas que se han anotado para una ilustración de empresas morales que de ninguna manera se corresponden con las que nos ocupan. Pero estos «Apuntamientos» demuestran el interés de Saavedra por dar indicaciones de cómo deseaba que fueran los motivos iconográficos que habían de acompañar a sus escritos.

10. Las imágenes siguientes de la segunda edición (Milán, 1642) están en sentido invertido con respecto a la *editio princeps*: 9, 17, 27, 29, 33, 35, 36, 37, 44, 47, 61, 63, 64, 72, 76, 79, 80, 81, 88 y 93.

con el mismo número en la segunda edición, se cambia el motivo de la «pictura», pero se mantiene el lema, así como en las números 18 y 57 modernas (16 y 68 antiguas) en que varían ligeramente algunos elementos de la «pictura». El lema varía, dejando igual la imagen en las que eran en la *editio princeps* 6, 8, 12, 62, 69 y 86, que pasan a ser en la segunda edición: 7, 9, 13 (con algún pequeño cambio en el motivo), 62, 66, 54 y 87.



Fig. 3.

La justificación de estos cambios no es muy clara. Se advierte un deliberado deseo de eliminar de las «picturae» los motivos mitológicos, y así se constata en las nuevas empresas 6, 40, 96 y 99.

En efecto, la antigua empresa 5, con lema «Hor il scetro, et hor il pletro», [Fig. 4] tenía como cuerpo un cisne (Apolo) bañado de rayos de sol sobre una nube y llevaba entre las patas una lira y a su lado un cetro. Daba a entender que la música es una diversión apropiada para los príncipes, y así lo defiende Saavedra en la declaración, donde hace una alabanza de la música, aunque precise que se refiere a la «hones-

ta» y «grave» y no a la «lasciva», como la diversión que mejor «engaña» y ocupa los pensamientos de la juventud y suspende el ánimo de los cuidados mayores. Todo este comienzo se suprime en la edición de Milán, así como la imagen, tal vez porque el texto es atrevido desde el punto de vista de la ortodoxia católica:

Tiene a su cargo Apolo el Imperio de la luz y la conservación de lo criado, fatiga tan continua, que un instante de suspensión destruiría toda la fábrica de los Orbes, y con todo eso no le pareció a la Antigüedad que perdería su decoro por el adorno de la lira...

Se suprime, pues, una página de texto y se sustituye por otro en que se explica el sentido de la nueva «pictura», inspirada en las Letras Sagradas, que se utilizan también como autoridad en las notas de los márgenes, frente a las citas de Tácito y Aristóteles que poblaban esta empresa en la primera edición. En esta nueva versión ya no se menciona a Apolo y apenas se trata de la música. El lema es «Politioribus ornantur litterae» (son adornadas con las más refinadas letras)¹¹ y presenta la imagen de unas cuantas espigas de trigo (las ciencias) sobre el suelo rodeadas por una corona de azucenas (las letras y artes liberales) [Fig. 5]. Pretende transmitir que conviene adornar la ciencia política con un buen conocimiento de las artes y las letras.



Fig. 4.

Semejante proceso de supresión se da en la empresa 40 (antigua 38). El motivo era mitológico en la primera versión: la

11. Se advierte un error en el lema: *litterae* en vez de *litteris*.

Aurora, entre nubes, con un sol naciente tras ella, esparcía con sus manos flores y rocíos. Ella representaba, como tesorera del sol, la liberalidad moderada, que beneficia a la tierra, y el príncipe debe tenerla por modelo. El lema rezaba: «Semper et omnibus sed parce» (siempre y para todos, pero con moderación) [Fig. 6]. Fue sustituida por una con el lema: «Quae tribuunt tribuit» (asigna lo que le asignan) inspirada en motivos de la Biblia [Fig. 7]. La «pictura» representa un monte cubierto de nieve que está deshaciéndose en arroyuelos. La enseñanza que desea transmitir es que el príncipe ha de ser como el monte, que administra bien el fruto de un proceso lento y largo de la naturaleza de conversión del vapor que desprenden campos y valles en nieve, y devuelve en forma de arroyos bien administrados. Debe el príncipe poseer la virtud de la liberalidad y distribuir con justicia los premios, sin caer en los vicios de la prodigalidad o su contrario, la avaricia.

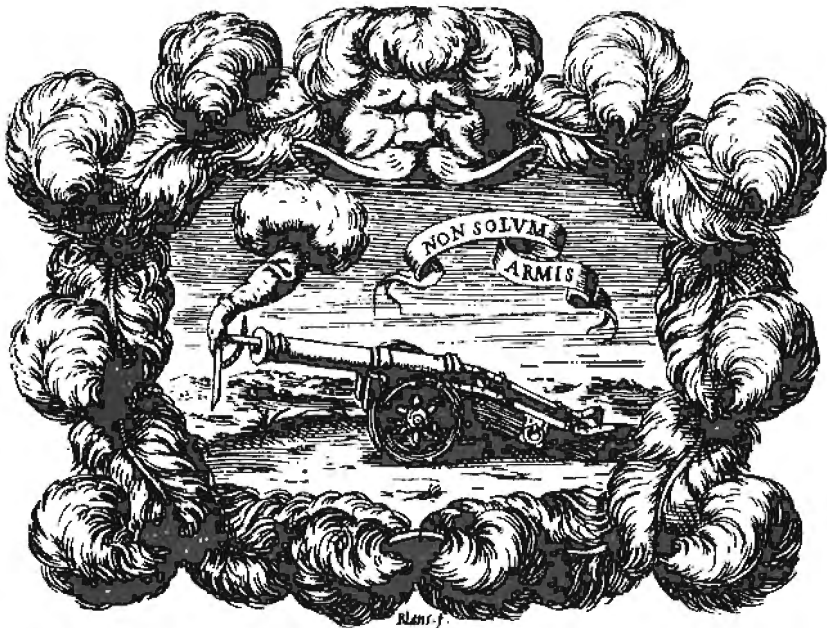


Fig. 5.

Los motivos que ligeramente evocaban la Mitología en la antigua empresa 95 también fueron eliminados en su versión nueva (96) en que se han fundido las antiguas empresas 95 y 96. En la 95, con el lema «Citra pulverem», se representaba una mano que sujeta dos palmas (victoria) y, entre las dos, el caduceo de Mercurio (ingenio), queriendo significar que es más valiosa la victoria adquirida con ingenio, sin fuerza, sin llegar al polvo, sudor y sangre [Fig.8]. La 96 representaba una grulla en actitud de



Fig. 6.

vigilancia, con una pata apoyada en el suelo y otra levantada sosteniendo una piedra, que la despertaría en cuanto el sueño la venciera y soltase la piedra al estar relajada [Fig. 9]. Descansa sobre despojos militares y advierte de que, cuando uno es vencedor, ha de ser más vigilante que nunca, porque el enemigo estará al acecho para arrebatarse el triunfo. Para el nuevo cuerpo de esta empresa se ha preferido, con el lema «Memor adversae» (el que evoca la adversidad), una palmera erguida (que evoca la victoria) que se refleja en el agua del mar, y cuya imagen puede enturbiarse con un leve soplo de viento [Fig. 10]. Así advierte al príncipe que debe tener en mente la adversidad mientras goza de la victoria para preparar su ánimo a afrontar futuras vicisitudes o cambios de fortuna. De nuevo se ha sustituido un motivo mitológico y un jeroglífico muy trillado por un motivo más rebuscado y menos elocuente.

La 99 (antigua 74) también ostentaba un motivo de la Mitología que ha sido sustituido por uno de reminiscencias bíblicas. El primer cuerpo representaba un pavo real colocado sobre un arco iris, con el lema: «Hic explicat opes» (aquí se desarrolla la riqueza) [Fig. 11]. El

pavón, ave dedicada a la diosa Juno, por la pompa de sus plumas, simbolizaba en aquella «pictura» la riqueza, que se muestra en todo su esplendor cuando reina la paz (arco iris, que representa la alianza de Dios con el hombre tras el diluvio universal). En la nueva versión, el lema es: «Merces belli» (la recompensa de la guerra) [Fig. 12]. Sobre el suelo tendido yace un león muerto de cuya boca salen abejas. El león al que Sansón dio muerte y en cuya boca las abejas hicieron un panal de miel, sirve de jeroglífico de la paz que sucede a la guerra, que da prosperidad y abundancia, y advierte que sólo para sustentar la paz tiene sentido la guerra.

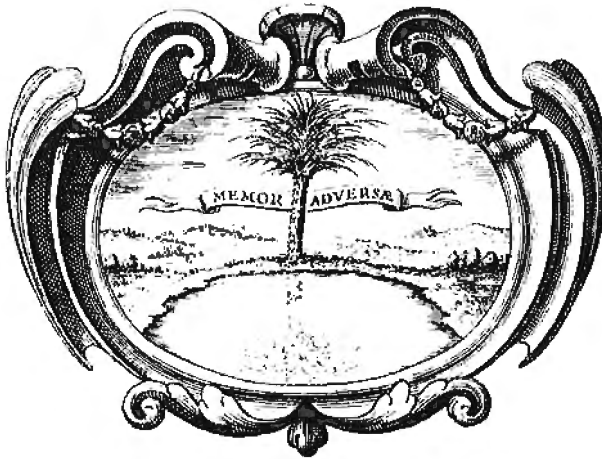


Fig. 7.

En todos estos casos se ha salido perdiendo en claridad de relación entre el tema de la empresa y el motivo representado en la imagen, y lo mismo sucede con algún otro cambio, como los de la empresa 4, que con el lema «Non solum armis» (no sólo con las armas) presentaba en su primera versión como motivo iconográfico dos libros (uno de Homero –semilla de las artes– y otro de Euclides –fundamento de las ciencias–), sobre los que hay una corona real de cuyo centro salen varias plumas (penachos belicosos). La declaración comenzaba plantean-



Fig. 8.



Fig. 9.

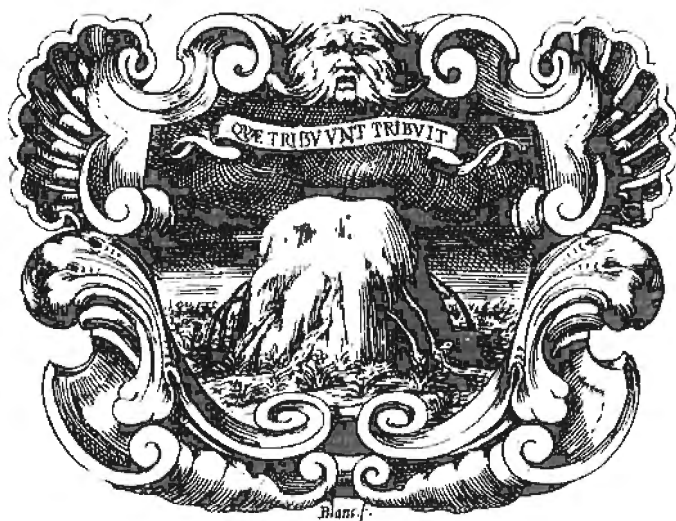


Fig. 10.

do que podía dudarse de si se han de contar las ciencias entre los instrumentos políticos de reinar, y se apoyaba en la autoridad de Justiniano para defender que la majestad imperial debía apoyarse para ejercer el gobierno no sólo en las armas, sino en las leyes. Este párrafo fue modificado (ampliado) en la edición de Milán (así como otros párrafos no muy extensos), y el cuerpo de la empresa fue sustituido por otro en que alguien ajusta con un goniómetro el ángulo de tiro de un cañón con que pretende advertir de que la paz y la guerra se han de ajustar con prudencia y justicia para que no se aparten de lo que es cabal, y ambas miren al blanco de la razón.



Fig. 11.



Fig. 12.

Ícónicamente es más elocuente la primera versión que la segunda, que no se entendería sin la ayuda de la «declaración».

Y lo mismo sucede con la empresa 21, que en su versión primera (19) representaba una corona real que encierra en su centro una espada y una escuadra. Ésta, por medir a todos indiferentemente sus acciones y derechos, representa la ley distributiva. Las leyes penales están representadas por una espada, símbolo de la justicia según el autor, pues los dos cortes de ella son iguales para ricos y pobres. El



Fig. 13.

lema es: «His artibus» (con estas artes) [Fig. 13]. En la nueva versión, el lema pasa a ser: «Regit et corrigit» (rige y corrige) [Fig. 14]. El motivo elegido es un freno de riendas de caballería colgado con intención de comunicar que las leyes han de ser la base de la política y de la razón de estado, vínculos y freno para el pueblo, al que rigen y corrigen.

También pierde mucho en capacidad de transmitir un mensaje simbólico la empresa 23, que refunde una gran parte de la 20 y la 21 de la edición de Múnich. Tenía como lema «His firmatur imperium» (con éstas se afirma el imperio) [Fig. 15] y aludía a dos columnas entrelazadas de las que penden una corona de laurel y unas fascas (premio y castigo), que sustentan una corona y están apoyadas en basas cuadradas (virtud). Estos atributos profanos son sustituidos por una venera con la cruz de Santiago inscrita (condecoración de la Orden militar de Santiago), que cuelga de una corona de laurel y el lema «Pretium virtutis» (precio de la virtud) [Fig. 16], con que muestra que el rey debe considerar los merecimientos de quienes optan a ellos, como los actos virtuosos que adornan a los caballeros distinguidos con la insignia de caballero de la orden de Santiago, que sólo pueden llevar los

más destacados en nobleza y virtud. Este cambio podemos entenderlo por la reciente distinción que Saavedra había recibido como caballero de Santiago, concedida por cédula real de 12 de octubre de 1640 y cuya notificación le llegó cuando asistía a la Dieta imperial de Ratisbona. El orgullo que sentiría puede justificar una decisión no muy acertada desde el punto de vista de eficacia emblemática.



Fig. 14.

Otros cambios en las «picturae», aunque de menor importancia (y por ello no merecen ser comentados aquí)¹² también corroboran la percepción de que en la segunda edición, lejos de mejorar la eficacia icónica, se ha salido perdiendo. Sin embargo, la fortuna que han seguido estos grabados de las dos ediciones primeras manifiesta una clara inclinación hacia la edición de Milán de 1642, no tanto por la belleza o pericia mostrada en las ilustraciones como por ser el editor coheren-

12. Pueden verse analizados en la nota inicial de cada empresa de mi edición de las *Empresas políticas* para Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

te con el texto elegido, que siempre ha sido el de la edición segunda, última corregida por su autor y con todos los añadidos y cambios dichos. Varias ediciones modernas, que siguen el texto de la segunda edición, reproducen las «picturae» de la de Milán de 1642.¹³ Sólo Quintín Aldea Vaquero, en su edición de 1976, aun siguiendo el texto



Fig. 15.

de la segunda edición, prefiere los grabados de la *princeps*, pero se ve obligado a insertar los de la segunda en los lugares en que se añadió una empresa o donde fue sustituido el motivo por otro distinto.

Las dos portadas (de la edición *princeps* [Fig. 17] y la de la segunda [Fig. 18]) también merecen atención. La edición de Milán reproduce la de Múnich con ligeras variantes. Para ambas se ha empleado un procedimiento de grabado de talla dulce, con presencia tal vez mayor del aguafuerte en la segunda

13. Edición de Ángel González Palencia (Madrid, 1946) de las *Obras completas* de Saavedra Fajardo, y Francisco Javier Díez de Revenga, en su edición de *Empresas políticas* (Barcelona, 1988). Otras ediciones modernas, aun no reproduciendo facsimilarmente las «picturae», se han inspirado para sus grabados en las de la segunda edición. Es el caso de las ediciones de Rivadeneyra para la B.A.E. (Madrid, 1861) y Vicente García Diego (Madrid, 1958) y la antología de Manuel Fraga Iribarne (Salamanca, 1972).

(corona y un cetro en la mano derecha); el de la derecha, va tocado con sombrero, vestido con rica casaca y en torno al cuello una preciosa valona de encaje. Está dotado de las divisas honoríficas del general en jefe: bengala en la mano derecha y gran banda carmesí (aunque el color no se advierte, como es natural, en el grabado) cruzando el pecho y gallardamente anudada, cuyos cabos flotan en el aire bajo el brazo izquierdo, y detrás de los cuales se adivina la empuñadura de la espada.

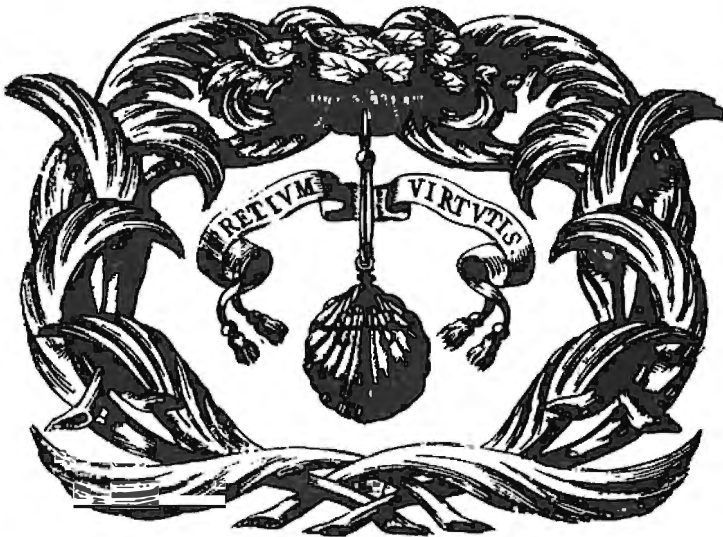


Fig. 16.

En ambas ediciones, sobre el frontis se representa en primer término un timón de navío tras el cual se ve un globo terráqueo coronado con una corona real sobre la cual flota una filacteria con la leyenda «HOC OPVS». A cada uno de los lados, una coraza y penacho militar, estandartes y armas. La letra de unas cartelas colocadas en el pedestal de las dos imágenes ecuestres varía entre una edición y otra. En la primera, bajo la figura real se leía: «VIRTUTEM EX ME», y bajo la del general: «EX ME LABOREM ET FORTUNAM». Se cambió, respec-

tivamente por: «ET PATER AENEAS» y por «ET AVUNCULUS EXCITAT HECTOR».

Como portada simbólica propia de la época, transmite un mensaje que debe ser leído considerando los códigos en que fue ideada. Los diseños de las portadas barrocas con motivos arquitectónicos solían inspirarse en los arcos de triunfo romanos, y así como en la antigua Roma los arcos triunfales servían para los actos solemnes de entradas de los generales victoriosos, los arcos de las portadas de libros sirven de pantalla, de recurso de conexión; preparan al lector para acceder a lo que contiene el libro y le transmiten mensajes icónicos plagados de los artificios de la agudeza para poner a prueba la pericia y competencia de los lectores. El incremento en este tipo de portadas está ligado a Rubens, su colaboración con el taller de imprenta de Plantin-Moretus y sus diseños para entradas solemnes de personajes relevantes en los Países Bajos (de los que luego se hacían estampas que se divulgaban sueltas o en forma de libro).¹⁴

Los textos de los pedestales, tanto en la primera versión como en la segunda, proceden de la *Eneida*. Se inspiran en el pasaje del libro XII (versos 435-440) cuando Eneas se dispone a luchar con Turno, rey de los Rútulos, su rival, ataviado ya para la lucha, con su jabalina, escudo y coraza, abraza a su hijo, Ascanio, y le dice: «Aprende de mí, hijo, el valor y el esfuerzo; de otros la fortuna. Ahora mi diestra te defenderá en la guerra y te conducirá a grandes recompensas. Tú, más adelante, cuando tu edad haya madurado, procura acordarte, y cuando busques en tu espíritu los ejemplos de los tuyos, tu padre Eneas y tu tío Héctor

14. Rubens estudió con detalle en un viaje juvenil a Roma los tres arcos que habían permanecido en pie (los de Tito, Septimio y Constantino). Su más temprana portada con este tipo de decoración data de 1613, para el *Opticorum Libri Sex* de Aguilon, y a él se debe la hermosa portada de las obras completas de Justo Lipsio de 1637, grabada por Cornelis Galle y que estaba ya acabada en 1634 (la publicación hubo de retrasarse por falta de papel). Poco después de diseñar esta portada, Rubens tuvo que ocuparse de planear y ejecutar las decoraciones de la entrada solemne en Amberes del cardenal infante don Fernando, a la que aludimos en nota posterior, de la que se divulgaron estampas.

te sirvan de estímulo».¹⁵ En otra ocasión anterior, en el libro III (versos 339-343) un troyano en el exilio se encuentra con Eneas y le pregunta: «¿qué es del pequeño Ascanio? [...] ¿siente, a pesar de ser tan niño, alguna aflicción por la pérdida de su madre? ¿Lo mueven a dar muestras del antiguo valor y de ánimo viril los ejemplos de su padre Eneas y de su tío Héctor?»¹⁶

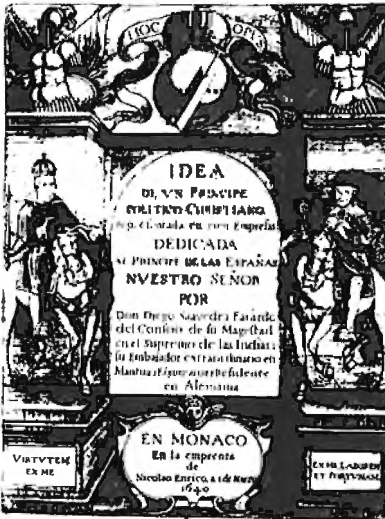


Fig. 17.



Fig. 18.

El príncipe Baltasar Carlos, a quien se dirige el libro de Saavedra, ha sido identificado con el hijo de Eneas, Ascanio (o Iulius), que había de suceder a su padre como rey de Lavinia y garantizaría la descendencia de la familia romana de los Julios. El joven príncipe español

15. «[...] disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem, | fortunam ex aliis. nunc te mea dextera bello | defensum dabit et magna inter praemia ducet. | tu facito, mox cum matura adoleuerit aetas, | sis memor et te animo repetentem exempla tuorum | et pater Aeneas et auunculus excitet Hector».

16. Creusa, esposa de Eneas y madre de Ascanio/Julo era hermana de Héctor (hijos ambos de Príamo, rey de Troya y de Hécuba). Los versos latinos son: «quid puer Ascanius? [...] | ecqua tamen puero est amissae cura parentis? | ecquid in antiquam uirtutem animosque uirilís | et pater Aeneas et auunculus excitat Hector?»

también fue visto como la gran esperanza de sucesión de los reinos españoles. De este modo, la alegorización se establece con los personajes de Eneas como Felipe IV y Hector, tío materno de Ascanio, como el cardenal-infante don Fernando de Austria, tío paterno del príncipe.¹⁷ El mensaje de la primera edición sigue en sordina en la segunda, pues Eneas, motivado por el sentido del deber, se consideraba paradigma de las cualidades de piedad, gravedad, estoicismo, el ideal moral de romano al que aspiraba la obra de renovación nacional acometida por Octavio Augusto. En este contexto de carácter panegírico puede entenderse la exaltación al rey Felipe. Héctor, esforzado y valeroso, fue jefe del ejército troyano y consiguió detener durante diez años la ruina de Troya, lo que justifica el paralelismo con la figura del Infante don Fernando, de carácter más activo y enérgico que su indolente y abúlico hermano, y que, al frente de un gran ejército de tropas españolas e imperiales, fue jefe victorioso en la batalla de Nördlingen (septiembre de 1634), derrotando a los protestantes, que se vieron obligados a firmar la paz de Praga (1635). Esto supuso una impresionante reafirmación del poderío español en momentos en que muchos comenzaban a preguntarse si no se había eclipsado. El ejército sueco había sido totalmente destruido, todo el Sur de Alemania fue ocupado por los vencedores, y los príncipes protestantes del norte de Alemania, aliados de los suecos, eran presa de gran confusión. El cardenal entró en triunfo en Bruselas el 4 de noviembre de 1634. Lamentablemente, también se asemejaría a Héctor (aunque era pronto para saberlo) en la temprana muerte, que ocurrió en noviembre de 1641, pocos meses antes de que apareciera la segunda edición de las *Empresas políticas*.

17. «Auunculus» debería entenderse «stricto sensu» como tío materno (que es ajustado para Héctor, pero no para don Fernando de Austria, hermano del rey), pero es fácil entender la licencia que aquí se ha aplicado, entendiéndolo como *tío* en sentido general. En el latín de la época de Saavedra es posible que no fueran tan rígidos como en el clásico, de lo que es evidencia que en ninguna lengua romance prevaleció la fórmula «patruus» (tío paterno) y en cambio sí ésta como origen de palabras como «uncle» (inglés) y «oncle» (francés), lo que por otra parte es fácilmente explicable dada la importancia de ser preciso en cuestiones de estirpe, en que sólo se podía estar seguro cuando era por vía materna.

El mensaje ha de leerse en su conjunto, de arriba abajo de la página. «Hoc opus» es una construcción impersonal, que significaría aquí «Esto es necesario».¹⁸ Los motivos del timón y la bola del mundo se habían hecho atributos de la Política, y así puede verse en la portada de las obras completas de Lipsio de Cornelis Galle¹⁹ [Fig. 19] en que Cibeles es personificada como la «Política», y lleva ese rótulo sobre su figura, que porta un timón o gobernalle, símbolo del buen gobierno, una lanza, que representa la autoridad militar y en sus rodillas se apoya un globo que simboliza el poder universal.²⁰ De modo que el men-

18. El timón con un globo terrestre fue empresa del rey Fernando III, con el lema «Te gubernatore», pues con la ayuda de Dios como piloto de la nave del Estado se consideraba capaz, habiendo retirado a los moros de la Bética, no sólo de dominar España, sino todo el orbe. Puede verse reproducción de esta empresa en Jacobus Typotius, «Symbola divina et humana pontificum imperatorum regum», I, lám. 60 (1) y el dibujo que no llegó a grabarse en la obra de Francisco de la Reguera: *Empresas de los reyes de Castilla y León* (ed. y estudio de César Hernández Alonso), Valladolid, Universidad, 1990, p. 79. El mismo motivo (globo terráqueo y timón) y con el lema «Hoc opus» fue empresa del cardenal Raphael Riarius que reproduce Typotius (*op. cit.*, II, lám. 60, 79) y también Paolo Giovio, *Empresas militares y amorosas...* trad. de Alonso de Ulloa, León de Francia, Gullielmo Roville, 1561, p. 12. Explica Giovio que mediante esta empresa, colocada en mil partes de su palacio, el gran Cardenal de San Jorge Rafael Riario, quería decir que «para hazer estos magníficos edificios y gloriosas obras, era menester que fuesse Papa, y que gouernasse el mundo».

19. *Iusti Lipsi V. C. Opera omnia postremum ab ipso aucta et recensita: nunc primum copioso rerum indice illustrata*, Antuerpiae, ex Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1637.

20. El globo terráqueo y el timón también se ha asociado con La Fortuna, como nos muestra Antonio Agustín, que describe varias medallas en que aparece el motivo de la Fortuna representada sosteniendo un timón que se apoyaba sobre una esfera terráquea para mostrar que la Fortuna rige el mundo. *Vid. Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona, Felipe Mey, 1587 (diálogo II, 26, págs. 65-66). Por su parte, Pierio Valeriano precisa algo más, pues la esfera puede interpretarse, según los datos que da, como la *Providencia divina*. *Vid. Pierio Valeriano Bolzani, I Ieroglifici ouero commentarii delle occulte significationi de gl'Egittii, & altre Nationi*, In Venetia, Presso Gio. Battista Combi, 1625, Libro xxxix (*La Fortuna e Il mondo*, págs. 516-517). *Vid.* para más detalles y noticia sobre representaciones iconográficas el diccionario de Guy de Tervarent: *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, tome I, Librairie E. Droz, Genève, 1958, col. 203.

saje que se pretende transmitir con esta composición sería: «Para reinar (corona) es menester esto: el conocimiento de la Política (gobernalle o timón símbolo del gobierno más el globo terráqueo símbolo del poder universal) teniendo como modelos que exciten la virtud a tu padre el rey Felipe IV, un Eneas, y a tu tío, el cardenal-infante don Fernando, un Héctor». El oficio de rey es difícil, y por ello este libro le ayudará a conseguirlo.



Arriba, Fig. 19.



Derecha, Fig. 20.

En la primera edición, las imágenes ecuestres tenían aire de retrato. Está claro que Johannes Sadeler II se inspiró en estampas grabadas que reproducían cuadros con las imágenes de Felipe IV y del infante don Fernando. La imagen del infante muestra mucha semejanza con un retrato ecuestre de Pedro Pablo Rubens: *El cardenal infante don Fernando de Austria en la batalla de Nördlingen* que se conserva en el Museo del Prado. El infante lleva el cabello igual que en ese retrato. También se asemeja a otro que realizó Van Dyck (Museo del Prado), pero en éste no va a caballo ni lleva sombrero, aunque sí está ataviado

con los atributos de general y el cuello de encaje de Flandes. Son muy distintos estos retratos y el de G. de Crayer (Museo del Prado) del que le realizó Velázquez como cazador, en que lleva el cabello corto y que data de algunos años antes que los otros (Museo del Prado). De Felipe IV se conocían bastantes retratos velazqueños [Fig. 20] y grabados que pudieron servir de inspiración a Sadeler, y sólo se diferencian en que en la portada el caballo no va en corveta, posición típica de los reyes y caballeros.

Pedro Pablo Rubens ideó, trazó y ejecutó las decoraciones efímeras (arcos y otros elementos) que serían colocados a lo largo del itinerario de la entrada triunfal del infante don Fernando de Austria en la ciudad de Amberes, que tuvo lugar el día 17 de abril de 1635, como gobernador de los Países Bajos españoles y en apoteosis por su gran victoria en Nördlingen. De ese acontecimiento se divulgaron imágenes y estampas,²¹ como la que reproduce el retrato en óleo de Rubens al que hemos aludido y que forma parte de *Pompa introitus...* [Fig. 21].

En la segunda edición las figuras copian las de la primera, pero han puesto poco empeño en mantener los rasgos fisio-gnómicos de los personajes, que no se parecen a Felipe IV y su hermano.

El título evidencia los cambios profesionales experimentados por Saavedra Fajardo en los dos años que separan las ediciones. En la primera, tras su nombre indicaba: «del Consejo de Su Magestad en el Supremo de las Indias, i su Embajador extraordinario en Mantua i Esguizaros i Residente en Alemania». En la segunda edición, tras «Indias» cambia el texto a: «i su Embajador Plenipotenciario en los Treze Cantones, en la Dieta Imperial de Ratisbona por el Circulo, y Casa de Borgoña, i en el Congreso de Münster para la Paz General».

21. Se publicó luego un libro que recogía 43 de esos diseños, con comentarios de Caspar Gevaerts, en un volumen en folio cuya portada fue diseñada por el propio Rubens. Inicialmente se iba a imprimir en el taller de Moretus, pero luego se cambió al de Jan van Meurs (*Mersius*), en 1638, y el libro fue impreso en Amberes en 1642, con dedicatoria al cardenal infante don Fernando (que había muerto en noviembre de 1641), fechándola en julio de 1641. El libro se tituló: *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Ausgriaci Hispaniarum infantis ... a S. P. Q. Antverp. decreta et adornata...*



Fig. 21.

Por último, una cartela en la parte inferior de la portada indicaba en la primera edición: «En Monaco En la emprenta de Nicolao Enrico, a 1 de marzo 1640». En la segunda edición, se mantiene curiosamente «En Monaco a 1 de Marzo 1640», pero en la mitad inferior del espacio ovalado que encierra la cartela debió de grabarse algo que no interesó mantener, y se superpuso o se incrustó una planchita de metal con lo siguiente grabado: «En Milan A 20 de Abril 1642» sin consignar nombre de impresor.

A pesar de esa última fecha, hemos de tener en cuenta que Saavedra fue nombrado plenipotenciario para el congreso de Münster el 11 de junio de 1643 y que se insertan en esta edición milanesa cartas de Henri van de Putte (Erycius Puteanus) fechadas el 3 y el 6 de octubre de 1643, y las que le responde Saavedra el 13 de octubre de ese año. De ello se deduce que no pudieron ser distribuidos los ejemplares de la segunda edición que lleven esas cartas antes de octubre de 1643, y que tal vez la fecha de la portada responda más a la labor de un grabador (no está firmada, a diferencia de la de la *princeps*) que trabajaría probablemente antes que Bianchi (como he apuntado antes) y que la demora se debería a la necesidad de modificaciones en algunas de las «*picturae*». En cualquier caso, estos aspectos precisan de estudio detenido en que habrían de colaborar especialistas de Historia del Arte y de Bibliografía para determinar si existieron o se pretendieron hacer emisiones distintas, pues he podido ver ejemplares con distinto tipo de papel.²²

En definitiva, observamos en las modificaciones que se han realizado entre la *editio princeps* y la segunda una deliberada intención de eliminar motivos paganos y mitológicos de las «*picturae*» y sustituirlos por otros de inspiración bíblica (empresa 5 antigua/6 moderna; antigua 38/40 moderna; antigua 74/99 moderna) que proporcionarían más seguridad al autor, en la misma línea que lo que sucede en la declaración, donde en la nueva versión se añade un número considerable de citas bíblicas y se eliminan un número importante de Aristóteles y Tácito, por recelo, tal vez, frente a los tacitistas del momento, y por temor a que lo acusaran de facilitar una interpretación laxa de los oscuros pasajes del historiador latino. El resto de cambios obedecen más bien al deseo de reflejar una mayor tecnificación de los motivos (empresas 4/4 y las nuevas 5 y 14) o delatan un ánimo del autor de ofrecer tributo a emociones, como la 21/23, en que representa la venera con la cruz de la orden de Santiago, orgulloso por haber sido nombrado caba-

22. El ejemplar que perteneció a Gayangos que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con signatura R 17868 tiene mejor papel que otros.

llero de la orden recientemente. Los demás casos parecen ser meros afeites estilísticos que no afectan sustancialmente al significado ni delatan una intención de eludir responsabilidades o riesgos por parte de su autor, sólo la pretensión de conseguir una mayor eficacia en la transmisión del significado (antiguas 95-96 antiguas/96 moderna; antigua 19/21 moderna).

GUÍA DOMÉSTICA DE MORALIDAD: UN BIOMBO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVIII

ROSARIO INÉS GRANADOS SALINAS

Universidad Iberoamericana

Para el de mirada de mar.

INTRODUCCIÓN

Por ser lugares de resguardo, los espacios domésticos reflejan de modo particular la mentalidad y el gusto de la gente. Son lugares donde las personas se muestran tal y como son o tal y como quieren ser vistas. Se llenan con facilidad de símbolos y objetos que ejemplifican las relaciones sociales, las creencias, los deseos.

Por ello, el estudio de las artes suntuarias es un buen camino de acceso hacia el mundo y la sensibilidad de otro tiempo a través de una característica única, dado que «no han sido pensadas, como el cuadro o como la estatua, para una aislada intangibilidad, sino que deben cumplir –aunque sea sólo simbólicamente– una finalidad, [...] que se inserta en los movimientos prácticos de la vida, se sitúa a la vez en esos mundos»: ¹ el estético y el utilitario. Tocar y usar al mismo tiempo que contemplar es una característica de objetos como el ejemplo privilegiado que nos ocupa. Y al decir privilegiado lo hago en los dos aspectos, pues es un mueble muy grande: 245 x 504 cm. con una imagen magna, llena de lujo en el detalle [Fig. 1].

Los biombos llegaron a la Nueva España importados de Japón en los primeros años del siglo xvii y desde entonces se adaptaron con facilidad al gusto de la sociedad, propiciando que en ellos se plasmaran escenas no religiosas al hacerseles parte del ajuar de los salones de estrado y de los dormitorios, con imágenes mitológicas, históricas o

1. SIMMEL, Georg, «El asa», *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Península, Barcelona, 1988, p. 109.

emblemáticas. Sustituyeron en buena medida a los tapices en la protección y decoración de las paredes, adaptando a su superficie motivos de tradición textil.² Los biombos, como muebles protagonistas de la vida cotidiana novohispana son así, ejemplos privilegiados del gusto de sus habitantes.

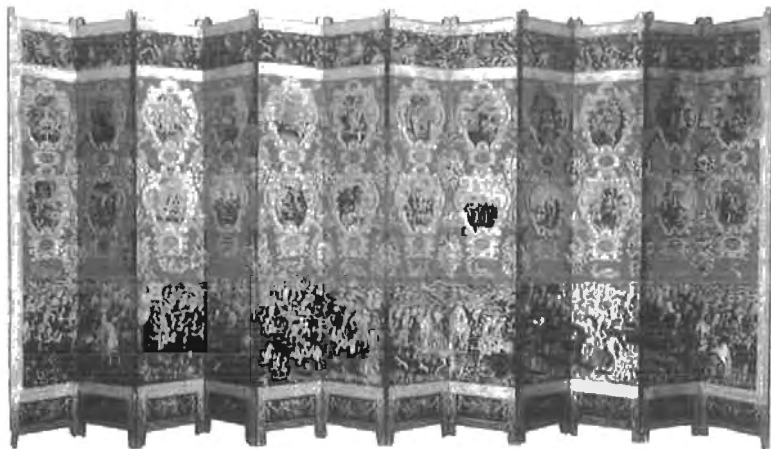


Fig. 1. *Entrada alegórica de Fernando VI a la Nueva España, antes Biombo con la entrada de un virrey a la Nueva España.*

La del biombo, materia de este estudio, es una imagen con dos ámbitos enmarcados por un par de bandas de flores sobre fondo negro,³

2. Nótese las borlas que se encuentran en las división de cada una de las tablas. La costumbre europea de decorar los palacios con tapices no se arraigó en la Nueva España debido al alto precio de las telas que venían de Flandes y Francia. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita, «Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos», en *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*. (Catálogo de la exposición), CUADRIELLO, Jaime, comp., Museo Nacional de Arte, México, 1994, p. 133.

3. De influencia oriental o flamenca, en particular del Brueghel de Tercipelo. El gusto por el naturalismo de las flores es perceptible desde el siglo xvii en ciertos pintores españoles, quienes, por consejo de Antonio Palomino, pintaban del natural. ESTRADA DE GERLERO, Elena I., «'Pavana' en un biombo de las Indias», en VARGAS LUGO, Elisa y VICTORIA, José Guadalupe, *Juan Correa. Su vida y su obra.*, UNAM, México, 1994, p. 492.

separados por la diferencia de color: bermellón intenso en la parte superior con dos filas de emblemas, un desfile oscuro en la parte inferior, unidos, sin embargo, por el dorado que sobresale en ambos. Mariposas y aves de todo tipo decoran la superficie de arriba, mientras que más de cien rostros giran para mirar al jinete de un caballo blanco, centro de la composición de abajo. ¿Quién es este personaje que merece compartir la vida doméstica de una familia novohispana? ¿Cuál es su relación con los veinticuatro emblemas? ¿Por qué fue plasmada esta imagen en un biombo novohispano del siglo xviii?

Un avance en la respuesta a estas interrogantes es lo que se encontrará a continuación.

EL BIOMBO EN EL ESPACIO Y EN EL TIEMPO

El biombo está, a decir de Marita Martínez del Río y Teresa Castelló, «pintado sobre tela [...] con una técnica parecida a la usada en las lacas de Pátzcuaro, de donde proviene».⁴ El señalamiento del lugar parece correcto a juzgar por el estilo en que el oro está sobrepuesto al óleo; comparte, además, características formales en la representación de animales y de figuras humanas con el maque realizado en esa comarca.⁵

4. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita y CASTELLÓ Y TURBIDE, Teresa, *Biombos mexicanos*, INAH, México, 1970, p. 76. La ciudad de Pátzcuaro se fundó en 1531 en la ribera sur del lago del mismo nombre en el hoy estado de Michoacán, situado en la costa del Océano Pacífico. Se convirtió en sede de la diócesis michoacana en 1538 por deseos del obispo don Vasco de Quiroga, privilegio que perdió al mudarse en 1580 la sede a Valladolid, hoy Morelia, actual capital del estado. MUSACCHIO, Humberto, *Diccionario Enciclopédico de México*, Andrés León, editor, México, 1989.

5. *Vid.* la batea realizada en el taller de Manuel de la Cerda, cacique indígena de Pátzcuaro, que se encuentra en el Museo de América en Madrid. Es importante mencionar que el craquelado de la parte superior del biombo es nimio comparado con el de la parte inferior, por lo que sería interesante un estudio específico sobre la técnica en la que está realizado, ya que podría tratarse de una técnica mixta entre maque y óleo. Dicha distinción rebasa los objetivos del presente trabajo.

El mismo estudio de Martínez del Río y Castelló lo fecha, por las cascacas de los personajes del desfile, como una obra de los primeros tiempos borbónicos: 1725, aproximadamente.⁶ Pero si se compara el personaje que cabalga bajo un palio con las armas de España, acompañado de un gran séquito con algunos retratos reales de la casa borbónica, se descubre casi sin lugar a dudas que se trata de Fernando VI, con lo que la manufactura del biombo se recorre al menos hasta 1746, fecha en la que el segundo monarca Borbón ascendió al trono de España.⁷

Ya ubicados en la segunda mitad del siglo, es necesario referirse a los patronos del biombo para poder con ello identificar con mayor precisión la época de su manufactura. Martínez del Río y Castelló lo consideran propiedad de Francisco Iturbe, quien era, según Gabriel de Ibarrola, regidor y administrador de cuentas reales de la ciudad de Pátzcuaro,⁸ lo que confirmaría la ubicación geográfica anteriormente expuesta. Sin embargo, este personaje, originario de Vergara en la provincia vasca de Vizcaya, no llegó a establecerse a dicha ciudad sino hasta después de 1791,⁹ donde contrajo matrimonio en segundas

6. Las autoras identifican al personaje central como Felipe V, mismo al que Martínez del Río en un texto posterior, ver *supra*, rectifica como un virrey novohispano. En base a estos dos trabajos, este biombo ha recibido los dos nombres siguientes: *Entrada de Felipe V a Madrid* y *Biombo con la entrada de un virrey a la Nueva España*. Ambas apelaciones, como se verá, no concuerdan con mi interpretación.

7. Además del parecido físico, los personajes utilizan pelucas cortas con guedeja posterior correspondientes al reinado de Fernando VI, mismas que, sin embargo, se siguieron usando hasta los años 70 del siglo XVIII. Otra referencia a la vestimenta –a la que se debe tomar como una útil herramienta más no como un medio infalible para ubicar la fecha de realización de la obra– son las medias que, salvo en tres casos (emblemas 5, 18 y 24), se ciñen al calzón bajo las rodillas, tal como la moda lo establecía a partir de 1760. Cfr. CARRILLO Y GABRIEL, Abelardo, *El traje en la Nueva España*, INAH, México, 1959, pp. 153 y 156.

8. IBARROLA, Gabriel de, *Familias y casas de la vieja Valladolid*, Fimax, México, 1969, p. 23.

9. En ese año todavía fungía como asistente de Juan de Izazaga, teniente provincial del Real Tribunal de la Cordada o Acorda de los Reynos de Nueva Galicia y Nueva Vizcaya. Archivo Histórico de la Ciudad de Pátzcuaro, caja 61-D, exp. 5, ff. 762 y 775.

nupcias en 1796¹⁰ y en terceras en 1808,¹¹ con hijas de comerciantes patzcuareños, regidores del cabildo, también provenientes de la vieja España. Con lo anterior, las fechas de realización del biombo volverían a moverse más de cuarenta años, por lo que habrá que determinar si este Francisco Iturbe, primero de la familia de quien se tiene noticias en la ciudad, fue quien realmente patrocinó la manufactura del biombo –podría tratarse de un homónimo– o si lo recibió como dote de alguna de sus tres esposas¹² para así poder ubicarlo con mayor certeza en el tiempo. Asumamos, por lo pronto, y bajo estos últimos datos, que el biombo corresponde a la segunda mitad del siglo y no a la primera como se pensaba hasta ahora.¹³

LAS IMÁGENES

A) EL LIBRO DE VIRTUDES...

Los veinticuatro emblemas del biombo se encuentran delimitados por dos cartelas¹⁴ doradas compuestas por roleos y decoración vegetal. La primera, la más grande y donde se instala la imagen, cuerpo del

10. Archivo General de la Nación, Archivo de la Sociedad de Genealogía y Heráldica, ILH, rollo 27761, vol. 16, f. 17. Matrimonio con María Nicolasa viuda de Ugarte, viuda e hija de Sebastián de Ugarte.

11. *Ibidem*, f. 50r. Matrimonio con Josefa Anciola, hija del vasco Juan José Anciola.

12. Hasta el momento no tengo información alguna de su primer matrimonio. Es importante aclarar que esta rama de los Iturbe no tiene relación directa con la de Gabriel Iturbe e Iraeta, nacido en Anzuola, provincia de Guipuzcoa, y heredero de la compañía comercial de Francisco Ignacio de Iraeta, encargada de buena parte de los intercambios mercantiles con las Filipinas. Archivo de la Ciudad de México. Nobiliario, t. 7. *Testimonio de la executoria de nobleza e hidalguía de Don Gabriel de Iturbe e Iraeta, vecino de la Ciudad de México, año de 1788*. Vid también TORALES PACHECO, María Cristina, «Suegro comerciante, yerno financiero: Gabriel de Iturbe y su empresa mercantil en Nueva España, 1797-1812» en *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Heft, 1-2, (1996). p. 77.

13. Para más exactitud, incluso podría pensarse que fue realizado entre 1760 y 1795.

14. Presumiblemente de tradición veneciana como puede verse en la lámina 346 de MEYER, F. S., *Manual de ornamentación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 625.

emblema, presenta en la parte superior una vénera con un rostro. La inferior, con un mascarón de rasgos felinos en la parte baja, muestra los moteos o títulos, alma del emblema en rojo y los epigramas o versos en blanco, ambos sobre fondo azul. Si bien sigue la tradición de que el alma esté en latín, contraviene la costumbre de la emblemática al no colocarla dentro del cuerpo.

Salvo dos de ellos, todos tienen figuras humanas como imagen central en escenas de género, lo que también contrapone una de las principales reglas de la formación de emblemas que recomendaba los atributos o elementos simbólicos.¹⁵ Cada una de las imágenes de los cuerpos emblemáticos hace referencia a una acción particular, como si estuviera congelada en el tiempo, lo que enfatiza su carácter doctrinario y moral. El espacio está bien definido: los cuerpos de arriba presentan escenas interiores o sugeridas como tales por el uso de telones brocados como fondo, si bien se hace cierta referencia a otros espacios a través de la utilización de ventanas. Los de la parte de abajo, por el contrario, presentan escenas al aire libre acompañadas de una larga rama dorada de flores rojas. Los personajes son generalmente masculinos, unos vestidos con casaca, chupa, pantaloncillos, peluca, tricornio y zapatos de hebilla, lo que los integra a un grupo social nobiliario; otros vestidos con gorros blancos y chambergos negros.¹⁶ Todas son escenas que pueden ser catalogadas como costumbristas por la

15. Cfr. PICINELLI, Filippo, *El mundo simbólico. Libro 1: Los cuerpos celestes*, Eloy Gómez Bravo, trad., El Colegio de Michoacán, Zamora, 1997, p. 90 y la introducción a Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, edición de Carmen BravoVillasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978, p. xi.

16. El chambergo era el sombrero más utilizado hasta la llegada de la casa Borbón al trono de España, quien favorecía el uso de los tricornios, sombreros de tres picos. El chambergo se usaba siempre en compañía de una capa, que embozaba al usuario y le evitaba ser reconocido si así lo desaba. En 1716, Felipe V firmó una pragmática que prohibía su uso por ser símbolo de la moda española. Como la gente lo seguía usando incluso hasta el reinado de Carlos III, en 1780 este rey dispuso que fuera el sombrero utilizado por los verdugos. ARMELIA DE ASPE, Virginia, CASTELLÓ Y TURBIDE, Teresa y BORJA MARTÍNEZ, Ignacio, *La historia de México a través de la indumentaria*, Inversora Bursátil, México, 1988, p. 75 y 91.

cotidaneidad y sencillez de las actividades que en ellas aparecen, teniendo por protagonistas, en la mayoría de los casos, a personajes masculinos, aunque es digno de resaltarse la presencia de niños en un trío de emblemas y de mujeres en otros seis.

Si analizamos cada emblema por separado, buscando las relaciones entre cuerpo y alma, imagen y mote, podemos después agruparlos según su temática, para ver entonces que hacen referencia a las mismas virtudes que se aconsejan en algunos de los libros de emblemas morales más importantes:¹⁷ la sabiduría o buen juicio, la resignación,¹⁸ la importancia del trabajo,¹⁹ Buscan crear conciencia sobre el carácter nocivo de la desidia y la indolencia,²⁰ la ambición y la codicia.²¹ El resto de ellos²² se refiere a la prudencia de acto y de palabra, «virtud del que es moralmente juicioso o sano»,²³ con lo que buscan dar un

17. Es importante mencionar que la numeración de los emblemas se ha hecho de acuerdo al sentido horizontal que sobresale en la imagen y no priorizando el movimiento vertical, hoja por hoja, que imprime el mueble. La traducción de los motes fue realizada por el maestro Cristóbal Acevedo y José Camargo.

18. 8. «Non amplius niger» (No hay más que lo oscuro), 11. «Copiat qui potest» (Quiera el que pueda) y 16. «Se non Celo conspuat» (No escupir al cielo).

19. 3. «Ora et labora» (Reza y trabaja).

20. 15. «Retrorsum pro prerat» (Ha sido devuelto para que comprenda), 19. «Hodie el quotidie perdam» (Hoy y todos los días te puedes perder) y 24. «Ad quid nec, odor, nec fotor» (Con quien ni huele ni hiede).

21. 1. «Parum vitad perdere lucrí» (Un poco de vida aunque se pierda toda ganancia), 6. «Laxus, fit, Amplexus» (El abrazo es hecho con mucha extensión), 21. «Neutrum capit» (El que duda nada tiene) y 23. «Voleus omnia, cuneta perdit» (Queréndolo todo, todo se pierde).

22. 2. «Virtus ut Salus» (Virtud y salud), 4. «Operibus Crede» (Creed en las obras), 5. «Tecto vitreo, ne le das Vicino» (Con techo de vidrio, no dañes al vecino), 7. «Alter, Alterius de trahit» (Uno a otro se atraen), 9. «Verbu, nequam Simili» (Nada igual que la palabra), 10. «Ab extra, eficitur extra» (Desde fuera se produce lo de afuera), 12. «Tua metieris, mensura» (Con tu medida será medido), 13. «Insipiente surdesco» (Sordo soy a lo necio), 14. «Rumor Vanus» (El rumor es vano), 17. «Ambo cadente» (Los dos caerán), 18. «Silere tutum» (Es prudente callar), 20. «Juge si vingere vis» (Huye si quieres vencer) y 22. «Nec circo nec longe» (Ni tan cerca, ni tan lejos).

23. FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Ariel, Madrid, 1994, Tomo III, p. 2944.

consejo en relación con las nocivas consecuencias de la maledicencia, de la murmuración exacerbada que no respeta al otro y que no permite las buenas relaciones. Así, la rama dorada de flores y frutos rojos que sobresale en la mayor parte de los emblemas inferiores podría ser la de una mora enredadera, parte de los atributos que Cesare Ripa da a la *Prudentia* en su *Iconología*,²⁴ o bien de grama, «hierba de gran poder y prestigio que se concedía a los que [la] habían alcanzado» y que aparece en el emblema 26 de Alciato.²⁵

Puede deberse más a una casualidad que a un deseo expreso del patrono, pero hay que subrayar que siete de los trece emblemas que ape- lan a la prudencia tienen como protagonistas a perso- najes con tricornio. También quizá producto del azar, cin- co de los siete protagonistas de los emblemas que advier- ten contra algún vicio llevan chambergos; misma propor- ción es la que aparece en los que hablan de resignación ante la realidad y los man- datos divinos.

Ejemplo privilegiado de esta casualidad es el cuarto emblema, «Operibus crede» [Fig. 2]. En él vemos a una pareja tomada de la mano, él de casaca café, chupa roja y tricornio, ella de sayo rojo con encaje en el escote y las



Fig. 2. Entrada alegórica de Fernando VI a la Nueva España. Detalle.

24. RIPA, Cesare, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel edition*, Dover, Nueva York, 1971, p. 179.

25. ALCIATO, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1993, 2a. ed., p. 59.

mangas; al otro lado de la mujer y dirigiéndose a ella, hay un hombre vestido de capa, sombrero blanco y chambergo en la mano.

El epigrama dice «Hazer, no ofrecer favores el que es discreto aprendió porque desterrando errores obras solo son amores que buenas razones, no» mostrando que lo que importa en el amor, y en general en la vida, son los actos más que las palabras. Aquí, el que porta sombrero español, y que podemos aventurar es un español americano o criollo, se presenta como el mal partido que sólo habla; mientras quien sigue la moda francesa usando sombrero de tres picos, el español peninsular, como el que ofrece a la mujer más que palabras vacías.²⁶ Casualidad o deseo explícito, las imágenes están ahí, en coincidencia con las opiniones escritas que en el viejo y el nuevo mundo se difundían respecto del carácter de los criollos, cuyos defectos más comúnmente mencionados, de Sahagún hasta Humboldt –y más allá–, son la pereza, la holgazanería, sus variantes y corolarios, la ociosidad, la molicie, el abandono, la falta de previsión y cuidado, el descuido, la inercia, la desidia, la inconstancia y la inestabilidad. Vienen luego la lujuria y la lascivia, el gusto desmedido por el deleite. Asimismo se les reprocha la prodigalidad, la hipocresía y su tendencia a ser mentirosos, supersticiosos –en oposición con la verdadera religión–, aduladores [además de que] su falta de perseverancia perjudica todos sus proyectos, condenándolos a vivir en un presente inconsistente, empañado por los sueños y los resentimientos.²⁷

26. Los cuadros de castas muestran bajo el rubro de ‘español’ a personajes tanto con tricornios como con chambergos, por lo que, a partir de ellos, no puede hacerse una completa categorización visual entre criollos y peninsulares. Cfr. GARCÍA SAINZ, Concepción, *Las castas mexicanas*, Olivetti, Milán, 1989 y la revista *Artes de México: La pintura de castas*, no. 8 (1998, 2a. ed).

27. ALBERRO, Solange, *Del gachupín al criollo. O de cómo los españoles de México dejaron de serlo*, El Colegio de México, México, 1992, p. 41. Para conocer más sobre el debate de los defectos de los criollos y las reacciones que en ellos producía, además de las obras que esta autora sugiere en esa misma página, vid. BRADING, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Era, México, 1973, pp. 23-40.

Las fuentes literarias e iconográficas de las que proceden algunos de los mote son las siguientes:

1) En el emblema 3. «Ora et labora» vemos a un niño junto a un hombre barbado que trabaja con una rueda mientras sostiene un rosario. El mote recuerda la divisa de san Benito y sus monjes,²⁸ para quienes el trabajo manual era tan importante como la meditación. «Reza y trabaja» sería la traducción literal, lo que se refiere a la necesidad de afanarse y no esperar desidiosamente que todo venga de la voluntad de Dios.

2) Para el 4. «Operibus crede», anteriormente descrito, las posibles fuentes son Picinelli,²⁹ Erasmo,³⁰ y el Evangelio de Juan (10:38).³¹

3) En el emblema 7. «Alter, Alterius de trahit» aparecen dos hombres de tricorno y casaca: uno de frente y otro dando la espalda, como si estuviera a punto de salir del medallón. Atrás del cuerpo del primer hombre sobresale en el fondo una pequeña viga de madera. Las fuentes son: Mateo (7, 3), Lucas (6, 41) y Picinelli.³²

El epigrama dice:

La murmuración se ataja
porq. la razón la obliga,
y el q. en murmurar trabaja
en otro, ve la Paja
y no en sobre, sí la viga.

28. Así lo había notado MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, *op. cit.*, p. 142. Vid. HERRERO LLORENTE, VÍCTOR JOSÉ, *Diccionario de expresiones y frases latinas*, Gredos, Madrid, 1980, p. 328.

29. PICINELLI, Filippo, *Mundus Symbolicum I*, 1669, Libro III, Cap. 187, p. 248: 574. *OPERI NON VERBO*.

30. ERASMO DE ROTTERDAM. *Proverbiorum Epitome, s/e*, Leipzig, 1559, p. 323: *Ne verba pro farina*.

31. HERRERO LLORENTE. *op. cit.*, p. 326.

32. PICINELLI. *Mundus Symbolicum II*, 1681. Libro XV, Cap. IX, p. 25: 86. *Alter alterius*.

El sentido es contrario a la murmuración, apela a la prudencia para no hablar de los otros, a la generosidad con la que hay que ver los errores ajenos pensando siempre en la dimensión de los propios.

4) La escena del emblema 12. «Tua metieris mensura» presenta a un hombre de casaca y pantalón rojos que sostiene entre sus manos una vara vertical. A su lado, un niño, también vestido con casaca, observa y señala el objeto. Las fuentes son Mateo (7, 1 y 7, 2), Lucas (6, 38). Prudencia al hablar de los otros, tal como se aconsejaba en el emblema 7, es a lo que se refiere. El sentido es similar al refrán actual «Con la vara que midas serás medido».

5) En el emblema 17. «Ambo cadente» se muestra a un par de ciegos que caminan, guiando el uno al otro; tienen gorros blancos por debajo de los chambergos y están vestidos con gramallas recamadas.

El epigrama dice:

De una duda en la porfia.
El Sabio solo te advierta
que cuando el necio se fia
y un ciego a otro guía
la cayda de ambos es cierta.

Con esto se hace referencia al deseo de evitar caer en manos de falsos profetas, llamando a la prudencia en el actuar. Para el mote la fuente es también Picinelli,³³ Mateo (15:14) y Lucas (6:39). Es importante mencionar dos importantes antecedentes pictóricos del cuerpo: *La capa azul* y *La parábola de los ciegos* de Pieter Brueghel el viejo, realizadas en 1559 y 1568, respectivamente.

6) El emblema 18. «Silere tutum» muestra a un personaje con tricorno negro y peluca blanca; vestido de casaca y pantalón azul, chupa roja, camisa y medias blancas y zapatos de hebilla, de pie y con el dedo índice derecho sobre los labios, aludiendo a la sabiduría que hay en el saber callar. Las fuentes son Erasmo³⁴ y Alciato.³⁵ En los *Emble-*

33. PICINELLI. *op cit.* Liber VII, Cap. VIII, p. 493: 98. «Alterno vulnere cadent».

34. ERASMO, *op. cit.*, p. 672: «Silentii tutum praemium».

35. ALCIATO. *op. cit.*, p. 42. Emblema 11, «In Silentum» (Sobre el silencio),

mas horacianas de Otto Vaenius aparece un personaje en la misma posición que representa a Harpócrates, dios egipcio helenístico y romano del Silencio, de quien Ovidio habla en las *Metamorfosis*.³⁶

7) El emblema 19. «Hodie el quotidie perdam» tiene relación con el emblema 3 de Alciato³⁷ en su sentido, referente a la necesidad de prevenir para no lamentar, de no dejar las cosas necesarias para el último momento.



Fig. 3. Entrada alegórica de Fernando VI a la Nueva España. Detalle.

36. Así lo afirma PEDRAZA, Pilar, «El silencio del príncipe», en *Goya*, no. 187-188 (1985), p. 38.

37. ALCIATO. *op. cit.*, p. 30: «Numquam Procrastinandum» (Que las cosas nunca deben aplazarse).

8) El emblema 21. «*Neutrum capit*» muestra a un jinete vestido con casaca café, camisa blanca, pantalón azul, medias rojas, zapatos negros, gorro blanco y chambergo, que persigue a un par de liebres. El epigrama aconseja contra la indecisión y la codicia; el sentido sería similar al del refrán contemporáneo de «quedarse como el perro de las dos tortas» por no definirse a tiempo. La fuente del mote es Erasmo.³⁸

9) Para el cuerpo del emblema 24. «*Ad quid nec odor, nec fotor*» que muestra a un hombre sentado, con chambergo negro, gorro blanco y un rebaño de ovejas atrás de él, la fuente es el emblema 65 de la tercera centuria de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias³⁹ [Fig. 3].

El epigrama dice: «Lo racional siempre que es lo que en el hombre exede, y quien le falta es provable una vida vegetal con quien huele, ni hiede» con lo que se hace referencia a los accidentes que provocan la indolencia, la desidia y el descuido.

B) ... Y SU APLICACIÓN

El ámbito inferior sigue una narración acorde al sentido horizontal del soporte, mismo que por su zig-zag acentúa el movimiento insinuado por las patas de los caballos. El espacio, apenas determinado por algunos árboles, dos montañas y un puente, envuelve al espectador en una profundidad intuida por los personajes que se enziman los unos sobre los otros, delineando así, rítmicamente, cada uno de los planos: en el último los espectadores, entre los cuales sólo hay población blanca. Uno de los planos está compuesto por los acompañantes que se encuentran atrás del personaje real, con cruces rojas en el pecho que los identifica con tres de las órdenes militares presentes en la Nueva España,⁴⁰ con lo que queda claro que eran «hijos dalgo», únicos que tenían el privilegio de llevar este tipo de insignias honoríficas y nobiliarias.

38. ERASMO, *op. cit.*, p. 266: «*Duos insequens lepores, neutrum capit*».

39. COVARRUBIAS, *op. cit.*, p. 265.

40. Se ha identificado con claridad la cruz de la Orden de Malta.

No pueden pasarse por alto a los dos niños que se encuentran en el extremo inferior de la hoja octava, junto a dos personajes que ofrecen su espalda al espectador invitándolo con ello al ambiente festivo de la imagen y sugiriendo, al estar en una posición privilegiada al frente de la composición en espera del jinete principal, ser los patronos del biombo, tal como la tradición flamenca lo aconsejaba.

La entrada de los monarcas era la manera simbólica en que los gobernantes tomaban posesión de una ciudad. El rito, romano de origen y patrimonio del mundo católico por la entrada triunfal de Jesucristo en Jerusalén, devino actividad natural de los monarcas desde el Renacimiento. Acto político por excelencia, en el que se mostraba el poder del rey, por un lado, y la fidelidad de los vasallos por otro, las entradas cobraron importancia al reafirmar la relación del pueblo con su monarca, representado en ocasiones por su retrato o por el virrey, su «alter ego». Los distintos grupos sociales se cohesionaban a través del «carácter propagandístico y oficialista de los festejos públicos [que] afirma publicitariamente la fidelidad de los súbditos transoceánicos y el amor que por ellos [sentían] sus reyes españoles».⁴¹ La fiesta incluía también representaciones pictóricas y escritas en las que la ciudad quedaba identificada por referencias visuales o narrativas, como la descripción del entorno o la arquitectura efímera, con el objeto de no dar lugar a duda respecto a la ciudad de la que se trataba.⁴² Por eso llama la atención el hecho de que la entrada representada en el biombo

41. MÍNGUEZ, Víctor, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universidad Jaime I-Diputació de Castelló, Valencia, 1995, p. 125.

42. Vid. el *Carro de homenaje de Apolo y de las tres nobles artes a los nuevos Monarcas Fernando VI y Bárbara de Braganza*, óleo de Domingo Martínez y la *Entrada de Carlos III a Madrid* del Museo Municipal de Madrid como ejemplos pictóricos. En lo regional y como ejemplo narrativo, véase *Festivo y real aparato, con que explicó su lelatad, la muy noble e ilustre e Ilustre Ciudad de Pátzcuaro, Provincia de Michoacán, en la aclamación de la Católica Majestad de Felipe V, Rey de las Españas y de las Indias*, transcrito en Armando Mauricio Escobar, «Las fiestas en Pátzcuaro de 1701 por la aclamación del Rey Felipe V» en *Tzintzun*, no. 9 (1988), pp.139-166.

no tenga esta clase de «marcas de ciudad»⁴³ y lo que sobresalga sea el paisaje rural.

Por lo anterior, y sobre todo por el modo en que está compuesto el espacio pictórico, donde lo que importa es el acto mismo de entrar, de festejar y significar la entrada, puede afirmarse que la representación es alegórica, una entrada no verdadera sino simbólica del monarca a un espacio indeterminado. Su carácter de fidelidad, de mostrar con el trájín de los caballos la lealtad a la corona, permanece e incluso crece debido al carácter casi atemporal del movimiento.

Siendo entonces el personaje en su acto de entrar lo que más debe importarnos, y siendo un mueble para un espacio doméstico su soporte, el sentido de la imagen sería mostrar la fidelidad de los patronos al orden real encarnado en el rey.⁴⁴ Para afirmar lo anterior tengo presentes los estudios de Paul Zanker y de Peter Burke referentes al poder de las imágenes para la «fabricación» de monarcas.⁴⁵ Ambos autores dedican algunas líneas al uso que los particulares hacían de los retratos de los gobernantes como una gana de mostrar su adhesión. Zanker no descarta que con el paso del tiempo tener este tipo de imágenes fuera parte de un gusto más relacionado con el deseo del reconocimiento social o de seguir una forma sin importar tanto el contenido, pero los dos claramente plantean como el origen de esta muestra de constancia ideológica el deseo de mostrar en imágenes la absoluta aceptación del emperador.

43. El puente de cuatro ojos de la octava hoja y las dos montañas de la tercera y décima hoja no son exclusivos de alguna ciudad en particular. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, *op. cit.*, p. 142, sugirió que por su perfil las montañas podrían ser el Popocatéptl y el Iztaccihuatl, elevaciones que se encuentran en los alrededores de la ciudad de México y por las que los virreyes pasaban para entrar en ella, en remembranza de la ruta seguida por Hernán Cortés en 1519.

44. Bajo esta lectura es importante ver los dos perros que juegan en medio de las patas del caballo central como símbolos de fidelidad.

45. ZANKER, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza, Madrid, 1992; BURKE, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, Editorial Nerea, Madrid, 1995.

RECEPCIÓN Y LECTURA DEL BIOMBO

Después de haber analizado cada parte, me detengo ahora en la lectura que del biombo hizo Pedro Ángeles Jiménez en su estudio publicado en 1994. Para este autor este «biombo conmemorativo» tiene en el último emblema, «Ad quid nec odor, nec fotor» anteriormente descrito, una representación del «gobernante y su reino, y [en] el resto de los emblemas, las conductas y virtudes que de él se espera evite o aplique, de forma que en su conjunto, esta obra [...] mostraría en su lectura general un espejo político del buen gobierno [...] incluyendo] la generalidad de los gobernantes del imperio español, se trate de reyes o virreyes».⁴⁶

Es cierto que varios de los emblemas pueden tener una lectura política, como bien lo muestra el decimoctavo que apela al silencio, no por casualidad arriba de la imagen del rey, y al que Pilar Pedraza identificó para otro caso, como un llamado a que el príncipe no olvide la importancia de la prudencia, el disimulo y la simulación, herramientas esenciales del secreto de estado y militar.⁴⁷ Me parece excesivo, sin embargo, buscar en todos una implicación política: pensar que el biombo haya sido manufacturado para que ojos reales se posaran sobre él y de él aprendieran o conocieran las demandas de sus vasallos no es del todo posible, entre otras cosas porque no se le dedica al rey de manera directa ni indirecta, al no aparecer ni su nombre ni alguno de los símbolos con los que normalmente se hace referencia a la monarquía –sol, águila, abejas, flores de lis–. Tampoco figura el principal precepto para un rey: no olvidar nunca que el suyo está sometido al poder divino.⁴⁸ Además de lo anterior, la presencia de figuras humanas, reconocibles dentro de los cuerpos de los emblemas, permite asu- mirlos con mayor énfasis como figuras anecdóticas, didácticas para

46. ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro, «Alegoría del buen gobierno en un biombo novohispano del siglo XVIII» en *La literatura novohispana*. BUXÓ, José Pascual y HERRERA, Arnulfo, comps, UNAM, México, 1994, p. 287.

47. PEDRAZA, *op. cit.*, p. 44.

48. Cfr. SOLÓRZANO, Juan de, *Emblemas regio políticos*, edición de Jesús María González de Zárate, Tuero, Madrid, 1987, p. 43.

ojos más comunes, pues en caso de querer mostrar otro tipo de mensajes se hubiera podido utilizar figuras mitológicas, tan gustadas desde el siglo XVI para engrandecer e idealizar a los monarcas.

El concepto de «buen gobierno» era tan utilizado en la época que bien podría referirse al del virreinato o al de una ciudad específica, lo que estaría de acuerdo con la función de regidor del supuesto patrono y a la importancia de Pátzcuaro, no sólo por tener el control de la república de indios más grande de la provincia de Michoacán sino, sobre todo, por ser zona agrícola y centro de comercio. Siendo el «buen gobierno» una idea relacionada con la moralidad de la que hablan los emblemas, no puede rechazarse terminantemente su carácter político. Pero, reducir el sentido del biombo a este camino interpretativo plantea problemas por ser un mueble el soporte de la imagen. Esta obra única está hecha para ser vista por unos pocos, capaces de entender el latín utilizado en los motes, en la intimidad de un espacio cerrado si bien no sustraído del ámbito común: la sala de estrado de la casa del patrono o, por momentos, gracias a su carácter de escenografía móvil, la sala capitular del ayuntamiento.

Prudencia al hablar y al actuar, entonces, podría ser considerado el mensaje principal de los emblemas que, junto con la fidelidad de la entrada, engloban un llamado a la total aceptación del rey, al tiempo de reconocer en él esas virtudes, tan necesarias para el ejercicio del poder, y que son una más de las razones por las que vale la pena respetarlo y servirlo con orgullo y fidelidad.

Pero, ¿a quién iba dirigido este mensaje de fidelidad? Podemos aventurar tres destinatarios. El más elemental podrían ser los niños de la casa donde fuera a colocarse el mueble, quienes aprenderían en los emblemas sobre la prudencia, representada como sabiduría práctica, que les ayudaría a convertirse en personas moralmente aceptables y con ello, en buenos dirigentes locales. Otro posible destinatario son las mujeres, quienes tendrían en su espacio –la sala del estrado– el recordatorio permanente del nocivo efecto de la murmuración y del chismorreo, característica que en la época era considerada un mal social, inclusive pecaminoso.

El tercero y más importante serían las autoridades del ayuntamiento que visitaban la casa del regidor y que veían en el biombo la reafirmación de sus obligaciones. Al captar la atención de los visitantes, el biombo también cumpliría su papel de mostrar el nivel económico de sus dueños⁴⁹ y su ideología acorde con «las buenas costumbres» y «la virtud», cualidades tan necesarias de poner a la vista de todos y de las que eran, en buena parte, responsables los regidores y demás miembros del ayuntamiento.⁵⁰ Además, es posible que el biombo fuese un modo de agradecer los favores recibidos a título personal por el patrono, funcionario peninsular que encontró en el cabildo patcuareño un medio inmejorable de enriquecimiento.

Asímismo hay que tener en cuenta por lo menos tres acontecimientos que durante la segunda mitad del siglo XVIII, época de realización de la obra, afectaron de manera directa a la ciudad lacustre y que podrían ser claves para encontrar el sentido de su mensaje:

1) Los levantamientos populares entre 1766 y 1767, en los que peligró por momentos la cohesión social que sostenía al virreinato,⁵¹ y a la que el biombo podría buscar exaltar para evitar un derrumbe definitivo.

2) El virrey Francisco de Croix se quejaba, en noviembre de 1767, de una serie de papeles y libelos tan escandalosos y sacrilegos que ofenden los altos respetos que se deben a las Sagradas personas del Summo pontifice, cabeza de la Iglesia, y la del Rey nuestro señor ...[por lo que] mando que inmediatamente se recojan los referidos papeles y libelos por cualquiera Jueces, ministros o personas particulares que supieren o indagaren su paradero y los entreguen en mi superior

49. «El lujo era una necesidad social ineludible», ALFARO, Alfonso, «Un gusto señorial. Palacios de la sensibilidad» en, *Artes de México* no. 12 (1991), p. 65.

50. LEMPÉRIÈRE, Annick, «República y publicidad a finales del Antiguo Régimen (Nueva España)», en GUERRA, François-Xavier y LEMPÉRIÈRE, Annick, *et al.*, *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, FCE, México, 1998.

51. Para el visitador Gálvez los motines populares, protagonizados por indígenas y castas, «no fueron otra cosa que la prematura y abortada explosión de una vasta conspiración subversiva de inspiración jesuítica». CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe, *Movimientos populares en Nueva España. Michoacán, 1766-1767*, UNAM, México, 1990, p. 11.

Gobierno con toda fidelidad y prontitud, dandome cuenta si les constasse, quienes son los delincuentes que los han escrito o repartido, bien seguros de que siempre quedará secreta la noticia o declaración que me dieren y a fin de que no se repita el escándalo que causan los delitos de esta gravedad y consecuencia, «impongo a todos perpetuo y absoluto silencio para que en lo sucesivo ninguno sea osado a escribir ni hablar publica o secretamente sobre la expulsión de los jesuitas ni sus incedencias ni en pro ni en contra»; bajo la pena de ser castigados los contraventores como Reos de estado sin remisión alguna.⁵²



Fig. 4. Sebastián de Covarrubias. *Emblemas morales*. Emblema 65, III centuria: *Títtere coge pecus*.

El biombo aquí podría incluirse en un contexto de poca estabilidad, producto del decreto de Carlos III, en el que el silencio que recomiendan los emblemas es necesario, del mismo modo que en el punto anterior, para la cohesión interna del virreinato a través de la exaltación y la fidelidad al orden monárquico.

3) El biombo podría ser también muestra de la grandeza patzcuareña, un canto visual de exaltación de esta ciudad sobre la de Valladolid, con

52. Archivo Histórico de la Ciudad de Pátzcuaro. caja 44-A, exp. 6, f. 20. Las comillas son mías.

la que había grandes conflictos desde 1580, año en que se trasladó el cabildo a la entonces conocida como Nueva Ciudad de Michoacán, dejando a la capital de Vasco de Quiroga sumergida en el olvido para los españoles. Sólo hasta 1689 se pudo consolidar un nuevo ayuntamiento en Pátzcuaro, con peninsulares, ya entonces lo suficientemente numerosos y ricos como para pretender la reconstrucción de su cuerpo representativo⁵³ y exigir sus respectivos privilegios por ser la ciudad española más antigua, cabecera política de la provincia de Michoacán, con el derecho de realizar las juras de los reyes, siendo así responsable del refrendo del pacto colonial en la zona.⁵⁴ Este privilegio lo perdió definitivamente en «1786 en que la Real Ordenanza de Intendentes dispuso que Valladolid fuera considerada como capital política de la Intendencia homónima, poniendo fin a la prolongada querrela sostenida con la ciudad lacustre».⁵⁵ Si esta fuera la razón de ser del biombo, extraña so-



Fig. 5. *Entrada alegórica de Fernando VI a la Nueva España. Detalle.*

53. CASTRO GUTIÉRREZ, *op. cit.*, p. 54.

54. ESCOBAR OLMEDO, *op. cit.*, p. 146.

55. JARAMILLO MAGAÑA, Juvenal y JUÁREZ NIETO, Carlos, «Dos cabildos y un proyecto ilustrado», en *Historia y sociedad*, PAREDES MARTÍNEZ, Carlos, (coord.), UMSNH-CIESAS, México, 1997, p. 265.

bremanera que no incluya referencias visuales a la ciudad, como el Cristo de piedra que se encontraba a su entrada o la iglesia que planeó Vasco de Quiroga como la más vistosa de las catedrales novohispanas.

Pero bajo las anteriores consideraciones ¿cómo explicar que Fernando VI sea la figura central? [Fig. 5] Su presencia puede deberse a que «el rey pacífico», como era conocido, logró la paz y subsecuente prosperidad que España y las colonias necesitaban en su momento⁵⁶ y que, para finales de siglo, volvían a estar ausentes. Lo más importante, sin embargo, era la representación del ideal de la monarquía: sólo la fidelidad a esa estructura tambaleante podría devolver la estabilidad perdida.⁵⁷

FINAL

Por su temática y formato el biombo es muestra de una ideología en que la moralidad –que abarca el buen comportamiento y la lealtad al orden monárquico– era parte de la vida cotidiana de la Nueva España de la segunda mitad del siglo XVIII. Es muestra de lo imbrincadas que estaban las esferas de lo doméstico y lo público en esa época, pero sobre todo es una obra cuya importancia radica en mostrar lo que se es y lo que se quiere ser a través de lo que impresiona y adoctrina.

El biombo es, además, producto de una época de cambios en el modo de ver el mundo, pues si bien prelude ideas de la ilustración,⁵⁸ el uso de la emblemática y la decoración lo hacen una obra barroca,

56. MÍNGUEZ, *op. cit.*, pp. 129 y 130.

57. Además de esto, el retrato de Fernando VI puede deberse también al flujo constante pero poco regular de grabados a la Nueva España del que resultaba «una suerte de mescolanza estilística de las fuentes ... y una especie de atemporalidad en la pintura novohispana. Pueden confluír en un mismo taller grabados-fuentes de, por ejemplo, los finales del siglo XVI con otros de finales del XVII». MANRIQUE, Jorge Alberto, «La estampa como fuente del arte en la Nueva España» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol XIII. no. 50, (1982), p. 59.

58. El epigrama de los emblemas 13 y 24 hablan de la razón como propiciadora de valores.

tan enamorada como cualquiera otra del movimiento, de la exuberancia, el lujo y la esplendidez del oro.⁵⁹

La fidelidad, voluntad de creer en algo eterno y de expresar esa creencia en la vida práctica, es lo que se manifiesta en este biombo; la actitud que hacia el poder y el placer tenían los novohispanos se muestra aquí como si de la imagen reflejada por un espejo se tratara.

59. FERNÁNDEZ, Justino, «El retablo de los reyes», en *Estética del arte mexicano*, UNAM, México, 1990. 2a. ed, p. 360.

BIBLIOGRAFÍA

Además de las obras citadas en el texto:

DÍAZ BUSTAMANTE, J. M., *Instrumentum Emblematicum.*, Georg Olms, Alemania, 1992.

HERREJÓN PEREDO, Carlos, *Los orígenes de Guayangareo-Valladolid*, Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora, 1991.

INGARDEN, Roman, «Valor artístico y valor estético» en Harold OSBORNE, comp. *Estética*, FCE, México, 1976.

LYNCH, John, *El siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1991.

MAZÍN, Oscar, *Entre dos majestades*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1987.

PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fé*, FCE, México, 1983, 2a. ed.

RAMÍREZ, Santiago, *La Prudencia*, Ediciones Palabra, Madrid, 1979.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

STRONG, Roy, *Arte y poder*, Alianza, Madrid, 1988.

LA EMBLEMÁTICA AL SERVICIO DE LA IMAGEN PÚBLICA DE LA REINA. LOS JEROGLÍFICOS DE LA ENTRADA EN LA CORTE DE MARIA ANA DE NEOBURGO

TERESA ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ

Universidad Autónoma de Madrid

Una de las finalidades del programa alegórico y simbólico elaborado para recibir a una nueva reina era la de proporcionar una imagen idealizada de su persona y del matrimonio real. La soberana será modelo de belleza, sabiduría, fortaleza, prudencia, fidelidad..., para lo cual se la representará como Venus, Juno, Minerva, Penélope, Egeria, Cayá Cecilia, Débora, Judith... Del matrimonio real se enfatizará el amor entre los esposos y los beneficios que su unión aportará a la monarquía, como paz, prosperidad, estabilidad y, sobre todo, descendencia. Dada la trascendencia de esta ceremonia, este homenaje a la reina era una ocasión excepcional para exaltar a la monarquía y a la ciudad que le dispensaba el homenaje. Para expresar todas estas ideas, los responsables del programa simbólico e iconográfico utilizarán muchas y variadas fuentes: clásicas, históricas, religiosas, astrológicas, heráldicas y, por supuesto, emblemáticas.

Podemos decir que, de forma genérica, la emblemática era la que determinaba las reglas de la representación de las arquitectura simbólicas, de los cuadros y estatuas que las decoraban. Las primeras lucían en sus fachadas inscripciones en latín y epigramas; los cuadros, cuyas historias estaban tomadas directamente de fuentes bibliográficas, cuya elección suponía un alarde de erudición por parte del creador del programa, iban siempre acompañados de una poesías, de una «letra» como la de los emblemas, lo mismo que las alegorías personificadas en las estatuas, que ayudasen a comprender su significado. De forma específica, la emblemática será la base para la composición de los jeroglíficos.

En contra de lo que en alguna ocasión se ha escrito sobre la abundancia de jeroglíficos en las entradas reales, debo decir que en las dos principales entradas celebradas en la Corte durante el siglo XVII –Mariana de Austria (1649) y María Luisa de Orleans (1680)– la presencia del jeroglífico es muy escasa.¹ En ambas, a lo largo del extenso itinerario real se levantaron cinco monumentales arcos triunfales, adornados fundamentalmente con cuadros y estatuas de dimensiones considerables. Los jeroglíficos, cuando se incluyen, desempeñan un papel complementario o secundario.²

Este uso del jeroglífico cambiará completamente en la entrada de Mariana de Neoburgo (1690). En esa ocasión, y debido a la crítica situación económica del Ayuntamiento y de la Corona, el rey recomendó que los gastos de la entrada, siempre muy altos, se redujeran al mínimo, lo que determinó que los arcos, excepto el del Prado donde la corporación recibía a la reina, se sustituyeran por otras arquitecturas menos costosas, como galerías de nichos y galerías de arcos, de menor altura, que se decoraron básicamente con jeroglíficos pintados al temple en los lienzos de los fondos de los nichos o en tarjetas fabricadas de recortado de madera situadas sobre las claves de los arcos, rodeados de una moldura a modo de marco o cartela. En ambos casos, los versos o letras iban escritos en tarjetas independientes de menor tamaño colocadas debajo.

Los tramos que se decoraron del itinerario que la reina debía recorrer fueron: desde la puerta del Buen Retiro hasta la entrada a la carrera de San Jerónimo y el arco del Prado; la lonja de la iglesia de San Felipe el Real, a la entrada de la calle Mayor, y toda la calle Mayor,

1. Tampoco abundan en las dos anteriores, la de Ana de Austria (1570) y Margarita de Austria (1599).

2. En la entrada de Mariana de Austria, únicamente tenemos constancia de dos jeroglíficos en el arco de Guadalajara; en la entrada de María Luisa de Orleans, el número de jeroglíficos es significativamente inferior al de cuadros y estatuas, por ejemplo el arco de los Italianos se adornaba con un total de seis cuadros, 37 estatuas y cuatro jeroglíficos; el arco de la Puerta del Sol, con 24 cuadros y 42 estatuas, no incluía ningún jeroglífico. Únicamente en la *Galería de los Reinos*, serie de nichos de menor altura que los arcos, se pintaron 24 jeroglíficos alusivos a otros tantos reinos de la monarquía.

donde los gremios, a instancia del Ayuntamiento, levantaron diferentes decoraciones en los tramos en los que estaban situadas sus tiendas o portales: joyeros, roperos, pellejeros, rasilleros y guarnicioneros, mercaderes de seda y plateros, a los que hay que añadir la decoración de la Plaza de la Villa. Al tratarse de varias decoraciones efímeras costeadas por diversas entidades –ayuntamiento, órdenes religiosas y gremios-, tanto el presupuesto como las personas que los idearon y realizaron fueron distintos, lo que determinará diferencias cuantitativas, cualitativas y formales. De esta forma, en el caso de los jeroglíficos, encontramos unos compuestos con las tres partes reglamentarias, es decir, lema, imagen y letra, y otros, únicamente de imagen y letra;³ unos formados por uno o dos símbolos muy sencillos, otros, por varios emblemas y otros en los que se representan historias inspiradas en la mitología o la historia clásica, en las que aparece la figura humana; imágenes que guardan relación con los versos, al lado de otras que parecen una mera adición de símbolos citados en ellos; letras que componen tercetos, cuartetas, quintillas u octavas. Al contar únicamente con la descripción de los cuerpos de los jeroglíficos y la transcripción de las letras; es decir, al carecer en todos los casos de cualquier tipo de imagen, no podemos hacer una valoración de su calidad artística, si bien, las diferencias en cuanto a la categoría de los pintores de uno u otro adorno hacen suponer que tuvieron que existir.

Otro factor a tener en cuenta, pero difícil de precisar por falta de datos, es el derivado del grado de relación entre la persona encargada de componer los textos y la encargada de pintar las imágenes. Creo que se trata de una cuestión interesante sobre la que contamos con escasa información. Por ejemplo, en esta entrada, en la primera decoración, la de la «Calle de los Espejos», el Ayuntamiento decidió que las historias que se pensaban pintar en el fondo de los nichos se cambiaran por jeroglíficos «que se ajustasen a los textos y versos en castellano y latín que se estaban escribiendo»,⁴ lo que podría interpretarse

3. Aunque no podemos tener una absoluta seguridad, ya que es probable que en los textos que sobre esta entrada se llegaron a publicar se omitieran.

4. *Archivo Secretaria Ayuntamiento (A.S.A.)*, 2-64-3.

como que la composición de la imagen quedaba a cargo del pintor. En otro documento de la entrada de Felipe V, a pocas fechas de la ceremonia, el ayuntamiento reclamó las letras a los personas encargadas de componerlas para que los pintores fueran pintado las imágenes.⁵ Aunque es bastante probable que además de las poesías el autor indicase los símbolos, fábulas o alegorías que se debían representar, desconocemos el grado de minuciosidad de esas indicaciones y, en consecuencia, el margen de creatividad del artista.⁶ Aunque en algunos jeroglíficos las indicaciones por parte del autor de los textos resultan imprescindibles, otros podrían haber sido ideados perfectamente por los pintores. Desde luego, en estas fechas encontramos en la Corte una serie de pintores especializados en arte efímero, especialmente en exequias –muy frecuentes durante el reinado de Carlos II–, en las que la presencia del jeroglífico era obligada, y, por lo tanto, familiarizados con la emblemática. Por otra parte, en la decoración de la calle de los espejos antes citada, a Teodoro Ardemans se le pagaron 4.000 reales más por pintar los jeroglíficos en lugar de las fábulas,⁷ tal vez por la dificultad añadida de tener que idearlos. Otra posibilidad es la intervención de una tercera persona, el erudito correspondiente, que asesorase a los artistas.

En cuanto a las fuentes, habría que diferenciar dos clases: las utilizadas por los autores de las letras y las utilizadas por los pintores, si bien, en ocasiones, pueden coincidir. En el primer caso, en algún jeroglífico se cita algún texto o algún autor; en el segundo, todo son conjeturas. Desde luego, los símbolos son los que aparecen con más frecuencia en las obras de Valeriano, Alciato, Bocchi, Giovio, Rucelli, Paradino, Borja, Horozco y Covarrubias, Sebastián de Covarrubias, Saavedra Fajardo, Solórzano Pereira..., obras frecuentes en las biblio-

5. A.S.A., 2-65-1.

6. Sobre este aspecto, el único documento que he localizado se refiere a las exequias de Felipe IV en la Corte, y en él, delante de la letra de alguno de los jeroglíficos que adornaban la iglesia, se indica escuetamente los símbolos que se debían pintar (Archivo General de Palacio, *Sección Histórica*, C^o 76).

7. A.S.A., 2-64-3.

tecas de personalidades de la política, de hombres de letras y artistas del siglo xvii, muchas de ellas recomendadas por Palomino a los pintores, cuyas ediciones ilustradas tuvieron que ser de gran ayuda, sobre todo para los pintores –lo mismo que las ediciones ilustradas de las *Metamorfosis* las obras de Cartari y Ripa o los grabados, en el caso de las fábulas-, pero su significado no coincide en muchas ocasiones con el que le otorgan esos autores, lo cual, por otra parte, no es de extrañar teniendo en cuenta la condición moralizadora de un buen número de esas obras y la festiva-matrimonial de estos jeroglíficos. Los símbolos, las fábulas, las historias adquieren en manos de sus creadores una gran ductilidad y se adaptan a lo que en cada momento interesa expresar. Entre las fuentes que se citan expresamente figuran Claudiano, Sacro Bosco, Emmanuele Tesauro y el jesuita Michael Radau. Los lemas están tomados en su mayoría de la Biblia, de Virgilio, Ovidio, Valeriano y Tesauro. En los jeroglíficos que paso a describir, seleccionados entre aquellos que se referían a la imagen de la reina y al matrimonio real, se proponen algunas posibles fuentes literarias e iconográficas, éstas últimas a fin de facilitar su reconstrucción mental, dado que no contamos con ninguna imagen de los mismos.

El primer grupo de jeroglíficos era el que adornaba la galería de nichos o «Calle de los Espejos», costeadada por el Ayuntamiento.⁸ En los lienzos de los fondos de los 44 nichos que la formaban –22 a cada lado del tramo, formando una calle-, de unos 6,5 m de alto por 3 de ancho, el pintor Teodoro Ardemans representó otros tantos jeroglíficos, cuyas letras se encargaron a los poetas Tomás de Oña, José de Ledesma y Pedro de Arce,⁹ lo que explique, tal vez, los diferentes ti-

8. Este adorno, así como todo lo relacionado con esta entrada, forma parte de mi tesis doctoral, *Arquitectura efímeras y festivas en la Corte de Carlos II: las Entradas Reales*, U.A.M., Servicio de Publicaciones, Madrid, 1993 (microfichas).

9. A.S.A., 2-64-3. Por acuerdo del 19 de mayo de 1690, se les pagó 300 reales a cada uno; más tarde, el día 31, se acordó hacerles un regalo a cada uno por valor de 50 doblones. El hecho de que incluso en algunas ocasiones el trabajo de los poetas se remunerara únicamente mediante un regalo, tal vez se deba a la consideración de la poesía como arte liberal, frente a las otras artes.

pos de estrofas utilizados –tercetos, cuartetos, quintillas y octavas–, así como la diferente complejidad simbólica. El pintor Juan Redo se encargó de transcribir los textos en las cartelas.¹⁰

Por ejemplo, para expresar la belleza de la reina se utilizará un símbolo tan frecuente como el «Ave Fénix» renovándose en su hoguera, acompañada del lema «Vnica semper Avis» y de esta letra:

La especie de su deidad
Consta de otra Aves Bellas;
Mas perdone la Beldad
Que tiene entre todas ellas
Vna singularidad.¹¹

Símbolo utilizado con frecuencia por diversos emblemistas, como Ruscelli, Horozco y Covarrubias, Sebastián de Covarrubias, Villava, pero generalmente con la idea de renovación, de eternidad, siguiendo la leyenda según la cual no moría nunca, sino que resurgía de sus cenizas, mientras que aquí, aunque representada en su hoguera, se ha tomado como símbolo de belleza singular, de la que esta ave, a la que se ha querido identificar con el ave del paraíso, y a la que Plinio describe como un águila de cuello dorado, cuerpo púrpura y cola de azul intenso con plumas doradas, era la imagen.¹² Aunque nada se indica en la descripción, tanto el significado como el lema y la imagen de este jeroglífico está tomado de la obra de Paradino, *Symbola Heroica*, concretamente de la empresa dedicada a Eleonora de Austria [Fig. 1], a la que acompaña un texto tomado, según indica este autor, del filósofo griego Teofrasto, en el que se refiere a la belleza y cualidades únicas de esta ave.¹³

10. A.S.A., 2-64-3. Cobró 200 reales.

11. BÉDMAR Y BALDIVIA, ANTONIO DE. *La Real Entrada en esta Corte, y magnífico triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana Sophia de Babiera, y Neoburg*, [Madrid, 1690], pp. 9-10.

12. PLINIO, *Historia Natural*, T. II, L X, cap. II, p. 59 de la traducción de Gerónimo de Huerta, Madrid, 1624, edic. facsímil de Universidad Nacional de México, México, 1966-1976.

13. PARADINO, Claudio, *Symbola Heroica*, Amberes, 1567, p. 92.



*Quemadmodum Phœnix semper vnica, sic opti-
Theoph. ma quæque, & precifissima sunt inuentu difficilli-
ma. Vñ est hoc Symbolo Sereniff. & Heroicæ D. Ele-
lionora ab Austria, Franciæ Galliarum Regi
vidua.*

Fig. 1. Paradinio. «Vnica semper auis».

En otro jeroglífico se comparaba a María Ana con la diosa *Palas* y la especial veneración que, primero los atenienses y después los romanos, tributaron a la diosa, con el culto que, desde el momento de su llegada, iba a rendir España a la nueva soberana, mediante la representación del «templo» que los romanos le tenían consagrado, con la llama del sacrificio encendida en su ara. El lema decía: «*Divas Pallanti inextinguibilis ignis*». La letra era la siguiente:

Con eterna hoguera adora
Roma a su Pala divina,
Y en mas pura llama ahora
España al culto mejora
De su Deidad Palatina.¹⁴

14. BEDMAR Y BALDIVIA, *op. cit.*, p. 21.

Palas Atenea, después de vencer a Poseidón en su disputa por el dominio de Atenas, fue considerada por los atenienses como protectora de su ciudad, dedicándole un templo en la acrópolis en el mismo lugar en el que, en época clásica, se construyó el Partenón, en cuyo interior fue colocada una imagen crisoelefantina de la diosa. Asimilada totalmente por Minerva en la época de la helenización, ésta asumió el papel de diosa protectora de la ciudad y su culto se extendió en la época imperial, siendo varios los templos levantados en su honor.

Aunque referido a otra diosa, Giovio, en su *Diverse Imprese*, representó el templo de Juno Licinia, en cuyo altar estaba encendido un fuego que jamás se apagaba a pesar de estar abierto por sus cuatro lados [Fig. 2], para simbolizar el fuego del amor, eterno como el altar de la diosa,¹⁵ empresa que pudo haber inspirado este jeroglífico.



Fig. 2. Giovio. «Templo de Juno Licinia».

Para manifestar el amor entre los esposos, en otro jeroglífico se pintaron «dos palmas coronadas», cada una sobre un monte, unidas

15. Consultada la traducción de ULLOA, Alonso de, *Diálogo de las Empresas*, Lyon, 1561, pp. 110-111.

por la parte superior, pero separadas en la inferior por el mar. El lema: «Amor distantia iungit». Los versos:

Es tal de amor el donaire
Que aunque en el fuego se fragua,
Si se interpone el agua,
Se ha de explicar por el Ayre.¹⁶

La palma, de la que Plinio alaba su gran resistencia, pues soporta cualquier peso que se le coloque encima sin torcerse ni doblarse,¹⁷ ha sido utilizada con frecuencia en emblemas y empresas.¹⁸ Alciato, en su emblema XXXVI,¹⁹ se refiere a ella como ejemplo de fortaleza; Ruscelli, en la empresa de Marcello Pignone, marqués de Rivoli,²⁰ la utiliza asimismo con ese significado de fortaleza, indispensable para alcanzar el triunfo, la victoria. En este jeroglífico se emplea con el mismo significado para simbolizar el amor de Carlos y María Ana, capaz de vencer todos los obstáculos, incluido el del mar, alusión al accidentado viaje marítimo de la reina hasta desembarcar en el puerto del Ferrol.

Para expresar la unión real se representó en otro jeroglífico un *sol* en la parte superior y en la inferior, un *girasol de oro* inclinado al Sol con esta frase: «Theutonicus Ordo Marianus». Los versos decían:

Sigue el Girasol Teuton,
Reverente, al Sol Germano,
Porque Tan hermanos son,
Que se llama Mariano
El Teutonico Blason.²¹

16. BEDMAR Y BALDIVIA, *op. cit.*, p. 21.

17. PLINIO, *op. cit.*, T. II, L XIII, cap. IV, pp. 176-178.

18. DÍAZ BUSTAMANTE, José María, «Onerata Resurgit». Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera», *Helmántica*, núm. 94, 1980, pp. 27-88.

19. ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, 1531, edic. de S. Sebastián, Madrid, Akal, 1985, pp. 70-71.

20. RUSCELLI, Jerónimo, *Le Imprese Illustri*, consultada edic. de Venecia, 1572, fol. 170.

21. BEDMAR Y BALDIVIA, *op. cit.*, p. 12.

El girasol o heliotropo, símbolo de fidelidad en recuerdo de Clitia, ninfa enamorada Helio, dios del Sol, que se transformó en girasol para no cesar de mirarlo, fue utilizado por Ruscelli²² y por Sebastián de Covarrubias²³ con ese significado de fidelidad. Aquí simboliza a Carlos II, mientras que el Sol, astro rey, utilizado habitualmente como símbolo del monarca español,²⁴ srepresenta en esta ocasión a María Ana. En la letra se juega con el nombre de la reina y con el de la Orden Teutónica, orden militar y religiosa creada en Tierra Santa en 1199 por algunos príncipes alemanes con el consentimiento de Inocencio III, bajo la abvocación de la Virgen –Orden Teutónica de la Santa Virgen de Jerusalén-, cuyos caballeros se distinguía por su valor, caridad y abnegación, de la que el Gran Maestre en esta época era el conde Palatino de Neoburgo, a la que además pertenecía Carlos II.

En el jeroglífico de enfrente se volvía a aludir al matrimonio real y a la estabilidad que iba a proporcionar a España, mediante la representación de «dos anclas coronadas», unidas por una estrella, con el siguiente lema: «Securitas altera» y este mote:

En la vnida Magestad
Se vincula la confiança
Para la estabilidad a
De España, y yo afiança
Doblada seguridad.²⁵

22. RUSCELLI, *op. cit.*, fol. 209.

23. COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas Morales*, 1610, edic, facsímil de la F.U.E., Madrid, 1978, fol. 112.

24. Según GÁLLEGO, Julián (*Visiones y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, pp. 45-46), fue Ruscelli el primero que utilizó la imagen de Apolo-Sol para simbolizar al monarca español en su empresa dedicada a Felipe II. A partir de Ruscelli, tanto la figura de Apolo como el símbolo solar se usaron con frecuencia durante el siglo XVII y principios del XVIII, así en el arte como en la literatura, y muy especialmente en los festejos públicos del reinado de Carlos II, para simbolizar al rey. (MORÁN TURINA, J.M., *La alegoría y el mito: la imagen del rey en el cambio de dinastía (1700-1750)*, Madrid, U.C. M., 1982; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T. tesis cit., U.A.M., 1993, y MÍNGUEZ, Víctor, *Los reyes distantes*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló, 1995, pp. 61-85).

25. BEDMAR Y BALDIVIA, *op. cit.*, p. 12.

El ancla, según Valeriano,²⁶ fue usada por egipcios, griegos y romanos con un significado de seguridad y estabilidad. Alciato, en su emblema CXLIII, la emplea formando un anagrama con el delfín para simbolizar la seguridad que el príncipe debe proporcionar a sus súbditos.²⁷ Ruscelli por su parte, en su empresa dedicada a Isabella da Correggio, se sirve de dos anclas unidas por el lema «His Svffvlta» [Fig. 3], para manifestar la firmeza con que esta joven bellísima se mantuvo casta a la muerte de su marido,²⁸ cuya imagen pudo servir como fuente de inspiración.



Fig. 3. Ruscelli. «His Svffvlta».

La imperiosa necesidad de un heredero tras la muerte de María Luisa de Orleans sin descendencia determinó que el tema de la descendencia, procreación y fertilidad de la reina se convirtiera en protagonista de muchos de los jeroglíficos de esta entrada. En esta decoración se manifestaba en otro de sus jeroglíficos mediante la representa-

26. VALERIANO, Pierio, *Hieroglyphica*, edic. de Venecia, 1625, L. XLV, p. 604.

27. ALCIATO, *op. cit.*, pp. 185-186.

28. RUSCELLI, *op. cit.*, fol. 157 v.

ción de un *pavo real* con un cetro de oro en sus garras con este lema: «Me prole, & sceptris Iuno secunda beate», y esta octava:

Segunda vez repite lisongera
Su real intento, la Deidad fecunda,
En Segunda, que no tiene primera,
En primera, que no tiene segunda:
Feliz Auspicio, de Segunda espera,
En esperados Numeros, que funda
En consorcio feliz, de dos Segundos.
Que tendran que contar para dos Mundos.²⁹

Se simbolizaba en este jeroglífico a Juno, diosa del matrimonio y de la maternidad, mediante el pavo real, animal que, como recoge Valeriano, le estaba consagrado porque, según la tradición, la primera vez que se vieron fue en la isla de Samos, consagrada a la diosa, por lo que también se le dedicaron.³⁰ Según este autor, este jeroglífico era para algunos sinónimo de la diosa, tal y como se significa aquí. En la letra se jugaba con el número dos, aplicado al nombre del rey, segundo de su nombre, al número de su matrimonio y al de los dos mundos conocidos, sobre los gobernaba la monarquía española.

El siguiente grupo de jeroglíficos correspondía al adorno del convento de padres agustinos de San Felipe el Real, situado a la entrada de la calle Mayor, formado por un total de 25 jeroglíficos, 13 en cada uno de los balcones que formaban el corredor levantado a lo largo de la lonja, y 12 repartidos por las cuatro pirámides que lo flanqueaban. Estos jeroglíficos, en los que encontramos una simbiosis muy curiosa entre la alegoría cristiana, agustiniana, concretamente, y la pagana, los pudo haber compuesto el padre Fray Francisco de Santo Tomás, sacristán mayor del convento, a quien la comunidad responsabilizó de la decoración de la lonja,³¹ y haber pintado José García Hidalgo, pintor

29. BEDMAR Y BALDIVIA, *op. cit.*, p. 16.

30. VALERIANO, *op. cit.*, LXXIV, p. 301.

31. FABRO BREMUNDA, FRANCISCO, *Bosquejo de la Trivnfante magnífica, y svntvossima entrada, que en esta sv catolica Corte executó a veinte y dos de Mayo del presente año de de 1690...* Doña Maria-Ana, Princesa Palatina del Rhin. [Madrid, 1690], p. 4.

del rey en esas fechas.³² De entre ellos no podía faltar la referencia a la ansiada descendencia real, que en esta ocasión se significaba mediante la representación de un «sol» y en él «San Agustín», «Sol de la Iglesia», que enviaba un rayo al «nido del Ave Fénix», «de quien lo escribe Claudiano». La letra decía:

Ya en el Imperio Español,
De la estirpe singular,
Nueva Luz no ha de faltar,
Porque es cuidado del Sol.³³

Este es uno de los pocos jeroglíficos en los que se indica la fuente de inspiración, Claudiano. Efectivamente, este poeta latino, en su obra titulada *Idilios*, incluye un poema dedicado al Ave Fénix, en el que declara que es el propio Febo, su padre, quien, cuando está para preparada para morir, le envía un rayo vivificante, con cuya energía nacerá la nueva ave.³⁴ La identificación de san Agustín con el astro rey, uno de los símbolos con los que se le representa a veces en cuadros y grabados, puede estar basa en Remígio Antifiodorense, para quien, así como el sol aventajaba en luminosidad a todos los planetas, así el santo excedía a los demás doctores de la Iglesia, según cuenta el padre Ribadeneyra, uno de los autores más consultados durante esta época.³⁵ Con estas imágenes se declaraba que, igual que el Sol renovaba al Ave fénix, el santo, Sol de la Iglesia, intercedería para que se renovase la dinastía de los Austrias.

La decoración ofrecida a la reina por el gremio de roperos, levantada en la calle Mayor, en la acera de la izquierda, desde la esquina de la

32. La circunstancia de que este pintor se encontrara en esas fechas trabajando para el convento en la serie de 24 lienzos sobre la vida de San Agustín destinados al claustro bajo, y que los jeroglíficos se refieran también a la vida del santo, hacen probable esa suposición.

33. BEDMAR Y BALDIVIA, *op. cit.*, p. 26.

34. CLAUDIANO, *Obras completas*. Consultada la edic. bilingüe, Classiques Garnier, París, 1933, T. II, pp. 303-308.

35. RIBADENEYRA, Pedro de, *Flos sanctorum, o libro de las Vidas de los Santos*, Madrid, 1599. Consultada edic. de 1675, T. I, p. 489.

calle de los Boteros hasta la esquina de la calle de la Amargura, constaba de 28 jeroglíficos que adornaban la galería de arcos que la formaban, 14 a cada lado de uno central, con los retratos de los reyes. Se trata de jeroglíficos bastantes sencillos, sin lema, formados por tercetos, cuyo autor desconocemos, y pintados en tarjetas que sostenían dos ángeles, seguramente por el pintor flamenco Sebastián de Moitenumt y quizá por Matías de Torres y Gabriel de la Corte, a quienes la Junta responsable de esta entrada solicitó su colaboración.³⁶ Juan Redo fue contratado también para escribir los motes en las tarjetas.³⁷

El amor de la pareja real se expresaba mediante la representación de una reina atendida por un «pavo real», «significando a Argos», con este terceto:

Esse Argos de Pluma, a quien anega,
La siempre estable Luz de Mariana,
Por verla vive y por mirarla ciega.³⁸

Argos es el gigante de cien ojos, a quien Juno mandó vigilar a Io, amante de Júpiter, convertida en vaca para que no fuera descubierta por la diosa. Cuando Mercurio, por mandato de Júpiter, le cortó la cabeza después de dormirle con el sonido de su flauta, Juno recogió sus ojos y los repartió entre sus aves sagradas, los pavos reales, para que brillaran como las estrellas (*Met.* L. I, 625-720). La imagen del pavo real con sus alas desplegadas mostrando sus numerosos ojos la utiliza Ruscelli en una de sus empresas³⁹ para simbolizar la lealtad y la sinceridad. Horozco y Covarrubias lo representó en el emblema dedicado a su tío, Diego de Covarrubias y Leiva, acompañado del lema: «Tot ocvlos nox occupat vna»,⁴⁰ para perpetuar su vida y su obra, de la misma forma que Juno perpetuó a Argos al recoger sus ojos. Argos, a quien se representa como un hombre con la cabeza cubierta de ojos

36. A.S.A., 2-64-3.

37. A.S.A., 2-64-3.

38. BEDMAR y BALDIVIA, *op. cit.*, p. 36.

39. Dedicada al marqués de Massa, *op. cit.*, fol. 36.

40. HOROZCO y COVARRUBIAS, Ivan de, *Emblemas Morales*, Segovia, 1589, fol. 199.

«Centum luminibus cinctum caput Argos habebat» (*Met.* L. I, 625), es símbolo de la vigilancia y la guarda de las cosas. Con este significado, pero con todo el cuerpo cubierto de ojos, lo emplea Hernando de Soto acompañado del lema: «El vigilante zeloso»⁴¹ Mendo, por su parte, compara la figura de Argos con la del príncipe: «Sea un Argos el que gobierna, para que nada se le esconda»,⁴² de donde seguramente se ha tomado en este jeroglífico para simbolizar a Carlos II, a quien Juno, personificación de María Ana, es capaz de cegar con su belleza.

De forma más sencilla se manifestaba el mutuo amor entre los esposos, el «amor recíproco», mediante la representación de «dos manos» que unían «dos corazones», acompañado de este terceto:

En el Consorcio de Ambas Magestades,
Para que ostente Anteros sus Blasones,
Ciñe vna Eternidad dos Coraçones.⁴³

«Anteros», el amor platónico, a quien se menciona en los versos, es hermano de «Eros», el amor carnal. Según la mitología, como Eros no crecía por no tener un compañero, Venus engendró a Anteros. Eros comenzó a crecer, pero si Anteros se separaba de él, su crecimiento volvía a detenerse. Basado en este mito, Anteros se convirtió en símbolo del amor correspondido, que en este jeroglífico se expresaba mediante los dos corazones. Un emblema igual a este se incluye en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias [Fig. 4] para simbolizar la fe. En la explicación que este autor acompaña dice: «A todos consta, que dos coraçones incorporados vno en otro, son symbolos de amor, y de fe».⁴⁴ Es probable que este emblema de Covarrubias inspirase al autor de este jeroglífico.

41. MENDO, Andrés, *Emblemas moralizadas*, 1599, edic. facsímil de la F.U.E., Madrid, 1983, fol. 109. Sobre esta obra vid. REVILLA, Federico, «Las Emblemas Moralizadas de Hernando de soto», *Goya*, 1985, pp. 113-199.

42. MENDO, Andrés, *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, Salamanca, 1657. Consultada edic. de 1662, p. 50.

43. BEDMAR Y BALDIVIA, *op. cit.*

44. *Op. cit.*, Centuria I, Emblema 70.

Para mostrar la necesidad de un heredero se representará la «Piedad, con vn Nido de Aguilas, formado de peñas» y esta letra:

Diamante de tu Nido resplandeze
La Piedad de tu Fe, Aguila Gloriosa,
Cifrando en Progenie Caudalosa.⁴⁵



Fig. 4. S. de Covarrubias. «Haec iungit, iuntos seruas amicos».

Para Valeriano,⁴⁶ el símbolo de la piedad es la cigüeña, ave que alimenta a sus progenitores en la vejez. Acompañada de esta ave personifica Ripa a la Piedad.⁴⁷ Una cigüeña que alimenta a sus polluelos en el nido es la imagen elegida para el Emblema XXX de Alciato, «Que hay que devolver los favores». Como explica su autor, con ese acto la cigüeña espera que en la vejez sus hijos la cuiden de la misma manera.⁴⁸ Esta imagen se alterará en este jeroglífico para expresar la futura des-

45. BEDMAR Y BALDIVIA, *op. cit.*, p. 37.

46. VALERIANO, *op. cit.*, L. XVII, p. 215.

47. RIPA, Césare, *Iconologia*, Roma, 1593. Consultado edic. de Akal, Madrid, 1987, T. II, p. 207.

48. ALCIATO, *op. cit.*, p. 64.

endencia de la reina –«Aguila Gloriosa»-, al sustituir el nido de cigüeñas por un nido de águilas.

El viento *Austro*, representado como «vn hermoso rostro arrojando de su boca soplos suaves, en forma de Luzes», será otra de las imágenes elegidas para simbolizar a la prole real. Sus versos decían:

Ya viene, ya fecunda, halaga, inspira
El suavissimo Austro a Nuestra España;
Que si respiró el, ella respira.⁴⁹

Austro o Noto es el viento del sur, cálido y cargado de humedad, que provoca la lluvia, hermano de Céfiro, viento del oeste, y de Boreas, viento del norte, que, al contrario de sus hermanos, apenas interviene en ningún mito, pero que, por su naturaleza, en esta entrada se va a representar en varios jeroglíficos como símbolo de fertilidad. Ripa, al referirse a él, cita los versos que Ovidio le dedica en su *Metamorfosis* (L. I, 265-270), en los que le describe como un anciano con alas, que derrama abundante agua de su pelo y de su barba. Menciona también a Boccaccio, quien en su *Genealogía de los dioses* (L. IV) dice que, aunque su naturaleza es fría y seca, mientras llega hasta nosotros se va cargando con el calor y volumen de las aguas de la región de mediodía, por lo cual nos trae nubes y lluvias en abundancia.⁵⁰ La iconografía empleada en este jeroglífico no es la de Ovidio adoptada por Ripa, sino la utilizada en emblemática para personificar a los vientos –que se completan con Euro, viento del este; es decir, una cabeza de adulto o de niño con el pelo enmarañado, las mejillas hinchadas en actitud de soplar con fuerza (Covarrubias, Centuria III, Emblema 2), si bien, en los emblemas suelen ser expresión del fenómeno atmosférico.

En la acera de la derecha calle mayor, enfrente de la decoración anterior, en el tramo comprendido entre la calle de Coloreros y la Puerta de Guadalajara, se dispuso la decoración ofrecida a la reina por los gremios de rasilleros y guarnicioneros, formada por una serie de ni-

49. BEDMAR Y BALDIVIA, *op. cit.*, p. 40.

50. RIPA, *op. cit.*, T. II, pp. 417-418.

chos adornados con los retratos de los reyes de Castilla, una medalla con los de Carlos II y María Ana y 16 jeroglíficos compuestos por diferentes flores con un águila bicéfala o un león, alternativamente. Aunque en el texto que describe estos jeroglíficos no se transcribe ningún lema, no podemos estar seguros de que no los llevaran, pues sabemos que a Juan Redo se le contrató para escribir los versos e inscripciones «latinas y castellanas» de esta decoración.⁵¹ Estos versos componían cuartetos y quintillas. Es muy probable que las imágenes las pintaran Matías de Torres y Gabriel de la Corte.⁵²

Por ejemplo, el amor de Carlos a María Ana se expresaba mediante la «flor del narciso», acompañado de esta letra:

El Narciso coronado,
En el Crystal de Mariana
Se miro; pero ha quedado
Por Dicha tan soberana,
De sí mismo enamorado.⁵³

El conocido mito contado por Ovidio en las *Metamorfosis* (L. III, 345-510), según el cual Narciso, joven de gran belleza pero arrogante, fue castigado por Némesis a enamorarse de sí mismo al ver reflejado su rostro en las aguas de una fuente, lo que le condujo a su propia muerte, transformándose en una flor que tomó su nombre, es utilizado en este jeroglífico para presentarnos al rey como un Narciso enamorado, no de sí mismo, sino de la reina. Sin embargo, la imagen de Narciso, muy del gusto de pintores y emblemistas, es símbolo de egoísmo, vanidad y amor a sí mismo. Acompañado de este mismo lema, «El amor a sí mismo», la emplea Alciato en su Emblema LXIX como ejemplo de los perjuicios que la soberbia puede acarrear a los hom-

51. A.S.A., 2-64-3.

52. Sabemos que estos pintores pintaron algunas cosas que se añadieron a la decoración, tal vez los jeroglíficos con las flores, en las que Gabriel de la Corte era un especialista. Por este trabajo Matías de Torres cobró 300 reales y Gabriel de la Corte, 200 reales. (A.S.A., 2-64-3 y 2-64-7).

53. BEDMAR Y BALDIVIA, *op. cit.* p. 41.

bres.⁵⁴ Con este mismo significado se representó en otro de los jeroglíficos de San Felipe el Real de esta entrada.⁵⁵

No faltaba entre estos jeroglíficos la alusión a la fecundidad de la reina, que aquí se expresaba precisamente mediante la flor «que simboliza la Fecundidad» y este mote:

Fecundo Ramo felice,
A la Flor que resplandeze,
No acaso aquí symbolize,
Y goze, pues las mereze,
Las Flores que la predize.⁵⁶

Según narra Ovidio en los *Fastos* (L. V, 183-378), esta flor es la que Flora proporcionó a Juno para que la fecundase. La diosa, disgustada porque Júpiter había engendrado a Minerva sin su participación, fue a buscar a Flora para que la ayudase a concebir sin intervención de su esposo. La diosa de las flores le facilitó una que le habían traído de los campos Olenos, y de la que le habían asegurado que, si tocaba con ella a una novilla, se convertiría en madre. Así lo hizo con Juno, la cual quedó embarazada de Marte, dios que preside el primer mes de la estación floral. Su presencia en esta entrada no podía estar más justificada.

El gremio de mercaderes de seda de la Puerta de Guadalajara se encargó de decorar el tramo de la calla Mayor comprendido entre las calles de Bonetillo y Milaneses, mediante una galería formada por 30 arcos, 15 a cada lado de la calle, cuyo simbolismo principal era la representación de los príncipes y princesas de la Casa de Austria que a lo largo de la historia se habían unido en matrimonio a la Casa de Babiera. Junto a las estatuas de estos personajes, estos arcos se adornaban también con otros tantos jeroglíficos, cuyas letras componían tercetos y cuartetos, unos acompañados de lema y otros

54. ALCIATO, *op. cit.*, p. 104.

55. En esa ocasión iba acompañado de la imagen de Palas Atenea, símbolo de fortaleza, de triunfo de las virtudes sobre los vicios, que personificaba a la reina.

56. BEDMAR Y BALDIVIA, *op. cit.* p. 42.

no.⁵⁷ Para Cambronero, las letras de los jeroglíficos pudieron estar compuestas por el poeta y dramaturgo Antonio de Zamora.⁵⁸ Es bastante probable que las imágenes fueran pintadas por Juan Cano de Arévalo, pintor con el que se contrató la ejecución de toda la decoración.⁵⁹

Para cantar la belleza de la nueva soberana, en uno de estos jeroglíficos se representaba a Neptuno que tiraba del carro de Venus, formado por una concha nacarada. La diosa aparecía reclinada, mientras los vientos soplaban a su alrededor, y Cupido batía sus alas en la popa. Se completaba la pintura con un coro de tritones, que tocaban sus caracolas marinas, sirenas y ninfas. Carecía de lema y su letra era la siguiente:

De Venus mas Soberana,
Al Bello Plaustro Diuino
Es Piloto el dios marino.

Venus, símbolo de la belleza, aparecía aquí como diosa del mar, con su carro en forma de concha, alusión a su nacimiento marino, para simbolizar a la reina que logró vencer los peligros que le acecharon durante su viaje a la corte, sometida al amor de su esposo, personifica-

57. De este adorno contamos con la propia descripción manuscrita del adorno, que se conserva en el Archivo de la Villa de Madrid, redactada por el propio gremio de mercaderes de sedas o por la persona a quien el gremio encargara la invención del adorno, destinada al libro que sobre esta entrada pensaba publicar el Ayuntamiento madrileño.

58. CAMBRONERO, Carlos, «Recibimiento hecho en Madrid a la Reina Doña María Ana de Neubourg el 22 de Mayo de 1690», *Revista de España*, T 122, 1888, pp. 398-411. En el documento se dice que la persona que *ideo* el adorno fue «el mas florido yngenio que veneran las Musas pues en sus cortos años ni la fama tiene mas que elogiar ni la mordaz envidia menos que censurar» (fol. 1 v.). Aunque Zamora pudo ser el autor de los jeroglíficos –a partir de esta fecha intervendrá con asiduidad en la composición de jeroglíficos para exequias y entradas reales-, la idea del adorno la tuvo que proporcionar el libro de Luis de Salazar y Castro, cronista de Castilla, *Reflexión histórica sobre los matrimonios de las Casas de Austria, y Babiera*, publicado en 1689 y dedicado a Carlos II, quien seguramente participó en la elaboración del mismo.

59. A.S.A., 2-63-18.

do en Neptuno, dios del océano, que había conducido su carro hasta la corte, ayudado por los vientos favorables, y por Cupido, el amor que se profesaban. La iconografía de este jeroglífico, más cercano a una pintura mitológica que a un emblema, pudo estar inspirada en un grabado de la obra de Cartari [Fig. 5], en el que se representan a Neptuno y Anfítrite en un carro formado por una concha y tirado por dos hipocampos, con Palemone niño a sus pies.⁶⁰



Fig. 5. Cartari. «Neptuno y Anfítrite».

Esa misma cualidad de la reina era la protagonista de otro jeroglífico, que también carecía de lema, con el que se expresaba que la belle-

60. CARTARI, Vincenzo, *Imagini degli Dei delli Antichi*, edic. de Venecia, 1571, p. 249.

za de María Ana era suficiente para enamorar al rey, mediante la personificación de la «Hermosura» en una hermosa dama coronada, sentada en una carroza tirada por cisnes que atropellaban a la «Fortuna» y al «Amor». La letra lo explicaba así:

Fortuna y Amor perezcan
Pues a la Real Hermostura
La razon sirue de Amor
Y el merito de fortuna.

La iconografía de la Hermosura es una adaptación de la iconografía de Venus, a la que se suele representar como una joven bella y desnuda, coronada de rosas y mirto.⁶¹ El carro revela su condición de planeta, de estrella de excepcional hermosura, y con él se simbolizan los triunfos de la Belleza y del Amor. Ripa,⁶² siguiendo a Horacio y Ovidio, dice que este carro suele estar tirado por cisnes para simbolizar que los placeres de los enamorados son como el canto de estas aves, tanto más dulce cuanto más próximo se encuentra a la muerte. También puede ir tirado por dos palomas o por dos cisnes y dos palomas.⁶³ La Fortuna, personificación de las circunstancias caprichosas y mutables, a veces, adversas, casi siempre favorables, que se manifiestan en la vida de los hombres, se suele representar como una mujer desnuda o vestida, con alas, a veces con los ojos vendados y con algunos de sus atributos, como la esfera, la rueda, la vela o el timón. De todos estos símbolos, los emblemistas, que con frecuencia se han servido del simbolismo de esta alegoría, han preferido la rueda, símbolo por excelencia de lo cambiante, mutable, inestable y arbitrario de la fortuna. Así se representa en Alciato (Emblema CXXI), en Sebastián de Covarrubias (Centuria I, Emblema 65) o en Solórzano (Emblema V).⁶⁴ La unión de Fortuna y Cupido es para Cartari expresión del po-

61. RIPA, *op. cit.*, p. 166.

62. RIPA, *op. cit.*, edic. de Roma, 1603, p. 51.

63. CARTARI, *op. cit.*, p. 533.

64. SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de, *Emblemata Regio Politica*, Madrid, 1651. Consultada edic. de 1653, p. 32.

der de la fortuna en las cosas del amor, pues puede vencer las más obstinadas voluntades y ablandar los corazones más duros.⁶⁵ En Vaenius se representa con alas, timón, un pie sobre una bola y con los ojos vendados, al lado de Amor [Fig. 6], como en este jeroglífico, para expresar que a veces la Fortuna, con su inestabilidad, puede hacer fracasar el amor asentado sobre una frágil base,⁶⁶ significado que tal vez se ha tomado en este jeroglífico, en el que, como hemos visto, la Fortuna y el Amor eran vencidos por la razón y el mérito, virtudes de la reina.



Fig. 6. Vaenius. «Fortuna y Amor».

64. SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de, *Emblemata Regio Politica*, Madrid, 1651. Consultada edic. de 1653, p. 32.

65. CARTARI, *op. cit.*, p. 518.

66. VAENIUS, Otto, *Amorum Emblemata*, Amberes, 1608, pp. 156-157.

El amor entre la pareja real se va a mostrar en este adorno mediante un «águila» que conducía a «Ganimedes» hacia el cielo, donde estaba «Júpiter» sentado sobre un trono de nubes con el trisulco en la mano. Al otro lado, «Anteros» que traía otra «águila coronada» a la tierra, donde la esperaba un «león con cetro y corona». Sobre el águila de Ganimedes se leía: «Hunc tulit empireas rapidus Iobis ales aulam, eman tesauro. Emble. 16». Sobre el águila de Anteros: «Hanc regis sponsan vexit ad instar amor». La letra decía:

Para Iobe, sobre el Sol,
Al phrigio Garzon conduzes,
Y oi trae Anteros tus luzes
Al Jupiter Español.

Se establecía así un paralelismo entre el amor arrebatado de Júpiter hacia el joven Ganimedes con el del rey hacia su joven esposa. De la misma forma que el águila de Júpiter transporta a Ganimedes hasta el dios que le aguarda en su trono, Anteros, el hermano de Eros, conduce a la reina, simbolizada en el águila coronada, hasta el rey, simbolizado en el león.⁶⁷ De esta forma, Carlos II, el león, rey de los animales terrestres –para Valeriano prototipo de fuerza, valor, poder o majestad, muy utilizado en España durante el siglo xvii para representar al rey⁶⁸ –, se compara con Júpiter, el máximo dios del Olimpo, y María Ana, el águila, emblema de su dinastía, con el joven y bello Ganimedes. El águila que conduce al joven no es en este caso el propio Júpiter metamorfoseado para lograr sus deseos, como narra Ovidio (*Met.*, L. X, 155-161), sino el ave consagrada al dios en recuerdo de la que se le

67. La relación u oposición entre estas dos imágenes no se establece, como ha indicado López Torrijos, entre el Águila (Júpiter)-Ganimedes y el Águila (rey)-Anteros, lo que hubiera merecido, seguramente un estudio profundo, como propone esta autora, sino de la siguiente manera: Júpiter-León (amantes); Ganimedes-Águila (amados), y águila-Anteros (mensajeros o cupidos). (LÓPEZ TORRIJOS, ROSA, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 267).

68. Sobre la utilización del león como símbolo del rey de España, vid GÁLLEGO, Julián, *op. cit.*, p. 269.

apareció cuando estaba ofreciendo un sacrificio al cielo para que le fuera favorable en su lucha contra los Titanes, y que interpretó como un signo de buen augurio,⁶⁹ como se indicaba en el verso latino escrito sobre el águila, tomado de uno de los que forman el Emblema 16 de Emmanuele Tesauro, «Ganimedes. Ab Aquila rapitur», que dice: «Hunc tulit Empyream rapidus Jovis Ales in Aulam» (Veloz ave de Júpiter a éste condujo a la empírea corte).⁷⁰ Esta águila se equipara con Anteros, símbolo del amor correspondido, virtuoso y honesto, como el que existía entre los reyes, opuesto al amor sensual y deshonesto, personificado por Eros.

La historia de Ganimedes ha sido muy del gusto de los emblemistas, aunque adaptada a una finalidad moralizadora. Así, para Alciato, Ganimedes simboliza el entendimiento humano, el alma, que por medio de la gracia (águila) asciende hacia Dios (Júpiter).⁷¹ Horozco y Covarrubias también lo emplea con ese sentido de espíritu elevado, que es vencido por el amor divino y asciende hacia él, para lo cual se inspira el Jenofonte, quien lo interpreta como contemplación.⁷² Su hermano Sebastián de Covarrubias, aventurándose aún más, compara la subida del águila con la Ascensión de Cristo.⁷³ Por último, Achilles Bocchi se sirve de la fábula de las dos formas: como emblema del alma que asciende hacia Dios y como emblema del placer.⁷⁴ La diferencia entre uno y otro significado la indica el autor, aparte de los textos que las acompañan, en la representación: cubierto con una tela en el primero [Fig. 7]; desnudo y con el pelo alborotado en el segundo.

El triunfo del amor era el tema de otro jeroglífico inspirado en el célebre *Juicio de Paris*, representado como un gallardo joven con una «manzana de oro coronada» en la mano, rodeada de la palabra

69. VITORIA, Baltasar de, *Theatro de los dioses de la gentilidad*, 1ª parte, L II, p. 103.

70. TESAURO, Emmanuele, *Il Canocchiale Aristotelico*, Venecia, 1655. Edic. en castellano de fray Miguel de Sequeyros, Madrid, 1741, p. 285. La traducción es de Sagrao López Poza, quien amablemente me la ha facilitado.

71. ALCIATO, *op. cit.*, p. 31.

72. HOROZCO y COVARRUBIAS, *op. cit.*, fol. 151.

73. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.*, p. fol. 296.

74. BOCCHI, *op. cit.*, p. CLXVIII y CLXVI.

«Pulchriori», que entrega a Venus, al otro lado, acompañada de Palas y Juno. La letra decía:

Para la dorada Poma
Elegir de tres procura
La reyna de la Hermosura.



Fig. 7. A. Bocchi. «Ganimedes».

En las bodas de Tetis y Peleo, la diosa Eris, que no había sido invitada, arrojó una manzana de oro en la que había escrito: «Para la más hermosa», con el fin de provocar una disputa entre Juno, Minerva y

Venus.⁷⁵ El troyano Paris, elegido por Júpiter en árbitro, entregó la manzana a Venus, quien le había prometido a cambio el amor de la mujer más hermosa, Helena. Este episodio, poco frecuente entre los emblemistas, es utilizado por Hernando de Soto con el mismo significado que en este jeroglífico; es decir, el triunfo del amor, que Soto expresa claramente en el lema que lo acompaña: «El Amor todo lo vence».⁷⁶ Según este autor, Paris no eligió ni la riqueza que le ofrecía Juno, ni la ciencia y el valor en la guerra que le ofrecía Minerva, sino el amor que Venus le auguraba. En la entrada de Felipe V en Madrid, el Juicio de Paris fue el asunto de otro jeroglífico con este mismo significado de preferir la belleza –que en esta ocasión simbolizaba al nuevo rey– a las otras virtudes, personificadas en sus dos hermanos, posibles candidatos igualmente en un principio al trono español.⁷⁷ En cuanto a la posible iconografía de este jeroglífico, más que en el grabado del libro de Soto, algo torpe, hay que pensar en otras fuentes, como el grabado de Marcantonio Raimondi sobre dibujo de Rafael⁷⁸ o el cuadro de Rubens pintado para el Buen Retiro (Prado, núm. 1.669).

La unión real se expresaba mediante la representación de una «estrella» de mayor magnitud en un «hermoso Cielo», de la que pendía una «mano» que unía a otras «dos manos» que surgían de las nubes, una con adornos femeninos y la otra con manopla y la palma llena de ojos. Debajo, un «Palacio de Luz» en el que estaban sentados los «siete planetas», «como en Consejo», presididos por Júpiter, acompañado de esta cita: «Panditur interea Domus onnipotentis Olympi. Vig. Aeneid». En la tarjeta, estos versos:

75. APULEYO, *Metamorfosis o Asno de Oro*, consultada la traducción de Juan Vázquez de Mármol, Madrid, 1601; RUIZ ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Editorial Gredos, Madrid, 1988, p. 397 y ss.

76. SOTO, *op. cit.*, fols. 36 v y 37.

77. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, «Alegorías, historias, fábulas y símbolos en los jeroglíficos de la entrada en la Corte de Felipe V. Pervivencia de la iconografía de los Austrias», en actas del Congreso Internacional, *Fiestas, ceremonias, ceremoniales: pueblo y corte. España siglo XVIII* (en prensa).

78. BARTSCH, T 26, *The works of Marcantonio Raimondi and his school*, New York, 1978, p. 242.

Error no pudo cauer
 En tal acertada accion
 Que hizo el destino eleçion.



Fig. 8. Saavedra Fajardo. «Fide et Diffide».

Saavedra Fajardo, en su Empresa 51, representa dos manos entre nubes a punto de estrecharse, una de ellas con un ojo en la palma [Fig. 8], para manifestar que el príncipe, antes de tomar una decisión, debe ver con claridad lo que se pacta,⁷⁹ de donde es probable que se hay tomado aquí para expresar lo acertado del matrimonio real, consecuencia de la prudencia del rey y del destino, expresado en la conjunción de los siete planetas –Saturno, Marte, Venus, Mercurio, Plutón, Apolo-Sol y Diana-Luna-, que, representados según indica el texto como una *Asamblea de dioses* sentados alrededor de Júpiter –forma tal vez parecida al grabado que acompaña al Emblema XLV de Solórzano Pereira , se

79. SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Empresas políticas*, Múnaco, 1640. Consultada la edic. de Francisco Javier Díez de Revenga, Planeta, Madrid, 1988, p. 344.

disponen a escuchar la buena nueva de boca del dios, como indica el texto de la *Eneida* que lo acompañaba, que corresponde al Libro X, 1, «Entre tanto se abren de par en par las puertas del Olimpo».⁸⁰

Un emblema muy conocido, el «águila» que vuela hacia el «sol», debidamente adaptado, se utilizaba en otro jeroglífico para volver a referirse al matrimonio de Carlos y María Ana. El sol estaba pintado a la derecha en un cielo «hermoso», con sus rayos entretejidos con los eslabones del «Toisón de Oro», con esta cita latina alrededor: «Confidit in ea cor viri sui. Prouerb. 31»; a la izquierda, un águila coronada que volaba hacia el sol, con esta otra cita en el pico: «Procul et vltimis finibus». Se completaba el cuerpo de este jeroglífico con varios despojos, como cetros, coronas, bastones de mando... y esta cita: «Et spoliis non indegebit. Ibi etian». En la tarjeta se leía:

El Aguila buela al Sol
Y hallando luz en sus ojos
No a menester mas despojos.

La imagen del águila volando hacia el sol es emblema de renovación, basada en la creencia recogida en *El Fisiólogo*,⁸¹ de que cuando el águila envejecía se le curvaba el pico y los ojos se le nublaban. Entonces se lanzaba contra una roca, en la que golpeaba su pico, se sumergía en aguas frías y se exponía a los rayos de sol, cuyo calor le rejuvenecía. El águila revitalizada fue adoptada por el cristiano como símbolo de renovación del alma e incluso de la Resurrección de Cristo. Como símbolo de renovación moral, de la que el hombre virtuoso debe tomar ejemplo, se la representa mirando al sol en una de las empresas de Borja.⁸² En este jeroglífico se ha adaptado para expresar que la reina (águila coronada), al haber encontrado el amor del rey (sol), abandonaba poder y riquezas. Las citas están tomadas del Proverbio,

80. Traducción de J. de Echave, Editorial Gredos, Madrid, 1992, p. 443.

81. *El Fisiólogo*, op. cit., p. 39.

82. BORJA, Juan de, *Empresas Morales*, Praga, 1581. Consultada edic. Bruselas, 1680, facsímil de la F.U.E., Madrid, 1981, pp. 12-13.

31, versículo 11, la que rodeaba al Sol («En ella confía el corazón de su marido»); versículo 10, la del águila («Vale mucho más que las perlas») y versículo 11, segunda parte, la de los despojos («y no carece de ganancia»). Desde el versículo 10 al 31 de este Proverbio se cantan «las perfecciones del ama de casa», y, por tanto, nada más apropiado para la nueva soberana.

«Himeneo y Cupido» que enredaban una «vid», de la que colgaban varios «racimos con coronas» de oro, en un gran «olmo», representados en otro jeroglífico, era una clara referencia a la futura descendencia de la real pareja. Acompañaba a esta imagen la siguiente cita latina: «Vxor tua sicut vitis abundans. Psalm», y estos versos:

Hymeneo, y Amor enreden,
 En laços vegetativos,
 La fecunda Vid al Olmo
 coronada de razimos.

El emblema formado por la unión de la vid y el olmo es uno de los más utilizados en la literatura desde la antigüedad clásica como símbolo de amistad, amor y matrimonio.⁸³ Ripa personifica la «Unión matrimonial» como una mujer que lleva trenzada una corona de vid entre los cabellos y una rama de olivo en una mano, símbolos de amor y amistad recíprocos desde la antigüedad, como pone de manifiesto este autor al incluir varias citas de Ovidio, Catulo, Marcial, Tasso y Horacio, en las que estos poetas cantan la unión del olmo y la vid como ejemplo de amor, amistad, fidelidad, matrimonio, unión duradera...⁸⁴ Este mismo autor describe la alegoría de la «Amistad» como una mujer que se abraza a un olmo seco ceñido de verdes vides,

83. Vid. los trabajos de DEMETZ, P., «The elm and the vine: Notes toward the history of a marriage topos», *Publications of the Modern Language Association of America*, 1948, pp. 521-532, y EGIDO MARTÍNEZ, A., «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte», en *Homenaje a Quevedo II*, Salamanca, 1982, pp. 213-232.

84. RIPA, *op. cit.*, T I, pp. 134-135.

símbolo de que la amistad nacida en la prosperidad debe durar siempre, aún en los momentos de mayor necesidad.⁸⁵ Antes que Ripa, Alciato en su Emblema CLIX utilizó esta simbiosis entre estos dos símbolos con ese mismo significado de amistad que dura incluso después de la muerte. En el epigrama que acompaña al grabado, este autor explica como la vid, fiel a una amistad nacida en épocas felices, no duda en rodear al olmo ya viejo y seco para devolverle la vida.⁸⁶ Juan de Borja empleó también estos dos símbolos con el mismo significado: «Amicitia post mortem», si bien en esta ocasión, el buen amigo es el olmo que, aún después de estar seco, sigue ayudando a que la parra dé frutos.⁸⁷ En la iconografía cristiana simboliza la unión o el matrimonio entre la Iglesia (vid) y Cristo (olmo), con la que ambas se fortalecen.⁸⁸ Con estos significados, Nuñez de Cepeda representa en su Emblema VI una vid enroscada a un olmo con el lema: «Stabili Conubio» [Fig. 9], para manifestar que el obispo permanecerá junto a su Iglesia en eterno matrimonio.⁸⁹ Esta idea de matrimonio, en este caso de Carlos («olmo», con un significado de vigor) y María Ana («vid», con un significado de fertilidad) —obra de Cupido, el alado dios del amor, y de Himeneo, dios del matrimonio—, es la que se ha tomado aquí, y, muy especialmente, su descendencia (racimos coronados), última esperanza para la continuidad de la dinastía. La cita latina corresponde al Salmo 127, 3: «Tu esposa será como vid fecunda».

El mismo deseo se manifestaba de forma más clara y apremiante en otro jeroglífico, mediante la representación de la «Aurora» coronada sobre una nube de flores, a la que guiaban «nueve luceros» que delante iban formando un rastro. Por el horizonte asomaba un «sol» que traía delante de sí, en otro rastro, nueve signos del «Zodiaco»,

85. RIPA, *op. cit.*, pp. 85-86.

86. ALCIATO, *op. cit.*, p. 201.

87. BORJA, *op. cit.*, pp. 114.115.

88. EGIDO, art. cit., p. 217.

89. NÚÑEZ DE CEPEDA, FRANCISCO, *Idea del Buen Pastor, copiada por los Santos Doctores y representas en Empresas Sacras*, Lyon, 1682; GARCÍA MAHÍQUES, RAFAEL, *Empresas sacras de Nuñez de Cepeda*, Tuero, Madrid, 1988.

empezando por Escorpio y terminando por Cáncer. En latín, esta cita: «Post ubi noma suos aurora estenderit ortus. Virg. Georg. 4»; en castellano, esta letra:

Si nueve días detubo
A la Aurora el mar: promete
Que en correspondencia dé
Mejor Sol nueve meses.



Fig. 9. Nuñez de Cepeda. «Stabili Connubio».

El autor de este jeroglífico se ha inspirado en el verso 552 del libro IV de las *Georgicas* de Virgilio, que traducido dice: «Después, cuando la novena Aurora brille ya en el cielo». ⁹⁰ La Aurora, diosa que precede al nacimiento del día, al Sol, la de la cabellera dorada y azafrañado velo de Homero, símbolo de la reina, se representaba aquí sobre una

⁹⁰ OVIDIO, *Georgicas*, traduc. de A. Soler Ruiz, Editorial Gredos, Madrid, 1990, p. 384.

nube de flores, conducida por nueve luceros, mientras que el Sol, que apuntaba por el horizonte, iba precedido de nueve signos del Zodiaco, referencia clara a los meses de gestación de un nuevo ser, en este caso, de un nuevo Sol. La iconografía de la Aurora, según Cartari,⁹¹ es la de una bella mujer con vestidos amarillos, cabellera de oro coronada de rayos, que porta una antorcha en una mano mientras que con la otra esparce rosas. Suele ir montada en su carro tirado por dos o cuatro caballos blancos o por Pegaso, anunciando la llegada del nuevo día, del Sol [Fig. 10]. Su imagen es muy habitual en las entradas de reinas, en las que aparece seguida del Sol, símbolo del rey.



Fig. 10. Cartari. «Aurora».

Estos jeroglíficos, aunque son una pequeña muestra de los 143 creados para esta entrada, corroboran las conclusiones formuladas al principio de este trabajo en cuanto a las diferencias formales, de calidad, diversidad de fuentes utilizadas, no exclusivamente emblemáticas, así como la adaptación del significado de símbolos,

91. CARTARI, *op. cit.*, p. 98.

historias y fábulas a lo que en cada ocasión se quiere expresar o comunicar. Otro aspecto interesante es que, si bien para mayoría de los autores de los siglos XVI y XVII que han tratado de definir el jeroglífico, éste estaba compuesto únicamente de símbolos, con ausencia de la figura humana, en los de las entradas al menos estos símbolos se van a mezclar con fábulas e historias de la mitología, en las que, por supuesto, aparece la figura humana, de tal forma que, en ocasiones, sus asuntos no se diferencia de los asuntos de los cuadros de los arcos, más que en la inclusión de algún símbolo o de alguna cita en latín. De los jeroglíficos relacionados con las ceremonias de la Corte, creo que únicamente los de las exequias se atenían a las normas, no sólo en cuanto a la no introducción de la figura humana, sino en cuanto a estar formados por las tres partes reglamentarias: lema, cuerpo y letra.

LA COROGRAFÍA EN LAS RELACIONES DE ENTRADAS: *EL FELICÍSIMO VIAJE* DE JUAN CRISTÓBAL CALVETE DE ESTRELLA¹

ANA MARÍA REY SIERRA

Universidade da Coruña

*Como un inmenso mapa desplegado en palabras...*²

La descripción de las ciudades detallando su situación geográfica, la narración de su fundación a medio camino entre la leyenda y la realidad histórica, el retrato de sus habitantes y de sus costumbres, el inventario de personajes ilustres de la villa, o la especificación de los productos típicos de cada zona ocupa más del cincuenta por ciento de la relación del viaje de Felipe II, hasta el extremo de que algunos autores como Juan Pérez de Tudela Bueso³ se refieren al *Felicísimo* como un «relato a un tiempo corográfico y de efemérides». No en vano, el lector que toma por primera vez contacto con la obra se siente abrumado ante la espectacular acumulación de topónimos; los nombres de países, provincias y ciudades por las que pasará el monarca se van ensartando y acumulando unos tras otros como si de una guía turística se tratase y, a menudo, el amontonamiento de toda esta serie de nombres parece obedecer, única y exclusivamente, a un propósito totalizador de la voz narradora llevada por el deseo de precisarlo absolutamente todo.

1. Las investigaciones que he tenido que llevar a cabo para la realización de este artículo se han gestado gracias al respaldo del Proyecto de Emblemática de la Universidad de A Coruña que dirige la doctora Sagrario López Poza, a quien quiero expresar mi más sincero agradecimiento.

2. PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Estudio literario de los libros de viajes medievales», *Epos*, 1 (1984), p. 226.

3. *Crónicas del Perú. Primera y segunda parte de la Historia del Perú que se mandó escribir a Diego Fernández vecino de Palencia, Biblioteca de Autores Españoles*, CLXIV, Madrid, 1963.

En efecto, a lo largo de todo la obra, la ciudad va adquiriendo un gran protagonismo hasta convertirse en el punto de referencia esencial a través del cual progresa la descripción del itinerario, de forma que la sucesión de las diversas «descriptiones urbium» se constituyen en verdaderos núcleos narrativos en torno a los cuales se organiza el resto de la narración, prologando, a modo de exordio, el relato de los festejos en honor del príncipe. Así, la presencia de una ciudad importante retarda el «tempo» y alarga considerablemente la «narratio» y, del mismo modo, cuando no existen ciudades dignas de mención en una etapa del itinerario, se produce una repentina aceleración del tiempo narrativo.

Por otro lado, el papel trascendente de la ciudad en esta relación histórica de Calvete es algo que no debe sorprendernos ya que el mismo cronista así lo precisa en el propio título de su obra: recordemos que su denominación total era *El Felicissimo viaie del muy alto y muy poderoso Principe don Phelippe, hijo d'el emperador don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña, y apostillaba, con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes en quatro libros.*

Asimismo, en el prólogo que Calvete de Estrella dirige al Emperador Carlos V, puntualiza en qué consiste el contenido de la obra y allí explica que, además de aportar al testimonio de lo que ocurrió en los recibimientos del príncipe para que se tenga por «uno de los que en el mundo ha habido de mayor felicidad y triunfo», incluyó también la descripción de algunos estados:

Hallándome pues, yo presente en servir a su Alteza en su felice viaje, que tan agradable fue para él por haber sido digno de gozar del triunfo de tantas victorias, como glorioso para V.M. por haberlas acabado con tanta felicidad, y visto a vuestro hijo en edad que después de muy largos años le podáis dejar heredero, no sólo de tantos reinos y señoríos, mas de aquella gloria y inmortal fama de que con tan increíbles trabajos V.M. ha llegado a la cumbre, quise tomarle yo en escrebir muy particularmente lo que pasó en los recibimientos y triunfales aparatos que en todo el viaje se hicieron, así antes de llegar el príncipe a V.M. como después que llegó, y cuando fue jurado en Brabante y Flandes y anduvo a visitar todos aquellos Estados... Juntamente

con eso quise en algunas partes tocar el antigüedad, origen y grandeza de los Estados de Brabante y Flandes, cosa tan digna que de todos sea sabida.⁴

Queda explicado así el motivo por el que la descripción de ciudades es un elemento recurrente en el *Felicísimo viaje* ya que entraba en el esquema estructural de la obra desde sus orígenes. Pero prestemos más atención a estas últimas palabras de Calvete en el prólogo: «grandeza de los Estados de Brabante y Flandes». El viaje que realizó el príncipe no se desarrolló sólo por esos estados, sino que también se paseó por las ciudades italianas y alemanas, entonces por qué Calvete no se detiene en describirlas. Si observamos el libro primero y parte del segundo, la corografía es utilizada en pequeñas dosis, a veces más que una descripción propiamente dicha de la ciudad, se aportan breves notas, simples pinceladas para destacar algunos rasgos más sobresalientes, pero nada más. Sin embargo, en el libro tercero y cuarto, los apartados corográficos invaden la relación. El porqué de este incremento lo desvela el propio autor en las páginas finales del primer libro:

Bien pudiera escribir algo del sitio y fundación della [Génova] y de las ciudades de Milán y Mantua y otras ciudades de Italia y Alemania; pero como ellas sean por sí tan generalmente conocidas, lo dejaré, imitando lo que Salustio hizo de Cartago, el cual quiso más callar que decir poco della; y también porque mi principal intento es hablar de las ciudades y Estados de Flandes, pues para allí es el intento deste felicísimo viaje.⁵

Así pues, Calvete tiene especial interés en centrarse en la descripción de los Países Bajos. Las ciudades como Mantua, Génova o Trento eran sobradamente conocidas en la península hispánica y de ellas no sólo se sabía su situación geográfica, sino que se conocían también sus destrezas y ciencias, sus personajes ilustres y la historia de su fundación. Con Brabante y Flandes no ocurría lo mismo. Reinos diferentes

4. Todas las referencias a la obra de Calvete de Estrella se harán por la siguiente edición: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe Don Felipe*, Sociedad de Bibliófilos Españoles. Segunda Época VIII y IX, Madrid, 1930.

5. *Ibidem*, tomo I, pp. 49-50.

en costumbres, en protocolo, en «industria», e, incluso, en arte, a pesar de formar parte también del vasto imperio español.

Por otro lado, además de este propósito del autor de dar a conocer los estados europeos, la corografía en el *Felicísimo viaje* viene exigida por la doble naturaleza genérica de la obra: como relación de sucesos y como libro de viajes.

En el caso de las relaciones de sucesos de tipo histórico en donde lo que se narra son las celebraciones de una ciudad por una entrada real, la canonización de un santo, o las honras fúnebres de un monarca, es muy frecuente la alabanza de la villa que celebraba los fastos, suponiendo ésta una especie de fórmula introductoria a la narración de la entrada.⁶ El hecho de que una ciudad recibiese la visita del rey significaba de por sí un gran honor, pero más allá del orgullo «patriótico», implicaba también un excelente método publicitario.

Todos los fastos que corrían a cargo de la ciudad estaban destinados a nutrir la de un significado simbólico y trascendente,⁷ y en la medida en que la «relación» del evento puede considerarse como un elemento más constituyente de la Fiesta, los panegíricos de ciudades de la obra calvetiana vienen a sumarse al conjunto de espectáculos y actos diversos encaminados a promocionar la urbe.

Al mismo tiempo, si consideramos la adscripción del *Felicísimo...* al género de los libros de viajes, la importancia del papel de la ciudad en la obra es sobradamente justificada. En realidad lo que Calvete va

6. Vid. BAÉZ DE SEPÚLVEDA, Jorge, *La Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la magestad la Reyna nuestra señora doña Anna de Austria, en su felicísimo casamiento que en la dicha ciudad se celebró*, ed. de Sagrario López Poza y Begoña Canosa Hermida, Fundación Don Juan de Borbón, Segovia, pp. 58, y nota 72.

7. Sobre el simbolismo que adquiere la ciudad en las fiestas conmemorativas trasladamos aquí las palabras de R. DE LA FLOR H., Fernando «Dado el espacio natural que la ciudad conforma, sobre él se erige una otra ciudad irreal, emulativa, metafórica siempre. Es la ciudad que se construye en los libros —Roma Nueva; Atenas rediviva— que igualmente acude también a representarse en la decoración festiva y efímera de calles y lugares que, en la celebración, pierden su nombre y su destino funcional para investir nuevos e importantes valores», *Atenas Castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1989, p. 33.

describiendo con todo lujo de detalles es el itinerario que sigue el príncipe en su travesía europea, y, por lo tanto, la armazón del relato es precisamente ese recorrido que se estructura, en principio, siguiendo un orden cronológico, refiriendo de forma más o menos puntual la sucesión de los acontecimientos como una crónica o un diario de los sucesos y escenarios del viaje pero, sobre todo, se estructura de acuerdo con un orden espacial, topográfico. De hecho, el aspecto formal de la obra obedece también a ese eje espacial y los nombres de las diversas ciudades del recorrido encabezan los diferentes epígrafes en que se divide el texto. La «deambulatio» por los núcleos urbanos determina la «dispositio» de la materia narrada.

Ahora bien, veamos en qué modo se desarrollan las descripciones de las ciudades en Calvete. En principio se puede observar que la «descriptio» sigue un esquema conforme a un modelo compositivo fijo que se repite sistemáticamente en todas las ciudades, aunque con las correspondientes variaciones amplificativas y digresivas. El marco de la ciudad, la llegada a ésta, dará ocasión para contar el efecto de su contemplación, el recibimiento y audiencias de los mandatarios del lugar, el ceremonial cortesano, las fiestas, los vestidos, los usos de la corte, las visitas a edificios emblemáticos, pero antes de todo esto, el autor previamente insertará un retrato de la ciudad en cuestión, de forma que, al narrar la entrada del príncipe, el lector conozca ya, por así decirlo, el lugar en donde se van a producir todos los festejos. Dicho retrato, estaba, en realidad, perfectamente tipificado desde la Antigüedad en la tradición retórica y recibía el nombre de «laus urbium» que se incluyéndose entre los géneros del discurso epidíctico.⁸

8. Recuérdese la preceptiva aristotélica: «Por su número, tres son los géneros de la retórica, como tantas son las clases de oyentes de sus discursos, ya que éstos constan de tres elementos: el que habla, sobre lo que se habla y aquél a quien se habla, y su objetivo es ese, el oyente. Este será necesariamente espectador o juez, y si es juez, de lo sucedido o de lo por suceder. Está el que juzga sobre el futuro, como por ejemplo el miembro de la asamblea, el que juzga de lo sucedido, como el miembro del tribunal, y el que juzga las facultades del orador, el espectador. En consecuencia, es forzoso que haya tres géneros de discurso en retórica: deliberativos, judiciales y epidícticos», ARISTÓTELES, *Retórica*, introducción traducción y notas de Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 1987, libro I, 3, 1358b.

Dada esta explicación remontémonos a esa preceptiva literaria de la antigüedad y veamos cuáles eran los componentes que conformaban ese tipo de discursos. Si acudimos a Quintiliano, en lo que toca a la alabanza de ciudades, aporta unas directrices similares a las utilizadas por el encomio de personas:

Laudantur autem urbes similiter atque homines. Nam pro parente est conditor, et multum auctoritatis adfert uetustas, tu iis, qui terra dicuntur orti, et uirtutes ac uitia circa res gestas eadem quae in singulis; illia propria, quae ex loci positione ac munitione sunt. Cuius illis tu hominibus liberi sunt decori.⁹

Más adelante en el libro v, y, hablando de la argumentación, especifica los «loci»:

Ducuntur argumenta et ex loco. Spectatur enim ad fidem probationis montanus an planus, maritimus an mediterraneus, cossitus an incultus, frequens an dertus, propincus an remotus, oportunus consiliis an adversus; quam partem videmus vherentissime pro Milone tractasse Ciceronem. Et haec quidem ac similia ad coniecturam frequentius pertinent, sed interim ad ius quoque: privatus an publicus, sacer an profanus, noster an alienus.¹⁰

Sustancialmente, se recomienda pues, que la descripción atienda a los siguientes aspectos: a la antigüedad y fundadores de la ciudad, a su situación geográfica, si es un lugar marítimo o montañoso, a las fortificaciones, a la fecundidad de sus campos y a sus aguas, a las costumbres de sus habitantes, a sus edificios y monumentos y a sus hombres famosos.

Otro tanto indica también Cicerón en su *De inventione*:

Locus consideratur, un quo, re gesta sit, ex opportunitate quam, videatur habuisse ad negotium administrandum. Ea autem opportunitas quaeritur ex magnitudine, intervallo, longinquitate, propinquitate, solitudine,

9. QUINTILIANO, *Institutio Oratoria. Institution Oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Société d'édition Les Belles Lettres, Paris, 1976 libro III, 7, 26.

10. *Ibidem*, libro v, 10, 37-38.

celebritate, natura ipsius loci et vicinitatis et totius regionis; ex his etiam attributionibus: sacer an profanus, publicus an privatus, alienus, an ipsius de quo agitur, locus sit aut fuerit.»¹¹

Por otro lado, si fijamos nuestra atención en los *Excerpta rhetorica* del siglo III,¹² nos encontraremos con que entre los *progymnasmata* o ejercicios retóricos, los «laudes urbium eran muy frecuentes. Así, Hermógenes, en el apartado acerca del encomio, dice:

Igualmente, a partir de esos aspectos también podrías emprender sin dificultad el encomio de una ciudad. Dirás, en efecto, con respecto a su origen, que sus habitantes son autóctonos; con respecto a su crianza, que por dioses fueron criados y, con respecto a su educación, que por dioses fueron educados. Examinarás, como si de un hombre se tratase, qué tal es la ciudad en sus costumbres, qué tal en su constitución, qué ocupaciones practicó y qué empresas llevó a cabo.¹³

Como podemos comprobar, la alabanza de ciudades se realizaba de acuerdo a un modelo que se transmitía de unos teóricos a otros casi «ad pedem litterae» y además, era frecuente que para la alabanza de los seres inanimados, en general, se siguiese, con sus pertinentes adaptaciones, el modelo de la alabanza de los hombres.

Detengámonos ahora en una de las preceptivas más detalladas sobre la codificación del elogio de las ciudades. Se trata de un opúsculo que se conserva incompleto de un autor de finales del siglo III: Menandro, y cuyo primer tratado lleva por título «División de los discursos epidícticos de Menandro Rétor». En los párrafos iniciales de su obra, Menandro recoge la sistematización aristotélica de la retórica en tres tipos (judicial, deliberativa y epidíctica) e indica que la materia de

11. Andrés de Claramonte hace un esfuerzo por colocar la imagen en un contexto más lírico en *De lo vivo a lo pintado*: «Las hiedras, desestimando / Tus sitalia, donde quiso / Milán mostrar de sus telas / La admiración y artificio, / Enlazándose a los olmos, / Te forman mil laberintos / Sobre alcatifas de flores» (Acto I, p. 533).

12. Vid. *Rhetores latini minores*, ed. de C. HALM, Leipzig, 1863, pp. 585-589.

13. *Ejercicios de retórica. Teón, Hermógenes, Aftonio*, introducción, traducción y notas de RECHE MARTÍNEZ, M^a Dolores, Gredos, Madrid, 1991, p. 191.

consideración será la retórica epidíctica, es decir, los encomios y los vituperios. Inmediatamente después el autor señala los distintos tipos de elogio que se podían hacer y propone una división –los vituperios, al parecer, eran indivisibles– en: primero, himnos a los dioses, segundo en elogios de ciudades y países, y tercero, en elogio de criaturas vivas y objetos inanimados. Una vez establecido un índice de carácter general pasa a desarrollar los distintos apartados. En lo que respecta al elogio de las ciudades, distingue algunos de los elementos por los que pueden ser loados como los puertos, las bahías y la acrópolis. Por último, precisa dos posibles perspectivas de encomio: el elogio de una ciudad a partir de su origen y el elogio de una ciudad por sus logros. La exposición de Menandro pasa revista a las características físicas –naturaleza, posición–, y a las motivadas por sus orígenes –fundación, cambios, causas, etc...–, en tanto que las otras partes del elogio de las ciudades tienen más que ver con sus habitantes, sea por su actitud –logros científicos, políticos, artísticos, culturales–, sea por lo llevado a cabo en acciones que se distribuyen de acuerdo con el sistema cardinal de las cuatro virtudes: inteligencia, justicia, templanza y valor. El último apartado del tratado I estudia las ocasiones especiales que pueden dar lugar al elogio de las ciudades, es decir las fiestas y reuniones solemnes,¹⁴ y siempre atendiendo a dos puntos básicos: el placer y la utilidad. Sintetizando el contenido de la preceptiva de Menandro obtendríamos el siguiente esquema sinóptico:

CÓMO ELOGIAR UN PAÍS:

1. Atendiendo a su posición:

- 1.1. En relación a la tierra: interior o marítimo.
- 1.2. En relación al mar: isla o península.
- 1.3. En relación al cielo: astros, poniente, oriente, mediodía septentrión y centro.

14. El elogio de ciudades con ocasión de una celebración o reunión solemne era, por tanto, algo asociado desde la antigüedad, por lo que no debe sorprendernos que en las «relaciones festivas» del siglo XVI también se incluyese un apartado corográfico.

- 1.4. En relación a las estaciones.
2. Atendiendo a su naturaleza.
 - 2.1. Montañoso.
 - 2.2. Árido, seco.
 - 2.3. Húmedo y exuberante.
 - 2.4. Estéril.
 - 2.5. Fértil.
 - 2.6. Llano.

A propósito de la alabanza de ciudades, los elogios son, una vez más, resultado de combinar los puntos básicos dichos respecto a los países y de los referentes a personas:

1. país: posición.¹⁵
 - 1.1. Estaciones.
 - 1.2. Clima.
 - 1.3. Producciones de acuerdo con:
 - 1.3.1. El tiempo.
 - 1.3.2. La cualidad.
 - 1.3.3. La cantidad.
 - 1.4. En relación a la tierra.
 - 1.5. En relación al mar.
 - 1.6. Examen de sus aguas (fuentes, ríos, etc.).
2. Persona: origen, hechos, actitudes.
3. Con respecto a las ciudades vecinas.
 - 3.1. Comienzo (de una fachada, guarda el territorio).
 - 3.2. Medio.
 - 3.3. Fin (escudo).
4. Posición local.

15. «Si a su vez, es estéril y difícil de trabajar eso mismo habría que utilizarlo para el encomio, porque obliga a sus habitantes a ser filósofos y resistentes. Según la misma definición si el lugar fuera bastante cálido se ha de decir, las inconveniencias de los lugares fríos, y, si demasiado frío, los de los excesivamente cálidos», *Menandro, sobre los géneros epidícticos*, ed. de FRANCISCO ROMERO CRUZ, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, p. 42.

El siguiente apartado lo dedica Menandro a cómo se debe ensalzar una ciudad de acuerdo a su origen:

ELOGIAR CIUDADES POR SU ORIGEN:

1.1. Fundadores

1.1.1. Dios.

1.1.2. Héroe.

1.1.3. Hombre (un capitán, un religioso, un rey).

1.2. Habitantes

1.2.1. Griegos: linajes. Importancia de la autoctonía.

1.2.2. Bárbaros.

1.3. Tiempo

1.3.1. Antigua (linaje antiguo y respetable).

1.3.2. Medio (no está achacosa ni es inexperta como una reciente).

1.3.3. Reciente (que florece como una muchacha).

1.4. Cambios o creada como:

1.4.1. Colonia.

1.4.2. Sinecismo.

1.4.3. Emigración.

1.4.4. Acrecentar.

1.4.5. Sin existir antes en absoluto.

1.5. Cambio de nombre. Esto sólo es ocasión de elogio si da pie a alabar a los dioses u hombres epónimos de las ciudades. Aplíquese al héroe o a la persona que da nombre a una ciudad, época o tribu.

1.6. Razón o causa de la fundación.

1.6.1. Divinas.

1.6.2. Heroicas.

1.6.3. Humanas.

1.6.4. Alegría: boda, nacimiento, justicia, belleza, etc.

1.6.5. Dolor: muerte, conveniencia, necesidad.

- 1.7. Por sus actitudes.
 - 1.7.1. Sistema político.
 - 1.7.2. Ciencias.
 - 1.7.3. Artes.
 - 1.7.4. Aptitudes.
- 1.8. Actividades: tipo de vida, cómo se administran.
- 1.9. Acciones: virtudes como inteligencia, justicia, templanza, piedad, etc.
- 1.10. Basado en el honor que reciben los reyes, autoridades y hombres notables.

Resumiendo, nos encontramos con que después de analizar minuciosamente los diferentes autores, que, total o parcialmente, abarcan los diferentes aspectos de este tipo discursos, el esquema compositivo del *laus urbium* bien podría ser el que señala Lausberg en su Manual de retórica¹⁶ al hablar de los elogios de objetos inanimados, entre los que se destacan los lugares y, más concretamente las ciudades:

A) Laudatur locus:

- a) Ex specie (ut in locis maritimis, planis, amoenis).
- b) Ex utilitate (ut in locis salubribus vel fertilibus).

B) Laudatur urbs:

- a) Ex conditore.
- b) Ex vetustate.
- c) Ex virtutibus circa res gestas.
- d) Vel sequendo rerum gestarum ordinem.
- e) Vel dividendo laudem in species virtutum.
- f) Ex positione et munitione.
- g) Ex civibus.

Tal esquema estará muy difundido a lo largo de la Edad Media y de todo el Renacimiento. Aplicado una y otra vez, alterando, si acaso en ocasiones, el orden de sus elementos y, eso sí, casi siempre muy dilui-

16. LAUSBERG, Heinrich, *Manual de Retórica literaria, Fundamentos de una ciencia de la literatura*, traducción de José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1975, tomo II, p. 221.

do en virtud del intenso empleo de la amplificación, que lo interrumpe y ensancha considerablemente, el vademécum para los panegíricos de las ciudades en el Siglo de Oro será una mera traslación de los textos clásicos.¹⁷ Veamos, a modo ilustrativo, una retórica del xvi anterior a la publicación del *Felicísimo viaje*; se trata del capítulo x de la *Retórica en lengua castellana* de Fray Miguel de Salinas (1541):

Cuando damos cuenta de algún lugar como es provincia, ciudad... debemos procurar que sea así como si estando en el mismo lugar trajésemos por la mano al que lo oye. Diciendo el sitio si está en alto, bajo, en monte o fuera de él, qué mar o río le cerque, qué anchos y longura tenga, qué aires corren en él, qué lugares o ciudades tenga cerca, o montes: si es alegre o no, y otras cosas semejantes. Después como quien viene a lo más particular aquello diremos primero que al que en él entrase primero se le podría ocurrir.

Si es villa o casa de gran edificio pondremos cuán grande y cuál sea la entrada..., si es río o lago cuán ancho sea, cuanta agua lleve... si es monte cuán alto y cuán ancho. Y así en esto como en todos los lugares demás se deben mirar todas las particularidades y circunstancias que tienen... de manera que siempre se ponga delante de los ojos tan evidentemente como si se viese.¹⁸

17. Respecto al tratamiento de la narración epidíctica de lugares en las retóricas renacentistas ARTAZA, Elena, en *El 'ars narrandi' en el siglo xvi español. Teoría y práctica*, (Universidad de Deusto, Bilbao, 1989) hace un interesante repaso del tema, y, entre otras cosas, señala que «García Matamoros y Sempere coinciden en la invención de los *adiuncta urbium et regionum*. Para el primero de ambos autores los «adjuntos» que hay que mencionar en la alabanza de regiones son las siguientes: la bondad del aire, la fertilidad, la densidad de población, la ubicación de ciudades, la espaciosidad, la antigüedad y los primeros habitantes. Los *loci* coinciden genéricamente con los apuntados por Quintiliano, III, VII, 27 y ejemplificados en la alabanza a Sicilia realizada por Cicerón en la *Verrina* segunda. En el encomio a las ciudades, ocurre algo parecido, Sempere enuncia los siguiente *adiuncta*: fundador, antigüedad y situación. En este último punto recomienda describir: el aspecto del cielo, el clima, y el aspecto de la tierra, montañoso, marítimo, llano, etc., sus árboles, frutos, ganados, pastos; el aspecto exterior de la ciudad: sus fosos, fortificaciones, edificios públicos y privados, y por último sus moradores, para lo cual se deberá utilizar los *adiuncta personae*», p. 205.

18. SALINAS, Miguel de, *Retórica en lengua castellana*, ed. de Elena Casas, *La Retórica en España*, Editora Nacional, Madrid, 1980, pp. 79-80.

No hay pues, novedad alguna, los puntos a seguir son los mismos y, precisamente en esos puntos, en esos apartados recomendados por los teóricos se basará Calvete para sus múltiples corografías. En ocasiones se recreará durante páginas y páginas en la descripción de algunas ciudades, precisando hasta el mínimo detalle, insertando divagaciones. Incluso, ocurrirá que la parte descriptiva se prolongará tanto que, a veces, se verá obligado a introducir comentarios o digresiones para rebajar el cauce informativo acerca de la ciudad, o bien optará por dividir el comentario corográfico en dos o tres secciones que hilará con distintas fórmulas narrativas del tipo de:

- Lovaina [...], de la cual por ser agora algún tanto diferente en los lugares, gentes y costumbres, de lo que fue la Gallia Bélgica antigua, *no será fuera de propósito decir algo, pues habemos de caminar por ella.* (tomo I, p. 217).
- Lovaina, Bruselas, Anvers y Bolduch ..., de los cuales y de Brabante *diremos más largamente en el libro cuarto desta historia.* (tomo I, pp. 224-225).
- *Más ya es tiempo que digamos algo de San Omer, principal villa del condado de Artoes.* (tomo I, p. 359).
- Y aunque en el tercero libro dijimos algo desta provincia, *no parecerá fuera de propósito decir aquí lo que allí dejamos de contar.* (tomo II, p. 89).
- De la cual isla y de las otras de Zelanda *abajo diremos.* (tomo II, p. 218).
- *Y volviendo a la descripción de Holanda.* (tomo II, p. 248).

Es tal la prolijidad de datos que en ocasiones se siente obligado a justificar su excesivo detenimiento en una ciudad:

Heme querido alargar en la descripción de las islas de Zelanda y Holanda, por que sean más conocidas y sabidas las villas y lugares y cosas insignes que en ellas hay, de lo que son, y también porque no sólo las he visto y considerado con grandísima diligencia y cuidado, más aún las he comunicado con hombres muy doctos y curiosos de aquellos estados.¹⁹

19. CALVETE DE ESTRELLA, *op. cit.*, tomo II, p. 259.

En las villas que más le interesan describir seguirá paso a paso la técnica de composición del «laus urbium», hasta el punto de que se diría que escribe con una suerte de «plantilla» ante sus ojos. En ciudades de la importancia de Amberes, Utrecht, Brabante o Lovaina, puntualizará su situación geográfica, se complacerá en nombrar todas y cada una de las provincias que conforman estos estados, se divertirá en la historia de sus batallas recordando todas clase de vicisitudes hasta que los reinos han pasado a formar parte del imperio español, explicará la derivación del nombre de las villas, la vida de sus fundadores²⁰ y de sus personajes ilustres, las virtudes de sus gentes,²¹ y, cómo no, de acuerdo con el ambiente religioso de la época, se detendrá en el relato de la vida de los mártires de la zona y en la contemplación de los diferentes templos levantados en honor del santo de turno.

Por el contrario, ocurrirá también que el procedimiento amplificativo²² se verá contrarrestado por el opuesto, el de la «abreviatio», con mini-corografías de cinco a diez líneas y con fórmulas como:

20. Muchas de las fuentes a las que recurriría Calvete para este punto serían la in-
finidad de crónicas que existían en aquel entonces que atribuían la fundación de la
mayoría de las ciudades a héroes como Hércules o Túbal, o a santos como el Apóstol
Santiago.

21. En la descripción de Brujas, respecto a los personajes ilustres «Hay entre ellos
hombres doctos, entre los cuales es Antonio Sconoviano, canónigo de San Donaciano.
Fue muy estimado de ellos y con razón Luis Vives, que fue uno de los varones más
señalados en letras de nuestros tiempos, natural de Valencia, ciudad y reino de España.
Hízose vecino y morador de Brujas casándose con una doncella», tomo I, p. 342. O en
la de Holanda «Hay hombres muy doctos en ella, y, aunque no hubiera salido de ella
otro hombre de letras, sino el doctísimo varón Desiderio Erasmo Roterodamo, bastaba
para darle perpetuo nombre y fama», tomo II, p. 259. Y respecto a los habitantes, «Es
la gente de Holanda humana, benigna, de ingenios y condición simple y llana, y sin
dobleza alguna, apartada de grandes vicios, si no es aquel, de que ellos se precian
comúnmente, que es hacer banquetes y ser dado a ellos», tomo II, p. 258.

22. Aristóteles en su *Retórica* habla de la *amplificatio* como el recurso especial del
elogio: «en general, además, entre las especies comunes a todos los discursos la ampli-
ficación es la más apropiada a los epidícticos, ya que éstos toman en consideración ac-
ciones sobre las que hay acuerdo unánime, de suerte que sólo falta rodearlas de grande-
za y de belleza», I, 9, 1368a.

- «– Hay otras muchas villas y lugares muy principales, *que por evitar prolijidad dejo de escribir*. (tomo II, p. 91).
- Y antes que digamos del recibimiento, *será bien que lo más brevemente que ser pudiere sepamos cómo vino aquella ciudad de Utrecht a juntarse con el estado de Brabante y Holanda*. (tomo II, p. 298).»

En conclusión, la combinación de las técnicas de la «repetitio» (en el esquema retórico de la descripción de ciudades), la «digressio», la «amplificatio» y la «abreviatio» viene a constituir, pues, el procedimiento fundamental de disposición y desarrollo del discurso corográfico en el libro del *Felicísimo viaje*. Y en esto, como en otras cosas, Calvete de Estrella sigue un patrón marcado por la tradición retórica y literaria.

Sin embargo, todavía nos queda una cuestión por resolver. A lo largo de estas páginas hemos utilizado indistintamente términos como, «laus urbium», panegíricos de ciudades, epidixis y corografía. ¿Acaso estas palabras son realmente sinónimas? Lo cierto es que una respuesta correcta a esta pregunta sería un ambiguo sí y no. No, si hemos de considerar toda esta terminología *strictu sensu*, pero sí, si consideramos primero que establecer una frontera perfectamente delimitada para la adscripción genérica en literatura es, en muchas ocasiones, tarea ardua, y segundo que si observamos la evolución del género epidíctico y sus incursiones en otro tipo de discursos atendiendo a las circunstancias en las que a él se recurría. El espacio de lo epidíctico, y más concretamente de los panegíricos de ciudades, se limitaba en sus comienzos a meros ejercicios encomiásticos, complementaba casi siempre elogios de personas ilustres (ciudad natal, ciudad que llevaba su nombre, etc.), o bien, encabezaba el discurso de bienvenida de algún mandatario que iba a la ciudad a presenciar un acontecimiento solemne. Por el contrario, esta presencia puntual del tópico de alabanza de ciudades fue cambiando y, progresivamente irá confundiendo entre los más diversos géneros. Uno de ellos y el que más se verá afectado por la «intrusión» de lo epidíctico será la historia, pues, ante todo, se prestaba a ello por sus evidentes implicaciones políticas y, porque la historia recurría a menudo a la descripción pormenorizada con el fin de aparentar mayor

verosimilitud, pero también porque el modo de escribir historia y el modo de concebir el oficio de cronista sufrió varios cambios que afectaron a su contenido y a su objeto de estudio.

Concretamente, en la época que nos ocupa –siglos xvi y xvii–, el género histórico estaba marcado por unas coordenadas bien distintas de las que hoy se rige. Junto a la verosimilitud de lo narrado, también se valoraba el decoro, y para «bien escribir» historia no sólo era necesario ser conocedor de los hechos, sino que se requerían toda una serie de conocimientos y destrezas que implicaban el dominio de varias áreas como: idiomas, derecho, geometría, historia natural, historia moral, geografía, etc. Entre estos apartados obligados se contaba también la descripción de lugares y ciudades. La corografía entraba al servicio de la Historia y por ello el cronista real Juan Páez de Castro, en su discurso «De las cosas necesarias para escribir historia»²³ recomendaba su uso:

No hay donde más sea menester tanto conocimiento de los pueblos, ríos, y mares, y puertos, y playas, y islas, para saber pintar las partes donde pasó lo que tratamos. No hay donde tanto convenga saber de los linajes y descendencia de las casas principales casi de todo el mundo. Será necesario hablando de las cosas de España hacer una descripción de toda ella siguiendo la marina y montes, y ríos y lenguajes. Trataremos de los reyes y diversos estados, de los linajes y nobleza; qué ciudades se han perdido y dónde estaban, cuáles son nuevas, y quién las hizo, y cuándo; qué cosas lleva cada tierra de frutos, y animales, y minerales, y cosas hechas por artificio, con más las personas memorables en letras, religión y armas, y con los hechos dignos de memoria de aquellas ciudades, y tierras, qué artes son antiguas y cuáles son nuevas, qué cosas así de costumbres, cómo de trajes, etc.

A poco que nos detengamos en la lectura de este párrafo seremos capaces de reconocer el esquema del encomio de ciudades esbozado en todos los teóricos de la tradición clásica. Por tanto, el «*laus urbium*» circunstancial de la antigüedad acabó, en el xvi, como

23. PÁEZ DE CASTRO, JUAN, «De las cosas necesarias para escribir historia», en *Ciudad de Dios*, 28, (1892), pp. 601-610 y 29, y (1892), pp. 27-37.

corografía, formando parte necesaria de la historia,²⁴ o dicho de otro modo, la corografía de la Edad Media y del Renacimiento se distinguía bien poco de los panegíricos clásicos.

Por otro lado, la expansión de lo corográfico está íntimamente relacionada en época del «Rey prudente» con el deseo monárquico de promover el conocimiento de todos y cada uno de los estados que conformaban el imperio. Felipe II había heredado de su padre, Carlos V, un vivo interés por la astronomía, la cosmografía y la geografía. Desde muy temprana edad, sus preceptores, –recordemos, entre ellos Calvete de Estrella– le dieron a conocer obras importantes en la materia como el *Almagesto* de Ptolomeo, el *Libro de Cosmografía* de Apiano, la *Corografía* de Pomponio Mela, y el *De revolutionibus* de Nicolás Copérnico.²⁵ Esta educación geográfica del príncipe se traduciría más tarde en múltiples proyectos cartográficos,²⁶ en un afán desorbitado por coleccionar²⁷ toda clase de aparejos relacionados con la geodesia, y en la promoción de obras destinadas a la descripción de sus reinos con el fin de glorificar la monarquía. Aspiraba Felipe, como buen seguidor de Ptolomeo, a conseguir «un retrato verdadero del mundo» y además de los mapas y de los grandes tratados de Historia Universal,

24. Otra muestra de que la idea de incluir apartados corográficos en las historias persistirá a lo largo del xvii se puede ver en el opúsculo que Bartolomé Leonardo de Argensola dedica a las cualidades del cronista: «a los demás que escriben cosmografías y corografías se les debe mucho, y su venerable antigüedad ha de ser tenida en mucha estimación, tanto que algunos modernos que han querido poner la mano en lo que ellos trataron y se han alargado por vía de conjeturas (algunas atrevidas y aún temerarias), a contar las causas y motivos de los acaecimientos, han tropezado en notables acontecimientos». «Sobre las cualidades que ha de tener un perfecto cronista», en *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza, M. Tello, Madrid, 1889, Tomo II, p. 259.

25. En el catálogo de autores, así antiguos como modernos que Calvete dice haber seguido para su obra, cita a numerosos geógrafos y corógrafos como, Pomponio Mela, Mamertino, Paulo Orosio o Estrabón.

26. Recuérdense los famosos dibujos de Van den Wyngaerde.

27. Respecto a este afán por el coleccionismo de Felipe II, véase CHECA CREMADES y MORÁN, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Cátedra, Madrid, 1985.

se necesitaban descripciones particulares de villas y ciudades, corografías que Ptolomeo definía como complementarias de la geografía y cuyo objeto era describir los menores detalles de los lugares como sus puertos, ciudades, ríos, etc. Mientras simbolizaba la geografía con la imagen de una cabeza, la «chorografía» vendría a ser, proporcionalmente, el ojo o la oreja de la misma. La mayoría de los geógrafos del siglo XVI quedaron cautivados por esta definición de Ptolomeo y muchos la seguirán al pie de la letra, entre ellos Glaureanus o Apianus. Éste último, –educador de Carlos V–, además de aportar las diferentes definiciones de términos geográficos ilustrará con ingenuos dibujos las enseñanzas del geógrafo alejandrino.

Richard Kagan²⁸ estudió en un excelente artículo la evolución del género corográfico en España. En él, observaba que en sus primeras expresiones, a fines del XV, la corografía se distinguía poco de los pangeográficos humanísticos de ciudades escritos en la Italia del Renacimiento y que, en el retrato de las ciudades se sintetizaban rasgos de los modelos de urbes ideales como los propuestos por Aristóteles, San Agustín, y L. B. Alberti.

Posteriormente, a los elementos descriptivos y pangeográficos se unieron, imitando la fórmula de las crónicas urbanas de la Edad Media, los elementos históricos, siendo el *Epílogo de algunas cosas dignas de memorias pertenecientes a la ilustre y muy magnífica i muy noble i muy leal ciudad de Ávila* (Salamanca, 1519) de Gonzalo Ayora de Córdoba, y la *Historia o descripción de la ciudad imperial de Toledo*, de Alcocer y publicada en 1554, sus primeros exponentes y libros que marcaron pautas de género, que fueron imitados por el resto de corógrafos que no variarán el modelo hasta llegado el siglo XVIII.

La consigna del relato corográfico era enaltecer como fuera la ciudad en cuestión, y esto mismo era lo que demandaban los municipios que sufragaban la aparición de estos escritos. Todo ello llevará a

28. «La corografía en la Castilla moderna: género, historia, nación», en ARELLANO, Ignacio, et alii (eds.) *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, (Toulouse, 1993)*. I. Plenarias. General. Poesía, Griso-Lemso, Navarra, 1996, pp. 79-91.

R. Kagan a afirmar que «las obras corográficas no eran historias *strictu sensu*, sino alabanzas, obras patrióticas hechas para señalar, a través de la geografía y la historia, las excelencias y características de cada lugar».

Asimismo, la proliferación y expansión de este tipo de obras provocó que las diferencias entre los distintos géneros históricos, historia, anales, crónicas, décadas, y, a esta enumeración o lista nosotros añadiríamos las «relaciones de entradas»,²⁹ fueran cada vez más tenues.

En definitiva, ante el anterior análisis sería completamente lícito afirmar que *El Felicísimo viaje* de Juan Cristóbal Calvete de Estrella, en lo que se refiere a sus múltiples apartados corográficos, cumple con las pautas genéricas de las *relaciones*, se ajusta a los patrones clásicos de «laus urbium» y que formaban parte de los libros de viaje,³⁰ y se adscribe perfectamente a la moda cultural, o a los designios monárquicos que propugnaban las descripciones topográficas de sus territorios.

Cada vez que Calvete de Estrella emprende una corografía contribuye a que el príncipe Felipe, y por extensión su Corte, mejore su conocimiento acerca del vasto imperio que pasará a sus manos y, si acaso el retrato no quedase suficientemente completo, todo en este viaje irá encaminado a ese mismo fin. Así, cuando el príncipe fue recibido en Génova con un arco triunfal adornado con figuras que representaban a Alemania, Turquía, África y el Nuevo Mundo, y que estaba dedicado a «Don Felipe Augusto, hijo del Emperador César Carlos

29. Recordemos aquí de nuevo las palabras de Lope de Vega en la *Relación de las fiestas en la Canonización de San Isidro*: «Entre las diferencias de la Historia tienen más ínfimo lugar las relaciones de las fiestas, que, aunque por algunos graves accidentes pudieran entrar en los anales, más les podía convenir, por opinión de Aselio, el nombre de efemérides o diarios», véase *Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*, estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sainz de Robles, Tomo II, *Poesías Líricas-Poemas-Prosa-Novelas*, Aguilar, Madrid, 1964-1974.

30. Francisco López Estrada apunta la idea de que la literatura de viajes, entendida según las fórmulas de la época medieval, provocaba que los libros de geografía se incluyesen también en esta categoría, lo que vendría a confirmar, en cierto modo, la vacilación genérica de los diversos escritos históricos. *Vid. Introducción a la literatura medieval española*, Gredos, Madrid, 1987, p. 511 y ss.

Quinto Máximo Augusto», en su friso se podía leer la siguiente leyenda: «Esta tierra os es debida por los hados». El mensaje, tanto de las corografías como de las representaciones artísticas, era siempre el mismo: «observe su Magestad cuán grande y cuán rico es el imperio que va a heredar».

Que cosa es Chorographia.



Chorographia (según dice Vernero) es la misma cosa que Topographia, la qual se puede decir traza de lugar, describe y considera particulares lugares por sí aparte, sin consideración ni comparación de sí mismos, ni dellos con otros. Empero con gran diligencia considera todas las particularidades y propiedades, por mínimas que sean, que en los tales lugares se hallan dignas de notar. Como son puertos, lugares, pueblitos, vertientes de ríos, y todas las cosas semejantes: como son los edificios, casas, torres, murallas, y cosas tales. El fin de la Chorographia es pintar un lugar particular, como si un pintor pintase una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre.

Chorographia.

Sea semejanza.



Fig. 1. Chorografía (según dice Vernero) es la misma cosa que topografía, la qual se puede decir traza de lugar, describe y considera particulares lugares por sí aparte, sin consideración ni comparación de sí mismos, ni dellos con otros. Empero con gran diligencia considera todas las particularidades y propiedades, por mínimas que sean que en los tales lugares se hallan dignas de notar, como son puertos lugares, pueblitos, vertientes de ríos, y todas las cosas semejantes: como son los edificios, casas, torres, murallas, y cosas tales. El fin de la chorografía es pintar un lugar particular, como si un pintor pintase una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre.

**LOS SIGNIFICADOS EMBLEMÁTICOS
Y LA SOCIEDAD URBANA**

LA AUREA MEDIOCRITAS COMO PROGRAMA CONSERVADOR EN LA CULTURA DEL SIGLO DE ORO

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES

Universitat de València

El ideal del sabio retirado del bullicio mundano se relaciona estrechamente con la doctrina de los afectos, que es central en el pensamiento estoico. Para la *Stoa* clásica, como para los intelectuales modernos relacionados con el estoicismo, el hombre tiene a su alcance, mediante su inteligencia, el dominio completo de su comportamiento afectivo, dirigiendo los esfuerzos hacia un fin supremo, que es el alcance de la Virtud. Las fuentes de este pensamiento se encuentran en intelectuales clásicos como Séneca, Epicteto y Horacio. La «aurea mediocritas» se inserta en este pensamiento especialmente a partir de Séneca, en cuyos escritos se recomienda el ideal modo de vivir del sabio: la vida apartada, liberada de las ataduras de la vida en la corte. Ello se advierte en varias de las *Epístolas a Lucilio*, como la Epístola 8, en la que Séneca justifica su propio retiro, y argumenta que la vida apartada del sabio es útil a la comunidad. Enseña a rechazar los falaces dones de la fortuna, los cuales conducen al hombre al precipicio, ya que lo encumbrado termina siempre por caer:

[...] ¿Consideráis esto regalos de la fortuna? Son emboscadas. Cualquiera de vosotros que desee pasar la vida en paz debe evitar en la medida de lo posible estos beneficios pegajosos que lastimosamente nos engañan también en esto: en que creemos poseerlos y quedamos sujetos a ellos.

Esta carrera conduce al precipicio. El término de esta vida encumbrada es la caída. Luego que la prosperidad comienza a empujarnos fuera del camino, no es posible detenernos o, al menos, hundirnos con la nave derecha, o

de una sola vez. La fortuna no nos derriba, sino que nos va volteando y nos estrella.¹

Este concepto retórico de la caída de la cumbre, como iremos comprobando, tiene sus ecos en la emblemática, lo mismo que la siguiente oda de Horacio, que fue traducida así en el s. XVII:

Muchas más veces combaten los vientos el grande pino, y las altas torres vienen a tierra con mayor caída, y los rayos hieren a los más encumbrados montes.²

Para Luis Vives, que basó los aspectos fundamentales de su pensamiento en el estoicismo, aunque moderando muchos de sus planteamientos, el sabio ha de ser capaz de someter los afectos al dominio de la razón, y regular su uso de acuerdo con tal juicio. Entre las obras del humanista valenciano, un pequeño tratado en forma de diálogo: *Praelectio in sapientem* –A la rebusca del sabio– pretende arrojar luz en la definición del concepto y los atributos del sabio. El diálogo, que el mismo Vives califica de «festivo y grave», lo establece con Nicolás Beraldo y Gaspar Lax, con quienes busca al sabio por cada una de las

1. SÉNECA, *Epístola* I, 8, 3-4. La cita corresponde a la traducción de Ismael Roca Meliá, en SÉNECA, *Epístolas Morales a Lucilio*, Madrid, Gredos, 1986, vol. 1, p. 119. El tema del retiro del sabio es una constante en las Epístolas, así en la n° 19, Séneca exhorta a su discípulo que se aparte de los negocios públicos, buscando un retiro en el que no podrá quedar oculto del todo, ya que el esplendor pasado lo acompañará, y los clientes habrá de dejarlos, ya que ellos no van en pos de su persona sino de las ventajas derivadas. En la n° 22, aborda el tema de la conveniencia de que el sabio vaya poco a poco dejando los cargos públicos, liberándose de ellos como de una esclavitud. En la n° 25, insiste en el abandono de los cargos y el retorno a la ley de la naturaleza: «sus riquezas están a nuestro alcance; los medios de subsistencia o son gratuitos o poco costosos: pan y agua es cuanto la naturaleza reclama.» En la 51 se refiere al lugar apropiado para el retiro del sabio. Otras epístolas en donde aborda la cuestión del retiro son las siguientes: 55, sobre la quinta de Vacía y el verdadero retiro; la 68, sobre las ventajas del retiro; así como la 72, referente a la renuncia a los negocios.

2. HORACIO, *Odas* II, 10, 5-10: *Saeptus ventis agitatur ingens/ pinus, et celsae graviore casu/ decidunt turres, feriuntque summos/ fulmina montes*. Tr. de Urbano Campos, *Horacio Español*, Lyon, 1682, pp. 101-102.

diferentes disciplinas, censurándose las costumbres de aquellos que las profesan y terminando con un bosquejo de lo que puede ser la verdadera sabiduría, encarnada en un teólogo que vive apartado del mundo. Comienza el diálogo Beraldo, quien arranca con estas significativas palabras:

Muchas veces oí al español Luis Vives discurrir con el rigor y la competencia a que nos tiene acostumbrados, como admirador que es, y de los buenos, de la filosofía, acerca del sabio, y le oí decir que prefería ser un sabio mediano a ser el más rico de todos los mortales.³

Es interesante observar que el retiro del sabio va unido al concepto de la medianía. Lo de «mediano» no puede ser entendido aquí como «mediocre» en el sentido intelectual. Vives se refiere aquí a la «medianía» como algo opuesto a la riqueza, es decir la ambición de las cosas mundanas. La conclusión final de todo el diálogo es reveladora, y estas son las palabras que Vives pone en boca del teólogo, quien definitivamente ofrece la clave de la sabiduría:

No radica [la sabiduría], pues, en el cuidado y el incremento de la hacienda, como muchos creen, sino en la primorosa compostura de las almas. Por eso cuando el oráculo de Apolo fue consultado acerca de quién era el sabio: No el rico –respondió–, sino Sócrates, que tenía un ruin ajuar, pero un alma grande y aderezadísima. Y aún diré más: cuando caemos en los apetitos del lucro y de las otras cosas temporales, acuciados por las cuitas que nos roen el corazón, que son como las Furias antiguas, nos volvemos locos y furiosos. El alma en reposo –dice Aristóteles–, es decir, el alma limpia y exenta de la vorágine de las pasiones, y no el cuerpo sentado y atento al estudio, hácese más sabia y más prudente. [...].⁴

Termina el diálogo con una exhortación al temor de Dios y la vida ascética, apartada, anhelando la sabiduría perfecta:

3. VIVES, L., *Obras Completas*, tr. castellana con comentarios, notas y ensayo bibliográfico de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1947, t. 1, p. 864.

4. *Ibidem*, p. 870.

Antes que todo, temo a Dios, aun viviendo en este apartamento, sin gloria, lejos del tropel y estruendo de las gentes. [...] Con nadie me enojo; a nadie envidio; no busca riqueza quien se contenta con hortaliza y agua; y como mi manjar es parco en extremo, no siento los ardores de la lujuria; [...] Haciendo esta vida paréceme que sumerjo mi entendimiento en la sabiduría y que de ella tomo como un baño, pues locura es deseársela consumada y perfecta, que no creo yo que haya sido dada a ningún mortal.⁵

Esto es en esencia la base intelectual y doctrinal de la «aurea mediocritas». Cuando Luis Vives escribe estas cosas, paralelamente, pintores como El Bosco se ocupan en imágenes de sabios ascetas como *San Antonio* [Fig. 1], «San Juan Bautista o San Jerónimo», los cuales nos ilustran perfectamente este ideal, aunque la imagen de los santos penitentes no está tanto motivada por el neoestoicismo, como por la tradición ascética derivada de la «Devotio moderna». La imagen de *San Jerónimo en plegaria*, según la tabla conservada en Gante [Fig. 2], el sabio doctor que acaba de despojarse de los atuendos cardenalicios, sería una imagen perfecta para encarnar este moderno tipo de sabio.⁶

Pero Luis Vives es un intelectual integrado en la tradición espiritual europea más que en la española. Los humanistas españoles de comienzos del siglo xvi apenas participan de las ideas estoicas. Es bien conocido, por otro lado, que la raíz estoica de la lírica del Renacimiento hispánico se desarrolla desde el segundo tercio del siglo xvi a partir de modelos italianos, lo que constituye aquello que Blüher califica como muestras de estoicismo popular y temprano en el panorama cultural hispánico.⁷

El pensamiento estoico se instala en la cultura española a partir de dos corrientes: por un lado el humanismo de la segunda mitad del siglo xvi, que enlazará, desde fines de este siglo con el Neostoicismo encar-

5. *Ibidem*.

6. El Bosco, *San Jerónimo en plegaria*, 1505, Gante, Museo de Bellas Artes. Vid. así mismo, entre otras versiones, *Las Tentaciones de San Antonio*, 1510, Madrid, Museo del Prado, y *San Juan Bautista*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

7. Para la difusión del pensamiento estoico en España, el estudio fundamental es BLÜHER, K.A., *Séneca en España, investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo xiii hasta el siglo xvii*, Madrid, Gredos, 1983. Vid. especialmente los capítulos dedicados a los siglos xvi y xvii.

nado en Francisco Sánchez de las Brozas y en la recepción de Lipsius, y por otro el movimiento religioso de la Contrarreforma, dentro del cual, concretamente, el humanismo de los jesuitas. Ambas corrientes confluirán dando lugar a lo que Blüher denomina el renacimiento senequiano del siglo xvii, una de las claves culturales centrales del Barroco en la península.



Fig. 1.



Fig. 2.

Es frecuente observar el tema del sabio que resiste inquebrantable ante la adversidad o bien busca tranquilidad y sosiego para su alma huyendo del ruido mundano y refugiándose en el campo. La «aurea mediocritas» comienza a perfilarse en la cultura española, en el seno de la tradición estoica, concretamente a partir de la recepción de Horacio, que en sus *Odas* y *Epístolas*, celebra una forma de vivir esencialmente estoica. Este poeta latino logró un gran predicamento y prestigio entre los poetas españoles, hasta el punto de convertirse en el conducto más importante de las ideas estoicas. Pero en el fondo Horacio no participa del ideal cínico del estoicismo clásico, que propugna la frugalidad as-

cética. El sabio horaciano que se retira de la ciudad para buscar la paz del campo no adquiere tonos de heroico ascetismo, sino que se presenta como un modelo de urbanidad abierto al mundo, conservando esencialmente del ideal estoico la integridad moral y la libertad interior. Sirve de muestra de esta difusión de la «aurea mediocritas» entre los poetas renacentistas, este pequeño detalle del epistolario versificado que intercambian Diego Hurtado de Mendoza y Juan Boscán; escribe el primero:

Yo, Boscán, no procuro otro tesoro
sino poder vivir medianamente,
ni escondo la riqueza ni la adoro.

A lo cual responde Boscán:

Así el sabio que vive descansado,
sin nunca oír el son de las pasiones [...].⁸

Una disposición semejante encontramos luego en Juan de Horozco, quien con la imagen de un manantial solitario en el bosque, contrastado con una ciudad, símbolos respectivamente del retiro apacible en la naturaleza y del mundanal ruido, se expresa así:

Quan apacible y descansada vida
la del que en soledad ha hecho assiento
y dexando del mundo el cumplimiento
de Dios se acuerda y lo demás olvida,
A quien esta frescura no combida?
aqueste murmurar del manso viento?
esta agua que apressura el movimiento
la musica suave no aprendida?
Sigán otros el mundo lisongero
sin bivar para si, siempre ocupados
en aquello que menos les convenga,
Que quien para si quiere sus cuydados

8. Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Horacio en España*, en *Bibliografía Hispano-Latina clásica*, vi, pp. 410 y 413 respectivamente. La relación del estoicismo con la lírica renacentista está también tratada por BLÜHER, K.A., *op. cit.*, pp. 298-318.

dirà, la soledad para mi quiero
y todo lo demás alla se avenga.⁹

Esta actitud está llamada a otras metas a partir de fines del siglo XVI, fortaleciéndose en el panorama intelectual hispano desde el último tercio de este mismo siglo, constituyendo una de las claves esenciales del pensamiento hispánico vinculado al clasicismo. Es muy relevante, al respecto, la siguiente traducción libre que de un texto de Séneca hace Fr. Luis de León, y que debe ser comprendido dentro de las coordenadas culturales que estamos tratando:

Esté quien se pagase poderoso
de la corte en la cumbre deleznable,
viva yo en mi sosiego y mi reposo.
De mí nunca se escriba ni se hable;
mas en lugar humilde, y olvidado
goce del ocio manso y amigable.
No sepan si soy vivo, si finado,
los nobles y los grandes, y mi vida
se pase sin oír cosas de Estado.
Así cuando la edad fuere cumplida,
y mis días pasados sin rüido,
la muerte no será mal recibida.
No moriré enojoso y desabrido:
la muerte llama grave, y no la quiere
el que de todo el mundo conocido,
sólo de sí desconocido muere.¹⁰

Uno de los asuntos más interesantes de este poema de Fr. Luis de León, es la manifestación explícita del contraste de la «aurea mediocritas» con el mundo cortesano. La «cumbre deleznable» alcanzada por el poderoso se convierte en objeto de atención por parte del intelectual crítico,

9. HOROZCO, J., *Emblemas morales*, Segovia, 1589, lib. III, emb. 20, p. 141.

10. Se trata de una traducción de un pasaje del Coro de la tragedia de SÉNECA, *Thyestes*, 391-403. No está claro del todo que se trate de Fr. Luis de León, ya que en un códice antiguo aparece el nombre de un tal Lope de Salinas. *Obras completas castellanas*, ed. al cuidado de F. García, pp. 1629-1630. Cfr. también BLÜHER, *op. cit.*, pp. 309-310.

y también del moralista. La «aurea mediocritas» se vertebraba poco a poco en la cultura española y se dirige también a quienes se mueven en el entorno del poder. Un aspecto central en la cultura social y política es la peculiar relación que existe entre la ambición del cortesano y el sabio que hace vida retirada, advirtiéndose ello de una manera constante en el imaginario del Siglo de Oro. Muy tempranamente se encuentra ya en el gran moralista del Siglo XVI Fr. Antonio de Guevara (1480? – 1545), quien en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* se prodiga en presentarnos a Séneca como el modelo de cortesano a quien persigue el infortunio, no sólo en los aledaños del poder, también incluso en el retiro:

Ya que Séneca era muy viejo y que de los negocios públicos estaba muy cansado, salióse de la corte de Roma y fuesse a morar a una heredad suya que tenía cabe Nola de Campania, en la cual vivió aún hartos años, empleados en muy buenos ejercicios. Estando, pues, allí retraído, escribió los libros *De beneficiis*, los *De ira*, los *De bono viro* y los *De adversa fortuna*, y, al fin, haciendo su oficio la malizia humana, mandóle Nerón, su discípulo, quitar la vida, y no porque él uviese hecho cosa deshonestá, sino porque le quería mal la impúdica Domicia.¹¹

Guevara, no obstante sus defectos como erudito, ya que llega incluso a inventar obras de Séneca como el *De bono viro*, es seguido aún a fines del siglo XVI por Cristóbal de Acosta en su *Tratado en contra y pro de la vida solitaria*.¹²

El poema de Fray Luis de León «A la salida de la cárcel», inspirará uno de los emblemas de Juan de Horozco, del que toma el mote: «Ni embidiado ni embidioso». ¹³ La *pictura* muestra a Diógenes dentro de su tonel, y el epigrama constituye todo un canto a la «aurea mediocritas»:

11. GUEVARA, Fr. Antonio, *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*, cit. de BLÜHER, op. cit., en nota 88, p. 288.

12. ACOSTA, Cristóbal de, *Tratado en contra, y pro de la vida solitaria con otros dos Tratados*, Venecia, 1592.

13. [...] y con pobre mesa y casa / en el campo deleitoso / con solo Dios se compassa / y a solas su vida passa, ni embidiado ni embidioso. Cfr. *Poesía completa*, ed. de J.M. Blecua, p. 234.

Aquel alcanza el más seguro estado,
 que se puede passar con mediania,
 libre de la miseria y del cuydado,
 que al miserable aflige noche y día:
 de embidias y trayción está quitado
 el que no tiene lo que el Tajo cría,
 Y aquel es siempre rico y venturoso,
 que ni vive embidiado ni embidioso.

En el comentario, indica también Horozco que «con la pobreza ay ingenio, pues es maestra de las artes, y de la Philosophia», y propone al respecto la imagen de Diógenes quien «se contentó con legumbres, y junto a una fuente se metió en una cuba». ¹⁴ No es extraño pues que muchas de las representaciones de los sabios de la Antigüedad adquieran ese aspecto de sobria austeridad, de hombres que desprecian las superfluidades externas despreciando los bienes de la fortuna. La serie de *Filósofos* encargada por el príncipe Carlos Eusebio de Liechtenstein a José de Ribera, nos muestra a un *Anaxágoras* [Fig. 3] vestido con remiendos, o un *Platón* y el propio *Diógenes* [Fig. 4], vestidos también con harapos y con desgastadísimos libros entre sus manos. ¹⁵

El matiz más importante que en España adquiere la *aurea mediocritas* es su vinculación estrecha con la cristiana renuncia a los bienes del mundo. El prudente retiro del sabio procede de una visión desilusionada del mundo, la falsedad o engaño de éste, y se relaciona con las ideas de la fugacidad de la vida, o de la inmanencia de la muerte en la vida, lo que hace realmente más llevadero el retiro y la renuncia a la mentirosa vida cortesana. La «magnanimitas» es la virtud que da concreción al menosprecio de las riquezas y las grandezas de la vida, que si bien en la *Stoa* clásica significa la virtud heroica con que el sabio hace frente a la fortuna, obligando a su yo interior al más elevado dominio de sí mismo, en

14. HOROZCO, Juan, *Emblemas Morales*, ed. cit., lib. II, emb. XXIV. Cfr. BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T., *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, nº 552, p. 284.

15. Cfr. el catálogo *Ribera*, bajo la dirección científica de A.E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, Madrid, Museo del Prado, 1992, números 74, 75 y 76.

Guevara y en general en los estoicos españoles no es más que un cristiano «*comptemptus mundi*», la renuncia ascética y tranquila de los bienes engañosos del mundo:

El postrero y más sabio filósofo dixo: ‘*nihil aliud in humanis rebus est magnum nisi animus magna despiciens*’. Quiso por estas palabras dezir: ninguna cosa con verdad se puede en este momento llamar grande, si no es el corazón que desprecia cosas grandes. O alta y muy alta sentencia [...]; pues en ella se nos da a entender que las riquezas y grandezas desta vida es muy más digno y de mayor gloria el que tiene ánimo para menospreciarlas, que no el que tiene ardid para ganarlas.¹⁶



Fig. 3.



Fig. 4.

La «*aurea mediocritas*» se concreta también con el pensamiento de la «*mesura*». No se trata tanto de menospreciar las riquezas como de encontrar una posición que se aparte de lo vulgar. Se trata del arte de vivir

16. GUEVARA, Fr. Antonio, *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*, cit. de Blüher, nota 97, p. 291.

moderado, tan apartado del afán sin control por los bienes materiales como de la frugalidad cínica de la «Stoa». El propio Séneca sentenció ya esto: «La filosofía exige frugalidad, no castigo; además, puede existir una frugalidad sin desaliño. Esta medida me complace: moderar la vida en medio de las buenas costumbres públicas; que todos no sólo contemplan nuestra vida, sino que la aprueben».¹⁷ Un ejemplo literario de esto lo tenemos en la *Epístola moral a Fabio*, que Dámaso Alonso atribuye a Andrés Fernández de Andrada, y del que entresacamos lo que sigue:

Quiero imitar al pueblo en el vestido,
 en las costumbres sólo a los mejores,
 sin presumir de roto y mal ceñido.
 No resplandezca el oro y los colores
 en nuestro traje, ni tampoco sea
 igual al de los dóricos cantores.
 Una mediana vida yo posea,
 un estilo común y moderado,
 que no le note nadie que le vea!¹⁸

Todos estos argumentos constituyen uno de los nervios centrales de la moral ascética del Siglo de Oro. La «mediocritas» es sinónimo de moderación, el medio entre dos extremos. La emblemática no cesa en proclamarlo. Para Juan de Borja, la moderación es una de las ideas centrales de sus *Empresas Morales*: «La mayor discreción que en esta vida hay, es saber huir de los extremos que son viciosos, y hallar el medio en que está la virtud. Sólo el que esto sabe hacer, merece ser llamado sabio y discreto».¹⁹ La moderación se convierte en una de las claves con que el príncipe demostrará ser sabio: doblegará las voluntades con maña, no por la fuerza; antes de castigar deberá meditar, nunca actuar llevado por

17. SÉNECA, *Epístola I*, 5, 5, en tr. esp. cit., vol. 1, pp. 108-109.

18. ALONSO, D., *La «Epístola moral a Fabio», de Andrés Fernández de Andrada*, Madrid, Gredos, 1978, p. 21.

19. BORJA, J., *Empresas Morales*, Praga, 1581, en ed. de GARCÍA MAHÍQUES, R., Valencia, 1998, emp. XII, p. 36. La *pictura* de esta empresa consiste en una mano que traza un círculo con un compás.

la ira, sobre cuyos daños, el primer perjudicado es el mismo rey, y sus fatales consecuencias tendrán repercusión sobre toda la comunidad, etc. Un ejemplo de ello lo vemos en la empresa que presenta una mano doblando con suavidad las ramas de un árbol, mientras que otra, con su brusquedad, ha terminado por romperla [Fig. 5], y comenta así: «A los ásperos de condición, altivos y ambiciosos, les parece que sin austeridad grande y sumo rigor es imposible gobernar ni tratar bien ningún negocio. Por lo contrario, los valerosos, prudentes y bien acondicionados, les parece que seguir el medio es lo más acertado».²⁰ Casi tres décadas más tarde, persiste esta idea de la medianía en los *Emblemas* de Covarrubias, en donde se proclama concretamente con la imagen del pastor [Fig. 6] que ordeña en exceso su oveja hasta esquilmarla sin que quede jugo para sus crías.²¹ Así mismo, la lista de emblemas y empresas



Fig. 5.



Fig. 6.

20. BORJA, J., *op. cit.*, emp. XI, pp. 34-35.

21. COVARRUBIAS, S., *Emblemas morales*, Madrid, 1610, cent. I, emb. 14, p. 14.

que insisten en el tema de la moderación son muchas más, y casi siempre inspiradas por el pensamiento estoico.²²

Por esta vía de aconsejar la moderación, Borja enseña también con la imagen del árbol que se desgaja por la abundancia de fruto, los peligros del exceso de prosperidad: «Y aunque cualquier demasía es mala, ninguna es tan peligrosa como la demasiada prosperidad, pues al que más favorece, más presto le torna loco».²³ Esta misma imagen del árbol desgajado, cuya fuente es el mismo Séneca²⁴ y cuyo antecedente emblemático es una empresa de Paradín,²⁵ tendrá sus réplicas en la emblemática hispánica, primero en Covarrubias, luego en Villava. Para el primero [Fig. 7], la empresa de un manzano con sus ramas por tierra es «ejemplo de los muy cudiciosos, que por no contentarse con lo razonable vienen a perderlo todo, y destruirse a si mesmos».²⁶ Por su parte, Juan Francisco

22. Pueden ser consultadas, a modo de ejemplo las siguientes: MENDO, A., *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales*, 1642 (Lyon 1662), documento xxxiii, pp. 160 y ss. (Bernat / Cull, nº 9), en la que, sobre la imagen de la columna con su reina, aconseja al Príncipe que «Ni ha de ser todo rigor, ni todo piedad».

23. BORJA, J., *op. cit.*, emp. viii, pp. 28-29. Cfr. El análisis iconográfico de esta imagen en mi estudio de las Empresas Morales: GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas Morales de Juan de Borja, Imagen y Palabra para una Iconología*, Valencia, 1998, pp. 69-70.

24. SENECA, *Epístola IV*, 39, 4, en tr. esp. cit., vol. I, p. 250: «Es propio de un alma grande menospreciar lo grandioso y preferir la moderación a la desmesura. Porque la una es útil y reconfortante; en cambio, esta otra, por lo mismo que se desborda, perjudica: así las mieses caen a tierra por su excesiva abundancia, así las ramas se rompen por su propio peso, así no alcanza la madurez la excesiva fecundidad. Otro tanto acontece a las almas: una desmesurada felicidad, que emplean no sólo en perjuicio de los otros, sino en el suyo propio, les arruina.»

25. Paradín compone su imagen no con el árbol que se rompe, sino con la imagen de las espigas de trigo, tan cargadas de grano que terminan por romper el tallo que las sustenta. PARADÍN, *Devises Heroïques, par M. Claude Paradín, Chanoine de Beauieu*, Lyon, 1551 (*Symbola Heroica M. Claudii Paradini, Belliicensis Canonici[...]*), Amberes, 1567), p. 255: *Quemadmodum (ut habet Seneca) ex nimia foecunditate contingit fruges a sese opprimi, spicasque deici, sic et immoderata suarum commoditatum, ac voluptatum congeries praeclaris ingeniiis, et alioquin bene natis est nocentior.*

26. COVARRUBIAS, *op. cit.*, cent. I, emb. 89. Cfr. BERNAT / CULL, *op. cit.*, 1024.

de Villava, en una empresa, también sobre el manzano rasgado, que lleva por mote «Pondere pressa meo», comenta así:

No ay quien no se quexe del tiempo diziendo, que él es el que con su guadaña y hoz lo acaba y consume todo... las cosas muy grandes no pueden regirse, y lo que no se puede regir, no puede durar mucho... La grandeza del mundo tiene aquesto, que como grande en fin, haze grande viso, y es blanco descubierto para que le asesten enemigos...²⁷

Es interesante poner de manifiesto que ante esta imagen emblemática del árbol roto por el peso de sus frutos, compartida por Borja, Covarrubias y Villava, cuyo denominador común moral para los tres no es otro que la recomendación de la moderación —la «mediocritas»—, se arraciman como subordinados otros preceptos: el *contemptus mundi*, el mal derivado de la codicia inmoderada, los peligros de la demasía..., etc. Todas estas disposiciones están realmente penetrando en el tejido conceptual e ideológico del Siglo de Oro. Aquí conviene hacer una observación substancial, pues teniendo en cuenta que la cultura, en especial la cultura barroca, fue un instrumento operativo en manos del poder mediante la cual se pretendió ajustar el conjunto de la sociedad a un modelo, es evidente que más allá de la simple «moderación», tras el concepto de la «mediocritas» se amaga un impulso más profundo. Una de las claves de este impulso nos la ofrece Juan de Borja, un hombre de la corte y estrechamente comprometido con la monarquía y el poder del estado. Borja, promueve de modo directo el conformismo social. Su argumentación en la empresa que se acaba de citar, eminentemente estoica, termina con una sentencia de cariz ideológico muy conservador: «El que fuere cuerdo y se contentare con lo que Dios le dio, lo podrá bien dar a entender con esta empresa.» Este mensaje está presente como una constante en algunas de sus empresas, siendo especialmente significativo en la empresa del rayo que se descarga sobre una torre [Fig. 8]: «Lo más seguro

27. VILLAVA, J.F., *Empresas espirituales y morales...*, Baeza, 1613, II parte, emp. 32 «el prosperado». Cfr. BERNAT / CULL, *op. cit.*, 1025. Cfr. así mismo PÉREZ LOZANO, M., *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*, Universidad de Córdoba, 1998, pp. 255-6.

y mejor sería contentarse cada uno con el estado en que nació, porque haciéndolo así no habría quien no se preciaría de saber hacer muy bien lo que en su estado está obligado, y con esto se viviría con más quietud y contento".²⁸



Fig. 7.



Fig. 8.

La formulación conceptual de esta empresa del rayo tiene su origen en uno de los clásicos del estoicismo: Horacio, justamente la oda citada en el comienzo del presente ensayo.²⁹ Va dirigida a quienes son tentados por el poder y pretenden alcanzar altos puestos, ese tipo de hombre de mundo que a través de trabajoso afán logra «llegar al más alto y encumbrado estado», pensando que sólo allí hallará «descanso y contento». A éste advierte Borja que una vez alcanzada la cumbre, «fácilmente es de allí derribado, por ser mayores los peligros cuanto el estado es más alto». Otra de las empresas de Juan de Borja insiste en este concepto. Se trata

28. BORJA, J., *op. cit.*, emp. xciv, pp. 202-203.

29. *Vid.* la nota 2. Para un análisis iconográfico de esta empresa, con sus antecedentes literarios y emblemáticos, véase mi citado estudio sobre las *Empresas Morales*, pp. 216-218.

de la empresa que lleva por mote *Procul* y su *pictura* consiste en el haz de rayos jupiterinos. Su significado moral es así declarado por el autor:

[...] PROCUL, que quiere decir LEJOS; y significa que debe el hombre huir de todos los príncipes poderosos, por el peligro que hay en tratar con ellos y desgustarlos, y cayendo en su desgracia, ponerse a peligro de ser destruido de sus rayos.³⁰

Es interesante observar cómo esta imagen, basada en la oda horaciana, se encuentra codificada en la emblemática, e inspira algunas obras emblemáticas hispánicas importantes. A ello debe quizás haber contribuido no sólo la obra de Juan de Borja, sino también el magno libro de Otto Vaenius *Quinti Horati Flacci Emblemata*, publicada por primera vez en Amberes en 1607 y con epigramas en castellano en otra edición de 1612. Uno de los fastuosos emblemas de esta obra traduce en imagen la citada oda horaciana [Fig. 9]. Nos muestra unos rayos que se estrellan contra las cumbres montañosas, que derriban elevadas torres y altos pinos, mientras en el fondo del valle surcado por un río, un rey a caballo parece dirigirse a la guerra con sus tropas y un pobre campesino camina por un sendero con peligro de ser aplastado por la torre en su caída. En primer término, y en un lugar, ni elevado ni profundo, el sabio se halla libre de todos estos lances y halla su seguridad en una «medianía», que es señalada con su índice en un nivel o plomada. El mote del emblema reza «Culmen honoris lubricum» (la cumbre de la honra es peligrosa). Un soneto en español que acompaña a la imagen explica así:

El rayo tema la empinada torre,
que compite en altura con el cielo,
y el erguido collado, cuyo yelo
passa en su cumbre lo que el viento corre;
Temale el alto pino aunque se borre
la infamia de Atis, con venir al suelo;
y del rayo del mundo haya recelo,
el que al mundo, y no el mundo le socorre;

30. BORJA, J., *op. cit.*, emp. XLIV, pp. 100-101.

Tema caer el que se vee encimado
sobre los altos cuernos de la luna,
libre à su parecer de sobresaltos;
Y no le tema el quieto y nivelado
con su mediana suerte y su fortuna
Pues solo da ese rayo en los mas altos.³¹



Fig. 9.

Estos mensajes sobre la conveniencia de la medianía entre el valle y los lugares encumbrados, filtrados entre la hojarasca estoica, reaparecen en obras emblemáticas importantes de la España del Siglo de Oro. Saavedra Fajardo [Fig. 10] nos muestra un monte sobre el que se descarga el rayo de Júpiter, bajo el lema *Iovi et fulmini*. Con ello quiere significar la peligrosa situación del valido:

31. VAENIUS, O., *Quinti Horati Flacci Emblemata*, Amberes, 1612, p. 98. *Vid.* así mismo SEBASTIÁN, S., «Theatro Moral de la Vida Humana, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas», en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XIV, 1983, pp. 22 y 58.

Desprecia el monte las demás obras de la naturaleza, y entre todas se levanta a comunicarse con el cielo. No invidie el valle su grandeza; porque bien está mas vecino a los favores de Júpiter, también está a las iras de sus rayos. Entre sus sienas se recogen las nubes, allí se arman las tempestades, siendo el primero a padecer sus iras. Lo mismo sucede en los cargos y puestos más vecinos a los reyes.³²

Esta empresa está en relación con uno de los emblemas de Juan de Solórzano, en donde éste comenta así:

La envidia a lo sumo bien busca,
Los vientos las cumbres hieren,
Lo más descollado el rayo
De Iove derriba siempre.³³

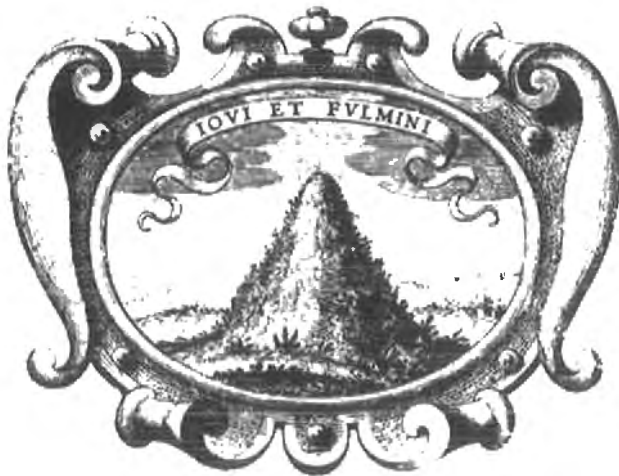


Fig. 10.

32. SAAVEDRA, D., *Idea de un Príncipe Político-cristiano...*, Munich, 1640, emp. 50, pp. 325-326.

33. SOLÓRZANO, J., *Emblemas Regio-políticos*, 1653, p. 479. Vid. así mismo, MENDO, A., *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, 1662, p. 83. Cfr. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J., *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, monográfico de Traza y Baza, 10, p. 73.

Por otro lado Núñez de Cepeda [Fig. 11] toma la imagen para referirla a la delicada situación en que se halla el prelado: «Quien se levanta al trono de la Iglesia, no sube a ser adorado del pueblo, sino a ser perseguido de la malignidad, y a tolerar con modesto sufrimiento las injurias». El mote resume bien todo el concepto: «Feriunt summos fulmina» (Los rayos hieren a los más altos). En tal sentido, tampoco Núñez de Cepeda escapa de vincular su mensaje central al feliz estado de la «mediocritas», pues asevera también así:

¿Qué espíritu será tan ambicioso de gloria, que si considera bien las batallas que le esperan en el puesto eminente, no elija vivir antes desconocido en los cuarteles de la humildad y del desengaño?³⁴

Pasando finalmente a hacer una interpretación de conjunto, observamos que en general todos los emblemas que hemos considerado comparten en común un mismo código conceptual: la «aurea mediocritas», que es una constante en la cultura del Siglo de Oro. La «medianía» es un concepto que sirvió al poder, a las fuerzas conservadores, para mantenerse. La posición «intermedia» que corresponde al sabio tiene una vertiente social que no debe pasar desapercibida: la formación de una capa poblacional intermedia. En el barroco, haciendo nuestra la tesis de J. A. Maravall «se procura la consolidación de ese estadio intermedio, pensando que de ello se sigue consolidar el orden».³⁵ Para que haya un término medio deben haber dos extremos, y en tal sentido la medianía sostiene el orden diferenciado, continúa Maravall, quien cita un texto de González de Cellorigo, auténtica apología de la «mediocritas» –que en

34. NÚÑEZ DE CEPEDA, F., *Idea del Buen Pastor...*, Lyon 1682, emp. III. A falta de una edición crítica, puede ser consultado mi estudio sobre esta obra emblemática: GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Turo, 1988, pp. 42-44. Lamento que algunos investigadores –especialmente del ámbito de la filología– insistan en citar mi libro como edición crítica, cuando su intento es únicamente un estudio con enfoque iconológico de la *Idea del buen Pastor*, que reproduce parcialmente el texto original de Núñez de Cepeda. En el presente caso ofrezco un análisis iconográfico de esta imagen, teniendo en cuenta sus principales precedentes emblemáticos.

35. MARAVALL, J.A., *La cultura del barroco*, Madrid, 1975 (1980), pp.283 y ss.

la contemporánea sociedad de clases denominamos «clase media»—, como solución para conservar el orden:

No hay cosa más perniciosa que la excesiva riqueza de unos y la extrema pobreza de otros, en que está muy descompasada nuestra república, [...] Y aunque no sería bien decir que todos hayan de ser iguales, no sería fuera de razón que todos estos extremos se compasasen; pues al quererse todos igualar es lo que los tiene más desconcertados y confundida la república, de menores a medianos y de medianos a mayores, saliendo todos de su compás y orden, que conforme a la calidad de sus haciendas, de sus oficios y estado de cada uno debieran guardar.³⁶



Fig. 11.

La «mediocritas» constituye de este modo la clave de un auténtico programa conservador. El texto de Cellorigo revela también una preocupación por la movilidad social, que trastoca todo el orden tradicional, y el poder, por lo tanto, desea que cada individuo guarde su situa-

36. GONZÁLEZ DE CELLORIGO, *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la República de España*, Madrid, 1600, fols. 15 y 16. Cit. de MARAVALL, *op. cit.*, p. 284.

ción estamental. Este elemento es esencial, y en emblemistas como Juan de Borja, este precepto es fundamental, y lo advertimos en la empresa xcv, cuando afirma que «lo más seguro y mejor sería contentarse cada uno con el estado en que nació». Borja y sus contemporáneos saben que los ambiciosos suelen triunfar en la vida; en o mayor o menor grado consiguen lo que se proponen. Aquí estamos ante el fenómeno de la movilidad social, que fue importante en el siglo xvi y mucho más lo sería todavía en el siglo xvii. Los estudios están propiciando el acceso de algunos individuos hacia el estamento superior, ante lo cual se producirá una reacción conservadora dirigida por el poder. Desde el estamento privilegiado se advierten las nefastas consecuencias que podían derivarse de toda esta movilidad; en especial porque ésta suponía un peligroso aumento del número de los privilegiados, incluso también porque, en el peor de los casos, la cualificación de personas de baja extracción social por medio de los estudios, y el hecho de que éstos emprendiesen «carrera», podía agudizar el estado de descontento y tensión social, algo muy característico en una época tan sensible como ésta.³⁷ La solución o manera de impedir la movilidad estamental fue de hecho, prioritariamente, cerrar escuelas o estudios en determinados lugares, sobre todo rurales, puesto que muchos campesinos llevaban allí a sus hijos separándoles de aquellas ocupaciones para las que habían estado destinados por condición de nacimiento. Paralelamente se recurre a los resortes de la cultura, y es aquí donde juega su papel el concepto de la *mediocritas*, aplicado a todas las facetas de la vida. Por ello se entiende la recomendación de huir de los altos puestos, puesto que la altitud significaba el peligro de fatal caída por tener el riesgo de ser fácilmente desde allí derribado, y en definitiva que el sabio era aquel que sabía encontrar siempre la medianía, siendo ésta la auténtica virtud, la posición ideal en la vida. Es pues de este modo como la «aurea mediocritas», o la «vida retirada», pudo llegar a ser uno de los referentes más importantes de la cultura del Siglo de Oro.

37. Este aspecto está muy bien tratado por MARAVALL, J.A., *op. cit.*, pp. 276 y ss.

LA CIUDAD AUREA: CERÁMICA DE REFLEJOS DORADOS Y EMBLEMÁTICA ALQUÍMICA APLICADA

JOAN FELIU FRANCH

Universitat Jaume I

Mucho se ha escrito sobre la alquimia, normalmente recreándose en un hermetismo simbólico que encubría los supuestos conocimientos de transmutación de elementos, cayendo en el error de la lectura literal de las recetas esotéricas, o bien retractándose de este arte maldito. Estos últimos fueron los más abundantes en la católica España, especialmente cuando la alquimia se convirtió en blasfemia, en una herejía que tomaba los símbolos cristianos como alquímicos. El ejemplo más claro de los retractores españoles pudiera ser Covarrubias en sus *Emblemas Morales*,¹ pero no fue el único ni el más virulento: Chaucer en sus *Cuentos de Canterbury*, Artephius, Juan Tritemio, Sebastián Brandt, etc.²

Nuestra aportación intenta incidir más sobre las recetas metamorfoseadoras y su importancia en un campo de expresión artística como es la cerámica, que en la propia representación emblemática como elemento artístico y fuente de otras obras de arte. Los edificios de las ciudades decorados con piezas cerámicas doradas e su exterior y abarrotados de cerámica vajillera dorada en su interior, fueron un ejemplo de ostentación de poder de su propietario, y esta ostentación no parece estar lejos del interés de estos por la obtención del oro alquímico.

1. COVARRUBIAS, S. de, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610, I, 86. En SEBASTIAN, S. *Emblemática e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 98.

2. SEBASTIÁN, S., *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*, Tuero, Madrid, 1989, p. 97.

LA ESTUFA DE VEGARA

No despreciamos esta aludida, establecida y probada vinculación entre emblemática alquímica y arte, y de hecho, investigaciones ya iniciadas podrían añadir a los ya numerosos ejemplos de representaciones artísticas que toman como base grabados alquímicos, la de la fachada de la casa del batzoki de Bergara, decorada con placas cerámicas pertenecientes a una desmontada estufa alemana, como ya demostró Antonio Perla en su día³. Aunque Antonio Perla defiende la hipótesis de un programa iconográfico en torno a la figura de Carlos V como rey solar, resulta curiosa la representación de la figura de Mercurio. Las placas representan Las Vírgenes Prudentes y las Necias, la Porta Amatorium, la Fons Philosophie y el Templo de la Sabiduría, combinadas con los planetas. Identificadas claramente las fuentes en los grabados de Nicolás Manuel Deutsch⁴ (dibujos de las Vírgenes Prudentes y Necias de 1518, publicados en 1520) y en las xilografías de Hans Burgkmair pertenecientes a la serie de los siete planetas, realizada en Viena hacia 1510, únicamente la placa correspondiente a Mercurio está falta de una fuente documental, que suponemos próxima a la mano del propio Burgkmair.

La estufa, realizada en Nuremberg en la primera mitad del siglo xvi, parece ser una obra de taller bastante común, no obstante la representación de Mercurio merece un comentario detenido. Al contrario que el resto de los planetas, fácilmente identificables por sus símbolos y claramente tomados de los grabados de Burgkmair, Mercurio aparece como una figura femenina de la que se representa sólo su torso desnudo (los otros planetas aparecen sentados de cuerpo entero), con dos grandes mechones en su cabeza casi calva, un bracamarte en la mano derecha y una cabeza recién cortada sobre una bandeja en la mano izquierda. La representación de un Mercurio femenino debemos tomarla en relación con la ciencia alquímica, pues como mujer se tiene al disolvente universal

3. PERLA, A., *Historia de una estufa. Las placas cerámicas del xvi en la casa Aguirrebeña de Bergara*, Bergarako Udala, Bergara, 1998.

4. MANDACH, C. V., KOEGLER, F., *Nicolás Manuel Deutsch*, Basel, 1947.

cuya humedad ha de ser absorbida por el azufre, que sería siempre masculino. En realidad, esta representación encaja con la iconografía hermética del siglo xvi,⁵ y es más, los dos mechones de pelo se asemejan a las dos serpientes del caduceo de Hermafrodito, hijo de Mercurio y Hermafrodita, y símbolo de las dos naturalezas. Desconocemos la fuente directa, pero parece mantener una estrecha relación con la obra *Los dioses y las diosas* de Jacob Binck, grabada hacia 1530, donde aparece Mercurio con la cabeza de Argos, imagen a su vez tomada de *Las Metamorfosis* de Ovidio, en su libro primero, v y vi. Júpiter manda a Mercurio que mate a Argos para restablecer el Orden como mensajero de los dioses, símbolo netamente alquímico como refiere también Pérez de Moya en su *Philosophia Secreta*.⁶ Por último establecemos un paralelismo de la imagen de Mercurio de Bergara con el emblema cxviii de Alciato dedicado a la Fortuna, relacionando estos dos símbolos mediante el caduceo mercurial, y con el cxxi de la «Occasión».

Es muy probable que la estufa contenera un programa iconográfico dedicado a Carlos V, pero parece bastante prudente afirmar que es Mercurio y no el Sol el planeta que contiene la clave. En el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, el Bayerisches Nationalmuseum de Munich o el Museen der Stadt Regensburg se conservan varias estufas como la de Bergara, y bien pudiera asociarse la manipulación del fuego para caldear las estancias como un mecanismo relacionable con la alquimia, y que fuera ésta la fuente de la decoración arbitraria de muchas de ellas.

5. Existe un manuscrito del siglo xvi en la Biblioteca Nacional de Paris, el *Turba philosophorum*, donde se describen las bodas reales alquímicas concluyendo con un Mercurio desnudo y femenino. En VAN LENNEP, J., *Arte y Alquimia*, Editora Nacional, Madrid, 1978, p. 55.

6. PÉREZ DE MOYA, J., *La Philosophia Secreta. Donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos los estudios con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*, Francisco Sánchez Imp., Madrid, 1585; CCC, XIX, Art. XII, fol. 102-106.

LA TINAJA DE CANAÁ

A pesar de lo relacionado anteriormente, el objeto de este análisis es incidir en cómo los procedimientos alquímicos, representados mediante emblemas, pudieron ser utilizados para la creación de objetos cerámicos, y en concreto en las decoraciones de reflejo dorado, tanto para piezas tornedas como para placas de revestimiento arquitectónico que sirvieron para denotar la importancia del edificio que decoraban.

La relación entre alquimia y cerámica en la corte de Rodolfo II, en los mismos años en que estuvo de consejero Michael Maier, del que hablaremos más adelante, queda demostrada por los curiosos avatares de un vaso de reflejo dorado que hoy en día se conserva en el Museo Nacional de Estocolmo. Según las noticias que Maier y Rodolfo II tenían, tal vaso fue encontrado por primera vez en un convento de monjas de la isla de Chipre, y había sido identificado como una de las tinajas de agua convertida en vino por Jesús en las bodas de Canaá. Al parecer, cuando los turcos conquistaron Chipre en 1571, el general que se hizo cargo de la plaza, Mustafá Pasha, se quedó con dicha tinaja y sólo consintió en venderla al embajador Alemán, que la trasladó a Viena con la creencia de que, efectivamente, se trataba de la tinaja de Canaá, y que por obra de la transformación de los elementos, no sólo se había convertido el agua en vino, sino que también el barro se había hecho oro. Rodolfo II vio en este vaso la prueba de que la resolución alquímica era, no sólo posible, sino acorde con los preceptos religiosos cristianos, ya que el primer alquimista sería el mismo Jesús. No tardó la corte de Praga en contar con este ejemplar, comprándolo en Viena, y mostrándolo como uno de los objetos más preciosos de sus colecciones. Cuando las tropas suecas entraron en Praga, uno de los tesoros más preciados que se llevaron como botín fue la tinaja de Canaá, pasando a formar parte del tesoro imperial de la corona sueca, donde consta en el gabinete de Antigüedades de la Reina Cristina⁷ como una de las seis tinajas de las que prestaron servicio en Canaá.

7. SOLER, M.P., PÉREZ, J., *Historia del cerámica valenciana*, Vicent García Editores, Valencia, Tomo IV, p. 44.

La realidad es que la tinaja no resiste el examen más somero, pues aparece claramente una decoración epigráfica árabe que fue interpretada como un conjunto de símbolos indescifrables. De hecho, la falta de un asa y ciertos desperfectos en el cuello fueron solucionados añadiendo un asa nueva con forma de dragón y un cuello de bronce a imitación de las vasijas egipcias, puesto que se suponía que si era un ejemplo de transmutación alquímica, debía estar relacionada con Egipto, lugar originario de esta ciencia.

Lo cierto es que se trata de una vasija hispanomusulmana de las que existe una moderadamente abundante serie fabricada en Málaga y Granada y que hoy en día se conocen como las vasijas de La Alhambra.

EL ALFARERO DE MAIER

La corte de Rodolfo II gozó de la presencia de uno de los más importantes alquimistas, tanto por su obra como por su legado emblemático. Nos referimos a Michael Maier (Rendsburg, 1568), llegado a Praga como médico de cámara en 1608. Su obra más conocida *Atalanta Fugiens* (Juan Teodoro de Bry, Oppenheim, 1618; [Fig. 1]⁸ se constituyó en un libro de cabecera para alquimistas posteriores, y en ella, Maier, manifiesta las bases de los procedimientos alquímicos que, analizados a partir de sus emblemas, relacionaremos más adelante con los procedimientos de reflejo dorado cerámico.

Ya en el emblema primero relativo al viento [Fig. 2], se inicia la concepción alquímica de que los cuatro elementos cosmológicos constituyen toda materia. Según esta tetrasomía, el viento, la tierra, el agua y el fuego representan estados materiales, así, el viento lleva en su seno al Hijo de la Filosofía, la tierra (emblema segundo; [Fig. 3] lo amamanta en sus entrañas como la cabra Amaltea amamantó a Júpiter, y la loba a Rómulo y Remo, el agua (representada en varios emblemas) aparece como elemento purificador (emblema tercero; [Fig. 4], emblema XIII; [Fig. 5], o emblema XL) pero también de unión entre el

8. SEBASTIÁN, S., *op. cit.*

Sol y la Luna (emblema xi; [Fig. 6], o emblema xxxiv), y por último, el fuego, el elemento más representado, aparece como el último trasmutador y unificador de la obra, con su cuadruple órbita (emblema xvii; [Fig. 7], o como Hércules venciendo cuatro Geriones (emblema xix; [Fig. 8]).



Fig. 1.

Nos interesa destacar el emblema xv [Fig. 9]: «Opus siguli, consistens in sicco & humido, te doceat», es decir, que la obra del alfarero, consistente en lo seco y en lo húmedo, te enseña. Santiago Sebastián⁹ ya introducía la similitud de la pieza de cerámica al globo terrestre en cuanto a que son tierra y agua mezcladas en un cuerpo re-

9. *Ibidem*, p. 122.

dondo, e indicaba que el objetivo de la cerámica era el mismo que el de la alquimia: la búsqueda de la Piedra Filosofal. El emblema escoge la figura del alfarero por el auge del secretismo de esta técnica en el siglo xvii, paralelo al de la alquimia, transmitido igualmente tras una iniciación, y debemos de pensar que la aparición de la tinaja de Canaá también tuvo algo que ver. Del mismo modo que Dios mezcla los elementos, el alfarero mezcla arcilla y agua, y el alquimista azufre y mercurio, pero además, si sabemos que Maier creía en la tinaja de Canaá, el emblema se completa con la identificación del alquimista con el alfarero y con el mismo Dios, puesto que fue Jesús quien transformó la arcilla en oro al igual que el agua en vino. Se trata por tanto, no sólo de una comparación entre dos procesos sacralizados, sino también de la legitimación divina de la alquimia, ejemplificada en la cerámica.



Fig. 2.



Fig. 3.

Esta obra parece no haber influido en el panorama artístico español, al menos no existen referencias literarias ni plásticas, sin embargo, tuvo una importancia relativa en la fabricación de la porcelana y del reflejo dorado.

La obra de Maier fue referencia obligada para un grupo de alquimistas y rosacruces itinerantes por las cortes europeas, en estrecha relación con los círculos de científicos ligados a la medicina y la farmacopea (en la [Fig. 10], un ouroboros rosacruz del siglo xviii). Este grupo, al que podríamos denominar de Lascaris, por ser éste el personaje que sirvió de

nexo de unión, fue iniciado por Maier, Seudirogius, Philalèthe, y Le Cosmopolite, a los que siguieron Böttgger (estudiante de medicina) y el propio Lascaris (farmaceutico), entre otros alquimistas de menor proyección, y aunque no todos fueron coincidentes cronológicamente, los más jóvenes se consideraban seguidores de los mayores y conocían su obra. Son muchos los contactos que Lascaris, con un reducido número de iniciados tuvo con médicos y farmaceuticos, especialmente con Hermann Braun, y su segundo Martin, farmaceutico general de Francfurt, pero también con el doctor Eberhard, el doctor Horlacher de Munster, etc. En Hasch-sur-Legeir este grupo estuvo en contacto con el conseiller Liebkech, en 1707 se relacionaron con el químico Dippel en Amsterdam y en algunos lugares de Francia, en 1715 se instalaron en Hamburgo con el barón de Crenz, también alquimista experimentado, y en julio del año siguiente en Viena, donde establecieron demostraciones para científicos escépticos bajo la mirada del conseiller Pautzer de Hesse, para disgregarse en la década de 1730 tras pasar a estar al servicio del rey de Polonia en la corte de Leipzig, invitados por el alquimista Schmotz de Dierbach.¹⁰



Fig. 4.



Fig. 5.

La relación con Maier se inicia con una serie de alquimistas errantes encabezada por Michel Seudirogius, autollamado Le Cosmopolite,

10. Según consta en el juicio a la condesa Sophie d'Erbach en Putonei, *Enunciata et consilia juris Lipsiæ*, Leipzig, 1733.

que viajó preferentemente por Alemania y Polonia hasta su muerte en 1646 a la edad de cuarenta años, y continúa con el químico belga Jean-Baptiste Van Velmont, nacido en Bruselas en 1577. No obstante, el personaje más interesante, contemporáneo de Maier, fue Eyrénéé Philalèthe, nacido en Inglaterra entre 1612 y 1622, y muerto en 1666. Probablemente se tratara de Thomas de Vagan, autor de *La entrada abierta al palacio cerrado del rey*,¹¹ libro reeditado por Michel Faustius en las colonias americanas inglesas, donde al parecer vivió por un tiempo, y donde su obra tuvo gran influencia al igual que en la metrópolis, hasta el punto de que el British Museum conserva un ejemplar de su libro, que fue de cabecera de Isaac Newton. Sabemos que en 1666 dio a traducir al latín el libro a Jean Lange, en Amsterdam, y es muy posible que sea el alquimista desconocido que se relacionó con el escéptico Helvetius, del que hablaremos más adelante.



Fig. 6.

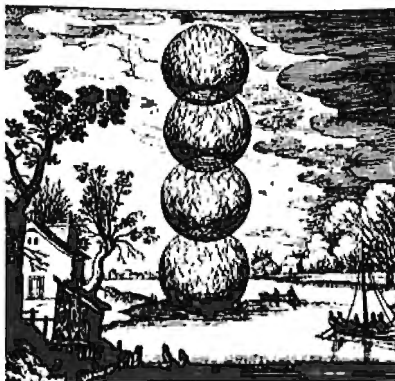


Fig. 7.

Otro de estos alquimistas itinerantes conocidos por Maier fue el escocés Alexandre Sethon, posiblemente el auténtico Cosmopolite, que viajó a Holanda a casa de un capitán mercante naufragado y salvado por él en las costas escocesas, iniciando un viaje que le llevaría a Alemania en 1602. Contactó con varios alquimistas y científicos como el

11. VAGANT, T., *La entrada abierta al palacio cerrado del rey*, ed. Michel Faustius, 1695.

profesor de Friburgo Wolfgang Dienheim, con Alexandre Sethonius o con el doctor Jacob Zwinger,¹² estuvo con el orfebre André Bletz y con Karl Christoph Schumieder en Estrasburgo, hasta que su fama llegó a oídos de Rodolfo II y su corte de Praga, donde en lugar de él llegó su amigo Gustenhover, pasando por alquimista, y pagando su engaño residiendo hasta su muerte encerrado en la Torre Blanca de Praga. Mientras tanto Le Cosmopolite fue a Francfurt, al pueblo de Offenbach, con el comerciante Coch y el autor de la *Historiae aliquot transmutationis metallicae*, Thêobald de Hogenlande. Tras un breve paso por Colonia, pasó al servicio del duque de Saxe en 1603, hasta que el joven elector Christian II, lo encerró y torturó para conocer sus secretos hasta provocarle la muerte.



Fig. 8.

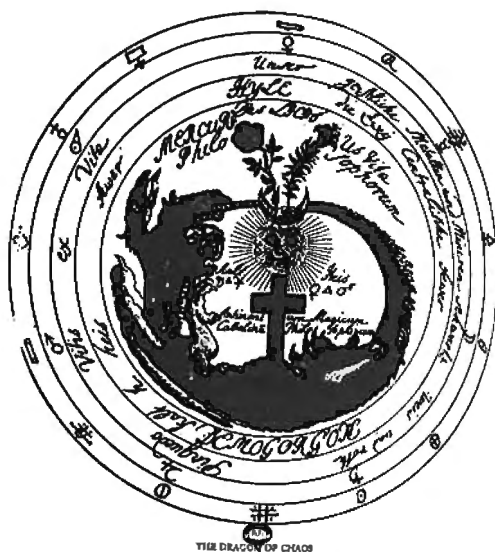


Fig. 9.

El último de este grupo de alquimistas fue Jean-Frédéric Böttger, autor que nos interesa por ser la demostración de que las relaciones entre alquimia y cerámica no se ciñen únicamente al caso de la tinaja de Canaá o al emblema de *La fuga de Atalanta*. Discípulo de Lascaris, estudioso y respetuoso con las obras de sus maestros, fue también un químico orgulloso del que se conocen enfrentamientos con escépticos de la corte de Federico I, como los pastores Winkler y Borst, en favor del arte hermético y de los

12. Citado por Fiquier en *De minerali medicina*, 1610, p. 258.

alquimistas que lo habían antecedido. Curiosamente la descripción que realiza el farmacéutico Siebert del ejercicio alquímico que Böttger ejecutó ante la mirada de Winkler y Borst coincide totalmente con la técnica de reflejo dorado sobre cerámica empleado en la tinaja de Canaá, tal y como continuaremos argumentando más adelante.



THE DRAGON OF CHAOS
In the center of the plate is a three-headed dragon whose heads by one side protrude are to represent, sulphur and iron and by another three protrusions are to represent, mercury, silver, and gold. In the dragon and in all in its own representation signify an organic chaos, the first of steps from which world, heaven or water is born. The cross, the silver feet, and human structure together with the wheel of fortune, the proper function figure for the alchemist's spiritual aim. From the lower corners the four of the sun and the life of the earth. In the cross is the union of the sun, the earth, the stars of life. By the life, the whole structure is made of words. The whole figure is a Chaos.

Fig. 10.

La reputación de Böttger creció rápidamente en el entorno berlinés, a pesar de que él se refería a los jóvenes inetrados en la alquimia como Adeptus Ineptus, y pronto fue llamado a la corte de Federico Guillermo I en Prusia. Böttger desoyó el llamamiento real y huyó primero a Wittenberg para atravesar luego el Elba. Aunque Federico Guillermo I sitió Wittenberg, Böttger consiguió el amparo de Augusto II, rey de Polonia y elector de Saxe. Una vez en Dresde fue incluso nombrado barón Sur-le-Champ, adquiriendo fama de generoso derrochador. De él se dice que mantenía abierta a sus invitados una

gran mansión, y que obsequiaba a éstos con piezas de oro bajo sus servilletas, mientras él conquistaba las gracias de las damas de la alta sociedad de Dresde. No obstante, y como sus procedimientos estaban más cerca de la coloración cerámica que de la obtención del oro, y supuestamente por llevar una vida de escándalos en contra de lo que debe hacer un buen alquimista, tal y como se lo aconsejaron Lascaris y Basile Valentin, sus maestros, le fue negada la gracia de la piedra filosofal, y le llegó el descrédito y la ruina.

Terminadas las recepciones fastuosas y las bellas compañías, sus deudas llevaron al elector a dar orden de presidio en su propia casa. Lascaris negoció desde Berlín en 1703 la liberación de su discípulo, mandando a un médico llamado Pasch a convencer a Augusto II de que Böttger era ceramista y de que nunca fue un verdadero alquimista. Ni el poder de convicción de Pasch, ni los 800.000 ducados de oro que llevaba para su rescate pudieron con Augusto II, que creyó que Pasch era el verdadero alquimista al que Böttger suplantaba, y mandó encerrar a ambos.

A continuación Böttger y Pasch protagonizaron un intento de evasión, con soborno al sobrino del guardián incluido, que terminó con su apresamiento antes de cruzar la frontera. De la prisión en Sonneinstein durante dos años y medio, Pasch no se recuperó, muriendo tan sólo seis meses después de su regreso a Berlín, teniendo aún tiempo de contar esta historia al consellier Dippel. Böttger fue encerrado en el castillo de Koenigstein, junto a un completo laboratorio del que salía para ser torturado hasta llegar a estar al borde de la muerte. Demostrada su incapacidad alquímica, Böttger decidió intentar salvar la vida aplicando sus conocimientos a la cerámica, campo en el que también podía ofrecer beneficios a su guardián, el conde de Tschirhaus. En 1704 Böttger se adjudica el descubrimiento de la porcelana roja, y en 1709 el método de fabricación de la porcelana blanca, el secreto más buscado de la época. El elector sacó provecho de este descubrimiento a través de la fundación de manufacturas reales, restituyó el título de barón a Böttger y lo nombró director de la manufactura de porcelana de Saxe en Dresde.

Böttger volvió a su vida disoluta hasta su muerte a los 37 años, minada su salud por su afición a la bebida.¹³



MERCURIO.

MIÉRCOLES.

Fig. 11.

EL MERCURIO ALQUIMISTA Y EL CERAMISTA

Ya se ha dicho que las obras emblemáticas alquímicas tuvieron una escasa repercusión en España, no obstante, en 1639 Alonso Barba publicó *El Arte de los Metales*.¹⁴ Barba fue el cura de la parroquia de San Bernardo en la imperial de Potosí, y había muerto dos años antes de la aparición de su libro, publicado con el añadido del tratado de las antiguas minas de España de Alonso Carrillo, por expreso deseo de los di-

13. Vid ENGELHARDT, Ch. A., *J.F. Böttger, erfinder des Sächsischen Porezellans*, Leipzig, 1837.

14. BARBA, A., *El Arte de los Metales, en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro, y plata por azogue, el modo de fundirlos todos, y como se han de refinar, y apartar unos de otros*, Viuda de Manuel Fernández, Madrid, 1639, edic. CSIC, Madrid, 1992.

putados de la ciudad y de la corte metropolitana con la intención de mejorar el aprovechamiento de las fuentes naturales de las Españas. Se trata por tanto de un libro eminentemente científico, coetáneo a los escritos de Maier, que sin embargo no duda en defender la ciencia alquímica como mecanismo útil en el trato de los metales y sus beneficios. Y así dice que «los alquimistas (odioso nombre por la multitud de ignorantes, que con sus embustes lo han desacreditado) con más profunda, y práctica philosophia, haciendo anatomia de los mixtos de la naturaleza, reduciendolos á sus primeros principios discurren en la materia de los metales de esta manera»,¹⁵ pasando a analizar la obtención del vitriolo; y continúa insistiendo en que aunque «no con principios científicos los que hicieron estas transformaciones; pero no por ello se quitaba la posibilidad, y verdad de ellas»¹⁶ para describir las ventajas del azogue.

Completado con grabados de los hornos necesarios para la fundición, el libro de Barba además explica como con técnicas alquímicas, y mediante la utilización del cinabrio y una parte de azufre y dos de azogue (innecesarias realmente como veremos a continuación) se pueden conseguir vidriados, o como lograr solimán con azogue, caparrosa y vinagre; el esmalte con alumbre, caparrosa y sal piedra; el diaphrages con los restos fundidos del cobre; o la purpurina o reflejo dorado con estaño, azogue, almojatre y azufre.¹⁷

Así pues, la alquimia no fue obviada en la España del siglo xvii, y aunque no se conozcan grandes influencias de obras como la de Maier en el campo artístico, no hay que desdeñar la posibilidad de que estas influencias llegaran a través de la aplicación práctica de sus conocimientos.

Recientemente se han producido ciertos descubrimientos que permiten relacionar el campo creativo cerámico de producción de dorados con la alquimia barroca centroeuropea. Se trata del caso del ceramista de Manises, José Ros. Permítaseme por tanto un pequeño salto en el tiempo que ayude a demostrar esta hipótesis.

15. *Ibidem*, p. 34.

16. *Ibidem*, p. 36.

17. *Ibidem*, pp. 62-64.

Ros fundó en 1885 la fábrica La Ceramo, enclavada en la población valenciana de Benicalap, y en esta manufactura consiguió realizar el reflejo dorado de mayor calidad de todos cuantos se han realizado hasta el momento. Lo curioso del caso es que Ros no era ceramista, y no había tenido ningún contacto con el mundo de la cerámica hasta el año de la fundación de su taller.

Es conocido el secretismo que ha envuelto siempre el reflejo dorado en la cerámica, transmitido únicamente de padres a hijos en momentos próximos a la muerte del progenitor, así que siempre nos había sorprendido la rapidez con que un foráneo había conseguido tan perfectísima técnica. Pero Ros no era un hombre cualquiera, era una persona muy culta, con una gran afición científica según él mismo confesó en repetidas ocasiones, que ejercitaba sus habilidades manuales como ebanista y eventual restaurador de muebles.¹⁸ Pronto tuvo que dar una explicación a los ojos inquisitivos del resto de ceramistas doradores, y ésta fue que había encontrado documentos en un bargueño antiguo que había adquirido para restaurarlo, donde se daba a conocer la secreta fórmula del reflejo dorado. La fórmula no podía ser un simple papel con las proporciones de los ingredientes, tenía que dar a conocer todo el proceso, desde la depuración de la tierra hasta el dominio de la cocción; debía tratarse prácticamente de un libro, y no se conoce ninguna manuscrito ni edición de un texto así, que además hubiera desatado las iras de los ceramistas celosos de su trabajo.

Siempre se ha interpretado esta historia como un arrebato romántico no exento de cierta ironía hacia los demás ceramistas, la respuesta de un hombre culto a las críticas de los artesanos, pero ciertos hechos nos hacen sospechar que quizá no lo fue tanto.

La versión de los ceramólogos pasa por la compra del secreto a Bautista Casany, hijo de un ceramista dorador de mismo nombre, que hasta entonces había ostentado la fama de mejor laborante, y que pudo trabajar para Ros,¹⁹ pero no nos cabe duda de la relación de éste últi-

18. SOLER, M.P., PÉREZ, J. *op. cit.*, p. 45.

19. *Ibidem*, p. 47.

mo con la alquimia. Sin duda conoció la historia de la tinaja de Canaá que hemos referido, pues no sólo estaba interesado en los muebles barrocos de la corte de Praga, de donde quizá se inspiró al lanzar la leyenda del libro encontrado, sino que realizó una imitación de dicha pieza, de 146 cm., que hasta hace pocos años se encontraba en la misma fábrica y actualmente forma parte de una colección particular valenciana. La calidad de esta pieza y de las que salieron desde el primer día de la fábrica La Ceramo era tal que, consciente o inconscientemente fueron vendidas como originales medievales, pues sólo hasta la década de 1900 firmó sus piezas con una L y una C, siendo además el ceramista elegido para ofertar un plato dorado con el águila de los Habsburgo a la reina regente D^a M^a Cristina y al niño Alfonso XIII, a su paso por Valencia en 1888.²⁰

Por otro lado, y conocida la vinculación de Ros a los círculos intelectuales de la época no debió de resultarle extraño *El libro negro ó de la magia, las ciencias ocultas, la alquimia y la astrología con secretos y recetas admirables, sacados de los mas célebres autores cabalísticos, tanto antiguos como modernos* de Hortencio Flamel,²¹ publicado en Barcelona en 1849, y que tuvo gran predicamento en Valencia en la segunda mitad del siglo XIX, como lo demuestra la pronta segunda edición realizada y su edición en facsimil en 1993 como uno de los libros famosos en la Valencia decimonónica²² (en la [Fig. 11]: Mercurio). En este libro se defiende claramente la verdad alquímica y se relacionan los descubrimientos de métodos de pintura y tintaje con experimentos alquímicos. Además se explica con detalle el experimento de Helvecio en Magderburgo, el año 1665:

20. Curiosamente, con motivo de la visita de la Reina Sofía a Valencia en 1986, se le ofertó con un plato igual de la misma fábrica y de la misma época.

21. FLAMEL. H. *El libro negro ó de la magia, las ciencias ocultas, la alquimia y la astrología con secretos y recetas admirables, sacados de los mas célebres autores cabalísticos*, Barcelona, Imp. Manuel Sauri, 1849.

22. Edic. facsimil de Librerías París-Valencia, Valencia, 1993.

El día 27 de septiembre de 1665, se le presentó un desconocido, y después de haberle hablado de la ciencia hermética, le enseñó la piedra filosofal de color de azufre y cinco planchas de oro puro, y le explicó de que modo había llegado á la perfección del arte. Helvecio le rogó que le diese un poco de aquella piedra, ó bien que le hiciese ver sus efectos por medio del fuego; lo que rehusó el desconocido prometiéndole que volvería dentro de tres semanas. Volvió efectivamente como lo había ofrecido, y solo á fuerza de súplicas y ruegos quiso concederle un poquito del tamaño de una semilla de rábano; y como dudase Helvecio que una tan corta cantidad pudiese convertir en oro cuatro gramos de plomo, el alquimista aun suprimió la mitad diciéndole que la otra bastaba para producir el efecto que deseaba. En la primera entrevista que Helvecio haabia tenido con aquel hombre, le habia quitado con la uña algunas partículas de la piedra, y habiéndolas echado sobre el lomo derretido, todo se habia disipado sin quedar mas que un poco de tierra vidriada en el fondo del cristal. Temia haberse dejado engañar, pero despues el desconocido le dijo que era preciso envolver con con cera la materia de proyección á fin de que el humo del plomo no la echase á perder.

Supo ademas en la misma conversación que la obra podia quedar terminada en pocos dias y que no resultaba muy cara. El alquimista tenia que volver al dia siguiente á la casa de Helvecio para enseñarle el modo de hacer la proyección; pero habiendo faltado á la cita, Helvecio cansado de esperar puso en presencia de su muger y su hijo seis adarmes de plomo en un crisol, y cuando este metal estuvo derretido, echó también el pedacito de piedra envuelto con un poco de cera amarilla; tapó el crisol con su cobertera, y al cabo de un cuarto de hora, halló toda la masa convertida en oro.²³

La explicación de Flamel es perfectamente relacionable con la pintura cerámica. El vidriado cerámico, lo que le apareció a Helvecio en su primera prueba, es el resultado de una solución alcalina térrea. Los primeros vidriados fueron alcalinos de sílice, sodio o potasio, pero en Europa se utilizaron sobre todo los plumbíferos, así que el plomo actuaba como fundente al igual que en una operación alquímica: si a la sílice le añadimos óxido de plomo (PbO) bajamos su temperatura de fusión, pero corremos el riesgo de desvitrificar la mezcla al cristalizar,

23. FLAMEL, H. *op. cit.*, pp. 52 y 53.

así que se deben de utilizar cantidades muy pequeñas respetando el límite de acidez, por lo que se explica la común advertencia de mezclar cantidades muy pequeñas en cualquier transformación metálica.

La utilización de vidriados plumbíferos era complicada por su inestabilidad. En el caso de una incorrecta formulación del vidriado éste sufría ataques de acidez similares al provocado por el del tomate al cocinarse. Por eso los alfareros añadían arcilla (alúmina) a sus vidriados, convirtiéndolos en un material más estable que únicamente el plomo.

Resulta curioso cómo aunque la coloración de los vidriados cerámicos se realiza normalmente por disolución de cobre, manganeso o hierro, o a partir de la suspensión ordenada de sus partículas, otros nacen por la reacción o combinación de un elemento químico con el plomo, insoluble en el vidriado. Así, en un asombroso paralelismo con los procesos alquímicos, que por otra parte no debe de extrañarnos, se obtuvo el amarillo brillante del antimoniato de plomo, siendo el antimonio totalmente transparente excepto cuando se combina con plomo o cuando se utiliza un plomo sucio de este metal; y también nació un rojo violento a partir del cromo, que normalmente da verde, pero en cromato de plomo sorprende con este color.²⁴

Pero el paralelismo más evidente con la alquimia lo encontramos en la creación del reflejo dorado a partir del cobre. Es cierto que en los reflejos dorados se utilizó el cloruro de oro en partículas en suspensión, e incluso el platino, nunca la plata, para bruñirlo sobre la pasta cocida, pero el mecanismo más habitual fue el del rojo de oro o la sangre de buey, el dragón rojo. El cloruro, sulfato o acetato de cobre mezclado con aceites y enfriado en proceso de reducción produjo un reflejo dorado de gran calidad, en cuyo procedimiento encontramos su vinculación alquímica.

Si simplificamos las enseñanzas de los emblemas de Maier y los textos de Flamel coincidimos en la necesidad de combinar una parte

24. Sólo conocemos la utilización de este color a partir de 1863, utilizándose antiguamente el uranio, hasta que se descubrió su radioactividad ya muy recientemente (Artigas o Blat lo utilizaron abundantemente).

metálica, una terrosa y otra acuosa, junto con el fuego y el aire, para obtener el preciado oro. Si tomamos, como fue habitual, al cobre como parte metálica, y le añadimos almagre o caolín como parte terrosa y mercurio como parte acuosa, ya tenemos la base para la creación del oro tal y como se confeccionaba en Persia. Pero si además en esta mezcla tomamos al mercurio como aglutinador, como el material que no es ni sólido ni líquido, y añadimos como parte acuosa un líquido fuerte y amarillento que esté próximo al oro, como el vinagre (ácido acético) o el zumo de limón (ácido cítrico), o incluso la orina, muy utilizada por los alquimistas, obtenemos una pasta que convenientemente tratada produce el reflejo dorado.

Nos faltaría integrar en el proceso el fuego y el aire tal y como indica Maier. Lo describimos a continuación de forma simplificada, observando como se trata del mismo proceso alquímico comentado: tomando el cobre pulverizado, mezclado con plomo como fundente, vinagre, limón u orina, caolín, y mercurio, y calentado al fuego en un crisol a más de 200°C, se convierte en una resina rojiza. Esta sangre de buey o dragón rojo debe de quedar encerrada en el recipiente, impidiendo según los alquimistas que se escapen sus efluvios, el elemento gaseoso que debe de formar parte, pero en realidad taponando la entrada de aire que la oxidaría. Balanceando el recipiente observaríamos como al irse enfriando, sobre el cristal va apareciendo una fina capa de color oro.

Se trata exactamente de lo que hizo Helvecio, a excepción de dos detalles. El primero, que la piedra filosofal pueda conservarse inalterable y volver a funcionar sólo con plomo para fundirla. Pues bien esto no sólo es posible, sino que se hizo en el procedimiento cerámico habitualmente, guardando la película cocida en rojo en barriles durante años y esperando a recocerla en reducción para que así se evaporara el sulfuro del cobre y poder volver a obtener el reflejo dorado. Decimos que fue habitual porque el momento de preparar la mezcla era el más idóneo para que el secreto de la fabricación fuera desvelado, por lo que los ceramistas doradores hacían la mezcla en grandes cantidades y la almacenaban, ocultando el arcano a los laborantes de su taller.

El segundo detalle es el de la utilización ineludible del mercurio en un proceso alquímico. El mercurio se evapora totalmente a partir de los 200°C, así que su utilización en cerámica sólo haría que encarecer el producto. Sólo se ha utilizado como modificador de la pincelada en algunas creaciones del Art Nouveau, en cuanto a que el color resbalaba encima de él y producía curiosos efectos decorativos, pero su poder de abrasión y su precio hicieron que fuera sustituido por la tradicional grasa vegetal o animal de la técnica de la cuerda seca.

Puesto que el mercurio no alteraba ni modificaba la mezcla, nunca se utilizó. No obstante, y tras el cierre de la fábrica La Ceramo de Fos, y su reciente compra por parte del profesor de la escuela de cerámica de Manises, Alfonso Pastor, se permitió hacer un examen del utillaje de la empresa, y junto con grandes barriles conteniendo la sangre de buey preparada para dorar a base de cobre y vinagre, y sacos de los materiales para realizar la mezcla aludida, se encontraron grandes cantidades de mercurio. La sorpresa e incompreensión de este hallazgo, localizado junto con los otros materiales para dorar, siendo éste un mineral caro y absurdo en su utilidad cerámica, nos hizo plantearnos la posibilidad de que Ros no bromera tanto al aludir a un misterioso libro de recetas, y que éste fuera en realidad un libro de alquimia centroeuropeo como el de Maier. Quizá Ros fuera uno de los últimos alquimistas.

MONJAS, MADRES, DONCELLAS Y PROSTITUTAS. LA MUJER EN LA EMBLEMÁTICA

REYES ESCALERA PÉREZ

Universidad de Málaga

En el Antiguo Régimen la desigualdad de las mujeres respecto a la población masculina era notoria, imponiendo la sociedad patriarcal de la época la autoridad y el poder en los hombres, mientras que las féminas veían restringido su ámbito de dominio en el hogar y en la familia.

Esta situación está perfectamente reflejada en los refranes y en la literatura de la época –novelas, discursos, libros de viajes, obras de teatro...– que se han considerado las fuentes principales para el estudio de la historia de las mujeres, aunque no debemos olvidar otro tipo de literatura, la emblemática, que como hicieran los teólogos y moralistas del Antiguo Régimen en algunos casos aconsejaban a las mujeres, en otros las reprendían y los más, les ofrecían modelos de comportamiento, con el fin de regular sus costumbres, advirtiendo al mismo tiempo a los hombres del peligro que entrañaban.

Es en el hogar donde las mujeres adquieren un grado importante de poder, y donde su trabajo, oscuro e invisible, se ha desarrollado en épocas pasadas –y se sigue desarrollando en muchos casos–. En ése, su espacio, cuidan de la familia, obedecen a su esposo «por ser superior suyo»¹ y paren, crían y educan a sus hijos.

El matrimonio es el estado perfecto para una mujer honrada, la razón principal de su existencia, como lo afirma, entre otros muchos,

1. Soro, Hernando de, *Emblemas moralizadas...*, En Madrid, 1599. Ed. facsímil de Carmen Bravo Villasante, F.U.E., Madrid, 1983, fol. 51v.

fray Martín de Córdoba.² Así los emblemistas lo han considerado como tema fundamental, apareciendo en sus escritos la mujer como dueña de su casa en la que debe permanecer el mayor tiempo posible, siéndole fiel a su marido, honrándole y sirviéndole.

El jesuita de origen toledano Francisco Núñez de Cepeda en su obra: *Idea del Buen Pastor...* presenta en la empresa VI: «STABILIS CONNUBIO» (En matrimonio estable) un olmo al que se enrosca una vid como alegoría del matrimonio, usando este símbolo para exponer que el vínculo que une a los esposos es semejante al del obispo con la iglesia, con la que contrae un «matrimonio espiritual».³ La vid y el olmo unidos, es un símbolo muy querido por los emblemistas, que lo utilizaron ampliamente como alegoría, además del matrimonio, de la amistad y del amor eternos. Este maridaje entre árbol y arbusto se debe a que la vid no puede sostenerse por sí misma y necesita de un apoyo, el olmo, considerado un árbol estéril, que se ayuda de los frutos que le proporciona la anterior.⁴

Hernando de Soto en su libro *Emblemas moralizadas...* incluye algunos emblemas que se refieren a los felices matrimonios como el titulado «OPTIMUM MATRIMONIUM» (El Matrimonio que es bue-

2. CÓRDOBA, Fray Martín de, *Tratado que se intitula jardín de las nobles doncella*, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, pp. 71 y ss. Esta obra fue escrita en el siglo XV para apoyar la futura subida al trono de Isabel de Castilla. Vid. VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Siglo XXI, Madrid, 1986, pp. 11 y ss.

3. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Tuero, Madrid, 1988, p. 49. El libro de Núñez de Cepeda titulado *Idea del Buen Pastor copiada por los Santos Doctores, representada en Empresas Sacras...*, publicado por primera vez en Lyon en 1682, está dedicado a los eclesiásticos, y como el mismo autor mantiene, se trata de *estampar avisos para los prelados y príncipes de la iglesia*, procurando mostrar el ideal de la vida religiosa.

4. Para más información sobre este símbolo en la literatura española y los libros de emblemas puede consultarse EGIDO MARTÍNEZ, AURORA, «Variaciones sobre la vida y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte» en *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, 1982, t. II, p. 213-232. Esta autora cita un artículo escrito por DEMETZ, Peter, «The Elm and the Vine: Notes toward the History of a Marriage Topos» *Publications of the Modern Language Association of America*, diciembre (1958), p. 521-532 en el que expone la evolución de esta asociación entre el olmo y la vid desde Catulo a nuestros días.

no) donde se representa el signo de Géminis (Cástor y Pólux) para expresar que «no ay felicidad mayor en la tierra que la conformidad y unión de los casados». ⁵ No obstante, las uniones de convenciencia –tanto económica como social– eran muy frecuentes en el Antiguo Régimen, disponiéndola los padres de ambos jóvenes, lo que provocaba infelicidad en la pareja, de ahí que este mismo autor lance un duro ataque contra este tipo de emparejamiento en el emblema «VIOLENTUM MATRIMONIUM» (El matrimonio forzado), en el que aparecen dos culebras entrelazadas, que deben estar unidas eternamente aunque enemistadas, exponiendo en el comentario cómo el matrimonio debe ser voluntario y que «no hay mayor tormento que el estar un hombre o una muger casados, sin gusto». ⁶

A pesar de que la felicidad de los esposos dependía de su amor y respeto mutuos, el cariño que les unía debía ser puro y casto, nada exagerado ni pasional. No hay nada peor que un *amor desordenado*, que inculca en la hembra rabia y celos. Así lo advierte Sebastián de Covarrubias en su libro *Emblemas Morales*, Emb. 80, Cent. III: «NOTUMQUE FURENS QUID FAEMINA POSSIT» (Sepa de qué es capaz una mujer furiosa), ⁷ en el que se representa una joven que mata a un niño, explicando lo peligrosa que puede ser la mujer enamorada apasionadamente a la que se le engaña, ya que «con ningún género de vengança le parece quedar satisfecha», igual que Medea, que mató a sus hijos para vengar a su amante por traicionarla. ⁸

Son muchas las virtudes y cualidades que se le exigen a las mujeres casadas, siendo la principal la castidad, que proclaman numerosos autores como Sebastián de Covarrubias en el emblema 41, Cent. II con el mote: «CLARIOR ABSENS» (Más brillante estando ausente) en el

6. *Ibidem*, fols. 51-53. Vid. REVILLA, Federico, «Las *Emblemas Moralizadas* de Hernando de Soto. Horizonte y retrato de un intelectual laico bajo los Austrias», *Goya*, nº 187-188 (1985), Madrid, pp. 113-119.

7. COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales...*, En Madrid, por Luis Sánchez, año 1610. Ed. e introd. de Bravo-Villasante, Carmen, F.U.E., Madrid, 1978, fols. 280 y 280v.

8. Medea mató a sus dos hijos al comprobar cómo Jasón decidió casarse con Creúsa, hija de Creonte.

que muestra un sol y una luna, explicando que «la fe y la lealtad de la casada / reluce, estando ausente su marido, y cuanto más esté «escondida y retirada» más valor tiene». Añade en la explicación del epigrama que gozamos de la plenitud de la luna cuanto más alejada está del sol, igual que la mujer casada que cuando el marido está ausente más recogida y recatada debe estar, «mostrando en esto su valor y fidelidad, si no, se eclipsará en fama y en honor».⁹

También Andrea Alciato crea un emblema, el CXC, para exponer la imagen de la fidelidad, con el mote «IN FIDEM UXORIAM» (Sobre la fidelidad de las esposas) en el que aparecen dos jóvenes sentados y con las manos enlazadas, un perrito a los pies de la mujer y manzanas, símbolos ambos del amor recíproco.¹⁰

El valor de la castidad, no sólo en el «apetito sexual, sino en todas las demás cosas» lo explica Hernando de Soto en su emblema «VERA CASTITAS» (La castidad verdadera) [Fig. 1] en el que hace mención de Marccia, esposa de Laocón, que cuando éste se ausentó pintó su sombra para tenerle presente, lo que le ayudó para preservar su honor en su ausencia, a pesar de ser perseguida por numerosos pretendientes.¹¹

La vida recatada se le reclama también a las doncellas, como ponen de manifiesto Alciato y Francisco de Villava. El primero alude en el emblema XXII «CUSTODIENDAS VIRGINES» (Que las vírgenes han de estar guardadas) a la diosa Atenea, que debe servir de modelo a las jóvenes para que preservaran su virginidad.¹² Villava, en la empresa 47: «INMOTA MOVEBO» (Estable me moveré) [Fig. 2] de su libro *Empresas Espirituales y Morales...*¹³ dispone a una doncella como un estúpido –que a pesar de ser un elemento decorativo en este caso se usa

9. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.*, fols. 141 y 141v.

10. ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, edic. de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1985, pp. 234 y 235. Para la numeración de los emblemas en este trabajo sigo esta edición.

11. SOTO, Hernando de, *op. cit.*, fol. 112 y ss.

12. ALCIATO, Andrea, *op. cit.*, pp. 51 y 52.

13. VILLAVA, Francisco de, *Empresas espirituales y morales...*, En Baeza, año 1613, fols. 107-108v. PÉREZ LOZANO, Manuel, ha publicado un estudio de este libro en *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*, Universidad de Córdoba, 1988.

con función de soporte, asimilándose a la columna— ya que la joven debe ser firme para guardar su honor, porque «no an de faltar locos que trabajen / por echar un borrón en su pureza». Comenta en la sentencia la inconstancia de las mujeres y lo difícil que les resulta resistir las tentaciones, proponiendo como modelo a seguir a Santa Lucía, ejemplo de virtud y decoro, que murió virgen tras ser martirizada por el cónsul romano Pascasio, y que permaneció inmóvil tras los intentos de violarla.



Fig. 1. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas...* «Vera Castitas».

Otra de las cualidades que se le exigen a las mujeres es que deben ser complacientes con los maridos, y así lo expone Andrea Alciato en el emblema cxcī: «REVERENTIAM IN MATRIMONIO REQUIRI» (Que el matrimonio requiere respeto). En el cuerpo aparece una serpiente y una morena, recordando que, según los antiguos naturalistas, cuando las primeras pretenden aparearse con sus compañeras silban en la orilla, expulsan el veneno y solícitas las morenas acuden rápidamente al encuentro amoroso.¹⁴ Alciato en el epigrama explica esta cos-

14. El cuerpo de este emblema es similar a la imagen que aparece en el libro de Horapolo representando «hombre que se une a gentes de otra raza». Vid. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. de Jesús M^a González de Zárate, Akal, Madrid, 1991, pp. 385-387.

tumbre como alegoría de cómo los esposos se deben respeto mutuo, al mismo tiempo que las mujeres deben ser condescendientes con sus maridos cuando a éstos se les «encienda el ánimo», explicando que «el cónyuge debe al cónyuge recíprocos favores».¹⁵ Los editores de Alciato en España tradujeron y percibieron el emblema de diferente forma: Bernardino Daza Pinciano escribe que ambos cónyuges deben estar de acuerdo para ir al tálamo¹⁶ mientras que Diego López entiende y explica cómo el marido debe tratar bien a la esposa y ésta no debe ser cabeza de la casa, «ni de su marido, sino compañera...»¹⁷



Fig. 2. Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales...* Empr. 47.

La capacidad reproductora de la mujer ha sido siempre su mayor y mejor cualidad, de ahí que también la emblemática se haga eco de ello. Alciato expone en su emblema CXCIII: «AMOR FILIORUM» (El amor de los hijos) a una paloma en su nido en invierno, expresando cómo para proteger a sus huevos se despojó de las plumas y murió de frío;

15. ALCIATO, Andrea, *op. cit.*, pp. 235 y 236.

16. DAZA PINCIANO, Bernardino, *Los Emblemas de Alciato, traducidos en rhimas españolas...* Lyon, 1549 p. 29.

17. LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato...* Nájera, 1615, p. 660. *Vid.* ALCIATO, Andrea, *op. cit.*, p. 235 y BERNAT VISTARINI, Antonio y T. CULL, John, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Madrid, 1999, p. 812, nº 1685.

así llega a ser el amor materno, en contra de lo que hicieron Procne¹⁸ y Medea, que mataron a sus hijos por celos hacia sus amantes. Diego López en la edición de los *Emblemas* ataca a las mujeres que abortan, ya que para él no puede haber mayor crueldad en una madre que matar a sus propios hijos, algo que no hacen ni siquiera las fieras.¹⁹

Por supuesto, los hijos deben ser engendrados en el seno del matrimonio, constituyendo las madres solteras una amenaza para los buenos ciudadanos. De ellas, según Covarrubias, nadie se puede fiar, comparándolas con las lobas que amamantan a un hijo bastardo en el emblema 54 de la primera centuria: «DUBIO GENITORE CREATUS» (Hijo de padre desconocido).²⁰

Una de las ocupaciones primordiales de la madre es el de amamantar a sus hijos, y así lo escribe Francisco de Zárrega en su libro *Séneca, Juez de sí mismo...* En el artículo XXI titulado «ALIMENTI VIS» (La fuerza del alimento)²¹ se representa a un animal comiendo, expresando en la sentencia que no se ha de vivir para comer, sino comer para vivir. En la extensa explicación del emblema defiende las bondades de la lactancia materna, arremetiendo contra las mujeres que dan a criar a sus hijos a las amas de cría por «flogedad», por «el temor de marchitar su hermosura», o porque se le prohibía a la mujer «copular» cuando amamantaban. En esta época se creía, efectivamente, que las mujeres que criaban no debían mantener relaciones sexuales ni quedarse embarazadas porque la «leche de preñada» es perjudicial; se «cuaxa... y adquiere qualidades nocivas a la criatura que alimenta...» Es, por lo tanto, «venenosa a los niños». Desaprueba la idea, defendida por numerosos autores de que las madres nobles no debían criar a sus hijos, exponiendo finalmente el caso de diversas mujeres de la an-

18. Procne, hija de Pandión, casó con Tereo al que castigó inmolando al hijo de ambos, Itis y servírselo como comida al enterarse de cómo violó y cortó la lengua a su hermana Filomela.

19. LÓPEZ, Diego, *op. cit.*, p. 237.

20. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.*, fol. 54.

21. ZÁRRAGA, Francisco de, *Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido y ilustrado...* En Burgos, año 1684, pp. 329 y ss.

tigüedad y reinas que no tuvieron ningún pudor en amamantar a sus críos.²²

Mientras que en algunos emblemas sus autores mantienen ideas misóginas, en otros casos aparecen los propósitos didácticos, proporcionando modelos que deben seguir las féminas para convertirse en mujeres ejemplares. Así lo podemos observar en Sebastián de Covarrubias, que expone a Judit con la cabeza de Holofernes²³ en el emblema 49, Cent. III con el lema: «DUX FOEMINA FACTI» (La mujer dirige los acontecimientos) en el que el autor explica que a pesar de que el sexo femenino se considera frágil, también han florecido algunas mujeres «tanto como cualquier hombre en letras, en armas, en valor y en consejo».²⁴

Para algunos emblemistas las mujeres, por «naturaleza», están inclinadas hacia lo negativo, plenas de defectos, imperfecciones, faltas y vicios. Covarrubias las compara en su emblema 47, Cent. II [Fig. 3] con el agua y el fuego, exponiendo que «La mar, el fuego, y la muger, tres cosas... por todo extremo malas, y dañosas»,²⁵ de ahí que se repre-

22. Hay que recordar que en esta época era inusual que las mujeres de cierta posición vieran de mamar a sus hijos, comenzando esta costumbre a hacerse general a mediados del siglo XIX. Así mismo, la idea de que las mujeres que amamantaban no debían tener relaciones sexuales es común, como se puede comprobar en el libro de SORAPÁN DE RIEROS, Juan, *Medicina española contenida en proverbios vulgares de nuestra lengua...* Madrid, 1616. Este médico en el comentario al refrán «Come niño y criar te has/come viejo, y vivirás», recomienda que al infante hay que alimentarlo, siempre que sea posible, con leche materna que, según sus palabras «se haze de la sangre que yva antes al utero, cozida, y alterada en los pechos». Si algunas circunstancias lo impiden, habría que buscar un ama de cría joven, con buen cuerpo y de color rosa, «el cuello fuerte, y el pecho ancho, no sea gruesa, ni flaca... las tetas no sean grandes, ni flojas, ni duras...» Además debe abstenerse de mantener relaciones sexuales «porque de tal acto... la leche adquiere mala calidad, y pierde el buen olor». Agradezco al doctor José Julio García Arranz que me haya facilitado este libro.

23. Judit, viuda rica y ejemplar, decapitó al general asirio Holofernes (Judit, 13,9) que con sus tropas había sitiado la ciudad de Betulia; de esta forma salvó a sus habitantes de los invasores, considerándosele desde entonces como una heroína.

24. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.*, fols. 249 y 249v.

25. *Ibidem*, fol. 147.

sente en el cuerpo una mujer sobre una concha que flota en el mar con un vaso con fuego. Advierte en el comentario a los hombres que deben ser recatados al tratar con algunas de ellas, por el peligro que traen, aunque confiesa sin ningún pudor: «yo no soy amigo de ultrajar [a] las mugeres». Tal es la amenaza femenina que Paolo Giovio realiza una empresa para un enamorado en la que le previene contra las mujeres. En ella aparece representada una mariposa que se acerca a una vela encendida que tiene forma de mujer con el mote «COSI VIVO PIACER CONDUCE A MORTE», explicando que estos insectos aman tanto la claridad del fuego que se acercan y finalmente se queman, lo mismo que los enamorados que se ven atraídos por sus damas en cuyos brazos caen irremediabilmente perdiendo «a la fin deshonorradamente el cuerpo y el alma, assi como hazen algunos necios los quales metiendose en requiebros damores no saben en qué parte de su cuerpo tienen su cabeza».²⁶



Fig. 3. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales...* Emb. 47, II Cent.

26. Giovio, Paolo, *Diálogo de las empresas militares y amorosas...* En Venecia, 1556, pp. 239 y 240.

Del mismo modo piensa que son «bravas» Otto Vaenius que en su obra *Quinti Horatii Flacci Emblemata...* inserta un emblema titulado «VICTRIX MALORUM PATIENTIA» (La paciencia vence los males), en la que aparece Sócrates al que le está echando agua con un jarro Jantipa, su mujer, famosa por su mal carácter y molesta por la inmutabilidad de su marido, expresando cómo a la mujeres «se les vence con paciencia».²⁷

Tampoco suelen ser prudentes, como afirma Zárraga en el artículo vi titulado «UTRIQUE CONSULENDUM» (Atienda a uno y otro [extremos]), en el que representa dos manos que se están echando una pelota, explicando en la Sentencia cómo se debe ser prudente, como en este juego, en el que hay que medir muy bien las fuerzas para no lanzar la pelota lejos del contrincante y que éste la pueda devolver sin que caiga en tierra. Así deben ser los hombres, que con los «beneficios ni se han de arrojar con prodigalidad, ni han de ser escasos que parezcan miseria». Sin embargo, la prudencia es una virtud que sólo alcanza el hombre sabio, pero no las mujeres, que por su «débil» naturaleza son propensas a permanecer en los extremos. Justifica esta aseveración con la idea expresada por Filón de Alejandría de que la mujer es un varón imperfecto, y que sólo se puede comparar con un hombre joven que «por su edad imperfecta, está imperfecta la razón».²⁸

No obstante, este autor da a la mujer un «voto» de confianza en el artículo viii: «TAM OMNIBUS IGNOSCERE CRUDELITAS EST QUAN NULLI» (Es tan cruel perdonar a todos como a nadie)²⁹ en el que aparece Júpiter acompañado de la diosa Temis que simboliza la clemencia y la justicia, explicando en la sentencia que no se ha de des-

27. VAENIUS, Otto, *Quintii Horatii Flacci Emblemata...*, Amberes, MDCXII, pp. 152 y 153. Edición facsímil publicada por la Universidad Europea de Madrid – CEES en 1996. En este emblema Vaenius ilustra la idea expresada por Horacio de que una de las virtudes de los hombres sabios es la paciencia. Vid. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «Theatroo Moral de la Vida Humana de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIV (1983), p. 30.

28. ZÁRRAGA, Francisco de, *op. cit.*, pp. 83-87.

29. *Ibidem*, pp. 117 y ss.

preciar el consejo de las mujeres, recordando algunos ejemplos de hombres ilustres que fueron perfectamente guiados por ellas. Sin embargo, su comentario se hace cada vez más sorprendente, afirmando que las mujeres «muchas veces se experimentan inútiles, flacas y débiles en sus amonestaciones, conforme a la flaqueza, y debilidad de su imperfecta naturaleza...» aunque deja ver un «rayo de esperanza» con la aseveración que lo mismo que un hombre malo tiene algo de bueno, un necio algunas veces tiene ingenio o un niño puede dar razones a los sabios ¿por qué «se ha de negar absolutamente el acierto a la femenil flaqueza?».

Por el contrario, Hernando de Soto arremete contra los consejos de las féminas que sólo traen nefastas consecuencias. En su emblema titulado «CONSILIUM PRAVAE MULIERIS» (Consejo de mujer mala) aparece Hipólito que se cae de un carro, como consecuencia del castigo que le impone su padre Teseo tras creer la calumnia que había urdido como venganza su esposa Fedra.³⁰ Su comentario es aún más explícito:

Aconsejaba Salomón a su hijo, y dezíale: No atiendas al engaño de la muger, porque son un panal de miel sus labios, su garganta es más blanca, y suave que el azeyte; sus fines son amargos como el absintio; su lengua es aguda como cuchillo de dos cabeças...; sus passos entran hasta dentro de los infiernos... Subjetó Dios la muger al hombre, para que no tornasse otra vez a caer en otro femenino engaño... Innumerables son los daños que causan, no ay que fuarse dellas, que debaxo de aquella apariencia exterior encubren y disfraçan el Beneno que nos dan... Por las mujeres ay guerras, los sabios se pierden, los santos son martyrizados, las ciudades abrasadas: por ellas se pierde la vida, se halla la muerte, y otros mil géneros de desventuras.³¹

30. Fedra, esposa de Teseo, se enamoró perdidamente de Hipólito, su hijastro. Tras requerirle su amor, el joven la rechazó. Como venganza, escribió una carta a su marido en la que acusaba a Hipólito de haberla seducido, tras lo cual se suicidó. Enterado Teseo desterró a su hijo y al subirse éste en su carro los caballos se desbocaron saliendo despedido el joven y estrellándose contra unas rocas.

31. SOTO, Hernando de, *op. cit.*, fols. 60v-62v.

De la misma opinión es Juan de Horozco y Covarrubias quien en sus *Emblemas Morales*, emblema 36, lib. III, presenta a Heliogábalo rodeado de un senado formado por mujeres, expresando lo desacertado de esta elección, ya que este emperador escogió para mandar «las que nacieron para ser gobernadas», explicando cómo Platón en su *República* inquirió que la mujer mandara sólo en la casa, mientras que el marido se ocupara de todo lo que existe de «puertas a fuera».³²

También son derrochadoras, lanzando Alciato un mensaje a los maridos en el emblema XCI: «OCNI EFFIGIES, DE IIS QUI MERETRICIBUS DONANT. QUOD IN BONOS USUS VERTI DEBEAT» (Imagen de Ocno o de los que dan a las rameras lo que debiera emplearse en mejores usos)³³ [Ilustración nº 4] en donde dispone a Ocno que trenza una sogá y que inmediatamente devora su asna,³⁴ para expresar cómo existen mujeres que consumen todo el dinero que gana el marido en ropa y adornos.

La imagen de Pandora, la primera mujer modelada por Hefesto con arcilla, le es muy útil a Juan de Horozco para significar la sempiterna curiosidad de las mujeres y «lo poco que se puede fiar de ellas» como aparece en el emb. 38, Lib. II. En la pintura se representa a este personaje abriendo una vasija de la que se escapan los bienes y los males.³⁵

Y entre este cúmulo de ideas peyorativas sobre la mujer, encontramos en el libro de Sebastián de Covarrubias una aseveración que induce a la esperanza, y se trata del emblema 53, Cent. I con el lema «TOCADA Y NO AHAXADA» en el que aparece una maceta de albahaca y en el que afirma que hay que tratar a las mujeres con respeto y ternura; no obstante, sigue explicando que si se la atiende con blandura «ella se aplaca / y da el suave olor de la albahaca», ya que si no ésta se convertiría en «escorpión o víbora».³⁶

32. HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales...*, En Zaragoza, 1604, p. 172.

33. ALCIATO, Andrea, *op. cit.*, pp. 125 y 126.

34. Ocno es un soguero mítico condenado en el Hades a trenzar constantemente una cuerda que su burra consumía, personaje que en una interpretación posterior representa al trabajador infatigable casado con una mujer derrochadora.

35. HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *op. cit.*, fol. 75.

36. *Ibidem*, fol. 53.



Fig. 4. Andrea Alciato, *Emblemas...* Emb. XCI.

Además del hogar, el convento se convertía, como expresa Mariló Vigil, en otro «aparcamiento de mujeres». Desde la Reforma las órdenes religiosas aumentaron de forma considerable hasta mediados del siglo XVIII.³⁷ Son varios los factores que incidieron en este crecimiento, pero el de más peso es el económico, convirtiéndose la vida eclesiástica en refugio no sólo espiritual sino, sobre todo, material, donde se amparan los menos afortunados que huyen de la pobreza o los hacendados para esquivar al fisco.

37. Vid. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, 1964. En 1591 se realizó un censo eclesiástico en Castilla que corrobora este aumento de la población eclesiástica, cifrándose en más de un 46% respecto a la encuesta de los años 1528-1536. Estos datos han sido extraídos del estudio de SÁNCHEZ LORA, José, *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*, F.U.E., Madrid, 1988, pp. 97 y ss. que analiza diversas fuentes y donde el lector podrá encontrar una mayor bibliografía sobre este tema.

Son muy diferentes los motivos por los que las mujeres se enclaustraban de por vida: unas entraron voluntariamente ya que deseaban consagrar su vida a Dios; otras, sin embargo, vivieron su enclaustramiento como un «mal menor», porque querían huir de un matrimonio impuesto y se rebelaban contra esto, prefiriendo estar solteras en un convento, que equivalía a una posición social equiparable a la de casada;³⁸ para las jóvenes de familias nobles o aristocráticas que no podían permitirse un buen casamiento ésta era su única salida digna, y las viudas veían en el convento el lugar idóneo en el que guardar su honra. Tomar los hábitos, por lo tanto, era una espléndida salida, al fin, para ocultar la deshonra de una joven.

Este estado fue puesto de manifiesto por Francisco Núñez de Cepeda en la empresa XL: «QUANTO SI MOSTRA MEN, TANTO È PIU BELLA» (Cuanto menos se muestra, tanto más bella), donde expone todos los problemas con los que se enfrentaban los conventos femeninos de la época. Se inserta esta empresa en el capítulo dedicado al Culto y al Clero, que Núñez de Cepeda titula así: «Pondrá especial diligencia en cuidar de los Palacios del Señor y Personas consagradas a su culto». En el cuerpo se representa un jardín cerrado —el «Hortus Conclusus» del Cantar de los Cantares (4,12)—, y en el centro un rosal, simbolizando cómo debe ser el convento de religiosas. En el epigrama comenta nuestro autor que «es la rosa el símbolo más propio de la pureza...» Vive en clausura, en soledad, y nadie la puede molestar ni incomodar. Su encierro simboliza su honestidad, siendo más bella cuanto más delicada es y más escondida se encuentra. Por lo tanto, las congregaciones de «vírgenes consagradas al Señor son rosales que florecen en el jardín cerrado de la Iglesia. Su guarda y cultura pertenece al prelado». Continúa su discurso exponiendo que los «conventos de vírgenes son talleres de perfección», y si hubiese algún problema con ellas, el castigo debe ser de «puertas adentro». Así mismo, comenta una de las principales dificultades de los establecimientos conventuales femeninos: su sustento, ya que para ello se necesitan limosnas, rentas y so-

38. Vid. VIGIL, Mariló, *op. cit.*, p. 212.

bre todo las dotes que las religiosas deben entregar a su entrada a la clausura, aunque en algunos casos es tan cuantiosa que muchas doncellas necesitan «más caudal para profesar desnudez y pobreza en un encerramiento, que tomar estado de matrimonio y vivir acomodada en el siglo», situación que considera injusta y que debería reformarse.

No hace sino constatar las dificultades por las que pasaban las congregaciones femeninas en esta época. La gran mayoría eran muy pobres, las religiosas pasaban penalidades, viviendo en muchas ocasiones de la generosidad del rey, el obispo o grandes hacendados. La aportación fundamental para el mantenimiento de los conventos, como se ha comentado más arriba era la dote que se pagaba una vez que la novicia hubiese profesado; si el dinero de la dote no estaba listo en esos momentos, se ampliaba el noviciado o incluso se le podía expulsar del convento. Esta aportación era obligatoria en todas las órdenes, aunque algunas podían quedar exentas de esta carga por diversas causas, como ser familiares de los fundadores o por prestar diversos servicios a la comunidad, como los musicales.³⁹ Por lo tanto esta necesidad de la dote, que en muchas ocasiones era muy elevada, ocasionaba que sólo profesaban las jóvenes de familias acaudaladas, que incluso podían estar acompañadas por personal seglar a su servicio o esclavas.

En el otro extremo, frente a la mujer honrada, se encontraba la prostituta. En el Antiguo Régimen los estados de las mujeres honestas sólo podían ser cuatro: casadas, viudas, doncellas o monjas, sujetas por lo tanto a un padre, a unos hijos, a un marido o a Dios. Las que eran abandonadas por sus cónyuges, deshonradas o violadas, si no eran acogidas en el seno familiar o en el de un convento, no tenían otra opción que el de la prostitución, a la que se llegaba también por la extrema pobreza. La literatura de la época es pródiga en relatos de famosas cortesanas y de la vida alegre y disoluta que llevaban pero la realidad era otra muy distinta.⁴⁰ De ellas también ofrecen gran canti-

39. *Ibidem*, pp. 115 y ss.

40. Para más información, puede consultarse: VÁZQUEZ GARCÍA, FRANCISCO y MORENO MENGÍBAR, ANDRÉS, *Poder y prostitución en Sevilla (Siglos XIV al XX)*, T. I, «Edad Moderna», Universidad de Sevilla, 1995.

dad de información los documentos que tratan de abolirlas y sobre todo de reglamentar su trabajo⁴¹ así como los libros de emblemas, que en general tratan de prevenir a los hombres de sus malas influencias.

Alciato dedica tres de sus emblemas a las rameras. En el LXXIV titulado «TUMULUS MERETRICIS» (La sepultura de la ramera) nos da a entender que la belleza se marchita rápidamente. En el cuerpo aparece una urna funeraria donde reposa el cuerpo de una mujer, decorada con un relieve de un león que persigue a un carnero. Se trata de la sepultura de Lais de Efira, famosa meretriz de Corinto de gran belleza en su juventud que en su madurez perdió su hermosura, muriendo sola y abandonada. Un león (aunque se representa con crines) que alcanza a un carnero simboliza la persecución a la que se veían sometidos los hombres por las rameras.⁴²

Las prostitutas tientan a los hombres de muy diversas maneras, y Alciato se hace eco en el emblema LXXV: «IN AMATORES MERETRICUM» (Sobre los que aman a las rameras),⁴³ representando a un pescador cubierto con una piel de cabra que echa las redes para engañar a un sargo y pescarlo. El pescador, con cuernos, sin ninguna duda simboliza a la ramera mientras que el pescado es un amante que se ve atrapado por un «amor inmundo». Esta historia está inspirada en Eliano que en su *Historia de los Animales* explica que los sargos se sienten atraídos por las cabras y los pescadores les engañan disfrazándose con su piel y sus cuernos.⁴⁴

41. Rosa M^a Capel y Margarita Ortega publican diversos documentos en los que las autoridades intentan reglamentar este oficio y así obtener un mayor control sobre él, principalmente por tres razones: «evitar problemas sanitarios, salvaguardar la moral pública e impedir que cuantas se dedican a ella pudieran confundirse con el resto de la población femenina». También se incluye un registro de damas cortesanas de mediados del siglo XVII así como un inventario de los bienes de una mujer pública, Juana Bautista. Ver: VV.AA., *Textos para la historia de las mujeres en España*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 278 y ss.

42. ALCIATO, Andrea, *op. cit.*, pp. 109 y 110.

43. *Ibidem*, pp. 109-111.

44. ELIANO, Claudio, *Historia de los animales*, libro I, 23, Akal, Madrid, 1989, p. 46.

No podía faltar en este libro Circe, «la gran ramera», que simboliza el poder de la lujuria. En el emblema LXXVI: «CAVENDUM A MERETRICIBUS» (Hay que guardarse de las ramera) aparece nuestra protagonista acompañada de animales, tocando con una vara a un cerdo, recordando cómo esta mujer convirtió a muchos hombres en fieras.⁴⁵ Alciato explica en el epigrama cómo Circe «simboliza a la puta», enseñando su historia que el que ama a una de estas mujeres pierde «el control de su alma».⁴⁶

Son diversos los símbolos que emplean los emblemistas para aludir a las mujeres que venden su cuerpo, como la hiedra⁴⁷ que es empleada por diversos autores, entre los que vamos a destacar a Juan de Horozco y su hermano Sebastián de Covarrubias. El primero en el emblema XVIII de la tercera centuria «ENECAT AMPLEXU» (Mata con su abrazo) [Fig. 5] representa a la hiedra que se enrosca en un árbol y lo consume.⁴⁸ Y en Covarrubias, en el emblema 37, I Cent.: «MERETRICIS AMPLEXUS» (La caricia de las prostitutas)⁴⁹ aparece esta planta asida a un muro que se derrumba. En el epigrama explica que «La yedra

45. Circe era una hechicera que habitaba en un palacio en la isla de Ea en el que encantaba a los hombres y los convertía en animales con sus brebajes, tras lo cual los encerraba en un establo. Allí se encontraban leones, jabalíes, osos y lobos. La transformación más espectacular fue la de los compañeros de Ulises en cerdos, que él liberó gracias a una planta mágica denominada «moly» que Hermes le entregó para poder evadirse de las brujerías de la maga.

46. ALCIATO, Andrea, *op. cit.*, p. 112.

47. La hiedra es una planta a la que desde la antigüedad se le ha conferido diversos significados: dado su carácter imperecedero, ya que siempre está verde, ha simbolizado en el contexto cristiano eternidad e inmortalidad; *vid.* QUIÑONES, Ana María, *El simbolismo vegetal en el arte medieval*, Encuentro, Madrid, 1995, pp. 75 y ss. También puede ser imagen de la ingratitud, fidelidad, unión eterna, tenacidad, etc. Para más información sobre esta planta y su inclusión en los libros de emblemas ver los siguientes trabajos de GARCÍA MAÍQUES, Rafael, *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda...* *op. cit.*, pp. 82-84; *Flora emblemática, aproximación descriptiva del código icónico*, Universitat de València, 1991, Microfichas, pp. 304 y ss. y *Empresas morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*, Ajuntament de València, 1998, pp. 188 y 189.

48. HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *op. cit.*, fols. 135-137v.

49. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.*, fol. 37.

es simbolo de la ramera, por quanto al que coje entre sus braços, al parecer amorosos, no le suelta hasta que le ha consumido honra, hazienda, salud y vida». Justifica estas ideas con citas de Plinio y Horacio, finalizando que todos los hombres están amenazados por ellas, tanto hombres «graves» como religiosos, mostrándose verde, aunque su reverso sea amarillo como el color de la muerte.



Fig. 5. Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales...* Emb. XVIII, III Cent.

Otra planta, la adelfa, es considerada por Hernando de Soto como imagen de la meretriz, comparando a esta flor, bella pero venenosa, con las mujeres sensuales y deshonestas. En el emblema titulado «MERETRICIUM FALLACIA» (El engaño en la mujer/prostituta), escribe que la «ruin muger no sirve sino de encantar alegrando con una razonable apariencia...» Y, por supuesto, aconseja a los hombres

que no deben mirar «jamás a la falsa compostura de estas adúlteras y deshonestas... huye de su trato y comunicacion, rebuelve sobre ti... Aborrécelas, y conocerás que son qual la rosa de la Adelfa...»⁵⁰

Así mismo los emblemistas también han recurrido a la sirena como símbolo de la «mujer de mala vida». Su rareza iconográfica, mitad pez-mitad mujer, le han otorgado gran popularidad en la tradición clásica y medieval, dotándose a lo largo del tiempo de diversos significados, como el engaño, la lujuria, los deleites, los aduladores o las meretrices. Sebastián de Covarrubias es el que más directamente alude a ellas con esta última connotación en el emblema 94, lib. I: «ATRUM DESINIR IN PISCEM» (Acaba en negro pez), en el que asimila a las ramera con las sirenas, que con «halagos, blanduras y suave canto atraen así a los hombres» para matarlos finalmente, por lo que hay que huir de estas criaturas «orrendas, abominables y espantosas».⁵¹ También Antonio de Lorea en el *David Pecador...* muestra en la empresa II: «FASCINO PUNIT» (Castiga con su hechizo)⁵² a una sirena tocando el arpa y unos marineros que escapan de la nave, en la que compara las sirenas, que con su canto encantan a los hombres, con las malas mujeres que causan estragos «en las onras, vidas, aziendas y almas», y que sentencia con frases como ésta: «fieras crueles con voz umana; peste disfrazada con dulces laços».⁵³

No pasa desapercibido a los emblemistas la importancia que las mujeres le prestan a su apariencia física, siendo la belleza su máximo

50. SOTO, Hernando de, *op. cit.*, fols. 88-89v.

51. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.*, fol. 94.

52. LOREA, Fray Antonio de, *David Pecador y David Penitente. Primera y segunda parte. Empresas morales politico-cristianas...*, Madrid, 1674, pp. 24 y 25. *Vid.* BERNAT VISTARINI, Antonio y T. CULL, John, *op. cit.*, p. 726, n° 1500.

53. Son numerosos los autores de emblemas que incluyen en sus libros a la sirena con parecidas connotaciones, como se puede comprobar en los estudios de PEDRAZA, Pilar, «El canto de las sirenas», *Fragmentos*, n° 6, Madrid (1985); LAMARCA RUIZ DE EGUÍLAZ, Rafael, «Tradicón clásica y exégesis medieval en la literatura de emblemas hispana de temática profana. La iconografía de la sirena», *Boletín de Arte*, n° 18, (1997), pp. 63-89 y ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de, «Sirenas: del mito a la publicidad», en VIII Jornadas de Arte *La mujer en el arte español*, C.S.I.C., ed. Alpuerto, Madrid, 1997.

deseo, como afirman numerosas obras literarias como el *Reloj de Príncipes* de Antonio de Guevara, donde escribe que las mujeres «más desean ser pobres y hermosas, que no ser ricas y feas», o Fray Luis de León que en *La perfecta casada* escribe que «gusta una mujer de parecer más hermosa que otra». ⁵⁴

Los emblemas que se le dedican a la belleza de la mujer advierten no obstante, casi sin excepción, sobre los peligros de ésta y de los afeites con los que mudaban la cara y las galas con las que se adornaban, también muy propio de los moralistas de los siglos XVI y XVII españoles, que los criticaban por pringosos y artificiosos, considerándolos así mismo elementos que pueden invitar a la mujer a pecar. ⁵⁵ Baste recordar el relato de Juan de Zabaleta sobre las composturas de las damas los días de fiesta con los «medicamentos de la hermosura, que considera superfluos y engañosos». ⁵⁶

Sebastián de Covarrubias trata el tema de la belleza femenina en diversos emblemas; en el 93 de la II Cent. «ESTO, Y MÁS POR REMOZARME» presenta a una culebra que para ayudarse a mudar la piel debe pasar por un hueco muy pequeño entre dos piedras, dañándose, comparándola con las mujeres que se martirizan para preservar su encanto, esfuerzo que no les compensa, según el emblemista, porque es imposible disimular la edad. ⁵⁷ En el emblema 62, Cent. II: FORMA MIHI NOCUIT (Mi belleza fue mi ruina) representa a una pantera o lince que es cazada por la hermosura de su piel, exponiendo que la belleza en la mujer es peligrosa por el acoso a que suelen estar sometidas por los hombres. Sin embargo en el comentario del emblema parece contradecirse, recordando a las feas su falta de hermosura y explicando que tienen suerte de sentirse libres de las «asechanças»,

54. Vid. VIGIL, Mariló, *op. cit.*, p. 69.

55. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, «Bajo el signo de Venus: la iconografía de la mujer en la pintura de los siglos XVI y XVII» en *Historia de la mujer silenciada. La mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*, ed. Complutense, Madrid, 1996, p. 97.

56. ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Biblioteca Clásica Española, Barcelona, 1885, pp. 25-31.

57. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.*, fol. 193.

aunque también recuerda que las menos agraciadas intentan con «afeytes y galas» ser más bellas, pero que finalmente tienen que desengañarse porque «nadie las solicita».⁵⁸ Sin embargo, también hay quien se atreve a proclamar que la fealdad de una mujer no es óbice para que alguien se enamore de ellas, y así lo expone Otto Vaenius en su libro *Amorum Emblemata* explicando que «Si amor enciende el desseo / No ay pensar que ay amor feo»⁵⁹ [Fig. 6].



Fig. 6. Otto Vaenius, *Amorum Emblemata*...

También nos recuerda Covarrubias que la belleza es pasajera a través de la rosa, que se marchita muy rápidamente. Así aparece el conocido emblema 3, II Cent. de Covarrubias: «BREVIS USUS IN ILLO» ([Es] efímera la utilidad de aquélla). Según este autor la rodea con una serpiente que se muerde la cola –el *ouroboros*– para expresar que el tiempo pasa y que la belleza se marchita.⁶⁰ Aún llega más lejos en otro de sus emblemas: 88, II Cent. «QUID FUERIM, QUIDQUE SIM, VIDE» (Fíjate en lo que fui y en lo que soy), representando a dos ros-

58 *Ibidem*, fol. 162.

59 VAENIUS, Otto, *Amorum Emblemata*..., Bruselas, F. Foppens, MDCLXVII, p. 107.

60. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.*, fol. 103.

tros, uno de doncella (aunque no esté muy claro en el grabado) y otro una calavera advirtiéndole que así se tendrán que ver las mujeres bellas en su día postrero.⁶¹



Fig 7. Johannis de Brunus, *Emblemata of Zinneuerk*. Portada.

Para finalizar esta aproximación al estudio de la mujer en la emblemática, incluyo uno de los emblemas del libro de Brunus: *Emblemata of Zinneuerk* [Fig. 7] que refleja la vida cotidiana y familiar, algo habitual en el arte de los Países Bajos. Esta publicación vio la luz en 1624 y en él aparecen «supuestas» escenas de género como una pareja que juega a las cartas o un joven que sueña junto al fuego que contienen una moralina muy velada, ya que las apariencias son totalmente engañosas, como afirma Roger Paultre.⁶² En el emblema III [Fig. 8] aparece representada una madre que cambia los

61. *Ibidem*, fol. 188.

62. PAULTRE, Roger, *Les images du livre. Emblèmes et devises*, Hermann, París, 1991, pp. 164-167. Paultre analiza este emblema en su libro.

pañales a su hijo en un confortable interior burgués. Algunos detalles son muy significativos de la tranquilidad y prosperidad de la casa, como la ropa secándose en el fuego o el perro dormitando cerca de su ama. Aparentemente es la representación de una mujer realizando una de sus tareas cotidianas en un ambiente feliz. Pero esta idea va cambiando al leer el lema: «¿QUÉ ES ESE CUERPO SINO HEDIONDEZ Y ESTIÉRCOL?», y sigue el comentario:

Véase a una mujer de mala vida, he aquí sentado el ídolo que vosotros adoráis y (por la que) suplicáis amor. Aunque sea condesa o princesa, nacida de sangre noble, o tan bella como su carácter, es adulada –lo digo honestamente– por las tinieblas vergonzosas, calentada en la suciedad; ella es descendiente de una sangre impura y puesto que ha nacido en el dolor es atraída por todo lo que es estiércol y basura». ⁶³

No puede existir ningún comentario sobre la mujer más peyorativo, aunque la intención de este autor no fue criticar expresamente lo femenino, sino que todo el libro tiene está escrito con el propósito de prevenir a los hombres de los aparentes gozos de la vida, que sólo son una gran mentira.



Fig. 8. Johannis de Brunes, *Emblemata of Zinnewerk*. Embl. III.

63. *Ibidem* p. 165.

LAS ENCICLOPEDIAS ANIMALÍSTICAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII Y LOS EMBLEMAS: UN EJEMPLO DE SIMBIOSIS

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ

Universidad de Extremadura

Aunque con las debidas matizaciones, puede asegurarse que durante los ss. XVI y XVII las visiones simbólica y científica de la Naturaleza, perpetuando una secular tradición medieval, mantienen aún numerosos puntos de contacto. Ello puede observarse, además de en otros ámbitos, en la mutua influencia ejercida entre los tratados de Historia Natural y la literatura de emblemas a lo largo de la segunda mitad del quinientos. En efecto, los trabajos de Conrad Gesner,¹ Ulysses Aldrovandi² o Edward Topsell³ incluyen emblemas, jeroglíficos y alegorías entre los apartados referidos a las propiedades naturales de determinado animal; y, al mismo tiempo, varios autores de libros de emblemas o creadores de imágenes emblemáticas recurrieron a los componentes textual e icónico de los tratados zoológicos de su tiempo como fuente de inspiración.

La aproximación a este fenómeno de interrelación entre la literatura zoológica y la emblemática animalística de la Edad Moderna requiere una revisión de sus precedentes inmediatos en el periodo bajomedieval, en el que vamos a encontrar unas circunstancias similares en lo referente

1. Su monumental *Historia animalium* fue publicada en Zurich en cuatro volúmenes que vieron la luz entre 1551 y 1558; en 1587 fue editado un quinto volumen sobre serpientes a partir de sus anotaciones.

2. Su serie sobre Historia Natural conforma, en su edición boloñesa, una colección de once grandes volúmenes in folio, publicados entre 1599 y 1642.

3. Topsell escribió dos obras de tema zoológico, *The Historie of Foure-Footed Beastes*, London, William Iaggard, 1607, y *The Historie of Serpents*, London, William Iaggard, 1608; dejó igualmente inédito un manuscrito sobre Ornitología, *The Fowles of Heaven or History of Birdes*, editado modernamente por Thomas P. Harrison y F. David Hoeniger, Austin, The University of Texas, 1972.

a los escritos sobre animales. A la hora de precisar los paralelismos existentes entre la literatura zoológica de los últimos siglos medievales y la temprana Edad Moderna, resulta necesario establecer un doble nivel:

1) En primer lugar, nos encontramos en ambas etapas con el desarrollo simultáneo de una doble tendencia dentro de la literatura basada en las propiedades y comportamiento de los animales: la corriente que podemos llamar de «zooloía científica», y la visión simbólico-trascendente o alegórico-doctrinal del mundo natural, destinada a una finalidad didáctica y moralizante cristiana.

Si nos centramos en el ámbito tardomedieval, observaremos que ambas tendencias poseen las siguientes características generales:

a) La corriente más avanzada de clasificación y descripción zoológica de la Edad Media tardía fue liderada fundamentalmente por el movimiento enciclopédico, que surge de la necesidad de actualizar los manuales escolares y universitarios a causa del enriquecimiento del saber del momento, y que alcanza su culminación a lo largo del s. XIII. Estos textos entran de lleno dentro del fenómeno de la renovación científica que arranca del s. XII, y que conlleva la progresiva –aunque lenta– eliminación o rechazo de las fantasías místico-alegóricas que caracterizaron las narraciones de los bestiarios a favor de un conocimiento experimental de la Naturaleza. Este proceso es doble: por un lado, está relacionado con la tarea de recuperación y asimilación de la ciencia de la Antigüedad, conocida gradualmente en Europa occidental gracias sobre todo a la traducción de los textos árabes y griegos en España, Sicilia, África del Norte y el Este a lo largo de los ss. XII y XIII; por otro, el avance del conocimiento se basa en la lenta aceptación del proceso de observación personal y la experimentación como medios más adecuados para acceder al conocimiento del entorno natural.

Frente a los trabajos de Alexander Neckam, Tomás de Cantimpré o Vincent de Beauvais, entre otros fuertemente anclados en la tradición libresca, será el *De animalibus* de Alberto Magno el que lleve más lejos la defensa de la observación directa y una sistemática desconfianza hacia las afirmaciones de la literatura zoológica precedente como medios más eficaces de alcanzar la verdad del conocimiento natural. Alberto

descollará por el rechazo de numerosas creencias asumidas en su época, y, sobre todo, por el empleo del sentido común, planteamientos que resultaban revolucionarios en los círculos escolásticos medievales.

b) En lo referente a la vertiente didáctico-doctrinal, ésta se centra fundamentalmente en la tradición de los bestiarios, repertorios más o menos extensos de zoomorfos reales o fantásticos –aunque no faltan plantas o minerales–, compuestos en prosa o verso entre los siglos XII y XV, y que derivan de la evolución y crecimiento del primitivo *Fisiólogo*. De hecho, mantienen el mismo esquema básico que éste: sucesión de capítulos en los que se exponen una o varias propiedades/cualidades naturales de cada uno de los animales seleccionados, seguidas en la mayor parte de los casos de sus correspondientes alegorías de orden moral o doctrinal. Además de los bestiarios, aunque muy relacionados con ellos, encontramos otras manifestaciones similares de la literatura moralizante medieval, como las colecciones de sermones o «*exempla*»⁴ medievales.

Durante la segunda mitad del s. XVI, y primeros decenios del XVII, nos vamos a encontrar con una bipolaridad muy similar a la anterior:

a) La corriente zoológica más destacada del s. XVI y parte del XVII, centrada en la clasificación zoológica y descripción de las propiedades más sobresalientes de los seres vivos –dejamos, por tanto, a un lado los avances en los campos de anatomía y fisiología animales que se producen en especial durante el seiscientos–, está representada por las grandes compilaciones de los «eruditos polígrafos» del periodo, que, al igual que los enciclopedistas medievales, basan más el avance de la ciencia en la glosa de los textos antiguos que en la observación o experimentación directa o personal. Nos referimos a las obras citadas de Conrad Gesner y Ulysses Aldrovandi, exhaustivos intentos de reunir todos los conocimientos de su tiempo sobre el reino animal. Sus capítulos, farragosos cúmulos de citas, convierten estas obras más en una historia literaria de los animales que en un estudio de sus caracteres zoológicos.

4. El «*exemplum*» es un texto breve, con una importante carga moral e instructiva, que se traduce en la síntesis final con objeto de ejemplificar el argumento que ha sido previamente expuesto. Posee un carácter ambivalente que lo hace igualmente válido como instrumento para predicadores o recurso literario.

Se trata efectivamente de lexicógrafos humanistas que comenzaron a trabajar atraídos por las ediciones impresas de Plinio, o las traducciones latinas del corpus biológico de Aristóteles. Gesner y Aldrovandi, siguiendo el sistema de clasificación animal aristotélico que ya fuera reconocido por Alberto Magno y restaurado en el s. xvi por Edward Wotton,⁵ construyeron voluminosas enciclopedias que contienen observaciones de todo tipo –patrísticas, literarias, científicas– de sus predecesores, a las que se fueron incorporando tímidamente observaciones y opiniones personales. Estas últimas, sin embargo, predominarán frente a la tradición libresca en las crónicas de otros autores coetáneos, generalmente viajeros y aventureros que dejan constancia de la fauna exótica que tienen ocasión de conocer directamente, como el obispo de origen sueco Olaf Stor –más conocido como Olao Magno– en el Norte de Europa,⁶ o Pierre Belon en sus frecuentes viajes por el mar Mediterráneo.⁷

b) La vertiente didáctico-doctrinal moderna se configura, a su vez, a partir de la confluencia de una doble corriente: el gusto humanista por el hermético mundo de los jeroglíficos egipcios, surgido con la llegada a Occidente y traducción latina de la *Hieroglyphica* de Horapolo, y el vigoroso renacer de un naturalismo moral medieval que caracterizó el periodo barroco, dando lugar a una simbiosis entre la tradición jeroglífica y las verdades de la religión cristiana.

En consecuencia, los últimos decenios del siglo xvi, y especialmente toda la centuria siguiente, conoce el desarrollo y esplendor de un complejo conglomerado de manifestaciones literarias: *hieroglyphicae* o recopilaciones de jeroglíficos –algunas con una orientación marcadamente animalística–, obras pseudo-emblemáticas de naturalismo moralizante, traducciones comentadas de textos zoológicos antiguos y medievales, análisis filológicos del bestiario bíblico, obras de miscelánea o *mirabilia* de la naturaleza, o libros de emblemas con abundantes ejemplos de animales, todas ellas con un denominador común: el carácter didáctico-

5. *De differentiis animalium libri decem*, Lutetiae Parisiorum, Vascosanum, 1552.

6. *Historia delle genti et della natura delle cose settentrionali*, Vinegia, 1565.

7. *L'Histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions & naïfs portraits retirez du naturel*, Paris, 1555.

moral-doctrinal de sus contenidos al tratarse habitualmente de obras generadas desde el ámbito de la iglesia. Constituyen, por tanto, el equivalente a la literatura didáctica precedente de bestiarios o «*exempla*» medievales.

2) En segundo lugar, tanto en las últimas centurias medievales como en los ss. XVI-XVII se producen frecuentes interrelaciones entre ambos géneros de literatura animalística: si bien las enciclopedias medievales se hacen eco de numerosos episodios de los bestiarios –aunque sea para ponerlos en tela de juicio, como en el caso de Alberto Magno–,⁸ los bestiarios experimentarán al mismo tiempo un proceso de crecimiento a partir de materiales enciclopédicos. Conocido el hecho de que el *Fisiólogo* se nutrió de textos de este tipo como las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, el *De universo* de Rabano Mauro o el *Aviarius* de Hugo de Folieto –los dos últimos moralizados–, resulta indudable que las recopilaciones enciclopédicas del s. XIII ofrecerán materiales renovados a los autores de los libros de bestias más tardíos: existe, por ejemplo, algún bestiario del s. XV en el que la influencia de Bartolomé el Inglés resulta evidente.

Esta interrelación se da aún con mayor intensidad entre las Historias Naturales y los libros de emblemas de los ss. XVI y XVII, sobre todo gracias a una mayor disponibilidad en función de su carácter de obras impresas:

a) Los libros de emblemas reciben una doble influencia de los tratados de Zoología coetáneos: los textos, generalmente propiedades o cualidades de un animal que sirven de punto de partida a la correspondiente moralización, y las imágenes, cuya influencia resultará evidente en las *picturae* de algunos tratados emblemáticos.

b) También algunos tratados de Zoología –especialmente los de Gesner, Aldrovandi y Topsell– incluyen referencias, y en muchas ocasiones epigramas completos, procedentes de los libros de emblemas más conocidos y difundidos.

8. Incluso algunos de estos textos –Alexander Neckam, Tomás de Cantimpre– conservan un carácter alegórico y moralizante muy similar al que se plantea en los bestiarios.

Vamos a analizar a continuación ambas situaciones.

A) Influencia de los tratados de Zoología de los ss. XVI y XVII en los libros de emblemas:

A.1 Los textos: Cuando un emblemista decidía emplear el comportamiento o los rasgos físicos de un animal como vehículo para transmitir un mensaje didáctico-moral, tenía a su disposición un riquísimo repertorio de textos, y no pocas imágenes, heredados de una larga tradición anterior. Entre todas estas fuentes tal vez una de las más interesantes para los emblemas animalísticos, aún no analizada en profundidad, sean precisamente las grandes enciclopedias zoológicas ilustradas del momento. Ya hemos comentado que, como tardías herederas de la tradición medieval, estas obras alternan, aún sin un excesivo espíritu crítico, aportaciones personales de los naturalistas con unos exhaustivos cúmulos de citas de autoridades. Ello las convierte en una completa base de información gráfico-textual de gran utilidad para todos aquellos que deseen elaborar emblemas animalísticos.

Así sucede con algunos emblemistas que, de forma sistemática, recurren a las historias naturales más difundidas para corroborar sus relatos zoológicos. El religioso Augustin Chesneau, por ejemplo, consulta y cita continuamente en su peculiar bestiario eucarístico⁹ las recopilaciones de Gesner, Olao Magno, Rondelet o el padre Juan Eusebio Nieremberg,¹⁰ aunque las fuentes principales de las imágenes de sus emblemas sean otros textos antiguos –Aristóteles, Plinio, Plutarco, Eliano, Opiano, el *Fisiólogo*–, medievales –Isidoro de Sevilla, Alberto Magno–, o coetáneos –cronistas de la naturaleza americana como el padre José de Acosta,¹¹ o Francisco Hernández–.¹² Algo similar se observa en Antonius à Burgundia, quien alude en su *Linguae vitia et remedia*¹³ a la

9. *Orpheus Eucharisticus*, París, Florentinum Lambert, 1657.

10. *Historia Naturae, maxime peregrinae, libris xvi. distincta*, Antuerpiae, Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1635.

11. *Historia natural y moral de las Indias*, Sevilla, Juan de León, 1590.

12. El voluminoso material que el médico español reunió sobre animales y plantas americanas desapareció en el incendio de El Escorial de 1671, aunque algunas partes, copiadas previamente en secreto por diversos autores pudieron ver la luz a través de diversas obras, incluida la *Historia Natural* del padre Nieremberg.

13. Antuerpiae, Vidua Cnobbaert, 1631.

autoridad de Conrad Gesner o Ulysses Aldrovandi cuando los animales emblemizados no resultan muy comunes en la vida cotidiana.

A veces los autores de literatura simbólica recurren a la Historia Natural cuando desean ratificar con su autoridad algún aspecto especialmente polémico de alguno de los animales que abordan. Es el caso de Nicolás Caussin,¹⁴ quien reproduce la descripción de la *avis paradisea* que lleva a cabo Conrad Gesner con el fin de ratificar la supuesta y discutida ausencia de patas en este tipo de aves. También el jesuita acude a autores como Olao Magno al abordar la alegorización moral de animales nórdicos, o a diversos cronistas de Indias cuando se trata de fauna americana.¹⁵

A.2 Las imágenes: Son varios los tratados emblemáticos en cuyas ilustraciones se observa influencia directa de los libros de Historia Natural coetáneos. Al carácter compilatorio de estos tratados zoológicos se une el hecho de que muchos de ellos –incluidos los de Gesner y Aldrovandi– fueron ilustrados generosamente con grabados, reproducciones en muchos casos del natural, lo que favoreció su uso como modelo gráfico de *picturae* emblemáticas.

El ejemplo más destacado es probablemente el *Symbolorum et emblematum centuria quatuor*¹⁶ del médico y naturalista alemán Joachim Camerarius. Consta esta obra de 400 emblemas distribuidos en centurias, de tal manera que la primera está dedicada a árboles y plantas, la siguiente a animales cuadrúpedos, la tercera a animales voladores –aves e insectos– y la última a animales acuáticos y reptiles. Entre sus abundantísimas fuentes zoológicas se encuentran, aparte de Wotton, Gesner, Olao Magno o Belon, especialistas en fauna acuática como Guillaume Rondelet, Hippolite Salviani y ornitólogos como William

14. *Polyhistor Symbolicus. Electorum Symbolorum, & Parabolarum historicarum Stromata. XII. Libris complectens, Coloniae Agrippinae, Ioannem Kinckium, 1631, pp. 286-88.*

15. *Vid.* al respecto nuestro trabajo «Fauna americana en los emblemas europeos de los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Actas de los III Coloquios de Iconografía), tomo VI, N° 11, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 468-78

16. La primera edición de la obra completa vio la luz en Frankfort, Ludovici Bourgeat, 1654.

Turner,¹⁷ aunque también da testimonio de algún contacto epistolar con los trabajos en progreso de Aldrovandi [Figs. 1 y 2]. Si bien el ilustrador del libro de Camerarius, Hans Sibmacher, sigue muchas veces con fidelidad la posición o detalles anatómicos más sobresalientes de los grabados de Gesner en buena parte de sus *picturae* [Figs. 3 a 6], es también cierto que se produce una simplificación de los rasgos que a veces llega a hacer difícil la identificación plena con su fuente gráfica.

En cualquier caso, tanto en la magna obra de Camerarius, como en determinadas ilustraciones de otros libros de emblemas, se observa un sistemático recurso a las enciclopedias de zoología ilustrada cuando se trata de analizar especies animales exóticas o poco conocidas, o cuando el epigrama emblemático hace referencia a una especie muy concreta, por ejemplo, de pez, reptil o ave, y los ilustradores deben, en consecuencia, precisar mejor sus rasgos peculiares.

Dejando a un lado al emblemista alemán, el empleo de los tratados de Zoología como fuente gráfica de la Emblemática resulta más esporádico y difícil de precisar. Nicolás Reusner¹⁸ utilizó grabados reaprovechados de otras obras en sus *picturae* emblemáticas, varios de ellos procedentes del *Thierbuch* de Johan Melchior Bocksberger;¹⁹ es éste un tratado con excelentes grabados animalísticos de Jost Amman acompañados de textos poéticos del propio Bocksberger sobre las propiedades naturales de cada bestia. Debemos también mencionar algunos grabados de las *Empresas morales* de Juan de Borja,²⁰ cuya tosquedad a veces apenas permite distinguir los de Gesner como su modelo [Figs. 7 y 8].

B) Citas de libros de emblemas en los tratados de Zoología de los ss. XVI y XVII:

17. *Avium praecipuarum, quarum apud Plinium et Aristotelem mentio est*, Coloniae, Ioan. Gymnicus, 1544.

18. *Emblemata*, Francoforti, Ieremiae Reusneri, 1581.

19. Franckfort am Mayn, Sigmund Feyerabends, 1592.

20. La obra completa, con dos partes y 224 emblemas, fue publicada en Bruselas, Francisco Foppens, 1680. *Vid.* la reciente edición al cuidado de GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998, 2 volúmenes. Las *picturae* emblemáticas inspiradas en Gesner corresponden a la segunda parte.

Los capítulos que autores como Gesner o Aldrovandi dedican a cada una de las especies animales están también articulados mediante una serie de apartados que mantienen un orden constante. Aparte de los consagrados a su aspecto exterior, anatomía, hábitat, costumbres, modo de reproducción, simpatías y antipatías naturales, los procedimientos de captura, domesticación y cría, su utilidad para el hombre, o enfermedades más comunes y sus remedios, perfilan, con gran aparato bibliográfico, sus tradiciones legendarias, alegóricas, mitológicas, morales y religiosas, máximas y proverbios y apólogos referidos a cada animal, su empleo culinario y terapéutico, su papel en la historia y en los espectáculos públicos, su figuración emblemática, jeroglífica, heráldica o artística en pintura, escultura o numismática, sus menciones epigráficas, o, incluso, los fenómenos meteorológicos que se relacionan visualmente con cada especie.



Arriba. Fig. 1. Casuario. Joachim Camerarius, *Symbolorum et emblematum centuriæ quatuor*, 1677.



Derecha. Fig. 2. Casuario. Ulysses Aldrovandi, *Ornithologiz*, lib. II, 1600.

En el caso de la obra de Gesner, más temprana, las alusiones a la Emblemática se refieren exclusivamente al *Emblematum liber* de Alciato,

aunque también son abundantes las citas de Horapolo, cuya *Hieroglyphica* ya había conocido varias ediciones durante la primera mitad del s. XVI.²¹



Arriba. Fig. 3. Babuino o mandril (cinocéfalo). Joachim Camerarius, *Symbolorum et emblematum centuriae quatuor*, 1677.



Derecha. Fig. 4. Babuino o mandril (cinocéfalo). Conrad Gesner, *Historiae animalium lib. I de Quadrupedibus viviparis*, 1551.

Mayor es el repertorio de emblemistas que maneja Ulysses Aldrovandi, algo lógico si tenemos en cuenta que el naturalista boloñés comienza a publicar su obra zoológica casi medio siglo más tarde. Citemos, entre otros autores, a Claude Paradin, Achille Bocchi, Nicolás Reusner, Joachim Camerarius, y varios recopiladores italianos de empresas: Girolamo Ruscelli, Luca Contile, Camillo Camilli o Battista Pittoni.²² Finalmente Edward Topsell, cuyos trabajos zoológicos constituyen esencialmente

21. Sobre los manuscritos, ediciones y traducciones de la obra *vid. Hieroglyphica* de Horapolo, edición a cargo de Jesús M^a GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Madrid, Akal, 1991, pp. 30-4. El propio Gesner se animó a dedicar un epigrama emblemático de su propia autoría al torcecuellos en el tercer volumen de su *Historia animalium* dedicado a la naturaleza de las aves –Tiguri, Christoph. Froshoverum, 1555, p. 554–.

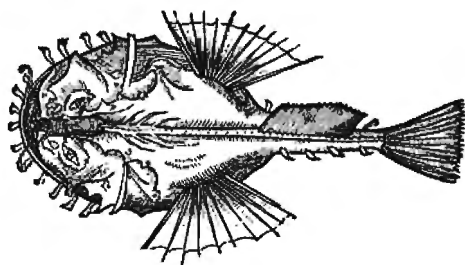
22. Aparte de los autores emblemáticos anteriores, citados bajo el epígrafe *Emblemata*, encontramos igualmente referencias a Horapolo o Pierio Valeriano, generalmente dentro del apartado *Hieroglyphica*.

traducciones moralizadas al inglés de las obras de Gesner –sobre todo– y Aldrovandi, alude también a emblemas, casi en su totalidad de Alciato.²³ Estos humanistas–naturalistas reproducen normalmente los epigramas –completos o fragmentados– de los emblemas mencionados en sus idiomas originales –latín o italiano–, aunque Topsell incorpora traducciones inglesas de los versos en algunas de sus ediciones.

Las citas emblemáticas en los tratados zoológicos siguen siendo frecuentes durante aproximadamente la primera mitad del s. xvii. Además de las obras mencionadas de Topsell, nos encontramos con una serie de opúsculos característicos de estos momentos, monografías sobre determinados animales, en los que volvemos a encontrar textos de contenido estrictamente zoológico conviviendo con apreciaciones de carácter emblemático. Petrus Fradelius en su *De galli gallinacei encomium*,²⁴ reproduce el texto de un emblema de Joachim Camerarius dedicado al gallo²⁵ junto a



Arriba. Fig. 5. Rana pescadora. Joachim Camerarius, *Symbolorum et emblematum centuriae quatuor*, 1677.



Izquierda. Fig. 6. Rana pescadora. *Historiae animalium liber iv qui est de Piscium & Aquatiliun animantiun natura*, 1558.

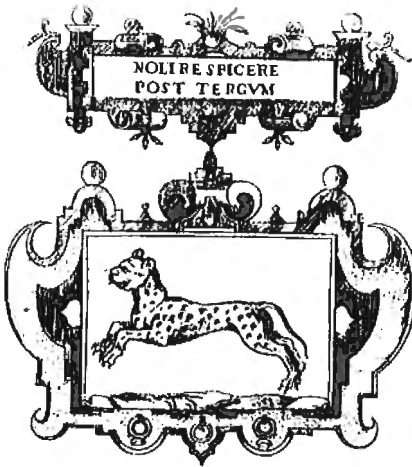
23. Tan sólo podemos reseñar un emblema de Reusner, indicado más abajo en el Apéndice A, y varios emblemas de Joachim Camerarius mencionados en ediciones más tardías de sus obras.

24. Pragae, Ionatae Bohutsky, 1620.

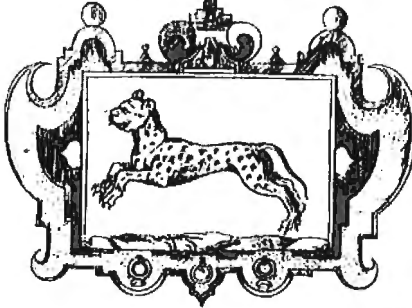
25. Pp. 14-5. El emblema es «Cura vigil», *Symbolorum et emblematum*, cent. iii, emblema 50, pp. 200-1.

diversas noticias procedentes de la *Ornithologia* de Ulysses Aldrovandi;²⁶ o Martin Schock, en su *De ciconiis tractatus*,²⁷ alude a diversos emblemas en el capítulo titulado *De insigni amore, quo Ciconia tum pullos, tum parentes suos prosequitur*.²⁸

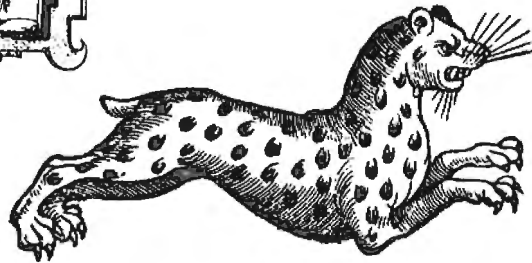
Sin embargo, desaparecerán durante la segunda mitad de la centuria, quizás ya totalmente desacreditadas como argumento siquiera ilustrativo, las referencias emblemáticas en los textos zoológicos más rigurosos del momento. De esta manera, los trabajos de John Jonston,²⁹ si bien



Izquierda. **Fig. 7.** Lobo cerval o lince. Juan de Borja, *Empresas Morales*, 1680.



Abajo. **Fig. 8.** Gato montés. Conrad Gesner, *Historiae animalium lib. I de Quadrupedibus viviparis*, 1551.



26. Pp. 1-13.

27. Amstelaedami, Petrum van den Berge, 1661 (segunda edición).

28. Cap. x, pp. 49-59. Encontramos citas de un epigrama emblemático de Hadrianus Junius, y un emblema de Andrea Alciato («Gratiam referendam», emb. 30)

29. Jonston publica su enciclopedia zoológica entre 1651 y 1665. A partir de los trabajos de este autor y, especialmente, con los tratados ornitológicos de Francis Willughby y John Ray –*Ornithologiae libri tres*, Londini, Joannis Martyn, 1676–, los estudios animalísticos científicos se basarán exclusivamente en la experiencia y observación directa del investigador, dejándose al margen cualquier consideración filológica.

siguen aún los planteamientos humanistas y los esquemas retardatarios de Gesner o Aldrovandi, y se mantienen aferrados a los autores clásicos como autoridad zoológica vigente, han erradicado ya toda referencia a la literatura simbólica o jeroglífica; y Georg Kaspar Kirchmaier en sus *Disputationum Zoologicarum: Publicè ante hac habitarum, De Basilisco, Unicornu, Phoenice, Behemoth & Leviathan, Dracone, ac Aranea*,³⁰ en el que analiza, recurriendo a muy diversos testimonios, la existencia real o no de criaturas como el fénix, el basilisco o el unicornio, evita igualmente las citas emblemáticas en sus exposiciones.

Se rompe, en fin, un vínculo mantenido desde hacía varios siglos en aras de una revolución científica que en Occidente, afortunada o desafortunadamente, acaba por liberarse de la visión simbólica del mundo, coincidiendo, además, con una pérdida de vitalidad del género emblemático que se verá sumido en un proceso ya irreversible de repetición y catalogación.

30. WITTEBERGAE, Haered. *Melchioris Oelschlegelii*, 16.

APÉNDICE A: CITAS DE LIBROS DE EMBLEMAS Y EMPRESAS EN LOS TRATADOS DE ZOOLOGÍA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.

A.1 Citas de libros de emblemas en la *Historia animalium* de Conrad Gesner:

A.1.1 *Historiae animalium lib. I de Quadrupedibus viviparis*, Tiguri, Christoph. Froshoverum, 1551:

Citas de Andrea Alciato, *Emblematum liber*:³¹

- p. 3: «Numquam procrastinandum» (emb. 3);
- p. 16: «In avaros» (emb. 85);
- p. 17: «Non tibi, sed religioni» (emb. 7);
- p. 18: «Oeni effigies» (emb. 91);
- p. 96: «Non vulganda consilia» (emb. 12);
- p. 344: «Aere quandoque salutem redimendam» (emb. 152);
- p. 441: «In illaudata laudantes» (emb. 123);
- p. 441: «Pax» (emb. 176);
- p. 681: «Etiam ferocissimos domari» (emb. 29);
- p. 681: «Vigilantia et custodia» (emb. 15);
- p. 681: «Potentissimus affectus amor» (emb. 105);
- p. 681: «Furor et rabies» (emb. 57);
- p. 681: «Cum larvis non luctandum» (emb. 153);
- p. 926: «Mediolanum» (emb. 2);
- p. 981: «Submovendam ignorantiam» (emb. 187);
- p. 1039: «In dies meliora» (emb. 45);
- p. 1055: «Ex damno alterius, alterius utilitas» (emb. 125);
- p. 1096: «Mentem, non formam, plus pollere» (emb. 188).

A.1.2 *Historiae animalium lib. II de Quadrupedibus oviparis*, Tiguri, Christoph. Froshoverum, 1554:

Citas de Andrea Alciato, *Emblematum liber*:

- p. 7: «In adultores» (emb. 53);
- p. 90: «In fraudulentos» (emb. 49);
- p. 99: «Mulieres famam, non formam vulgatam esse oportere» (emb. 195).

31. En las siguientes tablas del Apéndice A se establecen correspondencias entre la paginación de los tratados zoológicos, que aparece en primer lugar, y los emblemas que son citados; la numeración y paginación de estos últimos corresponde a la edición que citamos al comienzo de cada tabla, excepto en los de Andrea Alciato, para cuya numeración hemos empleado la utilizada por SEBASTIÁN, Santiago, en sus *Emblemas* de Alciato, Madrid, Akal, 1985.

A.1.3 *Historiæ animalium liber iii qui est de Avium natura*, Tiguri, Christoph. Froschoverum, 1555:

Citas de Andrea Alciato, *Emblematum liber*:

- p. 94: «Ex pace ubertas» (emb. 178);
- p. 100: «Dolus in suos» (emb. 50);
- p. 183: «In Deo laetandum» (emb. 4);
- p. 184: «Quae supra nos, nihil ad nos» (emb. 102);
- p. 188: «A minimis quoque timendum» (emb. 168);
- p. 212: «Ignavi» (emb. 83);
- p. 233: «Senex puellam amans» (emb. 116);
- p. 261: «Gratiam referendam» (emb. 30);
- p. 303: «Amor filiorum» (emb. 193);
- p. 336: «Iusta ultio» (emb. 172);
- p. 355: «Cuculi» (emb. 60);
- p. 366: «Insignia poetarum» (emb. 183);
- p. 372: «Parvam culinam duobus ganeonibus nos sufficere» (emb. 93);
- p. 411: «Vigilantia et custodia» (emb. 46);
- p. 508: «Imparilitas» (emb. 139);
- p. 520: «Gula» (emb. 90);
- p. 524: «Aemulatio impar» (emb. 141);
- p. 543: «Garrulitas» (emb. 70);
- p. 550: «In sordidos» (emb. 87);
- p. 554: «Inviolabiles telo Cupidinis» (emb. 78);
- p. 590: «Aemulatio impar» (emb. 141);
- p. 602: «Senex puellam amans» (emb. 116);
- p. 602: «Prudens magis quam loquax» (emb. 19);
- p. 609: «Gula» (emb. 90);
- p. 611: «Fatuitas» (emb. 65);
- p. 698: «Parvam culinam duobus ganeonibus nos sufficere» (emb. 93);
- p. 760: «Ex damno alterius, alterius utilitas» (emb. 125);
- p. 760: «Opulenti haereditas» (emb. 158).

A.1.4 *Historiæ animalium liber iv qui est de Piscium & Aquatiliu animantium natura*, Tiguri, Christoph. Froschoverum, 1558:

Citas de Andrea Alciato, *Emblematum liber*:

- p. 56: «In divites publico malo» (emb. 88);
- p. 56: «In deprehensum» (emb. 21);
- p. 125: «In parasitos» (emb. 92);
- p. 403: «In eum qui truculentia suorum perierit» (emb. 166);
- p. 403: «In avaros» (emb. 89);

- p. 404: «Potentia amoris» (emb. 106);
- pp. 404-5: «Princeps subditorum incolumitaten procurans» (emb. 143);
- p. 415: «In facile a virtute descinentes» (emb. 82);
- p. 415: «Maturandum» (emb. 20);
- p. 678: «Aemulatio impar» (emb. 141).

A.1.5 *Historiae animalium liber v qui est de Serpentium natura*, Tiguri, In Officina Froschoviana, 1587:

Citas de Andrea Alciato, *Emblematum liber*:

- fol. 22 v.: «Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri» (emb. 132);
- fols. 22 v. y 23 r.: «Sapientia humana, stultitia est apud Deum» (emb. 5);
- fol. 23 r.: «Super insigni ducatus Mediolani» (emb. 1);
- fol. 43 v.: «Qui alta contemplantur, cadere» (emb. 104);
- fol. 49 v.: «Custodiendas virgines» (emb. 22);
- fol. 53 r.: «Ex arduis perpetuum nomen» (emb. 131);
- fol. 85 r.: «Reverentiam in matrimonio requiri» (emb. 191);
- fol. 85 r.: «Littera occidit, spiritus vivificat» (emb. 185);
- fol. 85 r.: «Invidia» (emb. 71).

A.2 Citas de libros de emblemas en la *Ornithologia* de Ulysses Aldrovandi.³²

A.2.1 *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri xii*, Bononiae, Franciscus de Franciscis/Io. Bapt. Bellagambam, 1599-1603,

Citas de Andrea Alciato, *Emblematum liber*:

- lib. I, cap. 1, p. 72: «Signa fortium» (emb. 33);
- lib. I, cap. 1, pp. 72-3: «Quae supra nos, nihil ad nos» (emb. 102);
- lib. I, cap. 1, p. 73: «In Deo laetandum» (emb. 4);
- lib. III, cap. 1, p. 266: «Opulenti haereditas» (emb. 158);
- lib. III, cap. 1, p. 266: «Ex damno alterius, alterius utilitas» (emb. 125);
- lib. V, cap. 15, p. 406: «Aemulatio impar» (emb. 141);
- lib. V, cap. 15, p. 406: «Male parta, mala dilabuntur» (emb. 128);
- lib. V, cap. 17, p. 426: «Cuculi» (emb. 60);
- lib. VIII, cap. 2, p. 519: «Senex puellam amans» (emb. 116);
- lib. VIII, cap. 3, pp. 529-30: «Fatuitas» (emb. 65);
- lib. VIII, cap. 7, p. 559: «Prudens magis, quam loquax» (emb. 19);
- lib. IX, cap. 1, p. 585: «Aliud de vespertilione» (emb. 62);
- lib. X, cap. 2, p. 621: «Bonis a divitibus nihil timendum» (emb. 32);

32. De los numerosos volúmenes de historia natural del erudito boloñés, tan sólo incluimos las referencias emblemáticas de los tres tomos de su *Ornithologia*, que estimamos suficientes como muestra.

- lib. x, cap. 4, p. 628: «Sirenes» (emb. 115);
- lib. xii, cap. 1, p. 729: «Iusta ultio» (emb. 172);
- lib. xii, cap. 2, p. 750: «In simulacrum spei» (emb. 44);
- lib. xii, cap. 2, p. 750: «Prudens magis, quam loquax» (emb. 19);
- lib. xii, cap. 2, p. 750: «Concordiae symbolum» (emb. 38);
- lib. xii, cap. 7, p. 765: «Imparilitas» (emb. 139);
- lib. xii, cap. 7, p. 766: «Imparilitas» (emb. 139).

Citas de Achille Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere*, Bononiae, Academiae Bocchianae, 1556:

- lib. i, cap. 1, p. 74: «Sic ars deprenditur arte»
(lib. i, symb. 29, pp. 58-9).

Citas de Joachim Camerarius, *Symbolorum et emblematum centuriae quatuor*, Moguntiae, Ludovici Bourgeat, 1677:

- lib. i, cap. 1, pp. 73-4: «Amor causa omnium»
(centuria ii, emb. 100, pp. 200-4).

Citas de Camillo Camilli, *Imprese illustri di diversi*, Venetia, Francesco Ziletti, 1586:

- lib. i, cap. 1, p. 74: «Mei non degenerant»
(Empresa de Gabriello Cesarini, pp. 73-5);
- lib. ii, cap. 2, p. 184: «Et sole altro non haggio»
(Empresa de Curtio Gonzaga, pp. 40-2).

Citas de Luca Contile, *Ragionamento ... sopra la proprietà delle imprese*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1574:

- lib. xii, cap. 21, p. 809: «Sine pondere sursum»
(Empresa de Alessandro Farra, fols. 77 v. y 78 r.).

Citas de Claude Paradin, *Devises Heroïques*, Lion, Ian de Tournes, 1557:

- lib. i, cap. 1, p. 74: «Ardua deturbans, vis animosa quatit» (p. 87);
- lib. i, cap. 1, p. 74: «Ut lapsu graviore ruant» (pp. 202-3);
- lib. v, cap. 3, p. 350: «Sic maiora cedunt» (no se encuentra en Paradin);
- lib. xii, cap. 1, p. 729: «Ingenij largitor» (p. 141).

Citas de Nicolas Reusner, *Emblemata*, Francoforti, Ieremiae Reusneri, 1581:

- lib. ii, cap. 2, p. 182: «Renovata iuventus» (lib. ii, emb. 38, p. 101);
- lib. ii, cap. 2, p. 182: [lema griego] (lib. i, emb. 8, p. 11);
- lib. viii, cap. 7, pp. 559-60: «Ama quod faemina debes»
(lib. iii, emb. 16, p. 123);
- lib. ix, cap. 1, p. 585: «Mala causa silenda» (lib. iii, emb. 15, p. 122);
- lib. x, cap. 1, p. 609: [lema griego] (lib. ii, emb. 35, p. 97).

Citas de Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venetia, Francesco de Franceschi, 1584:

- lib. I, cap. 1, p. 74: «Bella gerant alii» (Empresa de Francesco Cardinal Gonzaga, lib. II, pp. 198-204);
- lib. I, cap. 1, p. 74: «Che mi puo' far di vera gloria lieta» (Empresa de Irene Castriota, lib. II, pp. 245-49);
- lib. I, cap. 1, p. 74: «Sic crede» (Empresa de Unico Accolti, lib. II, pp. 339-42);
- lib. I, cap. 1, p. 74: «Pur che ne godan gli occhi, ardan le piume» (Empresa de Curtio Gonzaga, lib. III, pp. 391-96);
- lib. I, cap. 1, pp. 74-5: «Ni matarme ni spantarme» (Empresa de Galeazzo Fregoso, lib. III, pp. 411-15);
- lib. I, cap. 1, p. 75: «Semper ardentius» (Empresa de Giovan Battista d'Azzia, lib. II, pp. 233-35);
- lib. I, cap. 1, p. 75: «In opportunitate utrumque» (Empresa de Maximiliano II of Austria, pp. 290-93);
- lib. II, cap. 2, p. 182: «Sic repugnant» (Empresa de Ercole Gonzaga, lib. II, pp. 152-55);
- lib. II, cap. 2, p. 183: «Requies tutissima» (Empresa de Antonio Landriano, lib. II, pp. 55-7).

A.2.2 *Ornithologiae tomus alter*, Bononiae, Io. Bapt. Bellagamban, 1600.

Citas de Andrea Alciato, *Emblematum liber*:

- lib. XIV, cap. 1, p. 270: «Vigilantia et custodia» (emb. 15);
- lib. XIV, cap. 1, p. 271: «Amor filiorum» (emb. 193);
- lib. XV, cap. 5, p. 495: «Amor filiorum» (emb. 193);
- lib. XV, cap. 10, p. 554: «Ex arduis perpetuum nomen» (emb. 131);
- lib. XV, cap. 1, p. 590: «Qui alta contemplantur cadere» (emb. 104);
- lib. XV, cap. 30, p. 743: «Parvam culinam duobus ganeonibus non sufficere» (emb. 93);
- lib. XV, cap. 2, p. 796: «Garrulitas» (emb. 70).

Citas de Achille Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere*, Bononiae, Academiae Bocchiana, 1556:

- lib. XV, cap. 2, p. 797: «Iudex ineptus peste peior pessima», (lib. III, symb. 88, pp. 184-85);
- lib. XV, cap. 2, pp. 797-98: «Lusciniae haud deficit cantio» (lib. III, symb. 86, pp. 180-81).

Citas de Francisco Sánchez de las Brozas, *Comment. in And. Alciati Emblemata*, Lugduni, Gulielmum Rovillum, 1573:

- lib. xiv, cap. 1, p. 270: «Amor filiorum» (emb. 193, pp. 530-31);
- lib. xv, cap. 1, p. 591: «Qui alta contemplantur cadere» (emb. 104, pp. 317-19).

Citas de Luca Contile, *Ragionamento ... sopra la proprietà delle imprese*, Pavia, Girolamo Bartoli, 1574:

- lib. xv, cap. 1, p. 442: «Unde per ramos aura refulsit» (Empresa de Girolamo Torto, fols. 98 v. y 99 r.).

Citas de Claude Paradin, *Devises Heroïques*, Lion, Ian de Tournes, 1557:

- lib. xiv, cap. 1, p. 270: «Pacis et armorum vigiles» (p. 209).

Citas de Nicolas Reusner, *Emblemata*, Francoforti, Ieremiae Reusneri, 1581:

- lib. xiii, cap. 4, p. 43: «Heu cadit in quemquam tantum scelus» (lib. 2, emb. 16, p. 76);
- lib. xiii, cap. 16, p. 131: [lema griego] (lib. ii, emb. 17, p. 77);
- lib. xiv, cap. 1, p. 271: «Nil Christo triste recepto» (lib. ii, emb. 10, p. 68).³³

A.2.3 *Ornithologiae tomus tertius ac postremus*, Bononiae, Io. Bapt. Bellagambam, 1603,

Citas de Andrea Alciato, *Emblematum liber*:

- lib. xix, cap. 2, p. 56: «Gula» (emb. 90);
- lib. xix, cap. 2, p. 57: «In garrulum et gulosum» (emb. 95);
- lib. xix, cap. 13, p. 97: «Obnoxia infirmitas» (emb. 169);
- lib. xix, cap. 24, p. 183: «Dolus in suos» (emb. 50);
- lib. xx, cap. 1, p. 307: «Gratiam referendam» (emb. 30);
- lib. xx, cap. 3, p. 318: «In sordidos» (emb. 87);
- lib. xx, cap. 5, p. 354: «Quid excessi? quid admisi? quid omisi?» (emb. 17);
- lib. xx, cap. 5, p. 354: «Qui alta contemplantur, cadere» (emb. 104);
- lib. xx, cap. 16, p. 408: «Ignavi» (emb. 83);
- lib. xx, cap. 60, p. 515: «Ex pace ubertas» (emb. 178).

Citas de Achille Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere*, Bononiae, Academiae Bocchianae, 1556:

- lib. xix, cap. 1, pp. 41-2: «Insignia gentilitia Bocchiorum» (lib. i, symb. 5, pp. 10-1).

33. Aparte de las anteriores, Aldrovandi cita igualmente algunas empresas de B. Pittoni, y emblemas de Iacobum Billium (¿Jacques de Bie?), autores que no nos ha sido posible cotejar.

Citas de Francisco Sánchez de las Brozas, *Comment. in And. Alciati Emblemata*, Lugduni, Gulielmum Rovillium, 1573:

- lib. xx, cap. 3, p. 318: «In sordidos» (emb. 87, pp. 272-4);
- lib. xx, cap. 5, p. 354: «Qui alta contemplantur, cadere» (emb. 104, pp. 317-19).

Citas de Nicolás Reusner, *Emblemata*, Francoforti, Ieremiae Reusneri, 1581:

- lib. xx, cap. 5, p. 354: «Cura sapientia crescit» (lib. ii, emb. 34, p. 95).

A.3 Citas de libros de emblemas en las obras de Historia Natural de Edward Topsell:

A.3.1 *The Historie of Foure-Footed Beastes*, London, William Iaggard, 1607:

Citas de Andrea Alciato, *Emblematum liber*:

- pp. 46-7: «Aere quandoque salutem redimendam» (emb. 152);
- p. 87: «Non vulganda consilia» (emb. 12);
- p. 260: «In desciscentes» (emb. 140);
- p. 260: «In eum qui sibi ipsi damnum apparat» (emb. 64);
- p. 484: «Tumulus meretricis» (emb. 74);
- p. 485: «Cum laruis non luctandum» (emb. 153);
- p. 505: «Lascivia» (emb. 79);
- p. 629: «Divus indoctus» (emb. 189);
- p. 640: «Mediolanum» (emb. 2);
- p. 698: «Ex damno alterius, alterius utilitas» (emb. 125);
- p. 729: «Bonis auspiciis incipiendum» (emb. 126).

A.3.2 *The Historie of Serpents*, London, William Iaggard, 1608:

Citas de Andrea Alciato, *Emblematum liber*:

- pp. 24-5: «Super insigni ducatus Mediolani» (emb. 1);
- p. 25: «Sapientia humana, stultitia est apud Deum» (emb. 5);
- p. 50: «Virtute fortuna comes» (emb. 118);
- pp. 115-16: «In adultores» (emb. 53);
- p. 154: «Custodiendas virgines» (emb. 22);
- p. 167: «Ex arduis perpetuum nomen» (emb. 131);
- p. 229: «Iusta ultio» (emb. 172);
- p. 278: «In fraudulentos» (emb. 49);
- p. 284: «Mulieres famam, non formam vulgatam esse oportere» (emb. 195).

A.3.3 *The Fowles of Heaven or History of Birds*, manuscrito editado por Thomas P. Harrison y F. David Hoenerig, Austin, The University of Texas, 1972:

Citas de Andrea Alciato, *Emblematum liber*:

- fol. 27 v. (p. 38 de la ed. cit.): «Gula» (emb. 90);
- fol. 27 v. «In garrulum et gulosum» (emb. 95);
- fols. 40 r. y v. (pp. 62-3): «Aliud de vespertilione» (emb. 62);
- fol. 56 r. (p. 91): «Ignavi» (emb. 83);
- fol. 78 v. (p. 128): «In quattuor anni tempora» (emb. 100);
- fols. 226 v. y 227 r. (p. 216): «Obnoxia infirmitas» (emb. 169);
- fols. 243 r. y v. (p. 243): «Cuculi» (emb. 60).

Citas de Nicolás Reusner, *Emblemata*, Francoforti, Ieremiae Reusneri, 1581:

- fols 219 v. y 220 r. (p. 204): «Cura sapientia crescit» (lib. II, emb. 34, p. 95).

APÉNDICE B: CITAS DE TRATADOS DE ZOOLOGÍA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN ALGUNOS LIBROS DE EMBLEMAS COETÁNEOS.

B.1 Citas de tratados de Zoología en emblemas de Joachim Camerarius, *Symbolorum et emblematum centuriae quatuor*, Moguntiae, Ludovici Bourgeat, 1677:

B.1.1 Citas de Ulysses Aldrovandi:

Centuria III:

- «Mutatur natura fide» (emb. 54, pp. 108-9).

B.1.2 Citas de Pierre Belon:

Centuria II:

- «Diversum confusa genus» (emb. 23, pp. 36-7);
- «Jam parce sepulto» (emb. 53, pp. 106-7);
- «Virtus lorica fidelis» (emb. 73, pp. 166-7)

Centuria III:

- «Rabie succensa tumescit» (emb. 67, pp. 94-5);
- «Parvus non sufficit amnis» (emb. 49, pp. 98-9)

Centuria IV:

- «Pretiosa pascitur esca» (emb. 28, pp. 56-7);
- «Praedae spes vana capit» (emb. 30, pp. 60-1);
- «Stertentes opprimit hostis» (emb. 31, pp. 62-3);
- «Me duce navis eat» (emb. 35, pp. 70-1);
- «Ad motum lunae» (emb. 51, pp. 102-3).

B.1.3 Citas de Carolus Clusius o Charles l'Ecluse:

Centuria II:

- «Vires animosque ministrant» (emb. 64, pp. 128-9).

B.1.4 Citas de Conrad Gesner:

Centuria II:

- «Hoc virtus amor» (emb. 13, pp. 26-7);
- «Demens aliena requirit» (emb. 33, pp. 66-7);
- «Hoc oriente fugor» (emb. 51, pp. 102-3);
- «Jam parce sepulto» (emb. 53, pp. 106-7);
- «Nescit gula modum» (emb. 54, pp. 108-9);
- «Quod petis alter habet» (emb. 57, pp. 114-15);
- «Una salus ambobus erit» (emb. 58, pp. 116-7);
- «Vulnus, salus et umbra» (emb. 69, pp. 138-39);
- «Et parvis suavius» (emb. 75, pp. 150-1)

Centuria III:

- «Sponte mea, non vi» (emb. 29, pp. 58-9);
- «Renovata juvenus» (emb. 34, pp. 68-9);
- «Pro lege et grege» (emb. 42, pp. 74-5);
- «Rabie succensa tumescit» (emb. 67, pp. 94-5);
- «Parvus non sufficit amnis» (emb. 49, pp. 98-9);
- «Mersus ut emergam» (emb. 56, pp. 112-13);
- «Egomet mihi gesto quod usus est» (emb. 58, pp. 116-17);
- «Taciturnior» (emb. 71, pp. 142-43);
- «Meus ignis ab ortu» (emb. 94, pp. 188-89);
- «Vita mihi mors est» (emb. 100, pp. 200-1).

Centuria IV:

- «Quam bene conveniunt» (emb. 1, pp. 2-3);
- «Mole ruit sua» (emb. 5, pp. 10-1);
- «Solus jam grandior errat» (emb. 15, pp. 30-1);
- «Omnibus infestus» (emb. 16, pp. 32-3);
- «Me malus abstulit error» (emb. 19, pp. 38-9);
- «Miseris succurrere prompta» (emb. 39, pp. 78-9).

B.1.5 Citas de Olao Magno:

Centuria II:

- «Et infima prosunt» (emb. 46, pp. 92-3);
- «Nescit gula modum» (emb. 54, pp. 108-9);
- «Vincit solertia vires» (emb. 88, pp. 176-77).

Centuria III:

- «Fidem servabo genusque» (emb. 30, pp. 60-1);
- «Fallit opinio» (emb. 53, pp. 106-7).

Centuria IV:

- «Quam bene conveniunt» (emb. 1, pp. 2-3);
- «Miseris succurrere prompta» (emb. 39, pp. 78-9);
- «Emta dolore voluptas» (emb. 48, pp. 96-7);
- «Secreta revelat» (emb. 53, pp. 106-7).

B.1.6 Citas de Guillaume Rondelet:

Centuria IV:

- «Quam bene conveniunt» (emb. 1, pp. 2-3);
- «Mole ruit sua» (emb. 5, pp. 10-1);
- «Metuenda procella» (emb. 7, pp. 14-5);
- «Omnibus infestus» (emb. 16, pp. 32-3);
- «Fulget in undis» (emb. 18, pp. 36-7);
- «Violento absumitur aestu» (emb. 34, pp. 68-9);
- «Me duce navis eat» (emb. 35, pp. 70-1);
- «Decipiens capitur» (emb. 53, pp. 104-5);
- «Sacri concussio lecti» (emb. 93, pp. 186-87).

B.1.7 Citas de Hippolyte Salviani:

Centuria IV:

- «Sacri concussio lecti» (emb. 93, pp. 186-87).

B.1.8 Citas de William Turner:

Centuria III:

- «Rabie succensa tumescit» (emb. 67, pp. 94-5).

B.1.9 Citas de Edward Wotton:

Centuria III:

- «Mersus ut emergam» (emb. 56, pp. 112-13).

B.1.10 Citas de autores de asuntos naturales de Indias (García de Horta, Nicolás Monardes, Fernández de Oviedo, etc.):

Centuria II:

- «Casta placent superis» (emb. 1, pp. 2-3);
- «Minuit vindicta dolorem» (emblema 35, pp. 70-1);
- «Una salus ambobus erit» (emb. 58, pp. 116-7);
- «Vires animosque ministrant» (emb. 64, pp. 128-9);
- «Virtus lorica fidelis» (emb. 73, pp. 166-7).

Centuria III:

- «Mox verno tempore prodit» (emb. 66, pp. 92-3);
- «Alio hibernandum» (emb. 87, pp. 174-75).

Centuria IV:

- «Nec aura, nec unda» (emb. 6, pp. 12-3).

B.2 Citas de tratados de Zoología en emblemas de Augustin Chesneau, *Orpheus Eucharisticus*, Parisiis: Florentinum Lambert, 1657:

B.2.1 Citas de José de Acosta:

- «Coelum pro coeno dat carnis amor» (emb. 67, pp. 468-73).

B.2.2 Citas de Conrad Gesner:

- «Nidus mihi corpus amantis» (emb. 22, pp. 187-92);
- «Resumptio praedae magnanimat» (emb. 26, pp. 215-19);
- «Prae nimio hic immotus amore» (emb. 29, pp. 237-45);
- «Hospes solum in fervore fidelis» (emb. 40, pp. 303-7);
- «Crimen male celat, fontis abusu» (emb. 42, pp. 315-20);
- «Non nisi adhaerentes alo» (emb. 43, pp. 321-26);
- «Latet quam pellit, patet quam pellicit» (emb. 48, pp. 351-56);
- «De saevitiae dulcedo triumphat» (emb. 50, pp. 363-68);
- «Vultum operit, tum mitigat escam» (emb. 52, pp. 375-80);
- «Bibendo perire, ni prius illachrymer» (emb. 56, pp. 399-405);
- «Dignum domino submissio reddit» (emb. 58, pp. 412-17);
- «Heu quaedam alo convivas!» (emb. 61, pp. 431-37);
- «Dux, et custos in agone fidelis» (emb. 69, pp. 481-88);
- «Oculari ardoribus eius ambio» (emb. 76, pp. 531-36);
- «Patet illicium, sed delitet illex» (emb. 85, pp. 593-600).

B.2.3 Citas de Juan Eusebio Nieremberg y Francisco Hernández:

- «Ditando inopi sat portio carnis» (emb. 23, pp. 193-99);
- «Meo thesaurus ab ore» (emb. 30, pp. 246-51);
- «Mihi gravior pollutio morte» (emb. 31, pp. 252-57);
- «Ab inflictis depromit pabula plagis» (emb. 32, pp. 258-63);
- «Ab arbore pendens, ad latitans invito epulum» (emb. 51, pp. 369-74);
- «Non amat absque tremore capi» (emb. 66, pp. 462-67);
- «Furor velamine languet» (emb. 70, pp. 489-95);
- «Ab eadem virus, et antidotus» (emb. 72, pp. 504-10);
- «Dat illa cibum, quae praebuit ortum» (emb. 79, pp. 552-58);
- «Cibi me sensim impurpurat albor» (emb. 80, pp. 559-65);
- «Fissuris bene credit opes» (emb. 81, pp. 566-72);
- «Frumento inhians cadit hostis in ora» (emb. 83, pp. 580-85);
- «Pretiosa magis mactata repente» (emb. 84, pp. 586-92).

B.2.4 Citas de Olao Magno:

- «Dux, et custos in agone fidelis» (emb. 69, pp. 481-88);
- «Cibi me sensim impurpurat albor» (emb. 80, pp. 559-65).

B.2.5 Citas de Guillaume Rondelet:

- «Heu quaedes alo convivas!» (emb. 61, pp. 431-37);
- «Patet illicium, sed delitet illex» (emb. 85, pp. 593-600).

B.3 Citas de tratados de Zoología en emblemas de Antonius à Burgundia, *Linguae vitia & remedia*, Antuerpiae, Vidua Cnobbaert, 1631:

B.3.1 Citas de Ulysses Aldrovandi:

Pars I:

- «Nullus hominum domare potest» (emb. 1, pp. 6-7);
- «Nomini Pygmaeos» (emb. 11, pp. 28-9);
- «Nil, nisi se» (emb. 16, pp. 38-9);
- «Minor ore suo» (emb. 17, pp. 38-9);
- «Excitat in sordes vox excita sordibus» (emb. 26, pp. 58-9);
- «Sunt et sua spicula Linguae» (emb. 28, pp. 62-3).

Pars II:

- «Servat servata» (emblema inicial, pp. 98-9);
- «Principijs obsta» (emb. 11, pp. 120-21);
- «Non dolor est, sed dolus» (emb. 23, pp. 144-45).

B.3.2 Citas de Conrad Gesner:

Pars I:

- «Nullus hominum domare potest» (emb. 1, pp. 6-7);
- «Nil, nisi se» (emb. 16, pp. 38-9);
- «Nil blandum magis, et saevum» (emb. 21, pp. 48-9);
- «Efferat hanc vox blanda feram» (emb. 33, pp. 72-3).

Pars II:

- «Nescia candoris» (emb. 19, pp. 136-7);
- «Mordentque, necantque blanditiae» (emb. 21, pp. 140-41).

HENDRIK GOLTZIUS. *LES CULBUTEURS*. LOS CUATRO HUMILLADOS VENCIDOS POR SU ARROGANCIA. OTRA IMAGEN DEL «REY PRUDENTE»

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE

Universidad del País Vasco

DEL ARTISTA GRABADOR, UN INNOVADOR EN LAS ARTES GRAFICAS

Hendrik Goltz, más conocido por Goltzius, nació en la localidad alemana de Mühlbrecht, ciudad próxima a Venlo, en el año 1558. Ejerció como dibujante, grabador, también al claroscuro, y pintor, actividad esta última que desarrollará a partir del año 1600. Murió, como nos cuentan Joubert, Müller, Seyn y Laran, en Haarlem en 1617, ciudad en la que se estableció desde 1577. Benezit precisa la fecha de su defunción en 1616 y Dutuit la traslada al año siguiente. En realidad parece ser que falleció en 1616, al respecto Siret cita al contemporáneo del artista, Balthazar Gerbier, para comentar el equívoco de la fecha de defunción ya que señala murió el 25 de diciembre de 1617 y que fue enterrado el 2 de enero del mismo año, de ahí que confundiera 1617 por 1616.

La biografía más completa de este artista nos la ofrece Carel van Mander. En ella leemos que Hendrik fue el hijo mayor de Jan II Goltz, hermano de Jacob II y primo del afamado Hubert, también conocido como Goltzius, grabador y pintor que trabajó en Amberes y fundó su propio taller editorial en la ciudad de Brujas, siendo distinguido por Felipe II como «historiógrafo y pintor de la Casa de España». Su hijo Julius, de igual manera apodado Goltzius, trabajó como grabador en la tipografía del *Compás de Oro* regentada por Cristóbal Plantino. Van Mander recoge las notables aptitudes que Hendrik mostró desde muy

joven para las artes a pesar de su manifiesta minusvalía en su mano derecha.

Hendrik como nos cuenta su biógrafo, forma parte de una importante dinastía de grabadores. Su padre, conocido por Jan II Goltzius, residió en 1561 en Duisburg y se piensa fue uno de los maestros tanto de Coornhert como de Philippe Galle en las técnicas del grabado. Con él, desde muy joven, se inició Hendrik tanto en el dibujo como en la pintura de vidrieras, su bisabuelo fue pintor en el Venlo.

En 1576, Hendrik casó con la viuda de Adriaen Matham, mujer de mayor edad que nuestro artista pero de una gran fortuna y que tenía de su primer matrimonio un hijo de ocho años, el futuro grabador y discípulo de nuestro artista Jacob Matham. El matrimonio le permitió, como nos dice Müller, abrir su propio taller editorial en 1582, lo que junto a los importantes avances en su negocio, su perfeccionamiento en las técnicas del grabado y la evolución de su hijastro como grabador, paliaron en gran medida todo lo negativo que comporta un matrimonio de conveniencias.

Tras la muerte de su maestro Coornhert en 1590 y debido a los múltiples problemas que incidieron de manera notable en su salud, siguiendo consejo médico viajó a los países del sur, llegando a Italia en este mismo año, donde residió durante seis meses. Delen considera a Hendrik como una personalidad típica del Renacimiento, de una extensa cultura pues formó parte del círculo de retórica conocido como «*Trouw moet blijcken*», lo que no extraña ya que desde el año 1577 y gracias a su maestro Coornhert, entró en relación con señeros intelectuales entre los que destacamos a Franco Estius, Lamponius, el neoestoico Lipsius, Diemenus, Puteanus, Mercator y Ortelius. Entre sus amistades, el propio biógrafo del artista pintor Carel van Mander (1548-1606) ejerció una profunda huella.

Se piensa, como escriben Müller y Siret, que su primera formación en el dibujo corrió a cargo de su padre Jan, con quien pudo colaborar en la pintura de vidrieras. Más tarde, hacia 1574 y tras el incendio de la ciudad de Haarlem, formó parte del taller de Leonhard y continuó su aprendizaje siguiendo las técnicas de Dirck Volckertsz Coornhert

en las ciudades de Xanten, Cleve y Haarlem, de quien tomó su primera gran influencia en las técnicas del grabado, pues Coornhert fue un artista de una habilidad incontestable ya que sus láminas se definen por la gran luminosidad que supo captar a través de maestros italianos como Enea Vico y que concuerda perfectamente con el manierismo de Heemskerck y la grandilocuencia de Frans Floris, es decir, con la tendencia estética del «romanismo» que tanta importancia adquirirá en el discurso artístico flamenco ya que incluso estos artistas formados en la tradición italiana mantenían sus propias reuniones.

Strauss da cuenta de la expulsión de Coornhert de la ciudad de Haarlem en 1576 ya que se le consideró un agitador político en contra de los intereses de España, de ahí que acudiera a Xanten. Es en esta ciudad donde Hendrik realizó varias láminas de la ciudad que incluso utilizó como fondo para historias del Antiguo Testamento, es el caso de las estampas sobre la *Historia de Ruth*. La relación entre maestro y alumno continuó en Haarlem tras el regreso del primero y aunque éste abandonó el grabado no dejó, a juicio de Strauss, de influir continuamente en su discípulo. Por lo tanto, si Goltzius tiene un origen alemán, en el terreno artístico le define una clara adopción holandesa, pues no solamente tuvo maestros de este país, sino que se formó dentro del «romanismo» interpretando con su buril múltiples diseños de Maarten van Heemskerck.

Dutuit repara en su obra para precisar que Goltzius fue uno de los más eminentes grabadores de su época y que se manifiesta como claro precursor de la posterior escuela de Rubens. Lucas Vorstemans será uno de los primeros artistas del buril que supo adaptar su técnica a la pintura del maestro de Amberes y todo ello gracias a la transformación que se opera en base al nuevo estilo de Goltzius. Sus primeros trabajos los firmó como Goltz y también como Gols, pero siguiendo la costumbre de la época pronto latinizó su nombre por Goltzius.

Tras las aportaciones de Coornhert en su obra artística continuó bajo la órbita de Philippe Galle entre los años 1577 y 1578, siendo en la editorial conocida como «La Flor de Lis» donde inició sus primeras realizaciones importantes como grabador y en la que publicó sus estampas hasta 1582 siguiendo modelos de los romanistas Maarten de

Vos y Adriaen de Weert. Nombres como Galle, Cock, Visscher, Hondius, Dankaerts y Adolffz, no se pueden separar de sus composiciones, pues responden a los apellidos de ilustres editores para los que Goltzius realizó notables láminas.

Delen aprecia en Goltzius una lejana influencia de Durero aunque considera la más próxima de los hermanos Wierix. Entre sus obras, elaboradas a partir de 1579, destacan una serie de retratos grabados en ocasiones en plata donde lo observamos como un verdadero maestro en este género artístico. Sus estampas ejercieron una muy notable influencia, por lo que no extraña que fuera definido como el «Fenix de los grabadores flamencos», esencialmente por sus retratos. La «escuela de Fontainebleau» estuvo presente en su estilo pues tanto el dinamismo de sus figuras como el sentido de las anatomías parecen recuperar aquellos modelos según nos señala Dimier.

En el año 1585 el manierismo italianizante de Barthel Spranger, Corneille Cornelisz y Carel van Mander, comenzó a ejercer gran influencia en el artista tal y como analiza Vinco da Sesso. Es en este momento cuando se manifiesta como un virtuoso de las técnicas del grabado caracterizando su buril por anchas líneas que se cruzan, que divergen o convergen siguiendo una bella composición. En sus obras parece darse cita la técnica minuciosa de Durero y Lucas de Leyden junto con la grandilocuencia de los italianos. La imitación de los grandes maestros, como lo fueron el alemán y el holandés, dio como resultado que estas láminas se conociesen como sus obras maestras, sirviendo dichos argumentos de pauta y modelo para múltiples artistas del arte gráfico.

Hacia 1590 se desplaza a Italia junto con Jean Mathys. A su regreso conocerá Hamburgo y Munich, ciudad esta última en la que visitó al también grabador Jan Sadeler, quien desde 1589 se encontraba al servicio del duque Guillermo V de Baviera. Entre las ciudades italianas que visitó podemos señalar Venecia, Bolonia, Nápoles y Roma, donde se le sabe en 1591 siguiendo las nuevas técnicas de Cornelio Cort que operarán tanto en su obra como en la de Agostino Carracci, incluso Laran matiza que Hendrik introduce en el grabado una mayor luminosidad que estos artistas. Para Bersier, Cornelio Cort fue el

grabador que precede y anuncia el brillante estilo artístico de Goltzius. Bierens de Haan sigue a Hirschmann para puntualizar la notable influencia que supone en sus realizaciones las estampas de Cort, pues son varios los modelos que toma de este artista.

En su viaje a Roma tomó contacto con la antigüedad clásica, aspecto que determinará su producción artística y al que hemos de añadir el estudio de los grandes artistas italianos del siglo xv y xvi como Parmigianino, Caravaggio, los Carracci y los Palma. Todo ello ejercerá en su obra un abandono del sentido estético manierista al que a partir de ahora conferirá una clara dignidad clásica. Sus figuras son tendentes a un efecto muy particular de plasticidad y tridimensionalidad, a una perfecta imitación de la materia.

En 1592 lo encontramos de regreso en Haarlem. Entre las obras más importantes del momento destaca la serie que el propio artista considerara como su obra mayor y que versa sobre *La vida de la Virgen*. En estas composiciones conocidas como «chef-d' oeuvre» de Goltzius la influencia de Rafael, Parmigianino y de Bassano es patente. Tras la estancia en Italia tanto su estilo, como su temática, van apartándose de la huella de Coornhert sin duda por la influencia de los maestros citados. Así, en la serie sobre las *Musas* nos ofrece una interpretación distinta de los argumentos de su primera época. La influencia de Bril, Muziano y los grabadores del círculo de Tiziano, enfocarán de igual manera su producción hacia el paisaje. Entre sus discípulos debemos citar a Pieter de Jode.

Sus modelos fueron seguidos por múltiples maestros del grabado flamenco, entre ellos podemos destacar tanto a Jacques Goltzius, padre e hijo, como a Adriaen Collaert, Hans Collaert, Saenredam, Matham y los hermanos Bloemaert, Jan Müller, Zacharie Dolendo, Christophe van Sichem y Jacob de Gheyn, entre otros. Debemos añadir que tanto su obra gráfica como su técnica fueron muy conocidas para el boloñés Agostino Carracci, considerado el innovador del grabado italiano a fines del siglo xvi.

Analizando su producción como artista gráfico, Laran da cuenta de que tan sólo una sexta parte se puede entender como grabado de

reproducción donde sigue esencialmente los modelos de maestros italianos como Rafael y Bassano, sin olvidar el estilo de consagrados artistas de las artes gráficas ya citados como Durero o Lucas de Leyden, razón por la que, en lo esencial, Hendrik se manifiesta como un grabador de invención y, para algunos, ecléctico. Van Mander llegó a tildarlo el «rey de entre los patricios» que ejercen estas técnicas gráficas. Su influencia fue muy singular entre los grabadores del siglo xvii, tanto por su técnica como por los modelos representados.

Como grabador destacó en su tiempo, pues manejó el buril con gran destreza y habilidad. Su producción es muy variada a la vez que fecunda. Benezit y Müller le atribuyen más de trescientos grabados y varios dibujos, esencialmente destinados al retrato. Esta cifra es superada por Laran, quien señalando que fue un gran virtuoso en las técnicas gráficas, le atribuye más de quinientas planchas. Entre todas ellas considera sus «retratos» por la gran fidelidad que mantiene con los modelos, destaca los realizados al geógrafo Mercator y a quienes fueron sus maestros, es decir, Coornhert y Philippe Galle. Una de las piezas maestras del artista fue el argumento conocido por *El perro de Goltzius*, lámina de 1597 y en la que se representa al hijo del pintor Theodor Frisius sobre un gran perro frisio.

En lo referente a su estilo, Laran es claro en afirmar que, cuando no tiene a la naturaleza como medio a imitar, cae prontamente en la influencia del manierismo italianizante. No obstante y como apunta Müller, su técnica manifiesta una gran perfección, pues sus trabajos presentan un acabado no visto hasta el momento, ya que incluso consigue efectos cromáticos por el acertado uso del claroscuro. Sin duda, maravilla la libertad de sus esgrafiados, así como la tersura y pureza de sus líneas e incluso su propia ubicación en la composición, pues la delicadeza de sus obras consigue que ante nuestros ojos se fundan las líneas convirtiéndose en sombras livianas y transparentes.

Si bien Goltzius, como analiza Rovir, alcanza estos efectos técnicos no ocurre lo mismo en cuanto a la expresión argumental. Sus obras carecen de esa emotividad espiritual por lo que su brillante técnica no tuvo el complemento preciso y necesario en la representación.

Aunque, como explica Müller, nunca el grabado en cobre estuvo más cerca de la perfección. Esta perfección se traslada a sus más de veinte composiciones en entalladura siguiendo la técnica de varias planchas que conocemos en claroscuro. Entre estas obras destacan su *Hércules matando a Caco* y su serie de *Divinidades míticas*. Strauss recoge varias de estas láminas al claroscuro y nos precisa que esta técnica fue desarrollada por Goltzius tras su viaje a Italia y su conocimiento de la obra del Parmigianino.

Desde 1582 Goltzius comenzó a publicar grabados en su editorial y se constata que en 1584 tenía sus propios alumnos a los que hacía reproducir sus modelos bajo una continua supervisión. Los trabajos más importantes de su editorial se centran en la edición ilustrada de las *Metamorfosis* de Ovidio que se realizaron a partir de 1590 en dos series de veinte estampas cada una (en 1615 se ampliaron en doce láminas más). De la correspondencia que el tipógrafo Cristóbal Plantino mantuvo con los jesuitas se deduce que para estas fechas, Hendrik era el más apreciado de cuantos grabadores se daban cita en los Países Bajos. Esta fama motivó que a su llegada a Italia cambiara su nombre por el de Hendrik van Bracht, pues deseaba pasar desapercibido. Van Mander nos cuenta que «se convirtió en aprendiz» y reprodujo en dibujos algunas de las obras más célebres de la antigüedad. Entre los artistas italianos le atrajo profundamente Rafael, también Polidoro Caldara, de quien copió sus pinturas esgrafiadas como modelos tanto para sus propias creaciones como para los elaborados por sus alumnos. Tras conocer Nápoles desveló su verdadero nombre y entró en contacto con afamados artistas como Federico Zuccaro, Girolamo Muziano, Francesco Castello y muy posiblemente con Barocci. De regreso a los Países Bajos, trajo innumerables dibujos, especialmente de retratos sobre los personajes que conoció. Manuel de Rueda da cuenta de los múltiples temas que grabó, precisa que muchas de estas estampas se realizan a partir de los modelos adquiridos por el artista en su viaje, los de su propia invención muestran un dibujo algo rudo.

En 1595 recibió el privilegio del Emperador que prohibía la reproducción de sus grabados en todo el imperio por un período de seis

años. Tanto Roma como París y Londres fueron importantes centros para la venta de sus estampas. Se ha señalado que hacia el año 1600 abandonó el grabado por la pintura. Su enorme prestigio se transfirió con rapidez a sus nuevas realizaciones. Su estilo en esta última actividad artística se aproxima en los diseños tanto a Blockland como a Bartholomeus Spranger, quien fuera pintor de Rodolfo II en la corte de Praga y en cuyo estilo propiamente manierista le introdujo van Mander ya en 1583 haciendo gala del mismo desde 1585. La influencia en esta actividad de Carel van Mander fue notable. En las bases del noble arte de la pintura incluidas en sus *Biografías*, van Mander postula una estética manierista alejada de todo realismo.

Por lo general su producción artística se elabora a la talla dulce, aunque realiza algunas estampas al aguafuerte. Con respecto al claro-curo en entalladura sus láminas no pasan de la veintena y para Delen sigue en todas ellas la influencia de la escuela de Burgkmair. Hendrik actuó de igual manera como editor y son muchas las estampas que publicó tanto de su propia autoría como de sus alumnos, incluso Delen lo añade a la larga nómina de artistas editores que tras la muerte de Hieronymus Cock, compró a su viuda algunas planchas que posteriormente editaría substituyendo el nombre del editor de Amberes por el suyo propio. Para Straus son más de cuatrocientas sus composiciones y considera que hasta la fecha no se ha realizado un estudio completo de esta singular obra artística.

Vamos a detenernos en las cuatro láminas que conforman su seire sobre Los *Culbuteurs* (los derribados) donde nuestro grabador sigue modelo en base a las pinturas de Corneille Connelisz.

DEL INVENTOR Y PINTOR. CORNEILLE CORNELISZ DE HAARLEM

UN PRECURSOR DE LA ACADEMIA.

Carel van Mander escribe la biografía de Corneille Cornelisz y lo define como «excelente pintor». El artista nació en Haarlem en el año

1562 y prontamente formó parte del taller del pintor Pierre de Long. A sus diecisiete años acude a la opulenta ciudad de Amberes donde continúa su formación en el taller del artista Gilles Coignet destacando por la perfección en los detalles y caracterización de sus personajes. Son varios los argumentos alegóricos que nos ofrece en su producción artística donde manifiesta un sentido de la pintura intelectualizada muy propia del «manierismo» de quien fue su gran representante en la Holanda del siglo XVI. Cornelisz falleció en la ciudad de Haarlem en el año 1638.

Entre sus pinturas podemos considerar la *Caída de los ángeles*, la llamada *Edad de Oro* o el conocido *Diluvio*, donde nos ofrece un bello y armonioso estudio del desnudo llegando a describir visualmente sus detalles con una clara armonía de proporciones. La construcción del dibujo y las acertadas composiciones, son vivo ejemplo que anuncia los modelos que Goltzius llevará al grabado y que seguidamente presentaremos. Cornelisz caracterizará sus desnudos por lo extravagante de sus escorzos y atrevidos esquemas, así como por sus actitudes dramáticas donde se manifiesta la gran influencia del *romanismo* miguelangelesco.

Sus argumentos mitológicos, definibles en los mismos términos estéticos, nos recrean todo un mundo de la fábula clásica bellamente interpretado y acompañado de un sentido doctrinal muy propio de la época como podemos deducir de las lecturas que nos ofrecen los mitógrafos del momento. En este sentido podemos destacar las *Bodas de Tetis y Peleo* donde no olvida la tradicional figura de la Discordia.

La amistad de Cornelisz con Hendrik Goltzius tiene un punto en común, la relación con el orfebre Jean Mathysen Ban, compañero de viajes del grabador y a quien el propio Carel van Mander dedica su *Libro de Pintores* publicado en el año 1604. Tanto Carel como Goltzius y Cornelisz mantuvieron una estrecha colaboración en la ciudad de Haarlem donde el biógrafo llegó en el año 1583. En este momento fundaron una Academia cuya finalidad esencial consistió en retomar los modelos de la naturaleza. Esta Academia de Haarlem tuvo similares propósitos a la fundada por los Carracci en Bolonia y conocida como de los «Incamminati».

Sabida es la importancia que el nacimiento de las Academias tuvo en el Humanismo en su deseo de justificar las Bellas Artes como liberales, es decir, en abandonar el sistema gremial en que se encontraban, aspecto que no se conseguirá hasta el siglo XVIII. La Academia de Haarlem es un precedente importante en el que se desea fundamentar las artes en estudios teóricos siguiendo la huella de la primera Academia de San Lucas en Florencia que fundara Vasari en el año 1562. Liberarse de las presiones gremiales fue sin duda el gran objetivo de los artistas en estos siglos, pues al margen de un status social más relevante, las diferencias entre gremios y Academias consistían a juicio de Blunt: «en que estas últimas trataron las artes como temas científicos, de los que era preciso enseñar tanto la teoría como la práctica, mientras que las corporaciones gremiales se contentaron con fijar y perpetuar una tradición técnica». Es decir, frente al aprendizaje de un oficio justificado en la habilidad se desea entroncar con una dimensión intelectual que de soporte teórico a la mera manualidad. Y en esta novedosa empresa es donde tanto Goltzius como Cornelisz de Haarlem estuvieron comprometidos ya que desearon ofrecer a las artes un espíritu novedoso propiamente humanista por cuanto los gremios atentaban contra toda individualidad fiscalizando incluso el comportamiento moral y religioso de los artistas además de las relaciones comerciales que se derivan de los diferentes contratos con los clientes.

Cornelisz, como hemos comentado elaboró los modelos de estas figuras grabadas por Hendrik Goltzius en la serie de cuatro estampas. En ellas podemos observar, como precisan los estudiosos, la gran perfección en la composición y escorzos de los desnudos personajes mitológicos. Los *Culbuteurs*, como titulan el conjunto gráfico, nos ofrecen las cuatro emblemas en figuras, imágenes de la fábula clásica que explican a quienes fueron derribados, vencidos por su arrogancia y responden a la ficción de Tántalo, Ícaro, Phaetonte e Ixión.

DE LA MITOLOGÍA Y LAS ARTES

Sabido es que la fábula antigua tuvo una incidencia absoluta en el comportamiento artístico de la cultura occidental en época Moderna. Pintores, grabadores, escultores, arquitectos y orfebres, por no citar otras manifestaciones de las artes, han gozado en sus inspiraciones de la presencia de aquellos tratados clásicos. El texto Chompré, erudito francés del siglo XVIII, es suficientemente aclaratorio: «Su estudio es indispensable a los pintores, escultores y sobre todo a los poetas, y generalmente a todos aquellos cuyo objeto es hermohear la naturaleza y agrandar a la imaginación. La Mitología es el fondo de sus producciones y donde sacan sus principales adornos. Es la que hermohea nuestros palacios, nuestras galerías, nuestros techos, nuestros jardines. La Fábula es el patrimonio de nuestras artes; es un manantial inagotable de ideas ingeniosas, de imágenes risueñas, de asuntos interesantes, de alegorías, de emblemas, cuyo uso más o menos feliz depende del gusto y del ingenio. Todo se mueve, todo respira en este mundo encantado, en donde los entes intelectuales tienen cuerpos, en donde los entes materiales están animados...»

Ideas ingeniosas, alegorías, los entes intelectuales tienen cuerpos y los entes materiales están animados. Este es el resumen de nuestra intención, como lo fue el de Hendrik Goltzius y tantos artistas de aquellos tiempos, el sentido profundo que la Mitología nos ofrece, pues todo el bagaje que nos legó el mundo antiguo aparece nuevamente interpretado. Así, el mundo Medieval en las figuras de Isidoro de Sevilla, Fulgencio o Albricus, y su heredero el Moderno con Boccaccio, Cartari o los más próximos como el Tostado, Pérez de Moya o Baltasar de Vitoria, supieron como mitógrafos deducir a través de sus tratados toda una referencia abstracta e intelectualizada en función de las narraciones clásicas, de aquellas fábulas que desde Homero y Hesíodo hasta Claudiano, nos han llegado. No extraña que los grandes teóricos de la pintura como Lomazzo aconsejen a los artistas sigan el tratado de Cartari en sus representaciones mitológicas, así lo apreciamos en el español Pacheco quien hace lo propio con Madrigal Tostado

citado como el «avulense» o con Palomino quien define el tratado de Baltasar de Vitoria como «primer manual de mitología» para pintores.

La Mitología comporta otros sentidos que superan el meramente literal, el medievo le concedió valores de orden doctrinal y moral, la convirtieron en un tratado de alegorías que los Humanistas acrecentaron permitiendo otorgar a la pintura un carácter abstracto que la aleja de su mera lectura epidérmica. Boccaccio comentando el mito clásico nos dice: «El primer significado se obtiene a través de la corteza, y éste se llama literal; los otros, por las denominaciones a través de la corteza, y éstos se designan como alegóricos». Por lo tanto, la mitología comportó una expresión plástica llena de erudición, profundamente intelectualizada y que podemos llegar a conocer a través de las propias bibliotecas de los artistas donde se daban cita estos y otros tratados en los que de manera universal se traducen las formas en ideas y la totalidad de la composición visual en un pensamiento del alma.

La emblemática recoge en sus composiciones figuras de la mitología clásica, moraliza a través de tales fábulas en un sentido próximo y muy conforme con los tratados de aquellos mitógrafos ya citados y que fueron los más relevantes de los tiempos medievales y modernos que gozaron de una difusión internacional, de ahí que en nuestro análisis propongamos algunos tratados de mitógrafos hispanos como es el caso de Pedro Sánchez de Viana.

LES CULBUTEURS. DE LOS CUATRO HUMILLADOS, VENCIDOS POR SU ARROGANCIA. OTRA IMAGEN DEL «REY PRUDENTE».

La serie que nos ofrece Goltzius interpreta visualmente la fábula de los cuatro derribados, de quienes engréidos, arrogantes con su hipotética grandeza son capaces de retar a la inteligencia. Por ello, estas láminas resumen un universal y van dirigidas al hombre amonestándole de la necesidad que en todo momento tiene del uso de la prudencia.

Straus ha sugerido la relación de estas láminas con los conocidos sucesos de la armada invencible. Podremos entender que la catástrofe

naval, siguiendo la visión que la emblemática nos ofrece sobre estas figuras mitológicas, muy bien pueden hacer referencia a Felipe II, al monarca que se consideró el más poderoso del mundo y pagó su intransigencia con la pérdida de sus naves, con la cura de humildad de quien a priori como dueño del mundo se daba por vencedor. En este sentido, sabemos que las estampas fueron grabadas en el año 1588 y que en sus primeros meses, el «rey prudente» quiso conquistar Inglaterra como preludio de una nueva política imperialista. Así, la figura de Tántalo bien puede ser imagen de un monarca acaparador y deseo de dominios, es decir, un avaro de poder, Ícaro se convertiría en expresión del rey imprudente, Phaetonte en el gobernante temerario e Ixión en un rey tirano. No obstante, el sentido final de estas imágenes se presenta a todas luces más universal, pues todos ellos traducen su inexistencia en moralejas muy conformes con nuestros propios y reales comportamientos, pues como dijo Horacio en sus *Sátiras* (I-1,68-70): «Tántalo, sediento, intenta coger los ríos que huyen de sus labios; ¿por qué ríos? Con el nombre cambiado se cuenta la fábula sobre tí».

Sin duda estas imágenes, acompañadas de sus textos a modo de lemas y epigramas explicativos, se comportan como claros emblemas de los que tanto Goltzius como Cornelisz eran claros conocedores por cuanto formaron parte de la cámara de retórica «Trouw moet blijcken», lugar donde el ambiente erudito literario gozaba de principal predicamento. Por otra parte y en el deseo de universalizar un mensaje, las fuentes de estas composiciones son claramente deudoras de la literatura emblemática como podremos señalar.

TANTALO. UN EMBLEMA DEL REY AVARO DE PODER [Fig.1]

La desventura de Tántalo fue narrada por varios mitógrafos clásicos entre los que podemos citar a Píndaro (*Olympus* I, 56), Ovidio (*Metamorfosis* VI, 239), Horacio (*Sátiras* 50) e Higino (*Fábulas* 82), entre otros, a la vez que considerada por los medievales como Fulgencio o los Humanistas como lo fue Boccaccio.



Fig. 1. Tántalo. Un emblema del rey avaro de poder.

/// TANTALVS IN MEDYS RESIDENS SITTIT ARIDVS VNDIS./ QVAM MISER, INTER OPES QVI MALÉ VIVIT INOPS;/ HAVD BONA FORTVNAE QVISQVAM PVTET ESSE BEATA/ ILLA BONIS PROSVNT, ILLA NOCENTQ(VE) MALIS./ // CC Pictor inue./ HGoltzius sculpt// A° 1588// I Ottens Excudebat.

Buril 332mm.

Inv: Cornelio Cornelisz.

G: Hendrik Goltzius.

Ed: I. Ottens.

Ref. bibl.: Walter L. Straus I, 445.

Obs.- Tercera edición de la serie de cuatro láminas.

Tántalo fue célebre en la mitología por el castigo que hubo de sufrir en los infiernos donde fue arrojado por su pecado de orgullo, pues conociendo los divinos secretos que las deidades hablaban en su presencia, los dio a conocer a los hombres. Homero en la *Odisea* (XL, 582) resume su suplicio en la visión de Ulises tras descender al mundo del Hades: «Luego a Tántalo vi con sus arduos tormentos. Estaba hasta el mismo mentón sumergido en las aguas de un lago y penaba de sed, pero en vano saciarla quería; cada vez que a beber se agachaba con ansia ardorosa, absorbida escapábase el agua y en torno a sus piernas descubriánse la tierra negruzca que un dios desecaba. Corpulentos frutales sus ramas tendíanle a la frente con espléndidos frutos, perales, granados, manzanos, bien cuajados olivos, higueras con higos sabrosos; mas apenas el viejo alargaba sus manos a ellos cuando un viento veloz los alzaba a las nubes sombrías».

El castigo de Tántalo se resume en no poder alcanzar lo que está delante de sí, por ello nunca satisface sus deseos y apetitos. A esta fuente, sin duda la más antigua, también le sucede la visión del trágico Eurípides en su *Orestes* (1-10) quien nos dice que Tántalo no podía detenerse en ningún lugar ya que sobre él pendía una roca:

Pues aquel dichoso nacido de Zeus, según dicen, Tántalo, revoloteaba por el aire temiendo la roca que se levantaba sobre su cabeza. Y paga esta pena, según dicen también, porque, siendo un hombre que tenía el honor de una mesa compartida con los dioses, tuvo una lengua desenfadada, el más vergonzoso vicio.

Entre todas las narraciones de los mitógrafos clásicos, esta es sin duda la que más se ajusta al planteamiento visual de Goltzius y que ya Conti viene a interpretar en su *Mitologia* como la imagen del orgulloso, del engreído que se cree como los dioses y por ello es castigado a ser continuamente derribado para que así adquiriera conocimiento de su verdadera dimensión.

Pero por Tántalo, por el suplicio de quien tiene todo pero de nada puede gozar como nos ha contado Homero y narran los mitógrafos

medievales y del Humanismo, así como los emblemistas del siglo xvi entendieron la figura del ávaro, así lo propone Boccaccio:

Su suplicio muestra con toda claridad la detestable vida del hombre avaro. Dice Fulgencio que Tántalo se interpreta como el que quiere la visión (quizá la grandeza entendida tan solo por lo aparente); lo que compete óptimamente a un avaro, pues no reúne el oro y el gran ajuar para usarlo sino para contemplarlos y, como no puede soportar en sí qué bien hacer con las riquezas reunidas, mezclado con ellas se muere de hambre y sed (xii-1).

Alciato en su emblema LXXXIV remite por Tántalo a la Avaricia, nos dice en el epigrama:

Ay, el desdichado Tántalo esta sediento en medio de las ondas, y hambriento porque no puede apoderarse de los frutos que tiene al lado. Cambiándote el nombre, avaro, se te puede aplicar al suyo, porque no disfrutas de lo que tienes y es como si no lo tuvieras.

El derribado por su engrimiento, quien es vencido en su arrogancia, por su avaricia de una grandeza que la construye en una mera apariencia es viva expresión de Tántalo, de quien tiene y no tiene porque no puede hacer real lo aparente, de ahí su tormento que no le deja vivir. Así, su codicia de dominio, aunque vaya acompañada de la Fortuna, nunca se sacia, siempre es pobre.

En un contexto propiamente histórico sabemos que los holandeses frenaron el avance de los barcos comandados por Farnesio, de la hostilidad de este pueblo contra los españoles y de su deseo de fracaso de la armada invencible por cuanto la reina inglesa, Isabel, apoyaba sus deseos secesionistas. Para nada se presenta vago el considerar una primera visión de Felipe II a modo de Tántalo, del avaro que no se conforma ni disfruta con lo suyo por sus ansias de dominio, de una grandeza meramente fundada en la apariencia de poder.

El epigrama que rodea la composición de Goltzius está en consonancia con la propuesta de Alciato, nos dice:



Fig. 2. Ícaro. *Un emblema del rey imprudente.*

2// CC. Inue./ HG sculp// A° 1588// SCIRE, DEI MVNVS, DIVINVM
EST NOSCERE VELLE./ SED FAS LIMITIBVS SE TENVISSE SVIS.//
DVM SIBI QVISQ(VE) SAPIT, NEC IVSTI EXAMINA CERNIT./
ICARVS ICARYS NOMINA DONATAQVIS,/
Butil 331mm.

Inv: Cornelio Cornelisz.

G: Hendrik Goltzius.

Ref. bibl.: Walter L. Straus I, 447.

Tántalo que habita en medio de las olas, reseco pasa sed. Qué misero, que entre las riquezas vive mal, pobre. Ninguno juzque que son dichosos los bienes de la Fortuna. Aquellos son útiles para los buenos y perjudican a los malvados.

ÍCARO. UN EMBLEMA DEL REY IMPRUDENTE. [Fig.2]

La fábula de Ícaro es considerada por varios mitógrafos clásicos entre los que podemos destacar a Homero en la *Iliada* (II,145), Ovidio en sus *Metamorfosis* (VIII,183), Plinio en la *Historia Natural* (VII, 56) e Higino, a quien seguiremos en su narración de la *fábula* XL dedicada a Pasífae:

Pasífae, hija del Sol, esposa de Minos, no había hecho sacrificios a la diosa Venus durante algunos años. Por ello Venus infundió en ella un amor monstruoso, que amara a un toro que «había enviado Neptuno».

En este tiempo había llegado Dédalo desterrado y pidió ayuda de ella. El fabricó para ella una vaca de madera y la recubrió con una piel de vaca auténtica. Dentro de ella Pasífae copuló con el toro y de esta unión ella engendró al Minotauro, que tenía cabeza de toro y cuerpo de hombre.

Entonces Dédalo construyó para el Minotauro un laberinto de inextricable salida y allí fue encerrado.

Minos, enterado del asunto, puso a Dédalo en prisión, pero Pasífae le libró de sus cadenas. Así Dédalo construyó y adaptó para sí y para su hijo Ícaro unas alas y salieron volando de allí. Ícaro, al volar demasiado alto y calentarse la cera con el sol, cayó al mar, que por esto se llama mar Icario. Dédalo llegó volando junto al rey Cócalo en la isla de Sicilia.

Según dicen otros, cuando Teseo mató al Minotauro, trajo a Dédalo de su vuelta a su patria, Atenas.

Otras narraciones nos cuentan que Ícaro es hijo de Dédalo y de una esclava de Minos llamada Náucrate. Cuando Dédalo hubo enseñado a Ariadna la forma en que Teseo podía conocer el camino del Laberinto mediante el famoso hilo, y una vez dado muerte al Minotauro, Minos

encerró a Dédalo y a su hijo. Pero Dédalo, hombre de grandes recursos, fabricó unas alas de cera para ambos y pudieron huir. Antes de partir, Dédalo instruyó a Ícaro para que su vuelo fuera correcto, ni alto por el peligro del sol, ni bajo para que no topara con el suelo. Ícaro, orgulloso y engreído, no atendió a los consejos y elevóse por los cielos, se acercó en demasía al sol y la cera, materia de sus alas, derritió, precipitándose el imprudente en el mar.

Los llamados *Ovidios moralizados* comentan este pasaje en un sentido doctrinal que Pedro Sánchez de Viana explica en el siglo xvi advirtiéndolo por la fábula el peligro de quienes osan el cuerno de la luna, de quienes desean alcanzar la grandeza, pues los peligros, esencialmente las envidias, son como el sol que constantemente desea quemar las alas, las de Ícaro y las de quienes desean brillar en la tan manifiesta oscuridad que nos rodea, por ello, el tratadista aconseja «el mediano estado»:

Y también es muy de tener en la memoria, que para pasar esta miserable vida con menos peligros es lo mejor amar las gentes de medianía, porque muy mayor es una caída de los que la fortuna lleva al cuerno de la luna, que mil trabajos que padezca un pobre, y de lo uno y lo otro se escapa el discreto que sabe trabajar hasta adquirir un mediano estado, y sábese conservar en él sin necesidad, ni sobresalto de la caída que suelen dar los muy ricos, y levantados, tras el rastro de los cuales anda muy de ordinario la carcomenta envidia.

La narración es fiel reflejo del castigo por la imprudencia, aspecto que considera Alciato en su Emblema CIII mediante la figura de Ícaro para amonestar que: «debemos ser más cautos y prudentes con las experiencias y peligros de otros». Por otra parte, el emblemista no olvida insistir en cierto aspecto de presunción y vanagloria, pues se debe tener cuidado con lo que se predice, aspecto que bien puede ser asociado al poder que en todo momento debe actuar con mesura y nunca con orgullo:

Ícaro, que subiste por los aires y a las regiones celestes hasta que la cera al derretirse te hizo caer al mar, ahora esa misma cera y el fuego ardiente te resucitan para que enseñes las verdades con tu historia. Que el astrólogo

tenga cuidado de lo que predice, pues el impostor cae de cabeza mientras vuela por encima de los astros.

Otho Vaenius, conocido artista y erudito que fuera maestro de Rubens, humanista consagrado y escritor de varios libros de emblemas, analiza en uno de ellos la escena que vamos comentado para significar el precepto aristotélico que define huir de los extremos:

la virtud consiste en el medio, aspecto que explica insistiendo en la necesidad de mesura: Esto mismo nos enseña la desgracia de Ycaro, que por no guardar el medio, a ejemplo de su padre Dédalo, subió desatinado al un extremo, de donde bajo despeñado al otro.

Quizá la falta de mesura en el rey Felipe quede aquí representada, pues engreído en una notable y muy suficiente armada, no tuvo presente ni la fortuna ni la preparación más moderna de los navíos ingleses comandados por Drake, Seymour y Howard. Conocerse a uno mismo en el poder es preciso, saber de las limitaciones propias necesario.

Leemos en el epigrama que rodea la composición grabada:

Conocer. Don divino de Dios es querer conocer, pero lícito detenerse en sus límites. Mientras cada uno sabe para sí y no hace exámenes de lo justo. Ícaro da nombre a las aguas de Icaria.

PHAETONTE. UN EMBLEMA DEL REY TEMERARIO [Fig. 3]

La fábula de Phaetonte es narrada por los mitógrafos más antiguos como Hesíodo en su *Teogonía* (986s) o Esquilo en una de sus tragedias perdidas, *las Helíades*. También los tratadistas romanos consideran esta leyenda, es el caso de Ovidio en sus *Metamorfosis* (11,19s) y Virgilio en su *Eneida* (x,189). Los sucesos de Phaetonte los recogemos de las fábulas CLII y CLIV de Higino: «Faetonte, hijo del Sol y de Clímene, subió a escondidas al carro de su padre y se elevó demasiado de la tierra. A causa del miedo, cayó en el río Erídano y Júpiter lo abatió con un rayo y todo comenzó a arde[...]



Fig. 3. Phaetonte. *Un emblema del rey temerario.*

C.C. Pictor Inue./ HG sculp/ 3// A° 1588// NON AMBIRE PROBAT
SPIENS, SED LAVDAT HONORES,/ LAVDAT, CONTINGANT SI
TAMEN ILLA PROBIS./ SIC PHAETONTAEVS NIMIVM TEMERARIA
LAPSVS/ VOTA DOCET TENDEN FINE CARERE BONO./

Buril 329mm.

Inv: Cornelio Cornelisz.

G: Hendrik Goltzius.

Ref. bibl.: Walter L. Straus I, 449.

Con el título: *Faetonte de Hesíodo*, añade:

Faetonte, hijo de Clímene, hijo del Sol, y de la ninfa Mérope, que tenemos por una Oceánide, cuando por indicación de su padre supo que su abuelo era el Sol, hizo mal uso del carro que había pedido.

Al conducirlo demasiado cerca de la tierra, todo se quemó con el fuego cercano y él, fulminado por un rayo, cayó al río Pado[...]

Quiso Phaetonte demostrar que era hijo del Sol, vanagloriarse de esta grandeza y para ello reclamó a su progenitor le dejara conducir su carro, el resultado no fue otro sino el desastre, pues las glorias no se heredan, se adquieren. Querer vestirse con plumas ajenas fue una de las fábulas de Samaniego cuyo propósito se asocia con la leyenda que comentamos. Conti nos habla de las súplicas de Phaetonte a su padre el Sol, de la necesidad de conducir su carro para demostrar la nobleza de su estirpe, pues durante un día quería guiarlo y así regir la vida del universo. De poco sirvieron los consejos, las explicaciones, pues una empresa tan dura y difícil precisaba de un gran conocimiento y carácter. Al dios supremo, Júpiter, no le quedó otro remedio que el castigo de tal arrogancia y temeridad, pues la tierra se quemaba por la tosca e imprudente conducción del carro solar. Conti traduce el mensaje de la fábula: «mediante estas cosas quisieron reprimir la arrogancia de algunos que no dejan de atribuirse nada y piensan que ellos nada desconocen a causa de su nobleza; arrogancia que, la mayoría de las veces, arrastra a los hombres a grandes calamidades». El castigo a los arrogantes es la sentencia de Conti que recoge en su Ovidio moralizado Sánchez de Viana: «que los antiguos con ella quisieron derribar los bríos de los arrogantes y presuntuosos, que les parece que para cualquiera cosa son suficientes, y piensan que por ser de buena casta lo merecen todo...»

Alciato, en su emblema LVI comenta similar doctrina y sentencia su composición con el lema:

sobre los temerarios y leemos en el epigrama: Ves aquí a Faetón, auriga del paterno, que se atrevió a guiar los caballos del Sol, que vomitan fuego,

y que, tras haber, sembrado en la tierra enormes incendios, se cayó, desgraciado, del vehículo que había ocupado temerariamente. Así ocurre a muchos reyes que, movidos por una ambición juvenil, son lanzados a los astros por la rueda de la Fortuna, y tras haber provocado grandes desgracias entre el género humano y a sí mismos, pagan después las penas por todos sus crímenes.

La aplicación al monarca hispano, la derrota de su armada que vamos comentando queda explícita en el epigrama de Alciato y la podemos considerar en el texto que acompaña al grabado de Goltzius: «No aprueba el sabio ambiciones, pero alaba los honores. Los alaba si suceden a los honrados. Así ciertamente Phaetonte caído enseñó que los deseos temerarios carecen de buen término».

IXION. UN EMBLEMA DEL REY TIRANO [Fig. 4]

Higinio nos cuenta en su Fábula LXII:

Ixión, hijo de Leonteo, intentó forzar a Juno. Juno, por orden de Júpiter puso en su lugar una nube, que Ixión creyó ser la imagen de Juno. De esta unión nacieron los Centauros. Pero Mercurio, por orden de Júpiter, amarró a Ixión a una rueda en los infiernos y se dice que todavía allí da vueltas.

La historia de Ixión fue narrada con detalle por Píndaro en las *Píticas* (II,33-89), donde nos dice que el tesalio Ixión, rey de los Lapitas, casó con Día, la hija del rey Deyoneo. Para conseguir su mano prometió importantes presentes a su padre, pero tras la boda no cumplió su promesa e incluso asesinó a Deyoneo. Por tanto, fue culpable de perjurio y asesinato. Nadie pudo purificar a Ixión, tan solo Júpiter lo hizo librándole de la locura en que se sumió tras el asesinato. Pero Ixión fue la imagen del desagradecido, se atrevió a enamorarse de Juno, esposa del dios supremo con quien creyó unirse cuando en realidad era una nube engañosa, de ahí nacieron los Centauros. Júpiter, ante tal comportamiento, castigó a Ixión encadenándolo a una rueda de fuego que giraba sin cesar y lo lanzó por los aires. Apolonio de

Rodas en sus *Argonauticas* (III, 62) fue el primero en situar a Ixión en el reino del Hades.

Boccaccio da cuenta del engreimiento y arrogancia de Ixión al presumir ante los mortales de su unión con Juno. Añade su justo castigo, pues la inmortalidad que le fue concedida por Júpiter, se convierte en su eterno suplicio, pues vaga por el espacio sujeto a la rueda de fuego y serpientes (IX, 27). El tratadista considera a Ixión imagen del tirano que es castigado por su insolencia:

Además, puesto que éste se jactaba de haberse unido a Juno, esto es, se atrevió a considerarse rey, fue fulminado por Júpiter, a saber con el rayo con que son abrasados los ignorantes quienes, cuando soñando piensan que son transportados al cielo con alas, de repente despertados descubren que han caído en la tierra. Pues cuando elevados por el hinchado soplo con gran violencia ocupan el imperio de los pueblos, cuando vuelven en sí arrojan el sueño de la tonta ambición, se dan cuenta de en qué angustias han entrado, en qué incertidumbres, en qué temores, en qué lazos antes desconocidos, observación con la que son atormentados no de otro modo que con el rayo de fuego.

En los *Ovidios moralizados* se interpreta la fábula como el merecido castigo de Dios al codicioso de poder, de ahí su aplicación particular a los gobernantes y general al ser humano. Escribe Sánchez de Viana:

Por Ixión entendemos todos los hombres codiciosos de mandar y gobernar que intentan cosas mayores que sus fuerzas; y porque Juno es diosa de los reinos, se fingió haberse querido aprovechar de ella, pero la misma le engaña en la forma contada, porque nadie de los sobredichos se junta con Juno como desea, que es decir que ninguno de los ambiciosos llega a cumplir su deseo desenfrenado de mandar, el cual en la vida tiránica es insaciable, porque en alcanzando lo primero que deseaba, le nace luego otro deseo mayor de cosas mayores y así jamás llega a poseer la quieta vida que pretende, que con facilidad alcanzaría, si enfrenase la codicia y estuviese contento con el presente estado... Esta hace a los hombres tan sedientos de aumentar su imperio que los torna locos... Y dicen que Júpiter le echó de cabeza en el infierno y allí le mandó atar a una rueda, que siempre se mueve en rededor, llena de serpientes. Lo que significa que el



Fig. 4. Ixión. Un emblema del rey tirano.

*C. Corneli. Pictor Inue./ HG sculp/ 4// CVI SIBI COR PRVRIT
PLAVDENS POPVLARIBVS AVRIS,/ QVEM FAMA STOLIDVM
GLORIA VANA IVVAT,/ EXEMPLO SIT EI IXION, CUI IVPITER
ATRAM/ PRO IVNONE SVA SVPPOSVIT NEBVLAM.*

Buril 331mm.

Inv: Cornelio Cornelisz.

G: Hendrik Goltzius.

Ref. bibl.: Walter L. Straus I, 451.

entendimiento del tirano anda siempre rodando en congojos pensamientos, mordido de penosos deseos y temores. Por lo cual, sin duda, ninguna cosa es más fiera y más contraria a la humana naturaleza, que la vida y costumbres de aquellos que en sus repúblicas quieren poder más que las leyes y afligir y menospreciar a los que Dios y la naturaleza hizo libres.

Los tratadistas no solamente vieron en Ixión el castigo por la insolencia y la arrogancia del ser humano, de los poderosos, también la imagen del desagradecido que devuelve injurias a los beneficios recibidos, así lo narra Conti en el siglo XVI:

que esta fábula fue imaginada de tal manera que mediante ella ponían de relieve los antiguos que por encima de todos los vicios era odioso para los dioses inmortales el olvido de los beneficios recibidos, y mucho más cuando uno no sólo se olvida sino que devuelve incluso injurias en pago de los beneficios.

En un contexto cristiano del poder, el monarca es el Vicario de Dios en la tierra, por ello nunca debe considerarse superior a quien le ha confiado su rebaño, así Ixión es fiel imagen del tirano que se entiende a sí mismo como depositario de todo poder cuando realidad, su acción tan sólo le lleva a abrazar una mera nube. Goltzius nos cuenta en su comentario: «A quien el corazón arde en deseo aprobando cosas populares. Al que necio la gloria vana de la fama agrada. Sirva de ejemplo de esto Ixión, para el que Júpiter sustituyó una negra nube en lugar de su Juno». Como negra nube fue la derrota de la armada llamada invencible y tiránica acción la de un monarca que quiso someter por la fuerza a quienes eran manifiestamente disidentes de su pensamiento político.

DE LOS ÁULICOS CALIFICATIVOS EMBLEMÁTICOS

Sabido es que Felipe II, dominador del mundo, soñaba con un levantamiento de los católicos escoceses y galeses que le permitieran derribar a la reina Isabel de Inglaterra. La empresa de la armada tenía como claro objetivo que Isabel renunciara al apoyo otorgado a los re-

beldes de Flandes para que aceptaran la soberanía del rey de España. Logrando este objetivo y propiciando una liberación en el peligro constante de los navíos ingleses en el tráfico a ultramar, el rey Felipe no exigiría sus derechos al trono inglés.

No extraña que desde Holanda se difundiera otra visión del «rey prudente», los Humanistas disidentes vivían en constante peligro y el exilio era obligado entre estos intelectuales. Los sucesos de la armada, la derrota del poder, llevó a la definición del todopoderoso monarca a través de personajes de la ficción que proponían con claridad la imagen de quienes hacen de sus caprichos ley y procuran un sentimiento de rigor y sometimiento involuntario que por tantos años definió las relaciones entre la corona y Flandes. Tántalo, Ícaro, Phaetonte e Ixión, hablan en un lenguaje emblemático de un monarca avaro de dominios, imprudente en sus acciones, temerario en su poder y tirano en su política. Justamente el desconocido reverso de una moneda nunca vuelta, pues tan solo presentaba un anverso común para todos los tiempos en función de un «nuevo Hércules hispano» espada de un Dios exclusivo y excluyente, Austria por filiación y católico de vocación, lo demás... poco importaba.

EL PENSAMIENTO MÍTICO DE LOS AUTORES DE EMBLEMAS HISPANOS VISTO A TRAVÉS DE FIGURA DE HERCÚLEAS¹

RAFAEL LAMARCA RUÍZ DE EGUÍLAZ

Universidad de Salamanca

La cultura del siglo xvii, además de por otros muchos condicionantes sociales y políticos que iremos desgranando a lo largo de nuestra investigación, estuvo dominada por el mayor impulso que adquiere el gusto por la imagen como elemento explicativo y adoctrinador de la sociedad barroca. Un lienzo o una ilustración, en estos tiempos, enseñaba mejor que un poema, además de constituirse por sí solo en un polo de atracción que, obviamente, atraía a las gentes por su eficacia a la hora de impresionar o de cambiar un estado de ánimo. Tal y como afirmara José Antonio Maravall,² todo se vuelve más «pintoresco», y eso gana adeptos entre el hombre del barroco, el cura, el político, o el literato, que ven en la imagen el resorte propagandístico idóneo para sus ideales. El emblema, como una manifestación más de esa cultura de la imagen en la que irrumpen con fuerza los arcos triunfales, los túmulos, altares, fuentes artificiales e incluso los sermones figurados de la retablistica, adquiere un auge notable gracias al soporte que le proporciona la pintura en forma de grabado, la cual, acompañada del epigrama, comentario o texto explicativo, conjugaba un delicioso juego de intelecto muy del gusto de la sociedad de la época.

1. La investigación que a continuación se expone, se enmarca y ha sido posible gracias a la ayuda concedida por la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología (CICYT) para la realización del proyecto de investigación que dirige la profesora de la Universidad de A Coruña Sagrario López Poza: «Base de datos y edición digitalizada de las obras de Emblemática Hispánica ilustradas, bajo Internet».

2. MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, 1990, pp. 501-510.

Es precisamente en este género literario, el emblema, donde la fábula pagana se desprende del tópico que siempre le ha acompañado en el contexto hispano y adquiere unas cuotas de figuración que hasta la fecha, le estaban vetadas en la pintura y demás manifestaciones artísticas.³ Como todos ustedes ya conocen, la mitología y su representación plástica en España, siempre han estado matizadas por el escaso papel que la fábula clásica alcanzó en nuestro arte.⁴ No obstante, el supuesto carácter intelectual que ha caracterizado al emblema, al menos en su génesis primigenia, lo convierten en un género literario más generoso a la hora de albergar este tipo de figuraciones mitológicas, ya que su erudición, las múltiples citas y referencias a autores del pasado, e incluso, en algunos casos, el hecho de estar escritas en latín, las hacían más acordes a las elites intelectuales que al vulgo llano, posibilitando que el autor de estos jeroglíficos, se animara a incluir entre sus reflexiones, variadas referencias e incluso imágenes mitológicas sin que ello comprometiera o pusiera en entredicho su obra. No hemos de olvidar que, precisamente, para salvaguardar sus escritos frente a la censura, los autores de éste y otros períodos, no dudaron en recurrir a la alegorización

3. A este respecto, no se pueden dejar de citar los ya famosos estudios de Cossío, José María de, *Fábulas Mitológicas en España*, Madrid, 1952, el clásico de Diego Angulo Íñiguez, «La mitología en el arte español del Renacimiento», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1952, nº. cxxx, pp. 99-191 o el ya muchas veces citado de LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985. No podemos dejar de añadir a tan ilustres investigadores, el a nuestro parecer mejor estudio que se ha realizado acerca de la presencia de Hércules en la literatura hispana (vid. SCHRAEDER. Ludwig, «Herkules-Darstellungen in der spanischen Literatur vom 15. Bis 17. Jahrhundert», en *Mythographie der frühen Neuzeit. Wolfenbütteler Symposions*, Wolfenbüttel, 1984, pp. 49-71).

4. LÓPEZ TORRIJOS, *op. cit.* p. 16. Afirmaciones que hablan de una realidad social hispana dominada por una monarquía absolutista y una Iglesia omnipresente, nos anteponen ante la consabida carencia de este género mitológico, aunque coincidimos con López Torrijos en señalar que tales afirmaciones han de ser realizadas con la cautela que los escasos estudios recopilatorios de la pintura mitológica hispana nos señalan, tal y como queda demostrado en el artículo de NAVARRETE ORCERA, Antonio Ramón, «La mitología a través de la pintura: estado de la cuestión», en *Revista de Estudios Clásicos*, tomo xxxviii, nº. 109, Madrid, 1996, pp. 93-128.

y posterior moralización de los dioses del Olimpo y sobre todo de los héroes, los cuales, gracias a su idoneidad para escenificar mejor que nadie la defensa de la virtud, alcanzaron el grado de decoro necesario como para no incomodar a lector, independientemente de su ideología o creencia religiosa. Ello posibilitará, que casos como el de Hércules, con el paso del tiempo, y en base a su amplio arraigo popular, traspasaran las barreras de su propia cronología para ser adoptado por otras culturas e incluso asimilado en sus quehaceres por algunas religiones.⁵ Su facilidad para escenificar la defensa de la virtud y la utilidad que en él y demás héroes vieron los Padres de la Iglesia como referentes de la fábula clásica con valores cristianos, los convirtieron en un instrumento muy socorrido al servicio de los poderes de la época.⁶

Sin embargo, el desarrollo de la iconografía y sobre todo, de la semántica de los dioses y héroes del Olimpo a lo largo de este período, no fue uniforme ni homogénea. El pensamiento mítico de la época se encuentra dominado de una tendencia decadente que pasa de una fase

5. Para analizar el papel de Hércules desde un punto de vista estrictamente mitológico, recomendamos entre otros la lectura de los siguientes estudios: ESSARTS, Emmanuel des, *Du Type d'Hercule dans la Littérature Grecque depuis les origines jusqu'au siècle des antonins*, París, 1871. BONNET & JOURDAIN-ANNEQUIN, *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives*. Bruselas, 1992; Jean Bayet, *Les origines de L'Hercule Romain*, París, 1926; JOURDAIN-ANNEQUIN, *Héraclès aux portes du soir: Mythe et Historie*, París 1989; DI NIRO, Angela, *Il culto di ercole tra y sanniti, pentri e frentani*. Roma, 1987 así como el estudio de SCHOO, Jan H., *Hercules' labors. Fact or fiction?*, Chicago, 1969.

6. En similares términos se expresa MEYER REINHOLD, *Past and Present. The continuity of classical myths*, Toronto 1972, p. 22, para el que la Iglesia será la gran beneficiada de esta nueva acepción del mito. Otro tanto observamos en CHANCE, Jane, *Medieval mythology. From Roman North Africa to the school of Chartres. a.d. 433-1177*. Florida 1994, pp. 30 y 31; en España LÓPEZ TORRUOS, («Representaciones de Hércules en Obras Religiosas del siglo XVI» en *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid 1980, Tomo 46, p. 293-307. pág 294) justifica la presencia de Hércules en obras cristianas por su asociación con el fe católica que arranca de San Agustín y su *Civitas Dei*. Algo semejante realizó MATEO, Isabel, «Temas paganos cristianizados», en *La visión del mundo clásico en el arte, VI actas de Historia del Arte del Departamento de Historia del Arte del C.S.I.C Diego Velázquez*, Madrid, 1993, pp. 38-48 y CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesus M^o., «Iconografía mariana y Hércules cristiano en los textos de Paravicio», en *Boletín del Seminario de arte y arqueología de Valladolid*, Valladolid, 1967, pp.219 y ss.

de mayor esplendor renacentista, donde las fuentes clásicas, todavía constituían un referente obligado a la hora de crear o de intelectualizar una pintura o un poema mitológico, hasta otra etapa marcada por la total satirización y vulgarización del mito que observaremos en los últimos años del barroco hispano.⁷ De los entusiastas tiempos en que Pico della Mirándola trataba de establecer la confluencia entre la tradición pagana y la cristiana, poco o nada queda. Los conocidos escritos de los humanistas florentinos Marcelo Ficino, Poliziano o Landino en los que se argumentaba que los mitos estaban dominados por un velo simbólico y misterioso que encerraban la verdadera razón de las cosas,⁸ quedan lejos del sentir popular y vulgar que domina el emblema hispano del los siglos XVI y XVII. De hecho, durante este período, y si nos atenemos a la figura de Hércules, el héroe que

7. Entre los numerosos intelectuales hispanos que se han acercado hasta el fenómeno del mito en el barroco y sus derivaciones, destacaremos las obras de MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, 1990, quien dedica un magistral capítulo al papel que los condicionantes sociales tuvieron a la hora de marcar el devenir cultural del Barroco. Junto a él, cabe señalar la obra de GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1987.

8. Sobre este particular, al menos en lo que al fenómeno mitológico se refiere, no debemos dejar de consultar las obras de GARCÍA GUAL, Carlos, a quien seguimos en este apartado (*La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, 1987, pp. 70-73, o *Introducción a la mitología griega*, Madrid, 1993, pp. 230-232). El autor afirma que el alegorismo, al final, es considerado en el renacimiento con gran popularidad, como relatos alegóricos que, bajo un disfraz, contenían la sabiduría del pasado clásico. Esta hermenéutica quedó grabada por los alegoristas tardíos para que alguien la reinterpretara más adelante. Los propios filósofos de la antigüedad, los tardíos dejaron las bases sobre las que los comentaristas renacentistas se apoyaron en ellos. Son los Plutarco, Apuleyo, Servio, Macrobio, Juliano, Heráclito, Paléfato, Fulgencio, etc., etc., la fuente inagotable de referencias al significado oculto de los dioses. Esta teoría, tal y como afirma el autor, no hacía más que continuar lo que en el medievo ya se hizo con los Ovidios Moralizados y los jeroglíficos, emblemas, la alquimia y la cábala conforman un mundo críptico que bebe en las inagotables fuentes del saber alegórico clásico. Sobre el mismo tema, consultar las obras de NIETO ALCAIDE, Víctor y CHECA, Fernando, *El Renacimiento, Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, 1989, pp. 108 y ss. o los clásicos estudios de Jean Seznec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1987, pp. 215-225, PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1985, pp. 190 y ss. y su *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1994, pp. 262-286.

mayores cotas de representatividad ha tenido a lo largo de la historia gracias a la magnitud de sus hazañas y a los valores morales expresados por ellas, observaremos que se pasa de un extremo al otro con una facilidad y en un espacio tan corto de tiempo, que incluso podríamos llegar a pensar que nuestros autores de emblemas hubieran padecido un especial rechazo hacia las fuentes clásicas y alegóricas que le correspondían al emblema bien argumentado. Tal afirmación, por supuesto, es una exageración, pero no andamos muy descaminados cuando prácticamente en España convivían emblemas de las dos tendencias.

La comparación la estableceremos comenzando por el emblema XCIII del libro III de Sebastián de Covarrubias,⁹ donde se nos narra la conocida fábula de Hércules con Diomedes para advertirnos en contra del gobierno de los tiranos [Fig.1]. Éstos podrán gozar de su despótica forma de gobernar en la tierra, ya que Dios hará posible que lo paguen en la otra.¹⁰ Resulta curioso que este hermano de Juan de Horozco, también sacerdote, canónico y consejero del Santo Oficio, no dude en recurrir a las fuentes clásicas más adecuadas, el este caso, el *Hércules Furioso* de Séneca,¹¹ para argumentar y dotar de una base semántica al emblema. Junto a él, convivirán otro tipo de jeroglíficos más representativos de la decadencia del pensamiento mítico, y cómo no, de la figura de Hércules, que ha pasado de sus famosos trabajos a convertirse en una figura auxiliar de esta literatura simbólica donde la universalización de su concepto virtuoso justifica su utilización fuera de un

9. COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Emblemas Morales de Don Sebastian de Covarrubias Orozco...* Madrid, 1610. Seguimos la edición facsímil de la Fundación Universitaria Española: edición e introducción de Bravo-Villasante, Carmen, Madrid, 1978.

10. Sobre la obra de Sebastián de Covarrubias y sus fuentes, existe en la actualidad una Tesis Doctoral inédita de HERNÁNDEZ MIÑANO, Juan de Dios, *Emblemas Morales de Sebastián de Covarrubias*, Cáceres, 1993, p. 1208, donde se analiza en profundidad el presente emblema. No obstante, acerca del conocimiento de la figura de Sebastián de Covarrubias, su pensamiento, sus lecturas y demás anotaciones sobre su formación, damos noticia, aunque no hemos tenido la ocasión de consultarla, de la reciente Tesis de habilitación del profesor de la Universidad de Clemond Ferrand II (Francia) BOUZY, Christian, *Emblèmes, devices et hiéroglyphes dans le «Tesoro de la Lengua», de Sebastián de Covarrubias. Ess.ai d'illustration d'un dictionnaire*, 1998.

11. SÉNECA, Lucio Anneo, *Hércules furens*, v, 11, 70.

contexto clásico o mitológico bien argumentado. Únicamente así podremos entender emblemas como el xxxii de Fernández de Heredia, donde un simpático héroe nos saluda con su mano desde lo alto de un montículo para aludir a la paciencia que hay que cultivar ante el desdén de los demás hacia nuestras virtudes¹² [Fig.2]. Las referencias literarias clásicas o de cualquier tipo, sencillamente son inexistentes ya que la iconografía y el mensaje semántico del emblema citado, solamente han existido en la mente del propio autor, quien lejos de conceptualizar una imagen con fuentes y retazos del pasado, tal y como afirmara Giulio Carlo Argan, nos ha ofrecido el propio concepto ya hecho imagen, para que el lector lo asimile y entienda sin mayores complicaciones, cumpliéndose así, una vez más, la máxima del arte y la literatura de este periodo, el dotar de un espíritu propagandístico a todo aquello que emanaba de las mentes de los poderes de la época a través del siempre eficaz recurso de la imagen.¹³

No obstante, hemos de tener bien presente que la decadencia o declive del pensamiento mítico del que venimos hablando –todo ello visto a través de la iconografía de Hércules–, al menos en lo que a la recepción y el tratamiento del mito durante el Barroco se refiere, no fue un patrimonio exclusivamente hispano. Tal y como afirma Sez nec, Julián Gállego y un largo etcétera de investigadores, la proliferación de tratados del tipo de Cartari o Conti, donde los dioses de las más diversas culturas de la antigüedad se mezclan en un confuso, abarrotado y adulterado Olimpo, nos manifiestan la plena decadencia que el mito estaba experimentando en toda Europa.¹⁴ Lejos quedan ya, en palabras de García Gual, «el entusiasmo y la serena admiración que el humanista sintió por las historias que les legó la antigüedad clásica».¹⁵ El utópico intento por reconciliar la fábula pagana con la piedad cristiana de Ficino y de las academias neoplatónicas dejará paso a este tipo de impersonales manua-

12. FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan Francisco, *Trabajos y afanes de Hércules, floresta de sentencias, y exemplos, dirigida al rey nuestro señor Don Carlos II...* en Madrid, 1682, p. 309.

13. Cfr. MARAVALL, José Antonio, *op. cit.* p. 501.

14. SEZNEC, Jean, *op. cit.* p. 191 y ss. y 227 y ss.; GÁLLEGO, Julián, *op. cit.* p. 74.

15. Cfr. GARCÍA GUAL, Carlos, *La mitología. Interpretaciones...* *op. cit.* p. 80.

les, auténticos diccionarios mitológicos al servicio de artistas y poetas que nada tienen que ver con la visión evocadora de tiempos pasados.



Fig. 1. Hércules y Diomedes.
Emb. XCIII, libro III de Sebastián
de Covarrubias.



Fig. 2. Hércules. Emb. XXXII de
Fernández de Heredia.

Sin embargo, en España, esta tendencia decadente y vulgarizadora, se encuentra más acentuada si cabe debido a nuestro tradicional apego por lo medievalizante, y más concretamente, al gusto que los mitógrafos hispanos tuvieron por la narración de la fábula clásica desde un prisma más evemerista que alegórico o moralista.¹⁶ En efecto, si analizamos en perspectiva los más destacados manuales mitológicos de origen hispano que vieron la luz a lo largo del siglo xv y posteriores, observamos un apego continuo a lo más profundo de la retórica medieval, con sus gustos por los estudios etimológicos acerca del nombre del dios o héroe en cuestión. Dicha tradición, como no, tuvo su mayor exponente en el propio San Isidoro de Sevilla, quien en sus *Etimologías*¹⁷

16. Para conocer mejor la figura de Hércules desde el prisma de las fuentes medievalizantes, no dejar de consultar el estudio de JUNG, Marc-René, *Hercule dans la Littérature française du xvi siècle. De l'Hercule courtois a l'Hercule baroque*, Ginebra 1966, pp. 4-9.

17. SEVILLA, San Isidoro de, *Etimologías*, edición bilingüe preparada por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1995, tomos I y II. El autor, pone especial énfasis en su libro VIII, 11, en el capítulo dedicado a los dioses de los gentiles, en explicar las invenciones que los poetas vieron tras los nombres de ellos dioses del Olimpo (ver pp. 725 a 737 de la citada edición).

habría de sentar las bases y el modelo que habrán de seguir otros muchos mitógrafos no sólo hispanos, sino de todo el continente europeo durante largo tiempo. Sus reflexiones, tildadas por él mismo de devaneos propios de los poetas de la antigüedad, junto a otras fabulaciones del tipo de las referidas en las *Historias Increibles* de Palefato,¹⁸ auténtica degeneración del primigenio alegorismo jonio, y las tardía *Genealogía de los Dioses* de Giovanni Boccaccio,¹⁹ estarán detrás de una gran parte de los textos que, los autores hispanos atraídos por la mitología clásica, no dudaron en consultar. Únicamente así podremos entender cómo obras de la envergadura de *Las diez cuestiones vulgares propuestas al Tostado...*, de Alonso de Madrigal «El Tostado»²⁰ o la *General Estoria* de Alfonso el Sabio,²¹ se pierdan en una largísima enumeración de Hércules varios y sus consiguientes argumentaciones de tipo etimológico. Los intentos que estas obras harán por explicar los trabajos de Hércúleas,²² por centrarnos en el tema que nos ocupa, se encuentran tan alejados de la fidelidad que el humanismo tendría hacia los textos clásicos o hacia las interpretaciones alegóricas que

18. PALEFATO, *Historias Increibles*, texto revisado y traducción de Enric Roquet, Barcelona, 1975.

19. Seguimos la edición de la misma obra preparada por M^a. Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid, 1983.

20. MADRIGAL «EL TOSTADO», Alonso de, *Sobre las diez cuestiones vulgares propuestas al Tostado...* Salamanca, 1506. Sobre su declarada tendencia evemerista ya ha hablado LUGO, M^a. Isabel, «Una fuente española desconocida sobre mitología clásica: «Las diez cuestiones vulgares» de Alonso de Madrigal, El Tostado», en *Revista d'art*, n^o. 11, Barcelona, 1985, p. 171.

21. ALFONSO EL SABIO, *General Estoria, Segunda Parte*, edición a cargo de Antonio G. Solalinde, Loyd A Kaster y Víctor R. B. Oelschläger, Madrid, 1961, pp.1-3. Para conocer más sobre el papel de Hércules en esta obra, consultar el estudio de FERNÁNDEZ RUBIO ÁLVAREZ, «Andanzas de Hércules por España según la General Estoria de Alfonso el Sabio», en *Archivo Hispalense*, n^o. 75, Sevilla, 1956, pp. 1-15.

22. MADRIGAL «EL TOSTADO», Alonso de, *Sobre las diez...op. cit.*, pp. 32-137. Hemos de destacar que en el desorden habitual de la obra de El Tostado, el autor dedica gran parte de su tercer volumen a los trabajos de Hércules y a su figura, con especial incidencia en los capítulos 392 a 397, donde se limita a explicarnos quién era éste Hércules, y los múltiples nombres que se le dieron.

casi nos parece estar viendo en sus páginas las más inverosímiles narraciones mitológicas de corte evemerista. Y todo ello, con la desazón que nos produce saber, tal y como ya afirmara Fernández Arenas, que Pérez de Moya, en su *Filosofía Secreta*, recogió gran parte de las reflexiones que El Tostado había vertido sobre los dioses del Olimpo.²³

Si estos autores, en boca de algunos investigadores en emblemática de la talla de Jesús María González de Zárate²⁴ o de Ludwig Schraeder para la literatura hispana,²⁵ son la base para la mejor comprensión de la semántica contenida en la figura del héroe del Peloponeso en estos géneros, nos encontraremos ante la evidencia del triste y medievalizante panorama que contempla al pensamiento mítico hispano de Época Moderna. Ambos autores, citan entre las fuentes indispensables para el análisis de la figura de Hércules, los Boccaccio, Tostado, Pérez de Moya, Baltasar de Vitoria, además de los consabidos Gyraldi, Conti y Cartari, aunque hemos de añadir, que el más determinante, a tenor de lo publicado en sus investigaciones, fue la obra de Enrique de Villena *Los doce Trabajos de Hércules*.²⁶ De nuevo la herencia medieval queda patente en la obra de este autor del siglo xv, que citará a lo más granado de los mitógrafos medievales como Albrico o Guido della Cologne en su *Historia de la destrucción de Troya*,²⁷ aunque la moralización siempre la obtenga de los textos de Fulgencio. Su huella se hace patente en algunos emblemas hispanos, como el XLIX del libro IV de los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco, en su edición

23. FERNÁNDEZ ARENAS, José, «Sobre los dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal», en *A.E.A.* Madrid, 1976, pp. 338-343.

24 (24) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, «La figura de Hércules en la Emblemática del barroco español», en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n.º XLIII, 1991, pp. 37 y ss.

25. SCHADER, Ludwig, *op. cit.* pp. 63 y ss.

26. VILLENA, Enrique de, *Los doce trabajos de ercules copilados por don errie. De villena...* seguimos la edición de Burgos, 1499, aunque Angulo Íñiguez cita la de Zamora, 1483 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *op. cit.* pp.78 y ss. Para el texto actualizado, seguimos la edición moderna de Margheria Morreale, Madrid, 1958.

27. COLONNE, Guido delle, *Historia de la destrucción de Troya*, edición de Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, 1996.

de Agrigento,²⁸ donde el héroe tebano lucha contra el gigante Anteo para significar que únicamente por medio de la razón abandonaremos lo terrenal para conducir nuestra alma hasta Dios [Fig.3]. La asociación del gigante Anteo con las pasiones terrenales, en efecto, parte de Fulgencio,²⁹ se perpetúa en Albrico,³⁰ en Boccaccio,³¹ y en España se cristaliza en los texto de Enrique de Villena [Fig.4], quien afirma: «...entendiendo por anteo la carne que es grant gigante en el mundo por las naturales inclinaciones que magnifican el cuerpo...e lucha con el omne carnal, el qual falla en la cueva del su cuerpo, es a saber que, ocupado e çircundado de los plazer e deleites del cuerpo, lucha con buenas razones e morales exenplos».³²

De todo lo anteriormente expuesto, y a pesar de que la obra de Enrique de Villena, a excepción de algún ejemplo como el que hemos citado, no se puede aplicar a los supuestos de Hércules con la ligereza con la que los autores antes citados los han hecho,³³ sí que es cierto que nuestros emblemas mitológicos pecan de un tradicional apego a la escolástica medieval que nos han privado de ver en sus anotaciones y

28. HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblematica Moralia de I. O. Horozcii Covarrubias de la Leyba...* Agrigenti, 1601, emblema XLIX, lib. iv.

29. FABII PLACIADIS FULGENTII V.C. *Opera*, seguimos la edición de Rodolfo Helm y Jean Préaux, Stuttgart, 1970, p. 43.

30. ALBRICUS, *Allegoriae Poeticae*, seguimos la edición de la Garland, Londres, 1976, fol. 49.

31. BOCCACCIO, Giovanni, *op. cit.* p. 92 del volumen I de la edición de M^a. Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias.

32. VILLENA, Enrique de, *op. cit.* pp. 88-95.

33. Quiero hacer constar, en contra de lo que se ha venido afirmando por el citado González de Zárate (vid GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *La figura de Hércules...op. cit.* p. 37 y ss.) y otros autores de reconocido prestigio, que la figura de Hércules, al menos en lo que a la emblemática se refiere, –y a excepción de algunos casos como el que reproduzco en el texto–, poco debe a la obra de Enrique de Villena y a sus «aplicaciones» morales. Obviamente, las generalidades alusivas a la virtud, la lucha contra el vicio, los placeres, etc., etc., están presentes tanto en esta como en otras muchas obras mitográficas, pero las aplicaciones finales de cada uno de sus doce trabajos, en muy raras ocasiones son asimilados por los emblemas de los autores hispanos, que ya habían superado incluso la fase más alegórica y la moralizadora de la fábula pagana para entregarse a la satírica y vulgarizadora.

comentarios las eruditas reflexiones de alguno de los mejores tratadistas que sobre la figura de Hércules nos legó el humanismo. En efecto, una gran mayoría de investigadores entre los que destacan Pafosky, Dieter Blume, Eugene M. Wait, Marc-René Jung, etc., etc.,³⁴ en sus estudios, afirman no concebir la figura de Hércules sin el análisis de los textos monográficos que Coluccio Salutati realizó en el siglo XIV.³⁵ Sus *Trabajos de Hércules*, fueron tan determinantes para la difusión del mensaje alegórico del héroe durante el renacimiento, que en el resto de Europa, la cita de sus textos eran simple sinónimo de erudición.³⁶ Y sin embargo, en nuestras obras emblemáticas brillan por su ausencia. También es cierto que la obra estaba en latín, y eso era ya un obstáculo para los autores hispanos, más perezosos a la hora de acercarse a una obra de este tipo, voluminosa y en una lengua no vulgar. El mismo fenómeno observaremos un siglo más tarde, ya en plena decadencia, con otra obra de obligada referencia para la figura de Hércules, tal y como lo afirman los investigadores anteriormente citados. Nos refreimos a la *Hercules Vita* de Lilio Giraldi,³⁷ una monografía sobre nuestro virtuoso personaje, que en plena vulgarización del mito, se convirtió en el referente literario para la iconografía y la semántica de este famoso personaje.

Resulta evidente que nuestros autores se saltan algunas de las fuentes claves del humanismo, pasando de la tendencia evemerista que

34. PANOSKY, Erwin, *Hércules am scheidewege und andere antike bildstoffe in der neueren kunst*, Leipzig, 1930, pp.23-28; BLUME, Dieter, «Herkules oder die Ambivalenz des Helden», en *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt, 1986, p. 131; WAIT, Eugene M., *The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden*, Londres, 1962. p. 39; JUNG, Marc-René, *Hercule dans la Littérature française du XVI siècle. De l'Hercule courtois al'Hercule baroque*, Ginebra, 1966, pp. 7 y ss.; MOMMSEN, Theodor E., «Petraich and the Story of the Coice of Hercules», en *Journal of the Warburg Institute*, vol. XVI, nº. 3-4, Londres, 1953, pp. 178-191.

35. Seguimos la siguiente edición: COLUCCI SALUTATI, *The laboribus Herculis*, Vol 1 y 2, edición a cargo de B. L. Ullman, Zurich, 1951.

36. Sobre su figura, formación e influencias, consultar la obra de referencia de ULLMAN, Berthold L., *The humanism of Coluccio Salutati*, Padua, 1963.

37. GIRALDY, Lilio, *Herculis Vita*, Basilea, 1539.

tanto predicamento alcanzó en el medievo a la plena decadencia de los tratados-diccionarios del barroco. Algo se les quedó en el camino, aunque más que analizar los textos que no vemos reflejados en la emblemática, resultaría más interesante conocer las verdaderas causas que llevaron a los autores hispanos a obviar algunas de las obras que mayor predicamento habían tenido y todavía estaban teniendo en toda Europa, al menos en lo que a la iconografía de Hércules se refiere, y analizar de paso las verdaderas razones de esa vulgarización que el mito experimentó en la España del Siglo de Oro.³⁸



Izquierda Fig. 3. Hércules y Anteo.
 Emb. XLIX, libro IV de Juan de Horozco
 (ed. Agrigento).

Abajo Fig. 4. Hércules y Anteo.
 Ilustración de *Los doce trabajos*
 de Hércules de Enrique de
 Villena... Zamora... 1483.



El supuesto del héroe tebano, nos habrá de guiar magistralmente por el recorrido que la mentalidad social, política, religiosa y cultural del barroco tuvo hacia la fábula pagana, siempre matizadas por las

38. Parte de las reflexiones que se exponen a continuación, ya han sido esbozadas en la investigación expuesta en el V Congreso Internacional sobre Emblemática celebrado recientemente en Múnich, (agosto de 1999).

especiales circunstancias en las que se desarrollaron gran parte de los emblemistas hispanos. Como premisa, hemos de reconocer que una gran parte de ellos, fueron religiosos de prestigio, lo que condicionó en gran medida su predisposición hacia el mito como un soporte auxiliar de la religión cristiana, con la que desde el humanismo, debía converger. En España, los dictados de Trento³⁹ habrían de condicionar tales «coincidencias», –sobre todo a partir de comienzos del siglo XVI, por lo que, a pesar de la notable cantidad de escenas mitológicas que introdujeron en sus tratados emblemáticos, muchas de ellas, la inmensa mayoría podemos afirmar, pertenecía ya a esa corriente vulgarizadora del mito, donde algunos emblemas aparecerán en un contexto mitológico totalmente descontextualizado, sin atender ni a las más remota de las fuentes clásicas y donde la iconografía del héroe estará al servicio del autor del emblema como un aditamento más en su afán por obtener un significado determinado, la mayoría de las veces, de corte moral y cristiano.

Esta misma condición de religiosos o de políticos de reconocido prestigio de la España absolutista, está en la base embrionaria de la mayoría de los emblemas del Siglo de Oro hispano que con una pertinaz insistencia, cuando de un emblema mitológico se trataba, ocultaban las fuentes mitográficas en las cuales se habían fundamentado para tratar de componer el mensaje simbólico del emblema. A Ovidio, Virgilio y demás poetas de la antigüedad, se les menciona sin tapujos aunque sin excesos, ya que ello no comprometía su obra, pero hemos de recordar que la carga de alegorismo y simbología que contenían las meditaciones y sentencias de los emblemas, en muy raras ocasiones habían sido esbozadas por los autores clásicos, procediendo en la mayor parte de los casos, como todos ustedes saben, de los conocidos mitógrafos medievales y tardo renacentistas, cuyos textos, desde luego, eran menos «recomendables» a la hora de citar.

39. THUILLIER, Jacques, *La mythologie à l'âge «baroque»*, en Stella Georgoudi y Jean-Pierre Vernant (ed.), *Mythes grecs au figuré de l'antiquité au baroque*, 1996, pp.168 y ss. Recomendamos consultar el citado capítulo para conocer el impacto que Trento tuvo en el mito.

A pesar del enorme legado literario que recibieron de los siglos pasados y las posibilidades que se abrían ante ellos, fueron mas bien escasos los autores de emblemas hispanos que gustaron de usar del emblema mitológico bien fundamentado, y ya más rebuscados los que no dudaron en alardear del conocimiento de las fuentes alegóricas que hemos ido desgranando a lo largo de nuestra investigación, aunque excepciones a esta norma, desde luego, las hubo. Cabe destacar la figura de Solórzano Pereira y Andrés Mendo por encima de todos, ya que en sus respectivas obras, entre otra multitud de fuentes morales y cristianas, insertaron las citas de los mitógrafos renacentistas e incluso los barrocos decadentes que en efecto dotaban de significado a sus emblemas.⁴⁰ Sin embargo, algo de ese intento ocultista había, ya que mientras Solórzano, en el emblema LXXVII de su *Emblemata Regio Politica...*, representaba a Hércules matando moscas con su maza para advertir al príncipe en contra de la ociosidad [Fig.5] sin dudar en citar a Giraldi como la fuente originaria de dicha alegorización,⁴¹ Andrés Mendo, pasaba por alto mejores y más certeras fuentes, con el agravante de que este autor, por su oficio, las conocía de primera mano.

En efecto, dicho emblemista, recoge el mismo grabado para idéntica semántica citando las mismas fuentes mitológicas que Solórzano, es decir, el *De Deis gentium varia et multiplex Historia...* de Lilio Gyraldi.⁴² Sin embargo, no es en esta obra donde mejor se describe esa fábula de Hércules y las moscas como símbolo del desdén hacia la ociosidad, sino en el libro que el mismo autor escribió sobre la vida de Hércules, y que anteriormente hemos citado.⁴³ Da la casualidad, que el ejemplar de esta última obra de Gyraldi que hemos consultado, actualmente custodiado en la Biblioteca General Universitaria de

40. SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de, *Emblemata regio-politica in centuriam unan redacta et laboris...*, Madrid, 1653 y MENDO, Andrés, *Príncipe Perfecto y ministros ajustados...* Lyon, 1661.

41. SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de, *op. cit.* pp. 597 y ss.

42. GYRALDY, Lilio, *De deis gentium varia & multiplex Historia, in qua simul de eorum imaginib...*, Basilea, 1548, p. 63, sintagma 1.

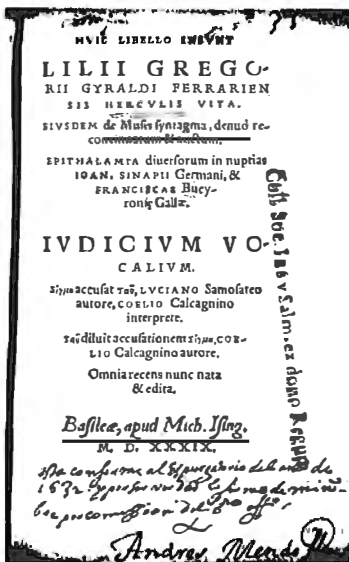
43. GYRALDY, Lilio, *op. cit.*, pp.42 y ss.

Salamanca, fue minuciosamente leído por el propio Andrés Mendo en ejercicio de su oficio de lector del Santo Oficio, tal y como lo demuestra su conformidad y su firma en la portada del libro, otorgándole su aprobación en 1632, es decir, diez años antes de la primera edición sin ilustrar de sus emblemas⁴⁴ [Fig. 6]. Conocía perfectamente la obra de Gyraldi, e incluso podía haber superado las fuentes de su supuesto «mentor», Solórzano, anotando otras más fidedignas que las de su predecesor, y sin embargo, no lo hizo. Obviamente, prefirió no ir más allá en la referencia a la fábula clásica de lo que ya lo había hecho el propio jurista y emblemático salmantino.



Arriba. Fig. 5. Hércules matando moscas. Emb. LXXVII de Solórzano Pereira.

Derecha. Fig. 6. Portada con la firma de Andrés Mendo del *Hércules Vita* de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.



El resto de los autores hispanos se sumó a esa corriente «ocultista», soslayando todo atisbo a referencia mitográfica alegórica y renacentista que pudiera dejar en entredicho la abundante literatura

44. GYRALDI, Lilio, *Hercules vita*...Basilea, 1539. Signatura de la Biblioteca General Universitaria de Salamanca: 34911. «esta conforme al expurgatorio del año 1632, por su verdad lo firmo... por comission del Santo Oficio. Andrés Mendo».

evangélica, patristica y de corte moralista, que aparecía con insistencia para argumentar este tipo de emblemas. Como ejemplo, baste con mencionar el emblema xxix de Hernando de Soto, donde Hipólito cayendo de su carro tras huir de las falsas acusaciones de Fedra, su madre, es puesto como ejemplo del castigo a todo aquel que se deja gobernar con los consejos de una mujer⁴⁵ [Fig.7]. En él, ni siquiera se menciona la fuente originaria de las tragedias de Séneca. No, en su lugar se recurre a los Proverbios, al Génesis, a San Ambrosio, San Agustín, Juan Crisóstomo, etc., etc., y otro tanto ocurre con el emblema xvii del libro segundo de Juan de Horozco, donde el castigo del personaje mitológico Teseo padeciendo su tormento en los infiernos [fig.8]. ha de ser interpretado como la esperanza en el auxilio divino de todo aquel que sufre por el vicio, por supuesto con el soporte de las citas del Éxodo, Salmos, San Mateo, San Lucas, Eclesiastés, etc, etc.⁴⁶ De la fuente clásica, por descontado, ni rastro.

Queda claro por tanto, que esta corriente ocultista sirvió para frenar el genio creativo y la intelectualidad de la mayor parte de los autores hispanos cuando de un emblema mitológico se trataba, bien por que eran clérigos, o bien como un mecanismo de defensa del autor frente a la estricta doctrina emanada desde la Iglesia, a la cual, convenía no incomodar con pequeños juegos de intelecto inmorales. Sin embargo, no fue este el único condicionante al que hubo de hacer frente la fábula pagana en la sociedad del Barroco, ya que durante este período, la propia forma de entender el mito, se encontraba coartada por otras muchas circunstancias.

Entre ellas, cabe destacar el nuevo enfoque que se le da a los textos mitológicos desde la filosofía de uno los más destacados ideólogos del barroco, Baltasar de Céspedes, y sus famosos discursos, uno de los cuales, abordaba de forma detallada el tema de las fabulaciones de los dioses del Olimpo, a los cuales había que acercarse abandonado todo

45. DE SOTO, Hernando, *Emblemas Moralizadas*, edición e introducción de Bravo-Villasante, Carmen, Madrid, 1983, p. 61.

46. HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas Morales...*Zaragoza, 1604, p. 33 del libro segundo.

roes paganos, tal y como ya hemos comentado, han sido desprovistos de todo su ropaje clásico para ponerse al servicio del autor de emblemas en un intento por justificar cualquier significado. El emblemista, ya no tiene que atenerse a ningún pasaje clásico. Homero, Ovidio, o Virgilio, han sido relegados para otorgar todo el protagonismo a la mente del autor que los recrea en pleno siglo xvii y éste, en su afán creador y erudito, toma la iconografía de la divinidad y la modela a su antojo, situando al ser escogido en un contexto totalmente extraño a los versos que en su día cantaron los poetas de la antigüedad. Todo ello, con el único afán de que su nueva creación sirva a su propósito explicativo, el cual, por supuesto, casi siempre habrá de ser de tinte moral.

Desde luego que el Hércules sosteniendo por la cola una zorra, como se observa en el emblema CLXXV del libro segundo de Covarrubias, no encaja en ninguno de los pasajes que conocemos sobre el héroe del Peloponeso.⁴⁸ La asociación del animal con la sagacidad y el ardid, desde luego figura en la mayor parte de los bestiarios y hieroglíficas de la época, y no vamos a detenernos en ello ya que no es nuestro objetivo, pero tal y como lo recrea el autor, sostenida de la cola por el héroe para aleccionarnos a que no dudemos en usar de sus cualidades si nos faltase la valentía, les podemos asegurar que no se encuentra narrado en ningún libro de la antigüedad clásica [Fig.9].

La evolución en el tratamiento del mito resulta lógica a medida que el pensamiento de los autores evoluciona hacia un mayor desdén por las fuentes alegóricas originarias. Los tiempos que corren en el siglo xvii no son tan ideológicos ni libertarios como en el renacimiento, y menos aún, en la España Barroca y absolutista, donde el artista o literato tratará de no incomodar a los poderes políticos y religiosos con textos demasiado «paganizados». Por eso, no cabe extrañarse que poco a poco, los postulados que acerca del mito realizó el ya mencionado Baltasar de Céspedes, ganaran más y más adeptos. Su filosofía analizará las diferentes visiones del mito para sentenciar que ninguna

48. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.* p. 175.

de ellas resultaba válida. No dudará en afirmar que las fábulas clásicas fueron falsas, además de mostrar su total desacuerdo con ellas, aunque para llegar a esta conclusión, haya tenido que estudiarlas y conocerlas a fondo. Su máxima se fundamentaba en el análisis de los clásicos sin otros aditamentos que los que en su día confirieron a sus poemas los propios poetas de la antigüedad clásica, ya que según él, en los textos de Ovidio y demás poetas se encontraba la verdadera esencia de lo que en su día, sus creadores quisieron transmitir con sus mitologías, y no en las reinterpretaciones de los Conti, Giraldi y compañía.⁴⁹ En el fondo, su razonamiento se encuentra imbuido del mismo sentir que en su día manifestaron los epicureístas y sobre todo Lucrecio en su obra *De la Naturaleza de las cosas* (II, 645-660).⁵⁰ En ella, este fiel seguidor de Epicuro, afirmaba que se podían usar los nombres y figuras de los dioses paganos, con tal de no implicarse con su doctrina y religión, es decir, se podía uno servir de ellos, pero sin atender a interpretaciones, doctrinas ocultas, dobles sentidos, etc.⁵¹

La importancia de Céspedes y de sus textos, hemos de considerarla en su justa medida en el entramado ideológico del siglo XVII, ya que sus afirmaciones, se convirtieron prontamente en toda una corriente ideológica, con seguidores tan destacados como el propio Baltasar de

49. ANDRÉS, Gregorio de, *El maestro Baltasar de Céspedes...op. cit.* p. 237.

50. LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, introducción de Agustín García Clavo, traducción del Abate Marchena y notas de Domingo Plácido, Madrid, 1983, p. 163.

51. En los citados textos de Lucrecio. (99. A.C.), éste seguidor del epicureismo recoge los postulados de su doctrina, basada en una concepción divina de la inmortalidad y en la felicidad de los dioses, a los cuales, no se les debe adjudicar ni atribuir nada ajeno a esa inmortalidad y estado de gracia en el que viven. Esa felicidad divina es la que debe alcanzar el sabio epicureista, el cual, por supuesto, no cuestionaba ni añadía nada a tales dioses, simplemente se servía de ellos para alcanzar sus propias metas. Por ejemplo, Lucrecio, dice al hablar de Cibele «Esta ficción tan bella y tan galana, la razón verdadera la reprueba; pues la naturaleza de los dioses debe gozar por sí con paz profunda de la inmortalidad: de los sucesos humanos apartados y distantes;...Mas si alguno quiere más que se llame al mar Neptuno y a las mieses poner nombre de Ceres, y si el nombre de Baco prefiere a aquel vocablo que tenemos, concedamos también llamar la tierra con el nombre de los dioses, aunque tal madre fabulosa sea» (II, 650-660, p. 163).

Vitoria,⁵² su discípulo, para el que las fábulas mitológicas, después de escribir su amplísima obra *Theatro de los dioses de la gentilidad*⁵³ y de citar innumerables veces al propio Natali Conti, no eran más que «fábulas, ficciones y mentiras».⁵⁴

Y sin embargo, no debemos perder de vista un hecho destacable, y es que a pesar de todos los condicionantes descritos, incluido este último de la filosofía de Céspedes, se escribieron más tratados de corte mitológico que nunca, y no porque se renovara el interés por la antigüedad, como ocurrió durante el renacimiento, sino porque la fábula clásica en sí, era una novedad y una enorme extravagancia a los ojos de todos aquellos que cultivaban la moral cristiana de entonces. Obras como la de Baltasar de Vitoria, o la más tardía de

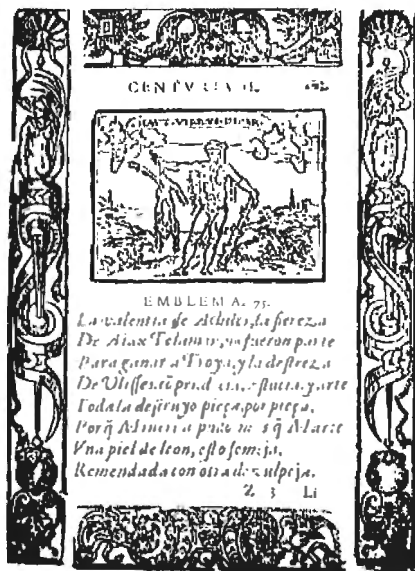


Fig. 9. Hércules. Emb. CLXXV del libro II de Sebastián de Covarrubias.

52. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Baltasar de Vitoria y su interpretación de la mitología», en *La Visión del Mundo clásico en el arte español, VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte del C.S.I.C. «Diego Velázquez»*, Madrid, 1993, pp. 217-221. El autor comenta magistralmente el entramado intelectual en el que se desarrolló Baltasar de Vitoria en Salamanca, así como su vinculación con Baltasar de Céspedes y el especial énfasis que Vitoria puso en analizar la forma literaria de las fábulas y no sus contenidos. En la misma línea se expresará años más tarde GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Mitología e historia del arte*, Vitoria, 1997, p. 35.

53. VITORIA, Baltasar de, *Primera y segunda parte del Teatro de los dioses de la Gentilidad*... Madrid, 1657. A pesar haber ediciones anteriores (Salamanca, 1620), ésta ha sido la única que hemos podido consultar.

54. VITORIA, Baltasar de, *op. cit.* p. 697 del primer tomo.

Aguilar⁵⁵ (desafortunada continuación de la serie de Vitoria) se convierten así en una especie de «polynatheas» de todo aquello que la fábula clásica contenía de raro, extraño e incluso extravagante.

En ellas, como podemos ver en la del referido de Baltasar de Vitoria, se mezclan con total armonía la narraciones de los diferentes dioses de la antigüedad, con las alusiones a todo tipo de fenómenos extraños que se dieron en la España del xvii, como los nacimientos de niños con malformaciones, los avistamientos de seres monstruosos, y un largo etcétera de extravagancias que adornan su vasta obra. Pero ojo, una cosa era recoger todo este tipo de extravagancias, incluidas las simbologías de Cartari, Conti, Giraldy y compañía, y otra muy distinta participar de ellas. A Baltasar de Vitoria, pocas veces le veremos dar la interpretación de un mito. Siempre lo pondrá en boca de Conti o de quien le venga más a mano, pero él no añade nada, a excepción de los anecdóticos sucesos descritos con anterioridad. Su aproximación al mito se realiza más desde una vertiente casi arqueológica que desde la creencia ciega en lo que estaba escribiendo, y es que los postulados de su maestro, Baltasar de Céspedes, pesaron en gran medida a la hora de concebir y planificar su obra. Tal y como afirmara Alfonso Rodríguez de Ceballos, le interesaban las formas literarias, los versos latinos originales más que los posibles contenidos o interpretaciones semánticas en ellos escondidos.⁵⁶ García Gual definirá correctamente lo que en definitiva fueron esta y todas las demás obras mitológicas surgidas al amparo de esta ideología como «una multitud de figuras divinas que se aglomeran en una confusa y demoniaca algarabía, todos los dioses de los pueblos antiguos, abigarrados, y pintorescos. En la Europa del Barroco, que anuncia, serán de gran de gran utilidad, pero frente al entusiasmo y a la serena admiración del Humanismo, son un signo de decadencia. Ya no hay intentos de reconciliar estas figuras con la piedad cristiana. Lo que aquí se expone es erudición para el uso de los

55. Cfr. GÁLLEGO, Julián, *op. cit.* p. 78. El autor señala la desafortunada irrupción de Juan Bautista de Aguilar, con su *Tercera parte del Teatro de los dioses* publicada en Valencia en 1688, sesenta años después de la aparición de la primera edición del Baltasar de Vitoria.

56. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *op. cit.* p. 221.

poetas y de los retóricos. Son diccionarios mitográficos, ...al fervor sucede una admiración reticente o turbada por los escrúpulos, a la embriaguez de la belleza, un frío interés arqueológico, una curiosidad de eruditos. Cesan de ser los dioses un objeto de amor para volverse un tema de estudio». ⁵⁷

A la par que esta corriente, el propio ambiente cultural e intelectual que imperó en la España barroca habría de influir en gran manera en este devenir del pensamiento mítico. Los abatares que se dieron durante este período estuvieron marcados, tal y como señalan los más grandes investigadores del barroco hispano, entre los que destaco a José Antonio Maravall y a Julián Gállego, ⁵⁸ por la ruptura que esta época supuso respecto del tradicional raciocinio al que nos tenían acostumbrados anteriores períodos de nuestra reciente historia, más ligados a la escolástica medieval y al uso de la razón en todo aquello que se refiriera a las artes y la literatura. Tal y como nos resume el propio Maravall, «la novedad, la rareza, la invención, la extravagancia, la ruptura de normas, etc. con el común denominador de la novedad, se convierte en la máxima del hombre del barroco, el cual, deriva en una búsqueda de todo aquello que le conduzca a experiencias innovadoras que le alejen de la ajustada y razonada visión del hombre renacentista». ⁵⁹

El arte, la literatura, la poesía, se centrarán en la exaltación de todo aquello que lleve la impronta de lo novedoso, y tal y como afirma este autor, por el cauce de esas actividades artísticas, se dará rienda suelta al gusto que por lo nuevo tenían ya amplios sectores de la sociedad. Quizás baste con parafrasear al citado autor para comprender mejor el sentimiento que invadía al hombre y al intelectual de aquella época:

Ya sabemos que el Barroco se fió poco de los argumentos estrictamente intelectuales, del pensamiento escolástico moldeado por la sociedad tradicional, erosionados por la crítica, desde tres siglos antes. Prefiere apelar a

57. GARCÍA GUAL, Carlos, *La mitología. Interpretaciones...op. cit.*, pp. 80-81.

58. MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1990 y GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1987.

59. MARAVALL, José Antonio, *op. cit.* p. 454.

resortes extraracionales que muevan a la voluntad. Y un resorte de mucha fuerza es ese de la novedad, la cual se vuelve más llamativa cuanto más extravagante y superficial es[...]»⁶⁰

Si aplicáramos este párrafo al supuesto del mito en la emblemática hispana y a su decadencia en particular, nos encontraríamos ante una de los argumentos más consistentes de cara a justificar la transición del mito perfecto, intelectualizado y racional del humanismo, al novedoso, superficial y descuidado del barroco, alejado de todo análisis razonado. He aquí una de las principales causas de la vulgarización del mito, aunque no la única, ya que, en efecto, los condicionantes sociales, políticos y económicos del tortuoso momento que le tocaba vivir a la España de entonces, mucho tendrán que ver en este cambio tan brusco de mentalidad y por consiguiente, en la decadencia y satirización del mito en la emblemática y demás disciplinas literarias.

Y es que las monarquías absolutistas que gobernaron durante gran parte de la historia española, sustentadas en el firme apoyo de la Iglesia y en las fortunas que unos pocos lograron a través del oro de América, tuvieron una gran parte de culpa en la aparición de estos aires renovadores. Su férrea doctrina moral y política, junto al desánimo general que cundió entre la población por una riqueza que iba y venía sin hacer partícipe al vulgo, se encuentran en el embrión que habría de gestar el tan anhelado aire renovador.

El peligro que estos nuevos ideales suponían para el orden y concierto que durante tantos siglos había mantenido a la corona española, operan una drástica reacción por parte de la clase gobernante en contra de todo aquello que pudiera alterar el orden político y social de entonces, censurando y reprimiendo todo movimiento renovador que se diera en el campo de lo política o lo social.⁶¹ Tanta precaución, sin embargo, no habría de conseguir los efectos disuasorios que se deseaban, ya que una de las parcelas más importantes en el desarrollo de una socie-

60. MARAVALL, José Antonio, *op. cit.* p. 458.

61. MARAVALL, José Antonio, *op. cit.* p.457. Lo mismo podemos leer en los textos de GÁLLEGO, Julián, *op. cit.* pp. 79 y ss.

dad, la cultural, quedó libre de todo censura. Nos referimos en concreto, a la licencia que se otorgó en el campo de las artes y la literatura, las cuales, no es que se vieran favorecidas por ningún tipo de «gracia» religiosa o política, sino que los poderosos grupos sociales, en su elitista mentalidad, consideraron este campo, el cultural, como algo intrascendente y de mero entretenimiento inofensivo. Nunca fue consciente la clase política de entonces, de que ese afán por la novedad y la extravagancia, era la respuesta, la consecuencia a tanto control político y religioso. Los aires nuevos se resumen en un único anhelo, la libertad de pensamiento, ya que en el resto de los planos sociales, como el político o el religioso, no la tenían.

La extravagancia y la novedad, eran la válvula de escape al poder absolutista, a la penuria económica, y a los tribunales inquisitoriales que se verán burlados por medio de la satirización del mito, y es que la sátira, garantizaba que los autores del xvii español no fueran acusados de paganos ni de herejes, lo cual, era todavía peor.

En todo este orden, o mejor dicho, desorden social, encuentra un campo de abono idóneo la mentalidad inquieta del intelectual español del siglo xvii, el cual, a medida que el poder del rey crecía, aumentaba sus ansias de liberación ideológica, lo que se exterioriza en el ya aludido gusto por lo novedoso y extravagante. Parfraseando a Maravall, «se impone como válvula de escape un anormal y libre entusiasmo por la extravagancia, manifestación última y morbosa de la insaciada utilización de la libertad, que, en algún sector de la existencia, a los hombres del xvii, les ha quedado». ⁶² Ahora, quizás, ya no quepa extrañarnos ante la irrupción de corrientes ideológicas ajenas por completo al régimen imperante e incluso otras que atentaban directamente contra el sistema, como fue la aparición de brujerías y sectas heréticas que alcanzaron gran desarrollo en todo Europa. ⁶³ A éstas siguen incluso los

62. MARAVALL, José Antonio, *op cit.* p. 460.

63. LEA, Henry Charles, *Historia de la Inquisición Española*, Madrid, 1983, III, p. 17. El autor señala como en el citado período, las herejías se propagaron por todo Europa, aunque en España ya arrastrábamos un importante legado en esta materia de la mano de los judíos y los moriscos.

múltiples movimientos separatistas e incluso, la figura de algún que otro genio de las letras hispanas como Quevedo, que en este frenesí, – y a pesar de su «licencia» literaria–, criticará tanto al gobierno que acabará con sus huesos entre rejas.⁶⁴

Junto a ellos, se abrirán paso nuevas «modas» dominadas por lo grotesco, las malformaciones y lo monstruoso, magistralmente recogidos en esa especie de boletines informativos, generalmente de lo curioso, que fueron las relaciones de sucesos. La emblemática, en muchos aspectos, se hará partícipe de esas noticias, como de otras que afloraron al calor de este novedoso pensamiento. Las mujeres barbudas, magistralmente estudiadas por Fernando R. de la Flor,⁶⁵ y que apreciamos lo mismo en un emblema de Sebastián de Covarrubias⁶⁶ que en un cuadro de Jusepe Ribera, los fabulosos animales marinos, los no menos sorprendentes noticias iconográficas que llegaban de los pobres indígenas americanos,⁶⁷ aparecerán en mayor o menor medida en las obras emblemáticas de la época. Junto a ellos, no podía faltar el interés por los «ingenios» o nuevos avances de la ciencia,⁶⁸ con especial incidencia en el reloj como alusión al inexorable paso del tiempo (emblemas XCIV de la segunda parte de Juan de Borja⁶⁹ y XLII de la segunda centuria de Sebastián de Covarrubias⁷⁰ [Fig.10].

64. MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco...op. cit.* p. 465.

65. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando y SANZ HERMIDA, Jacobo, «La Puella Pilosa: hacia una lectura iconológica del retrato de mujer barbuda en el pintura española del Siglo de Oro: de Sánchez Cotán a José de Ribera. (pasando por Sebastián de Covarrubias)», en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. II, Mérida, 1993, pp. 763-771.

66. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.* p. 164, emblema LXIV del libro segundo.

67. ROJAS MIX, Miguel, *América imaginaria*, Barcelona, 1992, pp. 65-106 y SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía del indio americano, siglos XVI y XVII*, Madrid, 1992, pp. 9-15.

68. Sobre este tema en particular, resulta sumamente interesante el estudio de Alfredo Aracil sobre los autómatas y todo tipo de ingenios (*vid.* ARAQUIL, Alfredo, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, 1998).

69. BORJA, Juan de, *Empresas Morales*, edición e introducción de Bravo-Villasante, Carmen, Madrid, 1981, p. 398 y 399. Resaltar que existe un estudio crítico más serio y profundo de la primera edición de las empresas de Juan de Borja a cargo de Rafael García Mahiques, Valencia, 1998.

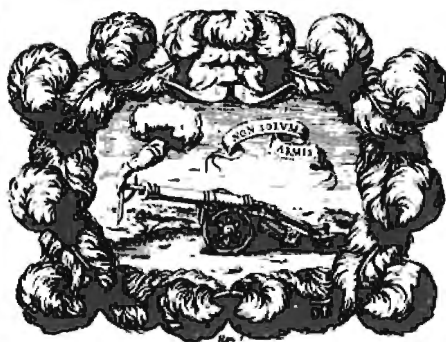
70. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.* pp. 142 y 143.

Los nuevos artificios ganan protagonismo en la ilustración del emblema como sinónimo de nuevos y mejores tiempos. Veremos las imprentas, los modernos telares, impensables fortificaciones o artificios de artillería tan característicos de los emblemas de Saavedra⁷¹ [Fig. 11] o de Covarrubias,⁷² aunque también debemos reseñar que mientras que en otros países, esos nuevos ingenios se desarrollaban, en España, la penosa realidad económica únicamente posibilitó, a excepción de los de utilidad militar, que esos ingenios aparecieran en los textos e ilustraciones de literatos y emblemistas, quienes se acercaron hasta ellos con curiosidad caprichosa ya que en España, un ingeniero no llegaba a tal consideración, aquí seguían siendo, tal y como afirmara Maravall, simples «trazistas».⁷³



Izquierda. **Fig. 10.** Reloj de pesas. Emb. XLII de la centuria II de Sebastián de Covarrubias.

Abajo. **Fig. 11.** Cañón. Emb. IV de Saavedra Fajardo.



71. SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, edición a cargo Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1994, emblema IV, p. 25.

72. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.* p. 128, emblema XXVIII de la segunda centuria.

73. MARAVALL, José Antonio, *op. cit.*, p. 470.

Es en éste contexto de genio extravagante creativo donde el teatro adquiere la verdadera dimensión de lo que fue en la España Barroca, donde el emblema logra su mayor divulgación, y por supuesto, donde el mito abandonará todo su saber y erudición clásica, para ponerse al servicio del poeta que, con su satirización, acabará por condenarlo a la mera chanza popular para mayor divertimento del pueblo. El mito razonado, al que alumbró la filosofía jonia en pleno siglo VI a.C. para verse perpetuado en los alegorismos de Teágenes de Regio,⁷⁴ así como en los mitógrafos medievales y humanistas, dejará paso a las más vulgares de las andanzas de los dioses del Olimpo, donde su origen, sus cualidades y virtudes, poco o nada significan. Las propias corrientes ideológicas que sobre el mito se dieron en el siglo XVII español, entre la que destacamos la anteriormente citada de Baltasar de Céspedes, allanaron el camino hacia la total vulgarización y el desdén intelectual que afecta al mito durante este período. Sus reflexiones, y sobre todo, el calificar a Natali Conti como el exponente de la adulteración de la fábula clásica, le convierten en el abanderado de la fidelidad a los textos clásicos entre tanto aficionado a los desvaríos interpretativos del mito.

Si a ello añadimos los múltiples condicionantes sociales y políticos que hemos analizado, y el afán por conquistar una libertad de pensamiento a través de lo novedoso y la extravagancia, quizás obtengamos una explicación al desconcierto que nos produce el analizar el conjunto de la obra mitológica de los emblemistas del XVII español. La reserva y cautela en el uso de las fuentes mitográficas no fue más que una evolución lógica en el pensamiento mítico del literato hispano, a tenor de la condición de clérigos de algunos de ellos, así como a los múltiples obstáculos de tinte social y político, y de las corrientes ideológicas que de la mano de Céspedes se imponían en el panorama literario hispano, al menos, en lo que al mito al refiere. La fase final de esta evolución vendrá de la mano de la vulgarización y casi total satirización literaria del mito, –ya que en la pintura no se daba en la

74. GARCÍA GUAL, Carlos, *op. cit.* p. 48-52.

misma forma—,⁷⁵ como un reflejo de la liberación ideológica que la sociedad española estaba experimentando. Se tenderá a lo extremo e incluso el intelecto se radicaliza arrojando como resultado la aparición del emblema mitológico totalmente descontextualizado. Como ejemplo, quién mejor que nuestro afamado Hércules totalmente fuera de lugar, sirviendo como simple exponente de la virtud, pero sin conexión alguna con la antigüedad, sin fuente que lo identifique, como aparece en los emblemas de algunos autores hispanos como Fernández de Heredia, quien en sus *Trabajos y Afanes de Hércúleas*,⁷⁶ se constituye en el mejor exponente de la culminación del ya decaído pensamiento mítico hispano. Él y otros muchos literatos hispanos de este peculiar género, sintetizan esta decadente y vulgarizadora corriente del mito en sus emblemas como una consecuencia más del inapelable cambio social que se daba en la España del Siglo de Oro, aunque quien quizás mejor ha sabido describir el ambiente artístico de este período, haya sido Julián Gállego, para el que el mito vulgarizado y satirizado, facilitó que el pintor o escritor en la España del momento, y cito sus palabras, al ver a las fregonas y lacayos por las orillas del manzanares, pensara en groseras ninfas y lastimosos faunos y al ver borrachos y mendigos pensara a su vez en el Baco de Velázquez⁷⁷ [Fig. 12]. Desde luego que las fregonas y los borrachos, quedan muy lejos de las reflexiones de Boccaccio, Salutati, Giraldi y tantos otros.

75. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *op. cit.* p. 23. La autora señala como esa satirización literaria que sufre el mito, no se corresponde con un proceso paralelo en la pintura, donde continúan representando escenas mitológicas en la misma medida que en tiempos anteriores sin recoger esa burla y sátira hacia los dioses del Olimpo.

76. FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan Francisco, *Trabajos y afanes de Hércules, floresta de sentencias, y exemplos, dirigida al rey nuestro señor Don Carlos II...* en Madrid, 1682.

77. GÁLLEGO, Julián, *Visiones y símbolos...op. cit.* p. 192.



Fig. 12. *Los Borrachos* de Velázquez según grabado de Francisco de Goya.

LA AMISTAD EN ALGUNOS EMBLEMAS

ESTHER GALINDO BLASCO

Universidad de Barcelona

*Para Nacho y para mis amigos desatendidos.
«Siempre a solas nadie llegaría a ser humano».¹*

Antoine de Saint-Exupéry nos regala un conmovedor ejemplo de amistad.² Para él, domesticar –o su equivalente: hacer amigos–, consiste en «crear lazos» y estrecharlos; necesitar; compartir tiempo; sentirse querido y único; influir y permitir la influencia; cambiar las valoraciones y reparar en aquello que carecía de interés, de tal manera que

1. SAMPEDRO, José Luis, *Monte Sinaí*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1998, p. 76.

2. «–No eres de aquí –dijo el zorro–. ¿Qué buscas?

–Busco a los hombres –dijo el principito–. ¿Qué significa «domesticar»?

– Los hombres –dijo el zorro– tienen fusiles y cazan. Es muy molesto. También crían gallinas. Es su único interés. ¿Buscas gallinas?

– No –dijo el principito–. Busco amigos. ¿Qué significa «domesticar»?

– Es una cosa demasiado olvidada –dijo el zorro–. Significa «crear lazos».

– ¿Crear lazos?

– Sí –dijo el zorro–. Para mí no eres todavía más que un muchachito semejante a cien mil muchachitos. Y no te necesito. Y tú tampoco me necesitas. No soy para tí más que un zorro semejante a cien mil zorros. Pero, si me domesticas, tendremos necesidad el uno del otro. Serás para mí único en el mundo. Seré para tí único en el mundo...

[...]

Y además, ¡mira! ¿Ves, allá, los campos de trigo? Yo no como pan. Para mí el trigo es inútil. Los campos de trigo no me recuerdan nada. ¡Es bien triste! Pero tú tienes cabellos color de oro. Cuando me hallas domesticado, ¡será maravilloso! El trigo dorado será un recuerdo de tí. Y amaré el ruido del viento en el trigo...

[...]

Así el principito domesticó al zorro. Y cuando se acercó la hora de la partida:

– ¡Ah!... –dijo el zorro–. Voy a llorar.

– Tuya es la culpa –dijo el principito–. No deseaba hacerte mal pero quisiste que te domesticara...

– Sí –dijo el zorro.

– Entonces, no ganas nada.

– Gano –dijo el zorro–, por el color de trigo», DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine, *El principito*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1997-1953, pp. 82-87.

lo antes inútil adquiere significado por la evocación del amigo. La amistad necesita e impulsa la ductilidad y la tolerancia.

Tratar de la amistad conlleva hablar de relaciones humanas y de sociabilidad de un modo positivo:

A la amistad no le empuja provecho alguno propio, sino un impulso natural, pues como en otras cosas experimentamos un instintivo placer, así también en la amistad. Como existe la aversión a la soledad y la propensión a la vida social, como la naturaleza une a los hombres entre sí, así también para este sentimiento existe un estímulo que nos hace deseosos de amistad.³

La amistad es la relación amable del yo con los otros. Se asocia a afinidad, sintonía emocional, aceptación, comunicación, confianza, conexión, intercambio, empatía... ágape. Es un afecto cimentado en la libertad, independencia, transparencia e igualdad en el trato, y en el compartimiento, desinterés e incondicionalidad. Pero con frecuencia son las palabras: ganancia, provecho, interés, utilidad... las que la acompañan: «—Entonces, no ganas nada», asevera el Principito; «a la amistad no le empuja provecho alguno propio», subraya Séneca.

La literatura moralizante se autoatribuyó la misión de contener y controlar esa unión humana despreocupada y desprendida. La Sagrada Escritura,⁴ las fábulas, los emblemas, los textos doctrinales y los sermones resaltaron su valía⁵ pero, al mismo tiempo, sembraron la duda y desengañaron de su existencia:

3. ROCA MELIÀ, Ismael, (intr., trad. y n.), *Séneca. Epístolas morales a Lucilio*, Editorial Gredos, Madrid, 1986-62-4, v. 1, Libro 1, Epístola 9, p. 127.

4. *Vid.*: *Eclesiástico*, «La amistad», 6, 5-17; «Verdaderos y falsos amigos», 12, 8-18 y «Falsos amigos», 37, 1-6.

5. Estas literaturas construyeron un ideal. Destacaron el valor y la necesidad de la amistad (véase entre otros muchos: BORJA, Juan de, «*Amicitia foecunda*» y «*Heu, heu*», en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, (ed., introd.), *Juan de Borja. Empresas Morales*, FUE, Madrid, 1981-1581, pp. 272-3 y 296-7, respectivamente; y HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, «Emblema XXXV del Libro III», *Emblemata Moralia*, Agrigenti, 1601-1589, pp. s/n.), y llegaron a presentarla como una relación casi imposible: «La Fe del'amistad sinçera y pura/ Si acaso ay donde pueda ser hallada [...]», HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, «Emblema VIII del Libro III», *Emblemata Moralia*, Agrigenti, 1601-1589, pp. s/n.

No ay cosa mas de estimar, que un buen Amigo, pues del, que es tal, se dize, que es otro yo, y que es salsa, para poder tragar todos los desgustos, y desabrimientos de la vida, y que es mas necessario, que el fuego, y el agua para vivir; al fin se dize, que es un alma en dos cuerpos: quanto mas es de estimar, y tener en mucho el que es verdadero Amigo, tanto se deve el hombre guardar, y recatar, del que no lo es, pues en igual grado estàn el enemigo, que no daña, con el amigo que no aprovecha: que es lo que significa esta Empresa de la Golondrina, con la Letra: SOLO NOMINE AMICVS. Por ser la amistad de la Golondrina sin ningun provecho, ni utilidad, para el que la recibe, y recoge en su casa, passando en ella el verano de la prosperidad, y dexandola, entrado el invierno de la adversidad, por lo que Pithagoras aconsejava, que no la tuviessen por huesped.⁶

«El que es» y «el que no lo es», las cualidades se acompañan de descalificaciones;⁷ emparejados a los beneficios de la amistad caminan los daños y, entre estos, el abandono en la adversidad y el afecto fingido son los destacados con mayor frecuencia:

A la veritat, es tal la falsedat dels mundans, que no hi ha en ells sino la apariència, la ficció, las segonas intencions, ninguna solidés, ni veritat en sas paraulas, promesas, ni demostracions de amor. En efecte no hi ha que fiar de ells, com de ordinari se fia ab lo titol de Amistat. Suposém que sou Rich, que teniu valiment ê influxo ab Gent poderosa, ô ab lo Govern, veus aqui que luego vos visitan, vos acompañan, vos prodigalisan finesas, vos fan mil ofertas, demostran interesarse en totas vostras cosas, ab una paraula aparentan profesarvos una amistat la mes sincera, pero, que es aixó? Ah! no hi son per vosaltres, buscan lo seu interés, esperan de vosaltres quels voldreu en las suas pretenions. Y de aixó diréu Amichs? Son, diu S. Bernat, com las Moscas que rodejan la mel, ô com los Llops que buscan la presa; no aman â vosaltres, sino â la sua conveniència, diu lo mateix Sant. Y ab rahó perque si la fortuna vos es adversa, cahéu del estat de la riquesa, del poder, quant vos vegian pobres, sens empléo, sens

6. BORJA, Juan de, «Solo nomine amicus», en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *op. cit.*, pp. 164-5.

7. Cesare Ripa, por ejemplo, define la amistad contraponiendo positivos a negativos: amor-fingimiento, unión-lejanía, perdurabilidad-disolución, autenticidad-adulación..., RIPA, Cesare, *Iconología*, Akal, Madrid, 1983-1593, v. I., pp. 84-7.

titol, ô abatuts perseguits, se retirarán de vosaltres, vos olvidarán com si mai vos haguessen conegut [...] Y posaréu la confiança, amor en los que vos aparentan amistad? Ah quant ha de experimentar-se per creurer en la Amistat dels homens!.⁸

Amistad verdadera-amistad interesada... La amistad se adjetiva, se clasifica y se empaña con vahos de mezquindad. La transparencia desvela doblez y relación intencionada; la perdurabilidad deviene impermanencia, mudanza y quebranto; la incondicionalidad se transmuda en condición y conveniencia; la comunicación, confianza y lealtad se desvían hacia la indiscreción y deslealtad; la sinceridad se convierte en engaño; el desinterés deviene interés y provecho y la igualdad en el trato amiguismo y oportunidad: «La palabra amistad es un bisturí que secciona las ilusiones».⁹

La simple enumeración de los títulos de algunas ficciones de Francisco Garau¹⁰ corrobora esta desalentadora panorámica: «No ay que fiar de la apariencia en la amistad», «Mucho importa una prudente cautela», «No todo lo que luze es oro», «Ya ay quien tiene dos coraçones», «No tomes amigo, que no conozcas primero», «Fiate pues con cautela, y cautelate con confiança», «Los amigos al uso, si te asisten en las dichas, te faltarán en los riesgos», «No fies de alguno, porque te assiste en tus dichas», «Que los mas siguen tu dignidad, y

8. *Sermó VI. Olvit dels Amichs*, f. s/n. Biblioteca de Catalunya, Ms. 3408.

9. SUÁREZ, Gonzalo, *Ciudadano Sade*, Editorial Debate, Madrid, 1999, p. 61.

10. GARAU, Francisco, *El Sabio instruido de la Naturaleza, en quarenta Maximas Políticas, y Morales, illvstradas con todo genero de erudicion sacra, y humana. Por el R.P. Francisco Garav de la Compañia de Jesus, Catedratico de Prima de Theologia Escolastica en el Colegio de Barcelona. Sacale a Lvz Iacinto Dov, Ciudadano Honrado de Barcelona. Va a la fin un Indice de materias predicables. Añadidas a esta segunda impression. Año 1691*, Imprenta de Antonio Ferrer y Balthazar Ferrer Libreros, Barcelona, 1691-1675, pp. 99-130 y 395-411. BC, A-17-octavo-133.

Las máximas XI («No ay que fiar de la apariencia en la amistad»), XII («Los amigos al uso, si te asisten en las dichas, te faltarán en los riesgos»), y XIII («La amistad quebrada, no se suelda» se inspiran en las fábulas de Esopo: «El buitre y las otras aves», «Los compañeros» y «El hombre y la culebra», respectivamente.

no á ti», «Y dexan el Sol que se pone, por el que nace», «Muchos parientes hallaràs en el Tabor, y pocos en el Calvario», «El mas favorecido, mas ingrato», «Busca á tu amigo en tu desdicha», «Escudese contra la lisonja, quien no quiere perecer à sus filos»...

Las literaturas moralizantes reprimen las relaciones, atiborran a los lectores con advertencias y consejos y con condiciones y conveniencias. Aconsejan escoger buenas compañías,¹¹ apartarse de las no convenientes,¹² asegurar afectos perennes e inquebrantables hasta más allá de la muerte...¹³ Vigilancia y cuidado en tan crucial elección:

Grandes son los daños, que han sucedido à muchos, por no haver sabido escoger, ni la compañía que havian menester, ni los Amigos, que les convenia; porque assi, como, quando esto se acierta, es de mucho provecho, assi, por lo contrario, quando se yerra, son tan grandes los daños, que se pueden mal encarecer.¹⁴

Tanta advertencia de riesgos, tanto señalar daños, descubrir intereses y desvelar mentiras abre la puerta a la suspicacia, al recelo y a la soledad y la cierra a esta relación desinteresada y sincera. Pero, para esas literaturas de compromiso, que pretendían controlar la sociabilidad, era más apreciada la contención que la entrega. Por eso convirtie-

11. BORJA, Juan de, «*Amicitia absque virtute*» y «*Bonorum consuetudo fructifera*», en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *op. cit.*, pp. 94-5 y 290-1, respectivamente.

12. *Vid.* BORJA, Juan de, «*Longe fuge*», en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *op. cit.*, pp. 300-1.

13. *Vid.*, entre otros muchos, el «Emblema CLIX. La amistad que dura aún después de la muerte» de Alciato, en SEBASTIÁN, Santiago, (ed.), *Alciato. Emblemas*, Akal, Madrid, 1985, 1581, p. 201; la empresa «*Amicitia post mortem*», copia de la anterior, de Borja, Juan de, en BRAVO-VILLASANTE, CARMEN, *op. cit.*, pp. 114-5. En el Emblema 27 de la Centuria I, Covarrubias, Sebastián de trata del afecto perenne e inquebrantable más allá de la muerte e intenta desacreditar, aunque con poco convencimiento por su parte, el dicho de «que a muertos y a idos, no ay amigos», *vid.*, en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *op. cit.*, pp. s/n.

14. BORJA, Juan de, «*Bonorum consuetudo fructifera*», en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *op. cit.*, pp. 290-1. *Vid.* también de Borja, Juan de: «*Amicorum discrimen*», pp. 308-9.

ron la desconfianza en prudencia y la amistad en estratagema. Una relación saludable, despreocupada y espontánea se convierte en una experiencia perniciosa, preocupante y ensayada. El miedo a la traición, al engaño, a ser abandonado, a ser rechazado, a sufrir; en definitiva, el miedo a amar, conduce a la autoprotección y justifica esas actitudes defensivas y desconfiadas, ese poner condiciones –cuando la amistad nunca las pone– y ese precavido poner «antes de...» a prueba:

Si posees vn amigo que le has experimentado, poseele, y no te creas luego del: porque la amistad se ha de prouar y examinar en las necesidades y trabajos, de la manera que el oro en el fuego: y entonces estimar en mucho al amigo. O que venturoso es el que halla vn amigo fiel: tanto, que halla vn firme amparo, vn tesoro [...] No han de ser no, los amigos de aquella forma, sino primero hazer prueua de ellos; porque quando vno se arroja a fiarse de aquel que le ha ofrecido su amistad, conuiene mirar primeramente de quien se fia, y a quien se llega [...] mas si la desventura del tiempo es tan grande, que ay pocos que merecen el nombre de amigos, y de quien se pueda hazer confiança con seguridad, hagamos lo que nos aconseja San Pablo, que es el prouarlo todo, y elegir lo que fuere bueno.¹⁵

La entrega y la confianza absolutas tienen como respuestas la deslealtad e indiscreción:

Ab lo titol de amistad tenen franca entrada en la casa, no sels oculta ningun secret vostre per la confiansa que de ells se fa, com la sua amistad es fingida, vos fá la vil traició descubrint lo que li comunicáu [...] Ah! ab quanta rahó, nos diu lo S[eny]or per lo Eccl[esias]tich!¹⁶ quens recatém

15. SOTO, Hernando de, «*Amicus infidus*», en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, (ed., introd.), *Hernando de Soto. Emblemas Moralizadas*, FUE, Madrid, FUE, 1983-1599, pp. 69-70.

Vid. al respecto, entre otros: BORJA, Juan de, «*Pulsa Caute*», en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *op. cit.*, pp. 26-7; y COVARRUBIAS, Sebastián de, «*Emblema 72 de la Centuria II*» y «*Emblema 44 de la Centuria III*», en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, (ed., introd.), *Sebastián de Covarrubias. Emblemas Morales*, FUE, Madrid, 1978-1610, p. 172 y p. 244, respectivamente.

16. «Los secretos», *Eclesiástico*, 27, 16-21.

dels que tenim per Amichs, que ni â Amichs, ni â Enemichs divulguém lo nostre cor, ni manifestém nostras flaquesas. Tan falsos se encuentran en la sua amistat, sino son al mateix temps de aquells amichs de nom, que aplaudeixen las mateixas faltas, que despues publican ab ignominia ê infamia, tal es la sua malignitat.¹⁷

La esencia de la amistad se desvirtua. Se cuestiona la existencia del apoyo desinteresado, incondicional y libre de toda expectativa. Se sostiene que en realidad la amistad es intencionada, aprovechada, de conveniencia, oportunista, fingida, mudable, quebrantable... «de apariencia, de moda, de ceremonia».¹⁸ Se dispensan desengaños y decepciones para alimentar la amargura y la frustración y para justificar la reticencia y la defensiva. El servicio interesado y el afecto fingido eclipsan al altruismo y al amor incondicional. Se afirma que el afecto se mueve por interés y conveniencia. La amistad se concibe como un negocio. Los amigos ya «no son amigos, si no comerciantes».¹⁹

La adversidad agota las fortunas y nutre el abandono de los acaudalados. Ellos son más vulnerables. Ellos son el blanco de los afectos fingidos. Los poderosos se transmutan en víctimas. Las literaturas moralizantes se apresuran a «ayudarles». Les aconsejan extremar la vigilancia y el cuidado y fomentar la desconfianza, la suspicacia, la re-

17. *Sermó VI. Olvit dels Amichs*, f. s/n. Biblioteca de Catalunya, Ms. 3408. Vid, también: BORJA, Juan de, «*Anicorum discrimen*», en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, op. cit., pp. 308-9.

Estas cuestiones conectan con los secretos y con el silencio del Príncipe, temas que fueron tratados con harta frecuencia por la literatura emblemática. Vid, al respecto: PEDRAZA, Pilar, «El silencio del Príncipe», *Goya*, núm. 187-188, (Julio-Octubre 1985), pp. 37-46.

18. *Sermó VI. Olvit dels Amichs*, f. s/n. Biblioteca de Catalunya, Ms. 3408.

19. RIUS, Josep de, «Assumpto Septimo. Calidades de un buen amigo», «Academia Segunda tenida el dia 23 de Junio de 1700», en DAMALSES I ROS, Pablo Ignacio, *Obras Va[r]ias en Verso y Prosa. De los Academicos de la Academia desconfiada de la Ciudad de Barcelona. Recogidas de orden de la Muy Illustre Academia por Don Pablo Ignacio de Dalmasses y Ros su Archivero y Academico*, f. s/n. Arxiu Històric de la Ciutat, Ms. B-98.

serva y la incredibilidad.²⁰ La preservación pasa por el aislamiento y el aislamiento, a su vez, confiere reconocimiento:

A las personas muy elevadas en jerarquía corresponde un tabú jerárquico o de rango y a nadie más que al rey por la fuerza sagrada que de él dimana. A un cierto nivel es tenue, si existe, la distinción entre sagrado y prohibido, lo que implica que la hipóstasis deífica del rey lo convierte necesariamente en persona tabuizada; el tabú marca y protege su rol, señala su lado divinal y moral. Lo sagrado es peligroso, *tremendum*; debe ser respetado, protegido, aureolado de inaccesibilidad, vetado. El tabú circunda, establece fronteras y trabas, determina límites, crea un estrecho círculo mágico, aísla con etiqueta, ceremonias y ritual, pero, nótese, para realzar la dignidad y el poder, para exaltar el sentido de la majestad suprema, del rey; el tabú aleja, hace invisible. Cuando mayor será la diferencia jerárquica mayor será la ritualización aisladora y más consistente e impenetrable el tabú. Este es inherente a la realeza.²¹

La majestad exige unicidad y exclusividad, no admite la asociación dual y no tolera la co-identidad. El príncipe no puede establecer un trato con «otro yo». La «fabricación»²² de un monarca es incompatible con la amistad:

Esto sucede en las amistades de los particulares, pero no en las de los príncipes (si es que entre ellos se halla verdadera); porque la conveniencia

20. *Vid.*, entre otros muchos: COVARRUBIAS, Sebastián de, «Emblema 16 de la Centuria II», en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *op. cit.*, 1978-1610, p. 116; pero sobre todo: Núñez de Cepeda y Diego Saavedra Fajardo puesto que concibieron sus obras para el «Gobierno de un Príncipe Ecclesiastico» y para «vn Príncipe Politico Christiano». Al primero le preocupaban los trepadores eclesiásticos («Empresa XVI», en GARCÍA MAHIQUES, Rafael, *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Ediciones Tuero, Madrid, 1988-1682, pp. 81-4); y a Saavedra Fajardo la «falsa apariencia» palaciega y la confianza y confidencialidad con los validos («Empresas VII, XLVIII, LI, LXXVIII y XLIX», en GONZÁLEZ PALENCIA, Angel, (rec., est. prelim., pról. y n.), *Diego Saavedra Fajardo. Obras Completas*, M. Aguilar Editor, Madrid, 1946-1640, pp. 197-202, 390-8, 418-24, 566-70 y 399-403, respectivamente).

21. LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *La imagen del Rey (Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias)*, Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 149.

22. Utilizo el concepto de BURKE, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, Nerea, Madrid, 1995-1992.

los hace amigos o enemigos, y aunque mil veces se rompa la amistad, la vuelve a soldar el interés, y mientras hay esperanzas dél dura firme y constante.²³

Las literaturas moralizantes recurren a aislar para preservar y para perseverar en lo establecido; para separar, distanciar, realzar y distinguir, pero también para no mezclar y no confundir. Manifiestan una gran preocupación por la movilidad estamental y por el proceso de abertura de oportunidades y de promoción social.²⁴ Intentan mantener

23. SAAVEDRA FAJARDO, Diego, «Empresa XCI», en GONZÁLEZ PALENCIA, Angel, *op. cit.*, pp. 624-7.

24. CILLERUELO UZQUIZA, M. A. «Ennoblecimiento de Cataluña en el siglo xviii (1700-1808)», *Actes Primer Congrès d'Història Moderna de Catalunya*, v. 2, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1984, pp. 233-41, analiza este proceso de ennoblecimiento. La evolución numérica de la nobleza catalana y la política de nombramientos de la Corona es tratada por PALOS PEÑARROYA, J. LL. «La aristocracia catalana en la España de los Austrias», en ÁLVAREZ SANTALÓ, L.C. y CREMADES GRIÑÁN, C.M. (eds.), *Mentalidad e Ideología en el Antiguo Régimen. II Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna*, v. 2, Universidad de Murcia, Murcia, 1992, pp. 351-93. La siguiente bibliografía es una aportación suya: J.H. ELLIOTT, «A provincial Aristocracy: the catalan rulling class in the sixteenth and seventeenth centuries», *Homenaje a Jaume Vicens Vives*, II, Barcelona, 1967, versión catalana en *L'Avenç*, 40, (julio-agosto, 1981) y versión castellana en ELLIOTT, J. H., *España y su mundo (1500-1700)*, Madrid, 1990, pp. 99-122; FLUVIÀ I ESCORSA, A. «Relación de los protectores del brazo militar en el Principado de Cataluña», *Hidalguía*, XVII, (1969) y «Títulos nobiliarios concedidos a familias catalanas», *Documents i Estudis del Institut Municipal d'Història*, XVI, (1966); MORALES ROCA, F.J. «Privilegios nobiliarios del Principado de Cataluña», *Hidalguía*, XXIII, (1975), XXIV, (1976), XXV, (1978), XXVII, (1979) y XXVIII, (1980) y «Próceres habilitados en las Cortes del Principado de Cataluña, siglo xvii», 2 v., Madrid, 1983; y SERRA I PUIG, E. «Evolució d'un patrimoni nobiliari català durant els segles xvii i xviii: el patrimoni nobiliari dels Sentmentat», *Recerques*, 5, (1975). *Vid.* también: HERNÁNDEZ FRANCO, J. «Permanencia de la ideología nobiliaria y reserva del honor a través de los estatutos de limpieza de sangre en la España Moderna», en ÁLVAREZ SANTALÓ, L.C. y CREMADES GRIÑÁN, C.M. (eds.), *op. cit.*, pp. 73-91; y para el caso concreto de la ciudad de Barcelona: AMELANG, J.S. «La evolución de la oligarquía» y «Ennoblecimiento y movilidad social», en *La formación de una clase dirigente: Barcelona 1490-1714*, Ariel, Barcelona, 1986, pp. 36-62 y 67-76, respectivamente. La movilidad ocupacional y social fue importante a la luz de los datos que aporta.

el antiguo orden social, el sistema de relación desigual, la identidad y la identificación en el marco estamental y gremial:

Con razon se deven escoger los Amigos de la misma profession, pues entre ellos se puede mejor conservar la amistad.²⁵

Las literaturas moralizantes se publican protectoras y defensivas ante los acercamientos intencionados y de conveniencia, denunciadoras de abusos y fraudes y preventivas de las decepciones y del dolor causados por esos fingidos afectos; pero, encubierto por esta superficie está el temor a los arribistas y al amiguismo por su potencial desestabilizador. Estas literaturas emanan elitismo, intentan frenar las aspiraciones, obstaculizar la superación y contener el «cursus honorum», prescribiendo y acotando las relaciones que consideran convenientes.²⁶

Presentan a los poderosos expuestos a los desalmados trepadores y a sus sañas, víctimas de su afectividad interesada y abandonados en el desvalimiento. Como seres débiles y vulnerables a merced de abusones sin escrúpulos que transtornan y dañan sus emociones. De un modo similar comparecen los aparecidos. Personifican el afecto traicionado y desde su posición de víctimas consideran a los otros responsables de su malestar emocional:

25. BORJA, Juan de, «*Ne frangito*», en BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *op. cit.*, 1981-1581, pp. 302-3.

26. *Vid.* las fábulas de Esopo: «El pavo real y Juno», «La mula», «El berraco, los corderos y el lobo», «El lobo y el cordero», «El águila y el cuervo», «El borrico vestido con la piel del león», «El camello y Júpiter» y «Una olla de cobre y otra de barro». Esta última comparación se encuentra también en el *Eclesiástico*, «Frecuentar a los iguales», 13, 2.

La literatura emblemática aisló la majestad para distinguirla y para mantener a raya a los pretendientes. Diseñó lo tremendo, lo digno de respeto y reverencia y lo digno de ser temido. Trató del poder, de las obligaciones del poder, de los inconvenientes del poder, de los peligros del poder y de la relación peligrosa con el poder: alas de mariposas socarradas por la proximidad de velas, llamas que queman, cumbres expuestas a los rigores de los rayos... la proliferación es tal y tan conocida que renuncio a transcribirla.

Padres, Hermanos, Amigos/ donde està la caridad?/ Favoreceis à un estraño,/ y para mi no hay piedad?/ Ea, venga una limosna,/ si quiera solo el rogar,&c.// Hijo ingrato, que paseas/ tan ricamente vestido, y à costa de mis sudores/ descansas en tanto olvido:/ Mira à tu Padre quemando,/ y le puedes remediar, &c.// Quizà en tí no serà arbitrio,/ si obligacion de Justicia;/ pues no cumples Testamentos,/ aqui estoy por tu malicia:/ Abre los ojos, despierta,/ paga, haziendo acelerar, &c.²⁷

La definición del paradigma de víctima que lleva a cabo A. Marquier²⁸ se ajusta perfectamente al comportamiento de los aparecidos. La dependencia emotiva seguida de decepción desemboca en insatisfacción, frustración y enfado, y se traduce en reproches, censuras y culpación de los otros. Los aparecidos se sienten traicionados, abandonados y olvidados, y exponen sus intereses y sentimientos con resentimiento y agresividad. La asertividad es arrollada por la irreflexión de la rabia:

Lo venerable Fra Bertran de Garriga (no Lluís Bertran, com per error se troba en alguns llibres) company de nostre P. y Patriarca S. Domingo, y primer Prior de la Provença, celebraba molt amenuit, y oraba fervorós per

27. «Lamentos de las Santas Almas del Purgatorio, que se cantan en la Capilla del Santo Christo, edificada en el Cementerio del Hospital General de Santa Cruz de Barcelona, por los Cofrades de la Cofradia de dichas pobres Almas, erigida en la misma Capilla», en *Novena, que exercita la piedad christiana en la Iglesia del Hospital General de Santa Cruz de Barcelona, para rogar a Dios Nuestro Señor por las Santas Almas del Purgatorio, especialmente por las de los Difuntos enterrados en su Cementerio, vulgarmente dicho el Corralét; y por las de los vivos, que se hallan en culpa mortal; Compuesta por un Devoto y la saca à luz la Cofradia de Almas, fundada en la Capilla del Santo Christo de dicho Cementerio*, Francisco Surià, Barcelona, s.a., p. 36. Arxiu Històric de la Ciutat, B-24-12^o op. 268. *Vid.* también los prácticamente idénticos «Lamentos de las Benditas Almas del Purgatorio», en *Socorro a las lastimosas voces, que dãn las Santas Almas en el Purgatorio. Novena, que movida de Piedad la Devocion Christiana tributa por alivio de ellas en el Altar Privilegiado para hazer la Novena. De la Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar de la presente Ciudad de Barcelona*, Bernardo Pla Impressor, Barcelona, s.a., pp. 42-3. Arxiu Històric de la Ciutat, B-24-12^o op. 266.

28. MARQUIER, Annie, *El poder de elegir. El principio de responsabilidad-atracción-creación*, Ediciones Lucièrnaga, Barcelona, 1997-1991, pp. 62-4.

la conversió dels pecadors, descuydantse de las beneytas afligidas animas porque deya, estas ja estan seguras, y en gracia de Deu, aquellas estàn en desgracia de sa Magestat, y en proxim perill de las penas eternas del Infern. Una nit li aparegué de criminal un terrible difunt, que ab los pals de un feretro li donà dolorosas bastonadas, oprimitlo, y atormentantlo per deū vegadas, dientli que las animas del Purgatori estan en extrema necesitat y en tals penas no podian valerse á si mateixas, pero si los pecadors de esta vida, estàn en tant gran perill, tot es per sa culpa. Quedà instruit, y escarmentat lo venerable Bertran, de modo que en avant mudà de dictamen, y fou despres singular benefactor de las beneytas Animas.²⁹

La respuesta oscila entre el grito «¡venganza!», el de «¡socorro!» y el lastimero «¡pobre de mí!».³⁰ La víctima pasa de amenazar, acosar y exigir con contundencia a suplicar compasión. Los sermones, aparte de amenazar, también estimularon los resortes del enternecimiento y removieron en los sentimientos de culpabilidad y en los remordimientos de los duelos no resueltos para recaudar sufragios:

Aquest olvit es tan fecundo de amarguras, aflicions per ellas, que no podentlas tolerar, me apar que las estich ohint com alsant la sua trista vcu

29. BARÓN, Jaume, *Tresor per als vius y almyoner del Purgatori, lo Rosari de Maria Santissima que compongué en castella lo M.R.P.M.Fr. Jaume Baron del Orde de Predicadors, en Zaragoza. Traduit en catalá per lo M.R. Francisco Roca, Prevere en esta Impressió, per la major utilitat dels que no son périts en la llengua llatina, se ha traduit lo llatí en catalá*, Thomas Piferrer, Barcelona, s.a., [1625], pp. 121-2. Arxiu Històric de la Ciutat, B-24-12° (89).

ROA, Martín de, en *Estados de los Bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo, de las almas en el Purgatorio, y de los condenados en el Infierno, y de todo este vniverso despues de la Resurreccion, y juicio vniversal. Con diversos exemplos, é historias. Compuesto por el Padre Martin de Roa de la Compañia de Jesus. Dirigido a las Animas de Purgatorio*. Con Licencia, María Fernandez, Alcalá, 1663-1653, p. 160, transcribe un relato similar. Este *exempla* antiguo, recogido en un manuscrito del siglo xv consagrado a *Vidas de Santos*, tuvo una gran difusión y vigencia en Europa. Vid, al respecto: DELUMEAU, Jean, *El miedo en Occidente*, Taurus, Madrid, 1989/1978, p. 121.

30. MARQUIER, Annie, «Los síntomas de la victimitis», en *El poder de elegir. El principio de responsabilidad-atracción-creación*, Ediciones Luciérnaga, Barcelona, 1997-1991, pp. 73-112.

queixánte [...] Apobres de nosaltres! En la major necessitat en que estám nos mirám deseparadas de aquells mateixos Fills Parents que nosaltres alimentárem exaltárem ab lo suor de nostra cara; de aquells mateixos Germans, Marit, Muller, tan propinguos ab nosaltres per la unió de la carn, de la sanch. Tots ells se han olvidat de nosaltres, sens que pensian en donarnos un petit sufragi de alguna Oració, de alguna limosna, quens redimesca del rato de pena que mereixen nostre pecats, ab que logrérem eixir de estas lllamas devoradoras, entrar al refrigeri de la Gloria. Aquestas son las queixas que donan contra Vosaltres aquell vostre bon Páre, aquella tierna Mare, aquells amorosos Avis, Germans, Parénts que pensaban seriau sensibles â las suas penas, afavorintlas en la sua trista desolació. [...] Ah! Y si vosaltres poguéssou ohir ab que veus tan sensibles expresan ellas lo seu dolór! Ade mi, claman, ade mi! Que desconsol abandono es lo que experimento! Com tinch de sufrir la crueltat dels mateixos meus mes propinguos? De aquells â qui he donát lo ser? De aquells que eran uns pedasos del meu cor? De la impietat è ingratitud de uns â qui jo alimentaba alegre en la mia taula? De uns â qui jo regalaba ab los meus bens, â qui he deixat tot lo logro dels meus suors, fatigas afanys ab aquella Casa que habitan, ab aquell Patrimoni que gosan? [...] Jo no entench com podéu ser insensibles â aquestas llastimosas veus! Veus, lamentos de uns que no vos han fet lo mes petit tiro ô agravi; de uns que la mort nols ha fet menos dignes, acrehedórs de la vostra pietat, que quant vivian entre vosaltres! Es posible que vosaltres que no podeu veurer sens compació un infortuni en un animal, com deia S. Agusti, no tingau llastima de vostres Parénts posats en la mes dura presó, entre lllamas cruels, pribadas de Deu perqui suspiran, gemegan mes que p[er] totas las altrás penas? Aixó em fa creurer que aquell llanto q[ui]e féreu en la mort de ells, fou una ficció, una mera politica, cerimonia. Que descuit tan criminal lo vostre!³¹

Los aparecidos revalidan la advertencia sobre la impermanencia de la amistad y sobre los afectos caducos que no van más allá de la muerte. Pero también son la prueba «tangible» de la traición y de la deslealtad. Los sermones advierten de los peligros de delegar confianza y alegremente un asunto tan trascendental. Siembran el miedo y la desconfianza. Denuncian el incumplimiento de las cláusulas

31. *Sermó VII. Olvit dels Fills, y Parénts*, f. s/n. Biblioteca de Catalunya, Ms. 3408.

delegativas testamentarias ya rutinarias³² intentando, tal vez, acabar con esa práctica:

De lo que en esos exemplos, hemos referido, resulta dudarse, si las almas son detenidas en el Purgatorio, por el cuydado de sus albaceas, que no executan lo que ellos dexaron ordenado en su testamento [...] Y quiso su Magestad amonestar con esto a los viuos de quanto padecian las almas por estos pecados, y quanto mejor les està hazer en vida las restitutiones de obligacion, q[ue] dexarlas encomen[dadas a otros para despues de su muerte. Y aun podrá ser q[ue] padezcan tambien parte de Purgatorio, por auerlas fiado a personas de quien no se tenia bastante satisfaccion, que las cumplirian como era razon.³³

Estas epifanías confirman los peores miedos: el miedo a ser engañado, a ser abandonado, a ser olvidado, a no ser amado y a sufrir después de la muerte. Son pues, también, prueba de la existencia del Purgatorio:

Ah Fill! Ah Espós! Muller! Germá! Parént! [...] ¿Com te has tornat tan cruel ê inhuma contra de mi? Que se ha fet aquell amor tierno que'm mostrabas en lo mon? Ahont son aquellas promesas que me féres en lo capsál del meu llit, quant estava per morir? Tu me deyas que ha podia morir descansat, perque tu te recordarias de mi, farias lo possible per sufragarme. Tu me prométeres cumplir fielment lo que te encargaba en lo meu Testament; que farias aquellas limosnas, farias celebrar aquellas Missas, pero ah cruél, taidór, desléal, te has olvidat de mi, no pensas sino en tas conveniencias, divertiments, regalos deisántme â mi abandonada al rigor de aquestas llamas de foch terrible, ab tantas penas, dolórs, torments que patesch!.³⁴

Los sermones y los relatos sobre apariciones recrean el desamparo, la indefensión, el dolor, la angustia, el miedo, el malestar, la ansiedad,

32. Vid.: GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, «Morir a la Barcelona del Barroc», *L'Avenç*, 78, (Gener 1985), pp. 58-9; y ARIÈS, Philippe «Du sentiment moderne de la famille dans les testaments et les tombeaux», en *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nous jours*, Edition du Seuil, París, 1975, pp. 132-42.

33. ROA, Martín de, *op. cit.*

34. *Sermó VII. Olvit de Fills y Parénts*, f. s/n. Biblioteca de Catalunya, Ms. 3408.

la inseguridad, la impotencia, la desesperación, la frustración y la soledad de las almas purgantes. Liberan sus sentimientos contradictorios tras la traición y el abandono. Las emociones negativas se mezclan con las positivas en una confusión y desorientación propias de todo período de crisis: resentimiento, ira, arrogancia, reproches, celos, tristeza, autocompasión, amor... Los aparecidos sufren, pero también constatan una vez más la traición de la amistad:

No es lo foch, ni la privació de Deu la terrible pena, que avui vinch à presentar à la vostra concideració, à fi de mourervos à compació à aquellas pobres Animas del Purgatori; ni es tampoch alguna de aquellas penas, que las fa sufrir la D[ivi]na Justicia per las culpas, que cometeren en la vida; es solament una pena, dolór que no te origen de altre, que de la crueltat dels seus Fils, Germáns, ô Parents. No hi ha ninguna de aquellas pobres que eixis de aquest mon desconfiada de la compació amorosa dels del seu llinatge, familia. Partiren de aquesta vida ab la confiansa, que mentres lograssen en lo Tribunal de Deu una sentencia favorable, encaraque tinguessen de ser sentenciadas à purificarse en las llamas voraces del Purgatori de las maculas de la vida, ab los repetits sufragis dels Parents, Fills pasarian quant antes de aquell lloch de torments al descans etern de la Gloria. Y tant mes confiats quant la sua confiansa se fundaba en las mateixas lleys del amor, de la Pietat, de la gratitut. Mes ah! que vanas son las esperansas fundadas en la inconstancia dels Fills dels homens! Burladas aquellas pobres Animas en la sua confiansa, veuen que ab lo sonido de las campanas en lo seu enterro, se dispá la memoria de ellas.³⁵

Los sermones y los relatos sobre apariciones intentan poner al oyente y/o al lector «en el lugar de...» para que participe afectivamente y comprenda el alcance del dolor y de la desesperación ajenos:

Y qual pensáu que es lo fondo de amarguras, dolórs que experimentan per culpa vostra? Apliquéu la atención, que vas luego à demostrarvosho per ablandir ab lo seu coneixement aquest vostre cor mes dur que una pedra [...].³⁶

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*.

Un ejercicio de empatía que complementan culpabilizando a los oyentes y/o lectores del daño. Los sermones utilizan la conexión entre empatía y altruismo para inducir a la caridad:

En opinión de Hoffman, es la empatía hacia las posibles víctimas, el hecho de compartir la angustia de quienes sufren, de quienes están en peligro o de quienes se hallan desvalidos, lo que nos impulsa a ayudarles. Y, más allá de esta relación evidente entre empatía y altruismo en los encuentros interpersonales, Hoffman propone que la empatía –la capacidad de ponernos en el lugar del otro– es, en última instancia, el fundamento de la actitud ética.³⁷

Dolor, pena y culpa para vincular con el prójimo. Los relatos de apariciones afirman que los videntes liberan su conciencia al acceder a las exigencias o a los ruegos de los aparecidos. Es como si tras estar inmersos en una dolorosa situación de duelo: negación, confusión, autorreproches, reproches, remordimientos... alcanzaran la liberación de la culpa, el perdón y la aceptación de la muerte. Gracias a las misas de sufragio la despedida es posible, ponen el punto final a sus tormentos y dejan de ser atormentados:

Boluiô segunda vez la difunta, y pusola en aprieto de ajarla, hasta que le diô palabra de mandarle dezir cierto numero de Missas, y dichas nu[n]ca mas la inquietô la difunta.³⁸

Los familiares y amigos consiguen aquietar sus conciencias y librarse de aquella angustiada persecución, puesto que el aparecido también alcanza la confortación. De presentarse envuelto en llamas y lanzando gemidos de dolor pasa a mostrarse feliz y radiante:

Y al fin del segundo año se le apareciô segunda vez el sobrino en habito de Monge, bañado en luz, y con alegre semblante le dio las gracias de los

37. GOLEMAN, Daniel, *Inteligencia Emocional*, Editorial Kairós, Barcelona, 1997-1995, p. 176.

38. ROA, Martín de, *op. cit.*

socorros con que le auia librado de tan larga condenacion, como eran dos mil años de Purgatorio [...].

Mas viola al dia siguiente cerca del [del altar] vestida de blanco, acompañada de otras muchas personas vestidas del mismo color, por donde entendia, que en virtud de sus sacrificios era ya su hermana de los Cortesanos del cielo.³⁹

Con frecuencia la última aparición se produce durante la celebración de la misa porque de este modo se confirma *in situ* su eficacia. A la Iglesia le beneficia el diálogo con los difuntos, los aparecidos son unos inestimables colaboradores para publicar la doctrina del rescate.

Las misas de sufragio ofrecen la posibilidad de resarcir el olvido, de expresar el amor y de hacer algo por la persona fallecida. Sin embargo se hace más hincapié en la contrapartida a la ayuda y en las recompensas. La caridad se alienta asegurando intereses, conveniencias, utilidades y beneficios:

Este nobilísimo acto de renunciar todas las obras satisfactorias à favor de las benditas Almas del Purgatorio, ha sido fervorosamente practicado por innumerables Personas de todos Estados, y Dignidades, por muchos varones Doctos, Virtuosos, y Santos, y enteras Comunidades Religiosas; defendido de insignes Theologos, y privilegiado con Indultos de muchos Santos Pontifices, antes que Bene[dicto] XIII. Y produce en los que lo practican tantas utilidades espirituales, y temporales, que solo se sabrán enteramente con sumo gozo à la hora de la muerte [...] nada pierde, y gana mucho el que hace dicho Voto.

La Señora Santa Brigida testifica en sus revelaciones, que de aquellos encendidos senos del Purgatorio oyó una voz, que decia: *sea dada la paga y remuneracion à todos quantos nos remedian en nuestras necesidades. Y que otra voz mas sonora exclamaba: O Dios, y Señor; usando de tu potestad incomprehensible, remunera con ciento por uno à quantos vivientes nos socorren con sufragios, y nos elevan à la luz de la Deidad [...].*

Confíen sin duda alguna los que practiquen esta Caridad, que será tan grande su merito, que ò no irán al Purgatorio, ò estarán en él tiempo brevisimo, fundados en la bondad y clemencia de Dios, en las promesas

39. *Ibidem.*

de Jesu-Christo, en el Patrocinio de Maria Santisima, y en las mismas Almas redimidas por medio de nuestra Heroica Caridad, en quienes ni hay olvido, ni ingratitude⁴⁰.

Las almas redimidas ostentan todas las cualidades de la amistad: desinterés, incondicionalidad, entrega, permanencia... En ellas «ni hay olvido, ni ingratitude». Pero además de agradecidas y generosas son poderosas:

Pero, ja habeu fet reflexió ab qui habeu usat de tan enorme crueltat? La usáu ab unas Animas que algun dia han de ser conciudadanas dels S[ant]s Angels, domesticas ô Familiares del mateix Deu, segons S. Pau: Ab unas Animas que han de ser Princesas Soberanas del Regne del Cel, segons lo mateix Apostol: Ab unas Animas, que millor que Moises han de veurer, gosar, parlar â Deu ab la major intimitat: sent poch menos quels Angels, com diu lo Profeta. Y ab estas Animas sou cruels? Ab ellas no voléu continuar la amistat que teniau?⁴¹

Los sermones las presentan encumbradas para que resulte atractiva la relación con ellas. Convencidos de que el afecto se mueve por interés y conveniencia recurren a la amistad oportunista y a la rentabilidad. La correspondencia y el intercambio se establece con entes influyentes y solventes. Sufragar misas es invertir en un «negocio» sin riesgos:

Hazer bien a las almas de Purgatorio es dar a buen logro, porque ningunos empleos hazemos de nuestras obras, que tambien se logren, ni tanto nos luzgan, como los que hazemos en su fauor. Aplicar nuestra satisfacio[n] a los viuos, cargar es a todo riesgo a las Indias [...] Darla a las almas de los difuntos, es dar a censos sobre bienes, y rayzes ni puede[n] perder lo que les ofrecemos, ni nosotros dexar de lograrlo en nosotros, y en ellas. En ellas porq[ue] infaliblemente paga[n] de contado sus deudas, hasta salir de

40. *Caridad la mas heroica que pueden practicar facilmente todos los Fieles en favor de las Benditas Almas del Purgatorio*, Raymundo Martí, Barcel[ona], 1778, pp. s/n. Arxiu Històric de la Ciutat, B-1778-8° op. 2.

41. *Sermó VI. Olvit dels Amichs*, f. s/n. Biblioteca de Catalunya, Ms. 3408.

aquella prision, al gozo de la eternidad. En nosotros, porque tantos interecessores grangeamos con Dios, quantos son los que por nuestros socorros han subido a gozarle.⁴²

Pues ja que sens lo menor dispendi ni prejudici de vostres intereses, sens ningun gasto podeu trauerleras de aquella penosa cautivitat [...] porque no ho habeu de fer? [...]

A vista de aixó, ¿qui será aquell que despreciara lo fer un negoci tan conciderable com lo que se li proporciona fent be per las Animas del Purgatori, guañant cent per un de tot lo que per ellas fara? Si fos ganancia temporal jo crech que no seria menester sino insinuarvosho per aplicar â ella tota la vostra sollicitut, y diligencia, pero y que per ventura no mereix mes la vostra sollicitut sent una ganancia espiritual?.⁴³

Se apela al sentido práctico. El interés personal se sitúa por encima del amor incondicional. La caridad, como ocurriría con la amistad, se mueve por interés. Se da el visto bueno a las ayudas egoístas e interesadas y, la caridad oportunista, no sólo se considera suficiente, sino meritoria. En lugar de incidir en la solidaridad, en el servicio desinteresado y en el intercambio compasivo se pone el énfasis en la rentabilidad de una relación calculada y egoísta que aspira a la protección y a la salvación del inversor.

Estas presencias permiten prolongar más allá de la vida la correspondencia de sentimientos y de comercio. Sin embargo los eclesiásticos se muestran más interesados por las cuestiones de deuda y de transferencia de bienes que por los vínculos familiares y el intercambio afectivo. La prioridad, para ellos, está en incentivar la contratación de misas presentándolas como el único «remedio pro anima» eficaz, seguro y rentable:

El que hizo testamento estando en pecado mortal, aunque despues de hecho muera en gracia de Dios, no le aprouechan las obras pias, au[n]que se hagan, excepto las Missas si se dizen por él, porque como ya se ha dicho,

42. R^oA, Martín de, *op. cit.*

43. *Sermó VIII. Sufragi de la Comunió y Sermó IX. Mérit dels Sufragis* f. sn. Biblioteca de Catalunya, Ms. 3408.

tienen valor de suyo y no [de]pende[n] de que[n] la ôfrece, ô manda ofrecer, sino de lo que en ella se ofrece, que el sacrificio de Christo nuestro Señor en la Cruz.⁴⁴

La utilidad se considera una señal de autenticidad:

La cuarta regla es que estas reuelaciones no sean de cosas leues, y que no importan al bien publico, o priuado: sino que sean de utilidad para el proximo y bien comun.⁴⁵

44. ROA, Martín de, *op. cit.*

45. MANESCAL, Onofré, «Tratado primero de las Apariciones de los Espiritus», en *Miscellanea de tres tratados de las apariciones de los Espiritus el vno, donde se trata como Dios habla à los hombres, y si las almas del Purgatorio buelven: De Antichristo el segundo, y de sermones predicados en lugares señalados el tercero. Es el Autor el Maestro Honofre Manescal Doctor en Theologia, y Catedratico que fue della de Prima de la insigne Vniuersidad de Barcelona. Hallaran todos cosas de provecho en particular los Predicadores. Dirigida al Illvstris. y Reverendis. Señor Don Joan de Moncada Obispo de Barcelona del Consejo de su Magestad. Con Licencia y Privilegio*, Empreanta de Sebastian Matheval, Barcelona, 1611, p. 137. Biblioteca de la Universitat de Barcelona, B/61/6/28.

Las señales eran imprescindibles para diferenciar y validar las apariciones. *Vid.*: SERRA I POSTIUS, Pedro, *Historia Ecclesiastica del Principado de Cataluña*, v. iv, f. 160-1, y v. vi, f. 164. Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Ms. 189 y 191, respectivamente; ESPIRITUS, Segismundo del, *Copia de una relacion e cierta Alma de un Sacerdote secular, que se apareció desde el Purgatorio*, en *Cartas espirituales*, f. s/n. Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Ms. 326; VENEGAS, Alejo, *Agonia del transito de la muerte. Con los avisos, y consuelos que acerca de ella son provechosos. El I Punto de los seis en que se divide la obra, es que la vida del buen Christiano es un prolongado martirio. El II trata del aparejo, y testamento de la buena muerte. El III Como se avrá el agonizante contra los rencuentros del enemigo. El IV De los quatro lugares de las animas, y la habla y comunicacion de ellas. El V Del valor de los sufragos, Missas, y Bulas, y lo demas. El VI Del consuelo de los vivos, por la muerte de sus difuntos. Avtor el Maestro Alexo Venegas. Dirigida al Excelentissimo Señor D. Diego Sarmiento de Valladares, Obispo de Plasencia, Inquisidor General, y del Consejo de Estado de su Magestad, &c. Con Lic[encia]*, Antonio Lacavalleria, Barcelona, 1682/1537. Arxiu Històric de la Ciutat, B-1682-8° (3), especialmente los capítulos 9, 10 y 11, en los que el autor cuestiona la autenticidad de algunas; Martín de Roa, dedica el capítulo 44 al tema de «Como se aparecen las almas de los difuntos. Los engaños que suelen auer en estas apariciones, y como se conocerán».

El interés adquiere la categoría de virtud:

El interés es el estímulo que hace obrar a los hombres.⁴⁶

El interés posee de suyo una tendencia social, y, si bien es base de la actividad individual, no lo es menos de la existencia misma del cuerpo social [...] la sociedad jamás se formaría si no la formase el mutuo interés. Por eso, la sociedad puede y debe comprenderlo como único instrumento eficaz de su propia existencia: fin individual y fin común se identifican.⁴⁷

La caridad se arroja con las características que descalificaban y hacían criticable a la amistad. Sobre la base de la utilidad y del interés se desarrolla la correspondencia y la concordia social, y se concibe posible el bien común. Estas premisas explican el hecho de que Sociedades Económicas ostenten la palabra «Amigos» en sus títulos. Al considerar el interés como el estímulo y el vector que conecta con el bien social, las nociones amistad y dar se desvirtúan y se contaminan, pero, desde la óptica pesimista imperante, estas nociones mutiladas son consideradas realistas y más que suficientes para disfrutar de la concordia y de la correspondencia.

La afirmación categórica de la ingratitud humana y la constatación de la incapacidad de amar y dar incondicionalmente son reiteraciones de las literaturas moralizantes. Sobre esta superficie de pesimismo se siembran las semillas de la decepción, de la frustración y de la desconfianza hacia los otros, que ya no son el prójimo.

Una vez desplegada esa realidad decepcionante y dañosa llega el momento de replégarse y protegerse indiscriminadamente. Las literaturas moralizantes retardan y obstaculizan la entrega. Abogan por la duda y la sospecha y por la cautela y la superficialidad en las relaciones. Sitúan el amor propio por encima del amor incondicional. Defienden

46. RAMOS, E., *Elogio de don Alvaro de Bazán*, Madrid, s.a., [sobre 1765], p. 26, cit. por MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo xviii)*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1991, p. 260.

47. MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, «Espíritu burgués y principio de interés personal en la ilustración española», en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo xviii)*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1991, pp. 245-68.

den el egoísmo, favorecen la autocomplacencia, protegen la autoestima y alientan el ombliguismo. La autoprotección implica la huida de la fuente del sufrimiento. Tras decepcionar se dedican a aislar.

Para las literaturas moralizantes, el hombre preservado está solo, es cauto y desconfiado. Es consciente del peligro de compartir sus sentimientos más profundos y su patrimonio; no puede permitirse profundizar, siempre desconfiado y receloso, tiene miedo a dar y a darse, sin embargo, vive sin que le puedan hacer daño, sin que pueda alcanzarle el sufrimiento de ninguna decepción:

Lo consol del Amich liel, y tierno disminueix la pena, la ingratitude del Amich fals la amumenta [...] Aquesta es una afecció del animo propia del Home, de aquí inferian los antichs Filososps, que era molt menos infelis aquell home enterament faltat de Amichs, que aquell que los encontraba falsos en temps de necessitat.⁴⁸

Pero basar las relaciones en el miedo significa desintegrar la capacidad humana de relacionarnos con confianza y nuestra capacidad de aprender y evolucionar:

La víctima cede a los demás el control de sus emociones (positivas o negativas) y puede así alegremente acusar a todo el mundo, en un momento dado o en cualquier momento, por no haberla satisfecho o por decepcionarla [...] Este estado de ánimo no permite el aprendizaje ni la evolución consciente puesto que hemos decidido que lo que ocurre en nuestro interior depende de los otros y por consiguiente no podemos hacer nada. La única cosa que nos queda por hacer es, por una parte, desarrollar exigencias emotivas frente a los otros y, por otra, desconfiar, protegerse y acusar a los demás por nuestras decepcionantes esperanzas. Esto forma parte de las características de comportamiento de la víctima.⁴⁹

La autoprotección justifica, consiente y promueve la existencia de seres egoístas, frágiles, dependientes y solos.

48. *Sermó VI. Olvit dels Amichs*, f. s/n. Biblioteca de Catalunya, Ms. 3408.

49. MARQUIER, Annie, *El poder de elegir. El principio de responsabilidad-atracción-creación*, Ediciones Luciérnaga, Barcelona, 1997/1991, p. 83.

EL PASAJE DE LA MAGA FELICIA DE LA DIANA COMO EJEMPLO DE PROTOEMBLEMÁTICA EN ESPAÑA

BEGOÑA CANOSA HERMIDA

Universidade da Coruña

Lo más probable es que Montemayor y la literatura emblemática hayan colaborado accidentalmente para crearnos un espejismo. Hay que reconocer, de un lado, que los emblemas respondían a un deleite casi pueril en la figuración enigmática y que ello no era, en rigor, ninguna novedad.

Francisco Márquez Villanueva.

El libro IV de *La Diana* de Jorge de Montemayor (1559), debido en buena parte a su densidad alegórica, ha sugerido un número de estudios comparable al de los que se le han dedicado a la obra en su totalidad, con ser ésta «cabeza y joya del género en Castilla»¹ y suponer el estado de perfección de la novela pastoril española.² Es precisamente

1. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., «Los Trabajos de los Reyes» por Jorge de Montemayor», *Revista de Filología Española*, 12 (1925), p. 43.

2. AVALLE-ARCE, J.B. *La novela pastoril española*, Ediciones Istmo, Madrid, 1975, p. 69. A propósito de este pasaje concreto de la novela son fundamentales los trabajos de SUBIRATS, Jean, «La «Diane» de Montemayor, Roman a Clef?», *Études Ibériques et Latino-Américaines. IVe Congrès des Hispanistes Français (Poitiers, 18-20 Mars 1967)*, Paris, 1968, pp. 105-118; CORREA, Gustavo, «El templo de la Diana en la novela de Jorge de Montemayor», *Thesaurus*, 16 (1961), pp. 59-76; A. DE ARMAS, Frederick, «Las tres Dianas de Montemayor», *Lingüística y Educación. Actas del IV Congreso Internacional de Iña Alfal (Lima, 6-10 enero de 1975)*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1978, pp. 186-194; MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, «Los joyeles de Felismena», *Revue de Littérature Comparée*, 52 (1978), pp. 267-278. Véanse además, las completas notas que MONTERO, Juan, dedica al libro IV de la obra mencionada en su edición de *La Diana*, Crítica, Barcelona, 1996, pp. 165-213. Todas las referencias que hacemos en este trabajo a la novela de Montemayor están sacadas de aquí.

el carácter fantástico-simbólico de este capítulo central de *La Diana*³ y su densidad decriptiva en cuyo análisis nos centraremos a continuación para proponer su carácter protoemblemático lo que le propicia duras críticas a lo largo del tiempo.⁴

Se ha interpretado el simbolismo y sobre todo el lujo y exacerbamiento estético del presente pasaje como partícipe de una tradición de castillos y suntuosos palacios que jalonan buena parte de las obras

3. Central en cuanto a la disposición estructural de la obra, compuesta de siete capítulos, y axial en cuanto a su organización argumental. Recordemos que ya desde Wardropper se admite la existencia de lo que Frederick A. de Armas ha denominado «Las tres Dianas de Montemayor». Esto es, la división de la obra en tres partes: la primera constituida por los tres capítulos iniciales, destinados al plantamiento de los casos de amor de los pastores –caracterizada por una tendencia psicológica propia de la égloga–; la segunda, que comprendería el capítulo cuarto, se correspondería con la presentación del palacio de Felicia, que es en realidad un templo de Diana; y la tercera, que abarcaría los tres últimos capítulos, en la que la trama novelesca se impone definitivamente para dar lugar a la resolución de los ejemplos particuales de casuística amorosa. Ver nota introductoria al libro IV en la ed. cit., pp. 165-166.

4. La primera –sobradamente conocida, pero de referencia inexcusable– es la que le dedica Cervantes en el famoso escrutinio que cura y barbero llevan a cabo de la librería que posee don Quijote. Se le dedica un párrafo de excepción en medio de las escuetas referencias dirigidas a la mayor parte de las obras sometidas a juicio. Se critica la solución sobrenatural que Felicia da a los enamorados echando mano «de la agua encantada» (CERVANTES, Miguel de, *El Quijote*, ed. de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1987, vol. I part. cap. VI, vol. I, p. 118). Una tónica, ésta de Cervantes, que ha llegado hasta los más grandes críticos de nuestro siglo, quienes llamaban la atención, no sólo sobre la solución artificial –a modo de *Deus ex machina*– dada a las distintas historias amorosas, sino también sobre el derroche imaginativo del palacio (*vid.* especialmente MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela, II (Novelas Sentimental, Bizantina, Histórica y Pastoril)*, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, Santander, 1943, p. 269) y AVALLE-ARCE (*op. cit.*, p. 78). Con todo, no han faltado tampoco a lo largo del tiempo intentos de defensa de cierta verosimilitud en la solución «mágica» que reciben los distintos casos amorosos en *La Diana*. Para ello algunos críticos como Gustavo Correa han recurrido a explicaciones netamente psicológicas en las que se apela a que el «sueño profundo con su acción reparadora comporta un mecanismo intensificador del tiempo (olvido), que acorta los períodos de espera y presenta soluciones a los problemas de la imposibilidad» (*Apud* ■E ARMAS, A. Frederick, «Las tres Dianas de Montemayor», p. 17). Puede leerse un repaso y recopilación de las diversas críticas de que ha sido objeto la obra de Montemayor, y especialmente el libro IV, en los primeros párrafos del artículo citado de Jean Subirats.

alegóricas medievales. En este sentido se apartaría Jorge de Montemayor con el trazado del palacio de la práctica habitual en la novela pastoril anterior, imbuida en una tradición de grutas y cuevas bien conocida en obras clásicas y medievales.⁵ Como ejemplo característico del habitáculo por excelencia en el contexto pastoril señalaremos el templo del dios Pan descrito en la *Arcadia*:

Y una vez entrados en el pinar sagrado, encontramos bajo una escarpada pendiente una antigua y gran caverna rodeada de caídas rocas, ignoro si de manera natural o con manual artificio cavada en el duro monte; y dentro de ésta, había un bello altar de la misma roca, hecho por toscas manos de pastores, sobre el que se veía, tallada en madera, la gran imagen del selvático dios [...] De uno y otro lado del viejo altar colgaban dos grandes tablas de haya, escritas con rústicas letras, que conservadas por muchos años de época en época por los pasados pastores, contenían las antiguas leyes y las enseñanzas de la vida pastoril [...].⁶

Este «antrum», que está en perfecta armonía con el paraje selvático y agreste en que se inserta, exponente idóneo de la paradoja del «arte natural» tópica en los libros de pastores, no tiene nada que ver con el suntuoso palacio de Felicia.⁷ Cuyas características, tan alejadas de la

5. Hace ya más de un decenio que Frederick A. de ARMAS ha analizado minuciosamente la relevancia y repercusión de las cuevas de la Fama y la Sabiduría en la novela pastoril española (DE ARMAS, Frederick, A. «Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel», en Jerry Leath Mills y Darryl Gless (eds.), *Studies in Philology*, 82 (1985), pp. 332-358). En este estudio establece una clasificación de las cinco fuentes posibles para el tratamiento de la gruta en la novela pastoril española. Para ello hace un interesante recorrido por los precedentes clásicos como Virgilio en sus *Églogas* y su *Eneida* o como Ovidio en sus *Metamorfosis*... pero de modo muy especial atiende a Sannazaro en la *Arcadia*.

6. SANNAZARO, *Arcadia*, ed. de Francesco Tateo, Cátedra. Letras Universales, Madrid, 1993, p. 162. Pero también en esta obra hay referencias preciosistas al «admirable artificio del gran Dios» (ed. cit. p. 200) que se materializan, por ejemplo, en la prosa duodécima, en la que se describe una hermosa gruta donde se dan cita los manantiales originarios de varios ríos y lagos. Habitada por hermosas ninfas entretenidas en sus consabidos quehaceres del tejido de materiales preciosos.

7. Así lo ha destacado ya Frederick A. DE ARMAS en el lugar citado: «This artful edifice seems alien to a genre where they idyllic landscape stands in contradistinction to the artifice of city or court», «Caves of Fame and Wisdom...», p. 332.

tradición más directa, han hecho pensar a algunos en la posibilidad de que estuviese relacionado con la experiencia de Montemayor como cortesano al servicio de los Austrias.⁸ Cuestión que ha sido ya analizada por Frederick A. de Armas, quien justificaba el evidente alejamiento del edificio que nos ocupa de esta tradición de las cavernas pastoriles apelando a la posible asociación establecida entre cueva-maldad-ciencias ocultas, que se había ido consolidando a lo largo de la Edad Media, en lo que este estudioso ha denominado la quinta tradición del motivo de la cueva en la literatura pastoril.⁹ Para evitar, pues, todo tipo de asociación del episodio de la magia de Felicia con las connotaciones de actividad demoníaca se ubica en un contexto que evoca el mundo caballeresco y cortesano, lugar cuya perfección arquitectónica se entiende como reflejo de las pasiones nobles y sentimientos puros que caracterizan a sus moradores. Así pues, el libro IV de *La Diana*, debido al artificioso edificio en el que se desarrolla, constituye un pasaje que recrea un mundo ficcional en clara contraposición con las normas del pastoril, lo cual se nota en primera instancia en el radical cambio paisajístico que supone. El lujo y el derroche arquitectónico, asociado a la corte y a la vida urbana, entra en clara contraposición con el ideal de vida pastoril y con los parajes arcádicos presentados en los tres primeros libros de la obra.

Se relaciona de un modo más directo, según AVALLE-ARCE, según Avalle-Arce, con los magníficos edificios que a menudo se levantan en las obras de ficción

8. AVALLE-ARCE, *op. cit.*, p. 78.

9. La primera de ellas relaciona las cuevas con la inspiración del poeta, pues en este paraje agreste pueden manifestar mejor sus sentimientos, sobre todo en lo que respecta al marco de la literatura bucólica; la segunda tradición se relaciona con la primera y presenta las grutas como habitáculos de los grandes dioses-ríos que a menudo se mencionan en la literatura clásica; la tercera pone en relación las grutas presentadas con las divinidades que las habitan o que están ligadas a ellas, asociadas igualmente a los poderes celestiales; la cuarta representa justo lo contrario a la anterior, se relaciona con el mundo ultraterreno, con el descenso a los infiernos... y la última tradición que menciona Frederick A. DE ARMAS está íntimamente ligada a ésta anterior, relacionaría las grutas con la esfera de la magia y de los conocimientos demoníacos («Caves of Fame and Wisdom...», pp. 335-343).

novelesca, y que participan del gusto por la alegoría de raigambre medieval. Pensemos especialmente en los ejemplos que pueblan los libros de caballerías y las novelas de ficción amorosa.¹⁰ No es el momento de detenernos en ello, nos conformamos con mencionar ejemplos de ambos contextos por todos conocidos, como la torre en la que se aposenta Oriana al llegar a la *Ínsola Firme*,¹¹ los numerosos habitáculos simbólicos que menudean en la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*,¹² el pasaje de *Cárcel de Amor* en el que Diego de San Pedro describe la Casa del Amor¹³, o el *Hospital de Amor* de Boscán, donde ya se encuentra asociada una imagen a una breve inscripción o «mote» que facilita su interpretación.¹⁴

Todos estos pasajes y otros muchos de su misma naturaleza forman parte de una larga tradición que sin duda alguna se halla en la base de este capítulo central de *La Diana*, pero sobre los que se han impuesto notables cambios en la forma de presentación y quizá también en su

10. Vid. AVALLE-ARCE, *op. cit.*, p. 78 y MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. de J. Montero, nota introductoria al capítulo IV, pp. 165-166. Cf. con el estudio de LIDA de MALKIEL, María Rosa, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», en PATCH, Howard R., *El otro mundo en la literatura medieval*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1983 (1ª reimpr. de la 1ª ed. en español de 1956), pp. 371-449.

11. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula*, ed. de Jesús Rodríguez Velasco, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1997, vol. II, lib. IV, cap. LXXXIII.

12. NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. de José Jiménez Ruiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 1997.

13. Una descripción bastante más minuciosa que las de los pasajes citados anteriormente. Se presenta haciendo hincapié en una de sus torres por «la novedad de su lavor y de su edificio», punto de partida para detenerse en la detallada descripción de sus formas por la carga simbólica que implican. Pero si bien su carga alegórica nos acerca un paso más a *La Diana*, todavía no existe una detención de la acción en aras de la presentación minuciosa del elemento arquitectónico, que sí se da en obra de Montemayor.

14. El yo lírico nos presenta dos pinturas que se hallaban en el mencionado hospital, una contenía el cielo y las estrellas presidido todo ello por Cupido con un «mote» que expresaba la omnipotencia del Amor; la otra representaba los cambios que Fortuna imponía a diversas historias de amor con unas «letras» que incidían en la inconstancia tradicionalmente asociada a este personaje (BOSCÁN, Juan, *Obras*, ed. de Carlos Clavería, PPU, Barcelona, 1991, p. 120).

sentido dentro de la obra. Consideramos que el libro iv de la obra maestra de Montemayor participa de una suerte de espíritu protocmblemático en el mismo sentido en que lo entiende Pilar Manero Sorolla a la hora de establecer la influencia de los *Triunfos* de Petrarca en la literatura emblemática. Preconiza un «emblematismo considerado no como género, sino como tendencia de la fantasía, merced a la cual el poeta, en sus versos, concentradamente, llega a decir y a representar las cosas al mismo tiempo, enfatizando al máximo los elementos visuales». ¹⁵ Hablaremos en esta comunicación de una cultura emblemática incipiente en un sentido amplio, que, desde luego, aunque sea ociosa la aclaración, todavía no tiene que ver con el género propiamente dicho, basado en la estructura del *emblemata triplex*... Creemos que este pasaje de *La Diana* se halla en la misma línea de alguna de las obras que suponemos en la base misma de este capítulo, como es el *Sueño de Polifilo*, de Francesco Colonna, considerada por algunos especialistas como precursora de esa cultura que hermana palabra e imagen. ¹⁶ En ello nos centraremos a continuación.

15. MANERO SOROLLA, Pilar, «Petraquismo y emblemática», en LÓPEZ POZA, Sagrario (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica: Actas del I Simposium Internacional*, Universidade da Coruña, A Coruña, 1996, pp. 175-197.

16. No cabe duda de la importancia que esta obra ha desempeñado en el desarrollo de las artes figurativas en general y en la cultura emblemática en particular. *Vid.* sobre el tema BLUNT, Antony, «The *Hypnerotomachia Poliphili* in The 17th Century France», *Journal of the Warburg Institute*, I, (1937-8), pp. 117-137; NIDER, Valentina, «Note sulla fortuna iberica dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499): il commento del canonico Velasco», *Sogno e Scrittura nelle culture Iberiche. Atti del xvii Convegno. Milano 24-25-26 ottobre 1996*, I, Bulzoni Editore, pp. 63-72; POZZI, Giovanni, «Les Hieroglyphes de l'*Hypnerotomachia Poliphili*», en Y. GIRAUD (ed.), *L'Embleme a la Renaissance*, Paris, Société d'Édition d'enseignement supérieur, 1982, pp. 15-28. *Vid.* también RODRÍGUEZ de la FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp. 31-32. Sin embargo, está todavía por valorar su relevancia en la literatura en general, estudio que tan sólo se podrá llevar a cabo tras el análisis de influencias tan particulares como la que presentamos aquí. Todas las citas a la obra de Colonna están sacadas de la traducción y edición de PEDRAZA, Pilar, *Sueño de Polifilo*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1981, 2 vols.

Hasta el momento han sido muy cautos los estudiosos que se han acercado al libro IV de *La Diana* y que han advertido su fuerte carga simbólica a la hora de relacionarla con la emblemática. Frederick A. de Armas había hecho referencia de pasada a la relación que mantenía el collar aquiliforme de Felismena¹⁷ con dos emblemas concretos, uno de Joachim Camerarius y otro de George Wither, posteriores en el tiempo, a propósito de lo cual mencionaba la popularidad de la moda de los emblemas en la Europa del siglo XVI y XVII. E interpretaba el sentido «emblemático» de dicha joya en relación con las cualidades morales de la pastora, tales como la perfección y la virtud.¹⁸ Un paso más se ha dado con el magnífico estudio interpretativo de esos joyeles con que agasajan a Felismena en el palacio, convirtiéndola en un emblema «vivo» de la castidad y de la esperanza en el terreno amoroso. Pero en él Francisco Márquez Villanueva incide más en la posible raíz medieval del simbolismo de las joyas de Felismena, tan sólo un paso más allá del alegorismo de *Cárcel de Amor*, que en su interpretación como avanzadilla de la cultura emblemática en España, que si bien eclosionaría en estado puro décadas más tarde, se estaría ya fraguando a partir de la importancia creciente de la cultura visual a principios del siglo XVI y del desarrollo de la cultura simbólica y cifrada, en particular la literatura alegórica de raigambre medieval;¹⁹ entre otros elementos comúnmente aceptados en la base de la cultura emblemática.²⁰ Considera Francisco Márquez Villanueva que aunque sea necesario acudir a tratados de emblemática como Alciato y Ripa para descifrar todo el alcance del pasaje, la primera traducción española de Alciato no aparece hasta un año antes de la publicación de esta obra²¹ y destaca como contrapunto a su posible carácter emblemático el conoci-

17. *La Diana*, ed. de Juan Montero, pp. 177-178.

18. DE ARMAS, Frederick A., «Las tres Dianas de Montemayor», p. 190.

19. Vid. sobre ello BADEL, P. Yves, «Antécédents médiévaux des livres d'emblèmes», *Revue de Littérature Comparée*, 4 (1990), pp. 605-624.

20. Vid. al respecto PEDRAZA, Pilar, «Breves notas sobre la cultura emblemática barroca», *Saitabi*, 28 (1978), pp. 181-192.

21. MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *op. cit.*, pp. 277-278.

miento que Jorge de Montemayor tendría de la tradición medieval de los blasones, pues según Sánchez Cantón habría escrito un *Libro de blasones* que no se conserva.²²

Jean Subirats, por su parte, sí había ahondado un tanto, aunque «avant la lettre», en la relación que mantiene el pasaje que nos ocupa y la emblemática ægénero del que participan en un elevado grado, entre otros festejos públicos, los destinados a celebrar la entrada de personajes reales en ciudadesæ al proponer que el capítulo iv de *La Diana* era trasunto de la experiencia cortesana de su autor. Destacaba la íntima relación que guarda el palacio de Felicia con aquel en el que María de Hungría celebró las famosas fiestas de Bince para conmemorar la visita del heredero al trono de los Países Bajos, Felipe II, entre los días 22-31 de Agosto de 1549.²³ No cabe duda de que el argumento defendido por Jean Subirats se presenta como una opción tremendamente atractiva: observar cómo la grandeza de Bince se literaturiza una década más tarde en una obra de la relevancia de *La Diana*. No obstante, los rasgos aducidos como significativos para justificar su tesis no pasan de ser ciertas concomitancias en los materiales de construcción de

22. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *op. cit.*, p. 43.

23. J. Subirats supone que el mismo Montemayor, poeta ligado a la corte, habría formado parte de la comitiva que acompañaría a Felipe II en dicho viaje, si bien ya J. Montero destaca en la nota introductoria al libro iv que dado que la repercusión y divulgación de la grandeza de las Fiestas de Bince fue enorme y se vio avivada hacia 1554 con la destrucción del castillo en que se habían celebrado los fastos en la guerra habida entre Carlos V y Enrique II de Francia, no era necesario proponer la presencia del autor en dicho festejo (*La Diana*, ed. de Juan Montero, p. 387-388). Pues no es descabellado pensar que Montemayor, independientemente de que hubiese asistido o no a las fiestas, tuviese en mente el ejemplo del círculo selecto de la nobleza reunido en torno a María de Hungría para «inventar» el séquito de la maga Felicia, aunque es evidente que las damas mencionadas en las galerías históricas de *La Diana* no pasaron por Bince. «Si esto es así, todo apunta a que la intención primaria del libro iv y especialmente de su meollo, el «Canto de Orfeo», habría sido la de reunir en una corte ideal lo más selecto de la realeza y la nobleza castellana y portuguesa bajo la presidencia (simbólica o cifrada) de María de Hungría» (*La Diana*, p. 388 de la ed. de Juan Montero). De cuya corte el mismo Montemayor se alza como poeta oficial al identificarse, como el mismo Subirats observa, con el personaje mítico de Orfeo.

ambos palacios, en los atuendos de las ninfas que forman parte del cortejo de Felicia y de las damas reunidas en Bince, en algunos de los adornos con los que sujetaban sus largos cabellos...²⁴ Algo más significativo podría ser la descripción del collar aquiliforme con que agasajan a Felismena tras haberla vestido con un excelente atuendo cortesano, que parece tener marcadas concomitancias con la empresa de la Casa de Austria, representada en el castillo de María de Hungría,²⁵ así como con una joya de doña Juana de Austria;²⁶ ambos detalles que pudo conocer Montemayor bien por la difusión que en seguida alcanzaron los festejos de Bince, bien por su integración en el contexto de los Austrias. A pesar de que la relación entre el pasaje de la maga Felicia y las fiestas de Bince no están desprovistas de contrapuntos, ambos son testimonios dignos de mención en cuanto que dan fe de la relevancia que está adquiriendo ya en la primera mitad del siglo xvi un tipo de cultura, entre alegoría y emblemática,²⁷ que sobrevalora el detalle visual y el carácter simbólico.

Características de las que participan, aunque en menor medida, obras de ficción con tendencia a la descripción preciosista como *El Crotalón* o el poema épico italiano *El Orlando furioso*. Señaladas por estudiosos como Enrique Moreno Báez o Francisco López Estrada como fuentes probables del palacio de Felicia. En realidad la influencia de la obra italiana estaría siquiera indirectamente presente en *La Diana* por su huella en la obra de Cristóbal de Villalón, pues la deuda que éste contrae con Ariosto es enorme,²⁸ por lo que no nos detendremos en ella. Remitimos para su estudio a las notas a pie de página que adjunta Asunción Rallo en su edición de *El Crotalón* al «Quinto canto

24. SUBIRATS, J., *op. cit.*, p. 113.

25. *Ibidem*, pp. 114-115.

26. MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *op. cit.* p. 275.

27. Ya ha mencionado Díaz de Bustamante la íntima relación que media entre emblema y alegoría pura («Sobre los orígenes del emblema literario: *lemmata* y contexto», en LÓPEZ POZA, Sagrario (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I simposio Internacional*, *op. cit.*, pp. 61-73, pag. 72).

28. Ya ha sido destacada y analizada por Asunción Rallo, entre otros, en su edición de *El Crotalón*, (Cátedra, Madrid, 1982), pp. 46 y sigs.

del Gallo». ²⁹ Por su parte, Francisco López Estrada sostenía una posible influencia del castillo de la maga Saxe ³⁰ en este de Felicia, aunque también mencionaba la posibilidad de que estuviese pesando en dicho pasaje el ambiente cortesano en el que se habría movido el autor. ³¹ Efectivamente, una lectura detenida del pasaje de la maga Saxe pone de manifiesto la probable relación entre esta curiosa obra del ingenio renacentista, que gozó de una notable difusión en los primeros años de la década de 1550, y *La Diana*. Las concomitancias con *El Crotalón* merecerían un análisis mucho más detenido del que le podemos dedicar aquí, puesto que la finalidad de este artículo es llamar la atención sobre los paralelismos que obras renacentistas como la de Jorge de Montemayor o posiblemente como la del mismo Villalón presentan con respecto al *Sueño de Polifilo* de Francesco Colonna, cuya influencia en el contexto literario está todavía por precisar y no parece nada despreciable en la literatura preciosista del Renacimiento, tal como ha señalado Pilar Pedraza, aunque centrándose en el ámbito francés, apuntando de modo concreto a su incidencia en algunas obras de carácter pastoril. ³² De hecho, un análisis demorado del pasaje de la maga Felicia pone de manifiesto concomitancias importantes con al menos los capítulos VIII-X del *Sueño de Polifilo*, viniendo a matizar la red de influencias ya individualizadas, entre las que ocupa un lugar privilegiado *El Crotalón*. Lo cierto es que las tres obras, la de Colonna, la de Villalón y la de Montemayor presentan similitudes significativas tanto en cuanto al esquema estructural como en el plano estilístico, puesto que todas ellas participan en mayor o menor medida de la retórica propia del texto descriptivo.

Los protagonistas de cada pasaje (un personaje que atraviesa Navarra en el caso de *El Crotalón*, los pastores de *La Diana*, o Polifilo en el *Sueño*) necesitan guías que los conduzcan a los habitáculos simbólicos

29. *El Crotalón*, pp. 163-180 de la *ed. cit.*

30. Presentado en el «Quinto Canto del Gallo», pp. 163-180 de la *ed. cit.*

31. MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. de FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, Espasa-Calpe, Madrid, 1962, p. LXVI.

32. *Sueño de Polifilo*, *ed. cit.* vol. I, p. 50.

en los que son acogidos.³³ En el caso de *La Diana* las ninfas que deben la vida a Felismena, tras salvarlas del ataque lujurioso de los salvajes y haber escuchado su amor imposible hacia don Felis, la llevan a la casa de Felicia:

[...] te suplico en nuestra compañía te vayas a casa de la gran sabia Felicia, que no es tan lejos de aquí que mañana a estas horas no estemos allá, adonde tengo por averiguado que hallarás grandísimo remedio para estas angustias, como lo han hallado muchas personas que no lo merecían [...]³⁴

A esta primera comitiva se unen los demás pastores (Selvagia, Sireno, Silvano), que venían en grupo cantando sus penas de amor. Oídos por las ninfas, son invitados a ponerse en marcha hacia el palacio de Felicia en busca de remedio para su mal. Y finalmente es Belisa la última en unirse al séquito por invitación de las ninfas tras haber escuchado su desgraciada historia amorosa. De este modo se encaminan todos al paraje de la maga.

El protagonista de *El Crotalón*, por su parte, a quien se le había encomendado la defensa del reino de Navarra de la invasión francesa, seducido por las historias que corrían sobre los peligrosos encantos de las mujeres de aquel reino —«grandes hechizeras encantadoras, y que tenían pacto y comunicación con el demonio para el efecto de su arte y encantamiento...»³⁵— es conducido por un «hombre de la tierra» a la casa en la que este mismo se aposentaba. Allí el caballero se encuentra por primera vez con la que reconocerá más adelante como la maga Saxe, en este primer encuentro con hábito de ventera; y es ella misma

33. Lo cual es una característica que se repite en los distintos ejemplos que hemos mencionado arriba, cada uno de ellos ilustrativo de las distintas tradiciones que se hallaban en la base del pasaje comentado de *La Diana*. Recuérdese, por ejemplo, el caballero «de feroz presencia» que sale al paso del protagonista de *Carcel de Amor* en Sierra Morena, y que lo conducirá a la Casa del Amor; o en el poema de Boscán «Ospital de Amor»... Lo cual es perfectamente lógico en el mundo ficcional en el que se crean los suntuosos edificios simbólicos, tan gratos a los ojos como difíciles de localizar por el escondido paraje ameno en el que se suelen levantar, idóneo para las actividades que se suelen llevar a cabo en ellos.

34. *La Diana*, ed. de Juan Montero, p. 129.

35. *El Crotalón*, ed. cit., p. 163.

quien encamina al curioso protagonista hacia «una muy valerosa sobrina que tiene un fuerte y hermoso castillo en una muy deleitosa floresta que estará cuatro leguas de aquí»,³⁶ para lo cual encomienda a un criado suyo que conduzca al caballero a su nuevo hospedaje.

También Polifilo, que protagoniza un auténtico peregrinaje dantesco en busca de su amada Polia, necesita guías para acceder al palacio de Eleuterílida, como los pastores de *La Diana* y otros héroes a los que ya hemos hecho referencia. En este caso, como en el de *La Diana*, son cinco ninfas (identificadas con los cinco sentidos) quienes encaminan a Polifilo al palacio. Desde el primer encuentro con las jóvenes se restablece la serenidad en el sobresaltado espíritu de Polifilo, que acababa de salir de un horrible laberinto poblado de fieras. Se presenta ante las cinco ninfas del siguiente modo: «...soy el más desgraciado e infeliz amante que pueda encontrarse en el mundo. Amo, y no sé donde está aquella a la que amo tan ardientemente y deseo de todo corazón». ³⁷ A lo que ellas contestan tranquilizadamente, y le dicen hallarse en el camino de la felicidad. Lo cual es comparable a las promesas que Polidora, Cintia y Dórida hacen a los pastores de *La Diana* de remediar sus desdichas amorosas.

Tanto el palacio de Felicia, como el de la maga Saxe, como el de Eleuterílida se hallan en medio de un «locus amoenus» cuya belleza es destacada por los narradores en toda su aparatosidad. Por lo regular, los suntuosos castillos se levantan en espaciosos llanos, rodeados de altos y frondosos árboles que «protegen» las edificaciones simbólicas del libre acceso y aun de la vista indiscriminada:

Ellas iban delante por una muy angusta senda, por donde no podían ir dos personas juntas, y habiendo ido cuanto media legua por la espesura del bosque salieron a un muy grande y espacioso llano, en medio de dos caudalosos ríos, ambos cercados de muy alta y verde arboleda; en medio dél parecía una gran casa de tan altos y soberbios edificios que ponían gran contentamiento a los que los miraban [...]³⁸

36. *El Crotalón*, ed. cit., p. 167.

37. *Sueño de Polifilo*, ed. cit., p. 69.

38. *La Diana*, ed. cit., pp. 166-167.

[...] y así casi media hora antes que se pudiese el sol llegamos a un muy apazible valle donde parecía que se aumentaba más la floresta con muchos jazmines altos y muy graçiosos naranjos que comunicaban en aquel tiempo su oloroso azahar, y otras flores de suave y apazible olor, en medio del cual valle se mostró un fuerte y hermoso castillo que mostraba ser el paraíso terrenal [...]»³⁹

Había aquí una avenida de cipreses rectos y altos, con sus conos puntiaguados, de follaje tan denso cuanto daba de sí su naturaleza, ordenadamente colocados a las distancias convenientes: el nivelado suelo estaba cubierto por todas partes de verdísima pervinca en la que abundaban sus florecillas azules. Este bello camino, de cuatro estadios de longitud y de anchura adecuada, conducía directamente a una verde clausura. [...] Cuando entramos en esta verde y gratísima clausura, sumamente bella a los ojos y digna de estimación para la inteligencia, vi que se cerraba en torno de un palacio admirable y amplísimo, notable por la simetría de su arquitectura y sumamente magnífico, que constituía la cuarta ala del patio vegetal [...]»⁴⁰

A continuación, cada uno de los narradores se centra en la encarecida descripción de los palacios, demorándose en la enumeración de los materiales preciosos empleados en su construcción y en la detallada exposición de sus formas perfectas. En este punto el pasaje de la maga Saxe diverge completamente del de la reina Eleuterfílda y del de la maga Felicia. En estos dos últimos, sobre todo en el de la sabia Felicia, se rinde culto a la castidad y a las pasiones nobles convirtiendo el espacio simbólico en un auténtico templo del amor virtuoso. Frente a ellos, el castillo de la maga Saxe es un gran canto al amor desenfrenado y a los placeres venéreos, la auténtica morada del vicio: «No se entiende aquí otra cosa sino juegos, placeres, comeres, dançar, bailar y motexar. [...] Nunca allí entró cana, arruga, ni vejez, sino solamente juventud de doze a treinta años, que se sepa comunicar en todo deleite y plazer».⁴¹

Aunque se podría incidir más en paralelismos precisos entre el pasaje mencionado de Cristóbal de Villalón, que, no lo olvidemos, bebe

39. *El Crotalón*, ed. de Juan Montero, p. 168.

40. *Sueño de Polifilo*, ed. cit., pp. 78 y sigs.

41. *El Crotalón*, ed. cit. pp. 169-170.

directamente del *Orlando furioso*, y el palacio de la sabia Felicia de *La Diana*,⁴² nos centraremos ya totalmente en lo que constituye uno de nuestros objetivos prioritarios: proponer la relación que creemos que existe entre el castillo alegórico de *La Diana* y ciertos pasajes de la obra de Francesco Colonna,⁴³ en concreto en los capítulos comprendidos entre el VIII-X.

Retomamos, pues, las concomitancias argumentales y estructurales de ambas obras destacando cómo el «palacio admirable y amplísimo» de Eleuterílida se ubicaba en medio de una «verde y gratísima clausura, sumamente bella a los ojos y digna de estimación para la inteligencia»⁴⁴ y era presentado en toda su suntuosidad y magnificencia con una atención absoluta al lujo y al detalle. Característica que pasa, aunque suavizada, a obras como *La Diana*. Recordemos que la entrada al palacio de Felicia, ubicado en medio de un gratísimo *locus amenus*, estaba restringida para todos aquellos que no hubiesen cumplido con las leyes de la castidad por la inscripción que presidía su entrada:

Quien entra mire bien cómo ha vivido / y el don de castidad si le ha guardado / y la que quiere bien o le ha querido / mire si a causa de otro se ha

42. Sobre todo nos ha quedado pendiente en este trabajo el minucioso cotejo de las dos arquitecturas de estilo renacentista, con una comparación entre los materiales constructivos de ambos (marfil, alabastro, piedras preciosas, mármol, jaspes...), así como una valoración de la incidencia de las artes figurativas en los dos palacios (en el de la maga Saxe se representan escenas de arrebatadoras pasiones de la Antigüedad: Píramo y Tisbe, Marco Antonio y Cleopatra...).

43. Su *editio princeps*, aldina, aparece en Venecia en 1499. La gran carga simbólica de esta historia novelesca, así como la belleza de las xilografías que la acompañan, tan caras a la cultura del humanismo, van a favorecer su difusión y su influencia múltiple en el arte y literatura aurisecular. En España pudo concerse a través de la traducción francesa, realizada en 1546 y reeditada casi sin variaciones en 1553 y 1561, lo que da idea del éxito que tuvo esta obra en el contexto erudito francés, un éxito que no llegó a alcanzar en el terreno español, quizá, como apunta Julián Gállego, por su «aspecto erótico y paganizante, con respetables abadesas convertidas en sacerdotisas-prioras de los templos de los falsos dioses...» A pesar de ello, es apreciable la influencia de la obra en las fastuosas ceremonias ordenadas por los Austrias (GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 44).

44. *Sueño de Polifilo*, ed. cit., vol. II, pp. 78-79.

mudado; / y si la fe primera no ha perdido / y aquel primero amor ha conservado / entrar puede en el templo de Diana, / cuya virtud y gracia es sobrehumana.⁴⁵

Del mismo modo, tampoco Polifilo había podido llegar ante Eleuterílida libremente, sino que para ello debió contar con el visto bueno de tres damas alegóricas que custodiaban la puerta de su castillo: la representación de la vida activa y contemplativa, de la imaginación o fantasía y de la memoria. Las tres coinciden en dejarlo pasar.

La atenta mirada de Polifilo al entorno palaciego le lleva a registrar hasta los últimos detalles de su lujo y suntuosidad expresando, como en el caso de *La Diana*, los exquisitos materiales preciosos de que está construido⁴⁶. Ambos castillos tienen a su entrada un patio o una plaza pavimentados con dos tipos de materiales de distinto color, dispuestos

45. Sobre el carácter tradicional de esta restricción puede leerse AVALLE-ARCE, *op. cit.*, p. 78, nota 23, donde expone cómo este hecho, íntimamente relacionado con la prueba de amor, era una característica tradicional de la novela greco-bizantina, que pasa con fuerza a la literatura caballeresca. De ello hallamos un ejemplo destacable en el *Amadís de Gaula*: el conocido pasaje del «arco de los leales amadores» (Vid. AVALLE-ARCE, «El arco de los leales amadores en el *Amadís*», *NRFH*, 6 (1952), pp. 149-156 y sobre la relación particular de este pasaje del *Amadís* con *La Diana*. Vid. la ed. de Juan Montero, p. 392, nota 170.36).

46. Recuérdese que ya Moreno Báez señalaba la concomitancia que existía entre los materiales constructivos del palacio de Felicia y aquellos que menudeaban en la literatura caballeresca. Entre ellos ocupaba un lugar preeminente el bronce, la plata, las piedras semipreciosas y, en menor medida, el oro y el cristal. Éste último, que se menciona reiteradamente en el palacio de Felicia, es considerado por Lida de Malkiel como material por excelencia de los habitáculos del más allá (LIDA de MALKIEL, María Rosa, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», en R. PATCH, Howard, *El otro mundo en la literatura medieval*, *op. cit.*, p. 309). Con todo, tengamos en cuenta que los materiales preciosos con los que se construye la gran casa de Felicia (oro, plata, bronce, marfil...) no sólo eran los mismos de la tradición caballeresca, sino que estaban ya en la literatura clásica. Recordemos la descripción del palacio del Sol de las *Metamorfosis*: «El palacio del Sol se alzaba sobre elevadas columnas, y resplandecía con el fulgor del oro y del pyropo [aleación compuesta de cuatro partes de cobre y una de oro], que brillaba como el fuego; su altísimo frontón estaba recubierto de claro marfil, y los dos batientes de la puerta irradiaban destellos de plata...» (II, 1 y sigs.).

a modo de tablero de ajedrez, y ambas entradas están presididas por dos grandes fuentes con motivos de animales salvajes (dragones en el caso del *Sueño*, leones en el caso de *La Diana*) y figuras mitológicas (las Gracias en el *Sueño*, ninfas en *La Diana*). Toda la riqueza y suntuosidad arquitectónica, detalladamente presentada en el *Sueño*, está en perfecta armonía con los ricos atuendos que visten la reina y las ninfas que la sirven, entre los que destaca el oro y la seda, como en el caso del séquito de Felicia y de ella misma.

Polifilo es recibido amablemente por la «dulce reina» y desde el primer momento le promete mostrarse con él muy benévola, incidiendo en aquellas esperanzas de alcanzar la felicidad que las ninfas le habían dado:

Ahora ya que tu buena Fortuna te ha traído aquí incólume, pienso que es justo que no te rehúse de ningún modo mi favor generoso y gratuito, así que voy a hospedarte liberalmente y me mostraré contigo muy benévola [...] Buena cosa es que alguna vez un mal comienzo tenga un remate feliz; y, antes de que te haga hablar sobre tu firme amor y ardiente deseo, quiero que, para alivio de tus molestos afanes, te sientes a la mesa con esta noble compañía para un banquete [...]»⁴⁷

Con la misma actitud se dirige la sabia Felicia por primera vez a Felismena:

Hermosa pastora, lo que por estas tres ninfas habéis hecho [salvarlas del ataque de los salvajes] no se puede pagar con menos que con tenerme obligada siempre ser en vuestro favor, que no será poco, según menester lo habéis. Y pues yo, sin estar informada de nadie, sé quién sois y adónde os llevan vuestros pensamientos, con todo lo que hasta ahora os ha sucedido [...] Pues tened ánimo firme, que, si yo vivo, vos veréis lo que deseáis [la reconciliación con don Felís]⁴⁸.

Tras este primer contacto con la reina, Polifilo es agasajado con una gran comida en la que bellas ninfas, lujosamente vestidas, le sir-

47. *Sueño de Polifilo*, ed. cit., pp. 89-90.

48. *La Diana*, ed. de Juan Montero, p. 168.

ven exquisitos manjares en elaboradas mesas y fuentes. Pasaje comparable al de la descripción de la comida que se le ofrece a Felismena y a los pastores.⁴⁹ Al banquete sigue, como era preceptivo en la fiesta cortesana, la música y el baile, y con el fin del juego y el solaz termina también el descanso de Polifilo. Eleuterílida se dirige a él para incitarlo a que siga la búsqueda de su amada Polia, dirigiendo sus pasos hacia un desenlace feliz, para ello lo encamina a una nueva región alegórica, leída por Pilar Pedraza como el destino:

Polifilo, olvídate ahora de las cosas pasadas que te han sucedido y de las ideas penosas y del peligro que has corrido, pues estoy segura de que ya estás completamente restablecido. Y, ya que quieres proseguir intrépido en las amorosas llamas de Polia, pienso que es cosa conveniente que vayas a las tres puertas donde habita la alta reina Telosia [...] pero, para tu mejor gobierno y para tu protección, yo te daré dos de mis amables servidoras, que son muy hábiles, las cuales te conducirán a aquel lugar y serán tus compañeras inseparables [...] ⁵⁰

Para la consecución del fin de Polifilo y para el disfrute de su amor con Polia le encomienda la reina dos de sus sirvientas de confianza, encargadas de guiarlo al lugar mencionado; en definitiva, encargadas de apurar la resolución final del problema amoroso del protagonista.⁵¹ El paso por el palacio de Eleuterílida es fundamental, pues, para el final encuentro y unión de los amantes, de modo comparable a la intervención de la maga Felicia en *La Diana*. Recordemos que Felicia aconseja igualmente a Felismena, tras haber pasado la noche en su palacio, que emprenda el viaje hacia una fortuna cierta que ella, maga, le

49. A pesar de la similitud en el lujo del banquete celebrado en el palacio de Felicia y el organizado en el castillo de Eleuterílida, ambos se diferencian por la envergadura de la descripción, mucho más simplificada en el primer caso. Montemayor se contenta con encarecer en los siguientes términos lo que Colonna describe a lo largo de once páginas de apretada enumeración de imágenes que parecen competir entre sí por la máxima belleza y derroche de medios: «Fueron servidos de tanta diversidad y abundancia de manjares que es imposible podello decir». *Ibidem*, p. 171.

50. *Sueño de Polifilo*, ed. cit., p. 105.

51. *Vid.* capítulos XII y XIII de la obra.

promete, para cuya consecución le ofrece su ayuda incondicional sin necesidad de solicitársela, a la vez que soluciona con brebajes los casos particulares de Silvano y Sireno, y de Selvagia y Belisa.⁵²

Pero las similitudes entre los pasajes comentados de las obras de Colonna y de Montemayor no se limitan al plano estructural, sino que pasan también por el de la «elocutio», en concreto por lo que se suele denominar, aunque demasiado general, estilo. Tanto en la obra del italiano como en la del español, la acción se detiene en aras de la demorada descripción de los parajes simbólicos. Se suspende por momentos el discurrir de la trama para dedicarse íntegramente a la presentación del marco arquitectónico, lo que conlleva la práctica inexistencia de referencias a los protagonistas en favor de la exposición de la carga simbólica del paraje. En realidad se trata de una clara muestra de «ékphrasis» que introduce vívidamente un objeto artístico en la narración, constituyendo un auténtico paréntesis con respecto a la acción novelesca.⁵³ En este sentido nos interesa de modo especial todo el pasaje en el que se describen las estancias internas del palacio de Felicia, presentado en sus habitáculos centrales como auténtico templo de Diana. Un recinto sagrado al que accede Felismena tan sólo después de ser «ungida» y ataviada debidamente: vestida con un rico atuendo cortesano y adornada con joyas de claro contenido simbólico. Cabe la posibilidad de interpretar el recorrido que hace la protagonista, acompañada de los pastores y de las ninfas, como una entrada triunfal por el

52. *La Diana*, ed. de Juan Montero, pp. 215-217.

53. Comenta J.B. Avalor Arce cómo el gusto por la descripción demorada de elementos presentados en su máximo esplendor hundía sus más hondas raíces en las obras más antiguas de la tradición clásica como es la *Ilíada*, con la descripción del escudo de Aquiles (*Ilíada*, xviii, 478-607). Se representa minuciosamente los grabados que Vulcano imprime en el fuerte y pesado escudo de Ulises. En la misma línea, y con un volumen descriptivo muy superior, se ha de señalar el escudo de Heracles presentado detalladamente por Hesíodo, en el cual no queda ni un fragmento que escape al detallado dibujo del autor. Tanto es así que se ha discutido sobre la referencialidad real de las escenas representadas con óptima minuciosidad. De ello nos ofrece un soberbio ejemplo, ya en el xvi, Garcilaso en la descripción de la galería de personajes de la casa ducal de Alba tallados en la cristalina urna sobre la que descansa el río Tormes (*Égloga II*, vv. 1169-1318).

templo de la castidad y la fortaleza. Un tipo de fastos que participaban en un elevado grado de la cultura emblemática, tal como destacaba, entre otros, Antonio Maravall: «En las grandes fiestas que en las ciudades se organizan por cualquier fausto motivo [...] en calles y plazas se levantan representaciones con figuras que llevan al pie un oscuro y sutil epigrama y que, por tanto son emblemas».⁵⁴ Independientemente de que las representaciones artísticas del palacio de Felicia, acompañadas normalmente de breves inscripciones, de una oscuridad y sutileza relativas, puedan ser consideradas emblemas, la «deambulatio» que protagonizan Felismena y los pastores sí permite ser sometida a una lectura emblemática, puesto que toda ella es «una completísima sesión pedagógica por vía artística»⁵⁵ sobre el amor perfecto, encarnado por Diana, pero también por la fiel amante de don Felis. Se sigue a lo largo del pasaje un esquema que se repetirá hasta la saciedad en las entradas reales a lo largo de la segunda mitad del siglo xvi y durante todo el xvii. Esquema que, por cierto, podría conocer a estas alturas de siglo Montemayor por las honras que recibió el príncipe Felipe II en el viaje a la corte de María de Hungría en Bince. Bien por haber asistido en persona, como considera Jean Subirats, bien por la difusión de los hechos a partir de las relaciones del viaje.⁵⁶

Felismena equivaldría sin lugar a duda al personaje homenajeado de los festejos de entradas. Antes de iniciar el recorrido por las estancias internas de palacio se ha detenido el narrador en presentar demoradamente la excelencia de su atuendo majestuoso con una intención casi fotográfica, lo que constituía un apartado siempre presente en las «relaciones». Felismena y su comitiva inician el trayecto desde

54. MARAVALL, José Antonio, «La literatura de emblemas como técnica de acción socio-cultural en el Barroco», en *Estudios de Historia del pensamiento español. Serie Tercera-El siglo del Barroco*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1984, pp. 196-222, en particular p. 218.

55. *La Diana*, ed. de Juan Montero, p. 165.

56. En realidad ésta nos parece la opción más posible. De hecho, Ana María Rey Sierra, buena conocedora de la relación de *El felicísimo viaje...* de Calvete de Estrella, nos comentó que Jorge de Montemayor no se encontraba entre la nutrida serie de personajes registrados en dicha relación.

una de las recámaras más externas del edificio hasta su centro mismo. Para ello cruzan diversos espacios simbólicos cargados de manifestaciones artísticas, pinturas y esculturas, que determinan su sentido alegórico. Es fácil en este sentido su comparación con el derroche de recursos artísticos en los fastos reales. Las pinturas y esculturas que saturan las paredes de los patios y recámaras del palacio de Felicia tienen el mismo sentido que las representaciones simbólicas levantadas en materiales efímeros para los festejos. Felismena y su comitiva, en su peregrinaje hacia el templo de Diana propiamente dicho, centro mismo del palacio, atraviesan en primer lugar una estancia cargada de simbología guerrera, relacionada por una parte con Diana virgen cazadora, representada en la tradición con armas defensivas y ofensivas, a quien se le dedica su templo en particular y todo el edificio en general, pero también con la propia Felismena, que ha demostrado su valor y habilidades marciales salvando a las ninfas de los lujuriosos salvajes en el capítulo anterior. La simbología de este primer vestíbulo viene determinada por la representación pictórica de seres mitológico-legendarios (Marte y Mucio Escévola), personajes históricos de la Antigüedad (César, Pompeyo, Varrón) y héroes nacionales que cobraron fama en la defensa y expansión de la Religión Católica (el Cid, el Gran Capitán...). Estos últimos acompañados de «letreros» en los que se especificaba su identidad y se cifraba la envergadura de sus hazañas. A continuación siguen los pastores su recorrido por los interiores del palacio y se adentran en la antecámara del templo de Diana, cuyas paredes estaban repletas de historias sobradamente conocidas de mujeres legendarias por su castidad (Lucrecia, Penélope, Artémisa...) cualidad ligada tradicionalmente con la hija de Latona y exigida en quienes accedan al palacio. Finalmente llegan al santuario de la hermana de Apolo, que sobrepujaba a todas las anteriores estancias tanto en riqueza como en belleza, en el que se hallaba una magnífica estatua de Diana rodeada de esculturas de damas españolas famosas por su castidad, cuya identidad y excelencias se nos revelan a través del canto de Orfeo.⁵⁷

57. *La Diana*, ed. de Juan Montero, pp. 187-204.

Las similitudes que presenta este pasaje con respecto a los festejos de entradas no se limitan a la minuciosa presentación de la belleza y riqueza de las figuras que tenían ante la vista los homenajeados, ni a la transcripción de los epigramas que se les habían adjuntado para su correcta interpretación, sino que la lectura que se puede hacer de la recámara de personajes históricos, así como del elogio que Orfeo hace de la galería de mujeres nobles representadas en torno a la estatua de Diana, podría ponerse en relación con la finalidad propagandística que persigue la práctica totalidad de festejos públicos. Salvando, claro está, las diferencias que median entre ambos casos: si bien las celebraciones reales estaban destinadas muy a menudo a ensalzar los valores de las monarquías, aquí, lo que pretende Jorge de Montemayor es ganar la amistad y el apoyo de los círculos cortesanos en los que se mueve,⁵⁸ lo que constituiría una muestra particular de la constante imbricación entre poesía y verdad que algunos estudiosos han visto en *La Diana*. Si en lo que compete a la verdad histórica el pasaje que nos ocupa posee una finalidad propagandística que gravita en torno al Montemayor cortesano, desde el punto de vista de la poesía este fragmento de la galería de personajes históricos contribuye a la caracterización del templo de la virgen cazadora. Mediante las historias representadas en las paredes y vanos del templo de Diana se destaca tanto la castidad atributo moral característico de la hermana de Apolo como el valor guerrero reflejado en el primer vestíbulo por el que deambulan los pastores, y relacionado con la faceta de Diana como cazadora. Ambas cualidades exaltadas artísticamente para lograr una suerte de efecto catárquico en Felismena en primer lugar cuyo valor ya hemos destacado y cuya castidad y fidelidad hacia don Felis quedaba fuera de toda duda, y en sus acompañantes en segundo término. Se ensalzan,

58. *La Diana*, ed. de Moreno Báez, Real Academia Española, Madrid, 1955, p. xxviii. Recuérdese además que en el momento en que escribe este elogio a la galería de damas valencianas se encontraba en estas tierras preparando la impresión de su obra, cuya suerte se esfuerza por asegurar, puesto que no duda en elogiar al padre de su mecenas (Juan de Vilanova) en esa galería de personajes históricos (*Viñ. loc. cit.*).

como en las fiestas de entradas reales, aquellas virtudes que adornaban el carácter del homenajeado, declarando a la vez qué se esperaba de éste mediante el peso didáctico del «exemplum».⁵⁹

Como es lógico, el pasaje del palacio de Felicia en *La Diana* y casi la totalidad del *Sueño de Polifilo* presenta un estilo nominal propio de la «ékphrasis», idóneo para expresar la voluntad analítica de ambos autores, que presentan la realidad del mundo ficcional sin operar, aparentemente, selección alguna, se capta en su máximo esplendor, tal como se concibe, y se describen sus componentes casi «amontonadamente». Predominan, pues, en este ejercicio descriptivo al que se entrega Jorge de Montemayor los sustantivos concretos, relativos a campos semánticos relacionados con la arquitectura, escultura, ornamentación, materiales preciosos y vestido. La mayor parte de los verbos sobre los que se articulan ambos textos son estáticos tales como «ver, estar, haber, ser...», en íntima relación con este estilo nominal del texto descriptivo,⁶⁰ a excepción de aquellos encargados de significar el desplazamiento de los protagonistas por los parajes simbólicos presentados, dando pie a nuevas descripciones. Pero la presencia de las anteriores categorías gramaticales se ve superada con mucho por el predominio de los adjetivos, tanto especificativos como explicativos, la mayor parte relativos al léxico suntuario y colorista («de fina grana», «de plata», de esmeraldas», «de cristal», «de oro fino»...). No es fácil registrar sustantivos que no aparezcan matizados por adjetivos, hasta un número de tres, o sintagmas traspuestos a dicha función: «...con la majestuosa cabeza cubierta por el ambicioso tocado de una mitra femenina y real de seda purpúrea bordeada en la frente con perlas raras, lisas

59. Vid. CANOSA, Begoña, «López de Hoyos, relator festivo y luctuoso», en LÓPEZ POZA, Sagrario y PENA SUEIRO, Nieves (eds.), *La Fiesta. Actas del II Seminario de Reacciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de Julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, pp. 47-48.

60. Un texto que predomina en el libro IV de *La Diana*, y en la práctica totalidad del *Sueño de Polifilo*. Éste último es una pseudo-novela relatada en primera persona, basada en un viaje en el que apenas ocurre aventura alguna, plagado de descripción y desprovisto de acción.

y luminosas». ⁶¹ La presencia tan notable de adjetivos explicativos denotan la voluntad estilística del autor, que se esfuerza no tanto en determinar lo expresado como en calificarlo, que es tanto como decir dibujarlo.

Gracias a este estilo tan trabajado en el flanco de una descripción eminentemente colorista y plástica podemos reproducir mentalmente la imagen sin duda alguna y sin dejar lugar a la imaginación. No tenemos más que pensar, por ejemplo, en la «unción» de Felismena de acuerdo con su linaje noble y en la descripción del autendo de la reina Eleuterílida. ⁶²

Todo el *Sueño de Polifilo* y en particular el libro IV de *La Diana* son muestra clara de la relevancia que adquiere ya en el Renacimiento la cultura visual, se trata de generar la ilusión de «pinturas animadas» mediante el artificio verbal basado en la *ékphrasis* e *hipotiposis*: correlato profano y literario de lo que Giuseppina Ledda denomina «predicar a los ojos». ⁶³ En este sentido, atendiendo a la plasticidad de la imagen descrita y a su densidad alegórica, creemos que no es descabellado considerar dicho pasaje en la línea de la literatura simbólica y protoemblemática de la que participa igualmente el *Sueño de Polifilo*. La obra de Colonna, ejemplo por excelencia de la atracción que los humanistas sentían hacia la escritura epigramática y jeroglífica, puesta

61. *Sueño de Polifilo*, ed. cit., vol. II, p. 88. Nótese, sin embargo, que la sobrecarga de estructuras bimembres y trimembres modificando a un sustantivo se ve aligerada en la descripción de Montemayor.

62. Vid. *La Diana*, ed. de Juan Montero, pp. 177-178; *Sueño de Polifilo*, ed. cit., p. 88.

63. LEDDA, Giuseppina, «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, 8 (1989), pp. 129-142. Donde se destaca, partiendo de documentos de época, la supremacía que alcanza el órgano de la vista en la polémica pedagógica acerca del acceso al conocimiento. Muestra de ello la tenemos en la obra de ORTIZ, LORENZO, *Ver, oír, oler, gustar, tocar...*: «Vigilante y fidelísima Atalaya del hombre es la vista. Rayo que de su claridad arroja fuera el alma, para recibir después en los reflejos de su luz las imágenes de cuantos cuerpos componen el universo. Adorno utilísimo del cuerpo. Índice clarísimo de las perfecciones del alma. Entre los sentidos (sea o no el de mayor dignidad) es el de más dilatado imperio. Línea tan recta entre el objeto y los ojos, como entre la piedra y su centro, y tan inflexible como los rayos del sol. Suplemento de la lengua al explicarse... (En León de Francia, 1687, p. 11).

de moda a partir del descubrimiento de los *Hieroglyphica* de Horapolo, ha sido considerada por buena parte de la crítica como paso previo para el desarrollo de la cultura emblemática,⁶⁴ señalando a menudo como causa, además de su escritura jeroglífica, el incluir «auténticos emblemas «silvestres»; pienso en los emblemas aislados (o protoemblemas si se prefiere)».⁶⁵ No obstante, consideramos que, al margen de las imágenes propiamente dichas, sólo por constituir toda la novela un magnífico ejercicio de «ékphrasis», que «pinta» con palabras los objetos simbólicos descritos aclarando a continuación su sentido alegórico debería ser tenida en cuenta igualmente como precursora de la cultura emblemática en general. Rasgo este último que comparte con el fragmento comentado de Montemayor. El cual sería sin lugar a duda una muestra de lo que se ha denominado «invenciones emblemáticas» para referir aquellas manifestaciones artísticas (tanto poéticas como pictóricas y aun escultóricas) que comunican un sentido emblemático.⁶⁶ En el caso del palacio de la maga Felicia similar al

64. Vid. entre otros, SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino, *La literatura emblemática española siglos XVI y XVII*, S.G.E.L., Madrid, 1977, p. 35 o R. de la FLOR, Fernando, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, op. cit., p. 31.

65. DÍAZ de BUSTAMANTE, J. Manuel, op. cit., p. 62.

66. Vid. TRIBE, Tania C., «Word and image in emblematic painting», *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety. Select Papers of the Glasgow International Emblem Conference 13-17 August, 1990*, ed. por Alison Adams y Anthony Harper, E.J. Brill, Leiden, 1992, pp. 247-258. A lo largo del trabajo se pretende demostrar cómo la transmisión de significados emblemáticos trascendía con mucho las unidades que respetaban la estructura del *emblema triplex*, postulando el carácter emblemático de otras muchas expresiones artísticas entre las que destaca la pintura. Para ello parte de la consideración de conceptos como el «discurso mental» de Emanuele Tesauro o el «common emblematic principle» postulado por Peter Daly, que permiten ser expresados, además de con la canónica unión de «cuerpo y alma» del emblema propiamente dicho, por las denominadas «invenciones emblemáticas» de variada expresión. Se defiende un concepto de lo emblemático lo suficientemente amplio como para dar cabida no sólo a determinadas pinturas, sino también a textos escritos e incluso danzas. De ellas pone algunos ejemplos Baltasar GRACIÁN bajo el epígrafe «De las acciones ingeniosas por invención» que «son como empresas o jeroglíficos ejecutados» (en *Arte de ingenio, tratado de la Agudeza*, edición de Emilio Blanco, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 296-302).

que arrastra el templo de Diana desde la Antigüedad, que se convierte a lo largo de la tradición en una suerte de significante de la Castidad – uno de los constituyentes del amor perfecto – pero también aquí del valor y la fortaleza, cualidades necesarias para hacer frente al sufrimiento que conlleva el amor, un sentimiento siempre doliente en la obra que nos ocupa, como lo muestran todas y cada una de las historias particulares de los pastores. Tan sólo armados de estas dotes (valor y fortaleza) es posible lograr la constancia y perseverancia que constituyen, junto a la castidad, la base del amor ideal al que se canta en *La Diana* y del que es exponente claro la pasión que Felismena siente por don Felis.

A estas alturas del trabajo creemos que no será difícil aceptar el carácter protoemblemático del libro iv de *La Diana*, atendiendo a la calidad plástica y colorista de su densa descripción, al carácter simbólico-alegórico de las representaciones artísticas descritas a propósito de la *deambulatio* que protagoniza Felismena y su comitiva por el palacio, o a la interpretación simbólica de ese recorrido como prefiguración cifrada de los constituyentes del amor ideal (castidad y constancia). Por ello, y para terminar, nos sentimos tentados a apurar todavía más su relación con la cultura emblemática y proponer la lectura de este pasaje como una suerte de pseudoemblema de ese amor ideal. Para ello no tenemos más que entender la inscripción que preside la entrada del palacio⁶⁷ como un epigrama que encabeza la vívida descripción verbal del mismo, haciendo especial hincapié en sus estancias interiores y en los valores simbólicos asociados a cada una de las figuras artísticas representadas. Un completo ejercicio de «ékphrasis» que crea mentalmente y sin esfuerzos la ilusión de su dibujo. La «pictura» propiamente dicha del «emblema triplex» se vería en este caso sustituida por una «pintura hablada». Y en último lugar, entenderíamos la conversación filigráfica, que establecen los pastores congregados en torno a Felicia tras haber recorrido las estancias internas del palacio, como una suerte de glosa del concepto sobre el que han ido girando las simbologías de

67. *Vid. supra.*

los espacios vistos. Todas ellas al servicio de crear una red isotópica del concepto de amor ideal, en plena consonancia con las teorías noeplatónicas vigentes. En este comentario final se sigue afinando la naturaleza de ese amor perfecto al que se rinde culto en el palacio de Felicia; del que ya sabíamos desde el inicio del capítulo que debía ser casto, pero que ha de estar, además, sujeto a la razón y basado en la virtud. Cualidades todas ellas reunidas paradigmáticamente en la diosa Diana en primer término, y en Felismena en segundo.

Hasta aquí ha llegado esta comunicación, en la que hemos tratado de presentar el libro iv de *La Diana* como testimonio de un nuevo gusto cultural vigente ya en la primera mitad del siglo xvi, basado en la exaltación del elemento visual como significante de un significado simbólico, que supone la culminación de la tradición alegórica de rai-gambre medieval y establece un puente con la posterior eclosión de literatura emblemática en España.

LECTURA EMBLEMÁTICA DE LA APOTEOSIS DE LA EUCARISTÍA DE FELIPE GIL DE MENA¹

PATRICIA ANDRÉS

Universidad de Valladolid

LA SERIE DE TRIUNFOS DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE VALLADOLID

El tema de la «Apoteosis o Triunfo de la Eucaristía» fue habitual en el arte de la contrarreforma. Sobre todo en España, máxima defensora de dichos ideales, y fundamentalmente desde la llegada a España de la gran serie de tapices sobre este asunto, realizada por Rubens para las Descalzas Reales de Madrid, como encargo de Isabel Clara Eugenia.²

A partir de ese momento, se empezarán a copiar en multitud de ocasiones el modelo rubeniano, igual que ocurre con otros. Pero como dice Pérez Sánchez, «Quizá sea la serie del Triunfo de la Eucaristía –los famosos tapices de las Descalzas Reales de Madrid– la «invención» rubeniana que más amplia estela de copias ha dejado en nuestra patria».³

1. Agradezco las facilidades dadas para la realización de este estudio por parte del párroco de San Miguel, don Jerónimo Martín Valencia, al igual que de don Javier Gómez y cuidadores de la parroquia. Igualmente quiero expresar mi agradecimiento por sus ayudas bibliográficas a los jesuitas Padres Requejo, Samaniego y Rodríguez Herrerías.

2. TORMO, Elías, *La Apoteosis Eucarística de Rubens*, AEA, tomo xv, 1942, pp. 1, 117 y 291. TORMO, Elías, *En las Descalzas Reales de Madrid. Los tapices: La apoteosis eucarística de Rubens*, Madrid, 1945. JUNQUERA, Paulina y Juan José, *Serie de tapices La Apoteosis de la Eucaristía*, «Reales sitios», nº 12, 1969. POORTER, Nora de, *Corpus rubenianum. Part II. The Eucarist Series*, Bruselas, 1978.

3. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Rubens y la pintura barroca española*, en «De pintura y pintores», Alianza Editorial, Madrid, 1993, pp. 81-82.

Entre dichas series se encuentra una conservada en la antigua iglesia jesuita de Valladolid, hoy parroquia de San Miguel. Se trata de cuatro grandes lienzos realizados por el pintor vallisoletano Bartolomé Santos,⁴ con los temas de la *Apoteosis de la Iglesia*, el *Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía*, el *Triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría*, y el *Espíritu Santo inspirando a Evangelistas y Santos*.

Habitualmente, la bibliografía observa que estos cuatro cuadros, réplicas del moderlo de Rubens, se completan con otros tres lienzos que si bien no imitan las composiciones de la serie rubeniana, sí que se mantienen dentro de la temática de los triunfos.

Dos de ellas abandonan el tema eucarístico, pero realizan unos carros triunfales. El primero, la *Apoteosis de San Ignacio*, fue realizado por el pintor Diego Díez Ferreras.⁵ El *Triunfo de la Inmaculada* se debe a Cristóbal Gogenaga.⁶

El sexto lienzo podría parecer el que complementa la serie eucarística de Santos, al tratarse de una *Apoteosis de la Eucaristía*, realizada por un pintor de mayor calidad dentro de la pintura local vallisoletana como es Felipe Gil de Mena.⁷ Además, las dimensiones son muy semejantes a los cuadros de Bartolomé Santos, y los cinco se encuentran colocados en las paredes de la sacristía.⁸

4. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *La pintura en Valladolid en el siglo xvii*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Valladolid, Valladolid, 1971, pp. 175 y 295-296. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Catálogo monumental. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Tomo XIV, Parte Primera (catedral, parroquias, cofradías y santuarios), Valladolid, 1985, pp. 124.

5. Está firmado y fechado: «Didacus Diez Ferreras faciebat 1675». VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *op. cit.*, pp. 169 y 271.

6. Firmado: «P. Christoforo Gogenaga». MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *op. cit.*, pp. 124-125.

7. Igualmente está firmado, aunque sin fecha: «Felipe Gil. Fac.» VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *op. cit.*, pp. 142 y 273-275.

8. La alegoría o Triunfo de San Ignacio es también de grandes dimensiones, pero se encuentra situado en la antesacristía. En cambio, el Triunfo de la Inmaculada, colocado en la sacristía, es de un tamaño mucho menor.

Pero en realidad, este cuadro no forma parte de ese ciclo eucarístico realizado por Rubens, como ya advertíamos. Únicamente encontramos una relación en el tema de la Eucaristía, pero en este caso se abandona la tipología de los carros de triunfo, que por otro lado tanto gustaron a los jesuitas. Cree Nora Poorter⁹ que son especialmente los jesuitas y los agustinos los que intervienen de una forma decidida en el desarrollo de los «triumfos» para conmemorar sucesos o celebraciones especiales, representándose alegorías religiosas, como ocurre por ejemplo en las conmemoraciones de la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier llevadas a cabo en Pont-à-Mousson el año 1623.

Además, se trata efectivamente de una «Apoteosis de la Eucaristía», pero siempre dentro del marco jesuítico, remarcado por la presencia del propio San Ignacio, arrodillado ante la Sagrada Forma, en el interior de la composición. Esta tiene un sentido de ser y una justificación en cada uno de sus elementos, que es la de cantar las virtudes de la Eucaristía desde el punto de vista jesuítico.

EL PINTOR FELIPE GIL DE MENA

Felipe Gil de Mena¹⁰ es uno de los pintores de mayor producción en la pintura vallisoletana de la primera mitad del siglo xvii. Sin embargo no son muchos los datos biográficos que tenemos de él. Parece ser que nació en 1600 en la capital castellana, donde transcurrió su vida. Con tan sólo veinte años abre su taller en las cercanías de la iglesia de la Antigua y tras la muerte en 1660 de Diego Valentín Díaz, su maestro,¹¹ pasa a ocupar su taller frente a la iglesia de San Lorenzo.

Se especializó sobre todo en grandes ciclos pictóricos para conventos de diversas localidades, como Valladolid, Cuéllar y Medina de

9. POORTER, NORA, *op. cit.*, vol. I, pp. 202-203.

10. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *op. cit.*, pp. 139-146.

11. MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901 (2ª ed. facsímil, Ámbito, Valladolid, 1992), p. 640.

Rioseco. Su producción fue tan amplia que la colaboración de aprendices y ayudantes fue enorme, descuidándose algo la calidad artística.

Sin embargo, entre los cuadros conservados con una realización más directa, podemos apreciar una notable calidad, lo que hace que a Valdivieso a considerarlo como el «pintor más importante de la ciudad, después de Diego Valentín Díaz».¹²

El cuadro que comentamos aquí, la *Apoteosis de la Eucaristía*, es una de las obras maduras del pintor vallisoletano.¹³ La composición resulta algo sencilla, pese al gran número de figuras que se representan. Sin embargo, ha conseguido ya un mayor dominio del dibujo respecto a sus primeras obras, con formas sueltas, ligeras, en las que varían las actitudes.

EL SENTIDO DE LA SERIE EN UNA IGLESIA JESUÍTICA VALLISOLETANA

La actual parroquia de San Miguel y San Julián ocupa el antiguo edificio de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valladolid. Tras la extinción de dicho instituto religioso en 1767, sus bienes fueron confiscados. Y en 1775, siguiendo las directrices generales de Carlos III, el edificio fue otorgado a las parroquias de San Miguel y San Julián, que unificadas en una sola, pasaron a ocupar definitivamente el local.

Los jesuitas vallisoletanos tuvieron una rica vida activa en Valladolid, desde que en el año 1545 dos religiosos procedentes de Évora, los Padres Pedro Fabro y Antonio de Araoz fundan esta casa vallisoletana bajo la advocación de San Antonio de Padua.

Para el asunto de este estudio interesa advertir que uno de los momentos claves en su historia es la adquisición del patronato que sobre este templo adquieren los Condes de Fuensaldaña, en concreto doña Magdalena de Borja Oñez y Loyola, viuda de don Juan Urbán Pérez

12. VALDIVIESO GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 143.

13. *Ibidem*, p. 142.

de Vivero, hija del insigne emblemista Juan de Borja,¹⁴ nieta de San Francisco de Borja, y sobrina-nieta del fundador de los jesuitas San Ignacio de Loyola, tal y como expresa ella misma en su testamento, otorgado en Valladolid el 21 de diciembre de 1610:

porque yo la dha. condesa soy sobrina del santo padre Ygnacio de Loyola, fundador de dha. religion, hija de doña Lorença Oñez de Loyola, s^a. que fue de la casa de Loyola con quien se casso la primera vez don Joan de Borja, mi sr. y padre hijo de don Francisco de Borja duque de Gandía mi sr. y abuelo cuya nieta soy [...].¹⁵

Realmente se decide la fundación de una Casa de Probación para Novicios unida a dicha casa profesa, con la voluntad de que se pusiera bajo la advocación de Francisco de Borja en el caso de que éste fuera beatificado o canonizado.¹⁶ También expresaba su deseo de ser «fundadores de la dha. cassa professa de la compañía de jesus desta ciudad», esperando que se cambiase la advocación a San Ignacio, ya que era «justo que sus nietos y parientes tan cercanos dejemos memoria de quien ellos fueron y nosotros somos y reconozcamos la obligacion que a la dha. compañía tenemos...».¹⁷

La Casa Profesa sí que cambiará su advocación, por la de San Ignacio, cuando se canoniza al fundador jesuita en 1622. Sin embargo, la Casa de Probación nunca se llegó a construir.

14. Fruto del primera matrimonio de Borja, Juan de con Lorenza de Oñaz y Loyola, nieta del hermano mayor de San Ignacio, don Martín García de Oñaz y Loyola. SERRANO Y SANZ, Manuel, *Convenio celebrado entre D. Juan de Borja, D^a Lorenza de Oñaz y D^a Juana de Recalde, con motivo del proyectado matrimonio de los primeros. Año 1552*, «Boletín de la Real Academia de la Historia», tomo xxxiv, Madrid, 1899, pp. 146-152.

15. Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Leg. 997, fol. 980.

16. La beatificación de San Francisco de Borja fue tan sólo unos años después de la canonización de San Ignacio de Loyola, en 1624. Sin embargo, su canonización es bastante posterior, ya que no sucede hasta el año 1671. A pesar de ello, el culto a este religioso se da desde principios del siglo xvii, con importantes obras artísticas en las que se le representa.

17. Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Leg. 997, fol. 978.

Los Condes de Fuensaldaña favorecieron a esta Casa jesuítica vallisoletana en muchísimas ocasiones. Constan varios codicilos otorgando algunas cantidades¹⁸ o encargando diversos elementos para ella, como ciertas colgaduras para las paredes. E instituyeron la capilla mayor como lugar para su enterramiento, con un hermoso sepulcro realizado por el arquitecto Francisco de Praves y bultos funerarios del insigne Gregorio Fernández.¹⁹

A la muerte de doña Magdalena, ocurrida el 22 de diciembre de 1625, el patronato pasa, según su testamento, a la Compañía, pero puesto que los Condes de Fuensaldaña no habían tenido descendencia, su hermano, don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache,²⁰ solicitará a la Compañía de Jesús dicho patronato, que le será concedido el 2 de mayo de 1652.

El príncipe de Esquilache, que luchó por mantener el patronazgo de esta casa, mostró también un gran interés en que la iglesia vallisoletana fuese el panteón familiar, disponiendo incluso el traslado de los restos de diferentes miembros de la familia que se encontraba en las Carmelitas Descalzas de Zaragoza,²¹ aunque no se llegó a hacer.

Don Francisco de Borja fue un reconocido escritor. Sus obras en verso fueron reunidas y publicadas juntas, por primera vez, en Madrid, el año de 1648, con dedicatoria al rey Felipe IV y portada de tipo arquitectónica grabada por Juan de Noort.²²

18. En el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, se conservan diferentes escrituras haciendo referencia a este patronato de la condesa de Fuensaldaña.

19. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *La Compañía, Gregorio Fernández y los Condes de Fuensaldaña*, B.S.A.A., 1982, pp. 420. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y

20. Es hijo del segundo matrimonio de Juan de Borja con doña Francisca de Aragón-Baretto. Fue segundo conde de Mayalde y príncipe consorte de Esquilache, al casarse con Ana de Borja y Piñateli. Además fue comendador de la Orden de Montesa y llegó a virrey del Perú.

21. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *op. cit.*, p. 110.

22. *Obras en verso de Franco. de Borja*, Madrid, 1648. La portada va firmada por el artista, «Juan de / Noort f.», y recoge algunos emblemas como un libro y un laúd, con el mote «VTILE DVLCI», o una corona de laurel con el mote en su interior, «MERVISSE SATIS». Incluye además el escudo real y el personal del escritor.

Posteriormente hubo una segunda edición «reuísta y muy añadida», realizada esta vez en la «Emprenta Plantiniana de Balthasar Moreto», en Amberes el año de 1654, y una «Edición postrera, reuísta y muy añadida» en la misma imprenta en el de 1663. Estas dos últimas llevaban una portada grabada con dibujo de Pedro Pablo Rubens e incisa por Theodoro Gallus, según consta en la firma: «Pet. Paul. Rubenius pinxit Th. Galleus incidit».

Se cree que los cuadros de los que venimos hablando fueron realizados tras la muerte de la condesa de Fuensaldaña y del Príncipe de Esquilache († 1658).²³ Pero al margen de ello nos interesa destacar el ambiente de este centro vallisoletano, tan próximo a los orígenes mismos de los jesuitas, incluso con lazos familiares, y también cercana al mundo emblemático que tanto interesó a los jesuitas.

No hemos encontrado, por ahora, un grabado que pudiera inspirar la composición. Pero creemos que, sin duda, debió existir una estampa, y que bien pudo estar en el ámbito rubeniano, tan cercano al mundo emblemático de los jesuitas.

Es sabido cómo los jesuitas y siguiendo las indicaciones de su fundador, van a utilizar la imagen con fines contemplativos. Es la llamada «composición de lugar», que proponía el santo jesuita y que más tarde apoyó en el uso de la estampa. Prueba de este ejercicio son libros tan famosos como las *Adnotaciones et meditationes in Evangelia* de Jerónimo Nadal²⁴ o la *Pia Desideria* del belga Hermann Hugo.²⁵

Pero además de componer libros de emblemas, utilizaron la emblemática para instruir a los fieles, siguiendo, por otro lado, una de las recomendaciones del Concilio de Trento.²⁶

23. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *op. cit.*, p. 261.

24. NADAL, Jerónimo, *Evangelicae Historiae Imagines*, ed. facsímil de A. Rodríguez C. de Ceballos, Barcelona, 1975.

25. HUGO, Hermann, *Pia desideria emblematis elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata*, Amberes, 1624.

26. Cfr. RODRÍGUEZ C. DE CEBALLOS, A., prólogo ed. NADAL, Jerónimo, *op. cit.* SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, pp. 62-63.

EL TRIUNFO EUCARÍSTICO, DE GIL DE MENA: DESCRIPCIÓN Y LECTURA EMBLEMÁTICA

El marco de la composición es totalmente barroco y teatral, con dos columnas salomónicas, cargadas de pámpanos y racimos de uvas, situadas sobre alto plinto y en la parte alta ocultas por un gran telón, retirado en cuatro puntos por sendos angelitos.

Los pámpanos y uvas son un motivo decorativo muy abundante en el barroco, pero debemos observar como en este caso tiene además un sentido iconográfico marcado, y es el de la unión del pan y el vino en la Eucaristía.

Es por tanto un atributo eucarístico que hace una referencia clara al tema general del lienzo. Debemos notar como Rubens en su famosísimo ciclo de la Eucaristía para las Descalzas Reales de Madrid, no recurre a este detalle, por lo que sería también original de esta obra jesuítica.

En diferentes lugares del lienzo se van incluyendo cartelas con «inscripciones» aclaratorias. Unas veces son llevadas por angelitos, otras por alguna de las figuras, y una tercera tipología son simples cintas.

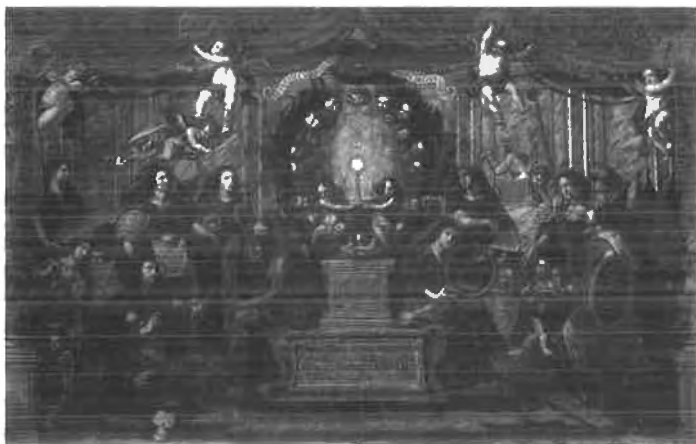


Fig. 1. *Apoteosis de la Eucaristía*, de Felipe Gil de Mena (Valladolid, Iglesia parroquial de San Miguel y San Julián).

El conjunto se divide, claramente, en tres grandes partes, la central en la que se desarrolla propiamente la apoteosis eucarística, y a ambos lados, superficies en las que por medio de diferentes atributos y emblemas se van a cantar las virtudes de la Eucaristía.

En el «centro», como eje de simetría, se sitúa un doble basamento, sobre el que una serie de angelitos sostienen el ostensorio, y rodeándolo una aureola de cabecillas de ángeles y una corona de distintos árboles, a nuestra izquierda la palmera y a la derecha, el ciprés, con varios símbolos entrelazados, el clarín y los rayos, junto a éste, y la serpiente enroscada en una vara y la antorcha, en aquel.

La «palma» es símbolo de la «fecundidad», pero también posee unas connotaciones de victoria, de ahí que simbolice el «martirio». Sería con este doble sentido como estaría representada aquí.

La palmera es símbolo de los mártires, basándose en la frase bíblica: «Iustus ut palma florebit»²⁷. Mientras que la gran cantidad de frutos que da, permiten asociarla a la fecundidad.

Se trata de un atributo muy utilizado en la emblemática con ese sentido de victoria,²⁸ y en ocasiones ampliado con otras connotaciones, como la igualdad, la justicia o la perseverancia con la que lograr esa victoria.²⁹

La Eucaristía, desde muy antiguo y como prueban las oraciones dichas en la Misa (haremos continua referencia a ésta, ya que el momento culmen de la misma es el rito eucarístico), permitía a su practicante

27. Salmos 91, 13.

28. VALERIANO, PIERO, *Hieroglyphica sive sacris aegyptiorum literis commentarii*, 1556, n° L. SAAVEDRA, *Idea de un príncipe político christiano...*, 1642. Empresa XCVI: «Memor adversa» (ed. de GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M^a, *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Separata de «Traza y Baza», n° 10, pp. 98-99).

29. RIPA, Cesare, *Iconología*, edición de la editorial Akal, 1987, tomo II, p. 199. GIOVIO, *Diálogo de las empresas militares y amorosas...*, 1561, empresa XLV «Inclinata resurgit» (ed. de SEBASTIÁN, Santiago, *Giovio y Palminero...*, *op. cit.*, pp. 222-225). ALCIATO, *Emblemas...*, n° XXXVI, «Obdurandum adversus urgentia» (ed. de SEBASTIÁN, Santiago, *Alciato. Emblemas*, Akal. «Arte y Estética», Madrid, 1985, pp. 70-73). *Ideaē vitæ Teresianæ...*, empresa 25 (ed. de SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía de la vida mística teresiana...*, *op. cit.*, p. 25).

conseguir distintos frutos, entre los que se encontraba el «sostén de la virginidad y del martirio».³⁰

Pero además, la palmera está emparejada con el «ciprés», formando juntos la citada corona. Se trata éste de un árbol asociado con los «difuntos» desde antiguo, con el valor añadido de la «eternidad», por su verdor perenne: «habremos de abandonar la tierra y una esposa amada, y estos árboles que cultivas, ninguno, fuera del ciprés odioso, te seguirá efímero que eres».³¹ Los primeros emblemistas también repararon en sus significaciones y así Alciato lo incluye, dedicándole tres epigramas.³²

No debe extrañar la unión de estos dos árboles, el ciprés y la palma como divisa propia de un personaje, siendo varios los ejemplos que podemos citar, como el conocido emblema del poeta Marco Antonio Casanova realizado por Giovio,³³ o en un caso español, el grabado que ilustra la Vida de Palafox escrita por González de Rosende.³⁴

Incluso podríamos señalar esta misma unión entre los dos árboles, en un grabado del «Sacramento de la Eucaristía», realizado por J. Lecrec en 1622. Aparece la corona formada por la palmera y el ciprés, en una de las múltiples escenas que configuran el grabado, rodeando una escena de la Anunciación.³⁵

La Eucaristía es considerada como «descanso eterno de los difuntos»,³⁶ por lo que la presencia del ciprés en torno a la apoteosis eucarística responde perfectamente a este valor.

30. *España eucarística*, ed. Sigüeme, Salamanca, 1952, pp. 33-36, Frutos de la Eucaristía.

31. HORACIO, *Odas*, II, 14, 23 ss.

32. ALCIATO, *Emblemas...*, n° CXCVIII, «Cypressvs» (ed. de SEBASTIÁN, Santiago, *Alciato...*, *op. cit.*, pp. 242-243).

33. GIOVIO, *Diálogo de las empresas militares y amorosas...*, 1561, empresa xxxv: «Erit altera merces» (ed. de SEBASTIÁN, Santiago, *Giovio y Palminero...*, *op. cit.*, p. 217).

34. ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Emblemas y jeroglíficos en un retrato de Palafox*, B.S.A.A., 1998, tomo LXIV.

35. Se trata de una grabado conservado en al Royal Library de Bruselas. *Vid. POORTER, Nora de, Corpus rubenianum. Part II...*, vol. II, fig. 57.

36. *España eucarística...*, *op. cit.*, pp. 33-36.

En estas dos ramas, como hemos visto, se entrelazan una serie de objetos, como la «tuba», símbolo de la Fama, pero que asociado al cristianismo viene a significar, desde tiempos anteriores, la «predicación». ³⁷

Realmente, con ese simbolismo de la fama, es un atributo moderno, creado en el Renacimiento a través de Valeriano o de Ripa. ³⁸ Pero no debemos olvidar algunos otros sentidos que lo complementan desde épocas anteriores. En la tradición cristiana, la «trompeta romana» es el símbolo de la predicación, que estaría representada por los obispos en la tierra. ³⁹ Así nos lo presenta, entre otros, Nuñez de Cepeda, en la empresa XXVI de su *Idea de el Buen Pastor...* ⁴⁰



Fig. 2. *Apotheosis de la Eucaristía*, de Felipe Gil de Mena. Detalle de la firma.

37. CEPEDA, Nuñez de, *Idea de el Buen Pastor copiada por los SS. Doctores representada en Empresas Sacras...*, 1682 (ed. de Rafael García Mahiques, Ediciones Tuero, Madrid, 1988), Empresa XXVI. «Fulmen ab ore venit», pp. 112-114.

38. VALERIANO, Piero, *Hyeroglyphica...*, *op. cit.*, lib. XLVII RIPA, Cesare, *Iconología...*, *op. cit.*, tomo I, pp. 395-396.

39. CEPEDA, Nuñez de, *op. cit.*, pp. 112-114. García Mahiques hace toda una relación de los pasajes bíblicos en los que aparece la trompeta o el clarín y su exégesis posterior.

40. CEPEDA, Nuñez de, *op. cit.*, p. 112-114.

Nos encontraríamos por tanto, con que la Eucaristía es uno de los sacramentos más importantes, pero que además debe ser cantado y enseñado sin ningún tipo de impedimento, tal y como hacen los jesuitas.

Junto a éste, atados en el lado derecho, aparece un «tridente o un rayo triple». Es un símbolo relacionado normalmente a Satán, pero que por su semejanza y en ocasiones unión con el triple rayo jupiteriano, también va a tener un sentido positivo, asociándose a los valores del número tres. Por lo general se une a los dioses de mayor importancia, en la mitología grecolatina, a Zeus-Júpiter. En la religión cristiana, también aparece como la imagen de Dios, y simbolizará la «voluntad divina».

Por sus valores, la emblemática considera al rayo triple como el mejor símbolo para el Príncipe, ya que va a representar la justicia. Para Pérez de Moya, el rayo consta de tres elementos –trueno, claridad y fuego–, los mismos que debe tener la justicia del Príncipe, primero, como trueno, debe ser oída por todos, además tendrá claridad, todos podrán conocerla, y finalmente caerá sobre unos pocos, como el fuego, para escarmiento de muchos.⁴¹

Otto Vaenius veía además en el rayo el símbolo de un poder superior, situado en el cielo y al que están sometidos todos los de la tierra.⁴² Esta idea estaría en relación con el sentido que en la época clásica se daba al rayo, tal y como nos lo define Séneca: «Hombres muy sabios juzgaron que el miedo era imprescindible para mantener en un puño el espíritu de los ignorantes, para inspirarnos el temor de algo por encima de nosotros. Era útil, en medio de tanto atrevimiento en los crímenes, que existiera algo contra lo cual nadie se creyese lo bastante poderoso. Así que, para aterrar a quienes no admiten la inocencia si no

41. PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, Madrid, 1584 (ed. de la editorial Glosa, en Barcelona, 1977).

42. VAENIUS, Otto, *Theatro moral de toda la philosophia*, emblema XVIII («Potestas potestatis subjecta») y XIX («nequid ultra vires coneris») (ed. de SEBASTIÁN, Santiago, «*Theatro Moral de la Vida Humana*», de Otto Vaenius, «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», 1983, nº XIV, pp. 7-92).

es con miedo, pusieron un vengador sobre su cabeza, y por cierto, armado». ⁴³

El rayo, en realidad símbolo de Júpiter, ha sido utilizado también en muchas ocasiones como arma de Cristo desde el cielo, para indicar la voluntad divina, siendo numerosos los ejemplos, tanto grabados como pictóricos, que podríamos señalar.

La «serpiente enroscada en un bastón» es el símbolo de Asclepios, el hijo de Apolo y la mortal Coronis, que llegó a ser divinizado. Se le adjudican unos poderes curativos, por lo que suele representar la curación, si bien siempre desde su aspecto corporal, dejando al margen lo espiritual.



Fig. 3. *Apoteosis de la Eucaristía*, detalle parte central.

43. SÉNECA, *Cuestiones naturales*, II, 42, 3. (Traducción de Codoñer, C., en ed. bilingüe, Madrid, 1979, vol. I., pp. 94.)

Pero además, en la emblemática, la serpiente es símbolo de la *prudencia*, recogiendo una cita evangélica; «Estote ergo prudentes sicut serpentes, et simplices sicut colombae». ⁴⁴ Y será Ripa quien la empleará como atributo de la prudencia enrollada en una flecha. ⁴⁵

A partir de él, otros muchos emblemistas la utilizan, como por ejemplo, Saavedra Fajardo. ⁴⁶

Y por otro lado, no debemos olvidar la «imagen de la muerte de Cristo» como serpiente de bronce, tal y como aparece en el evangelio de San Juan: «Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así tiene que ser levantado el Hijo del hombre, para que todo el que crea tenga vida por él. Porque tanto amó Dios al mundo que dio a su Hijo único, para que todo el que crea en él no perezca, sino que tenga vida eterna». ⁴⁷

Desde el Antiguo Oriente, la serpiente era el animal dador de vida, y con este sentido se asimila a Jesucristo. Éste da su vida, su cuerpo, para salvar al hombre. A través de su sangre y su cuerpo, por la Eucaristía, podremos alcanzar la vida eterna.

Junto a la serpiente, atadas ambas a la palma, símbolo de la victoria, aparece una «antorcha», símbolo de la «verdad y purificación». Y éste sería otro de los frutos de la Eucaristía, la purificación del alma y de los pensamientos. ⁴⁸

Pero también es símbolo del poder que pasa de unas manos a otras o del que reciben luz los demás. Así ocurre con la Eucaristía que permite llegar a la verdad, a la vez que es un medio de purificación, a través del cual se transmite la vida cristiana.

Uno de los grabados más interesantes que podemos citar con este atributo y en relación con el tema de la Eucaristía, es la portada de *De kerckelycke Historie*, realizada por J. Collaert sobre dibujo de

44. San Mateo 10, 16.

45. RIPA, *op. cit.*, tomo II, pp. 234-236.

46. SAAVEDRA, *op. cit.*, pp. 35-36.

47. San Juan 3, 14-16.

48. *España eucarística...*, *op. cit.*, pp. 33-36.

Rubens.⁴⁹ Aparece la alegoría de la iglesia, con un ángel, a la derecha, que lleva el ourovoros, y a la izquierda otro angelito porta una antorcha.

En la parte alta de esta corona, cerrándola, aparece un águila que sostiene con sus garras y el pico, una corona de laurel. A ambos lados de la gran corona, se encuentra la siguiente inscripción en una cinta ondulante: «VBI FVERIT CORPVS IBI / CONGREGABVNTVR ET AQVILAE».



Fig. 4. *Apotheosis de la Eucaristía*, detalle parte izquierda.

La «corona de laurel», que aparece en la parte alta, junto al águila, es símbolo del triunfo y la «gloria perpetua», debido al verdor de sus hojas. Este significado, como es sabido, le viene desde los romanos, donde era utilizada haciendo referencia a la virtud, a la verdad, a la

49. MUDRAERT, D., *De Kerckelycke Historie*, Antwerp, 1622. Vid. POORTER, Nora de, *op. cit.*, vol. II, fig. 88. Tiene un especial interés este grabado, porque haciendo pareja con el ángel que lleva la antorcha, aparece otro con el ourovoros, otro de los atributos que figuran en este lienzo vallisoletano.

perseverancia, a la gloria militar y a la fama literaria o artística.⁵⁰ En sus orígenes era, pues, un símbolo profano, pero se introdujo en el ámbito moral y religioso desde el cristianismo, siendo muchas las referencias que aparecen en la Biblia.⁵¹

Aquí aparece coronando a la Eucaristía, a la que se está presentando en su máxima apoteosis, como «corona de la vida eterna».⁵² Y además la corona de laurel es portada por una de las aves reinas de la Naturaleza, el «águila real».

Éste es el símbolo por excelencia de la altura. Se le asocia, junto a otros aspectos, con su valor de mensajero, y en el cristianismo especialmente como «mensajero celestial». Para San Jerónimo, significa la ascensión y la oración, es el ave que vuela más alto y por ello el que mejor expresa la majestad de Dios.⁵³

Con ella creemos que se quiere expresar como el águila, a pesar de volar tan alto, y gracias a su aguda vista, observa el valor de la Eucaristía, con el valor de Cuerpo de Cristo, y alrededor de ella se viene a congregar, trayendo además su trofeo, la corona de laurel: «VBI FVERIT CORPVS IBI / CONGREGABVNTVR ET AQVILAE».

La mayoría de los atributos que hemos analizado hasta ahora, en esta parte central del lienzo vallisoletano, aparecen en un interesante grabado de Cornelius Galle sobre dibujo de Rubens, que sirve de portada al libro *Lutprandus, Opera*.⁵⁴ A ambos lados de un pedestal central con una figura de la Iglesia, que está escribiendo y en la otra mano lleva una antorcha, van dos árboles diferentes, a la izquierda una palmera y la derecha un ciprés. La primera tiene en torno al tronco una leyenda: «pace et bello», a su pies se encuentra la figura de Mercurio,

50. Al laurel se le asocia a estos significados por ser el árbol de Apolo, y por tanto el sol, al que se le dan también.

51. I a los Corintios 9, 24-25.

52. *España eucarística...*, *op. cit.*, pp. 33-36.

53. CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, ed. Labor, Barcelona, 1985, pp. 57-58.

54. *Lutprandus. Opera...*, Antwerp, 1640. *Vid.* POORTER, Nora de, *op. cit.*, vol. II, fig. 91.

y en la copa se advierte un águila real con la corona de laurel en el pico. En el ciprés, a la derecha, se coloca una figura que sujeta una especie de rosario y en su copa el escudo pontificio, interpretado como la 'Sucesión de los papas».

La parte baja del basamento central, aparece una larga leyenda: «Consecrat humanas Heros Ignatius artes / Armaque candenti consecrat ille Deo / Et quamuis fallax mundi Sapientia lucet / Hic micat & certaniam facit illa fidem».

Sentados en el citado pedestal, se encuentran dos figuras, a nuestra izquierda Cronos, representado como un anciano alado y llevando la clepsidra, con inscripción aclaratoria de su significado, «tempore», y en el regazo una piel de león, «victoria»; y a nuestra derecha una figura femenina joven con el Ourovoros, «eternitas», entre sus manos, y un cordero, «pacifica», en su regazo.

A la izquierda, como vemos, se sitúa una representación del tiempo, según indica la inscripción, a través de una figura alada, mayor, Cronos, que porta la clepsidra en una mano.

Y junto a ella, la imagen de la victoria, a través del león. Se trata éste del rey de los animales, símbolo de la energía, la fuerza, el poder, la soberanía... Todos ellos hicieron que desde muy antiguo su imagen se asimilase a la de Cristo.

El Ourovoros es un jeroglífico de la «Eternidad», tal y como aclara además la inscripción del cuadro. Partiendo de Horapolo, la emblemática suele representar mediante la imagen de la serpiente que se muerde la cola esta idea de lo que no tiene fin, el tiempo que se devora a sí mismo, cíclicamente.

Son muchos los emblemistas que lo han utilizado. Horapolo asimila el «ureo» egipcio con el basilisco. Alciato, aunque dando un significado algo diferente, como inmortalidad, lo transforma en un tritón con una caracola, dentro de la serpiente que lo rodea.⁵⁵

55. ALCIATO, *op. cit.*, nº CXXXII.



Fig. 5. *Apoteosis de la Eucaristía*, detalle parte derecha.

Los grabados en los que aparece este atributo son, por tanto, muy habituales. Pero nos interesa señalar su presencia en algunos, por la proximidad temática, como es la portada realizada por J. Collaert sobre dibujo de Rubens de *De kerckelycke Historie*,⁵⁶ a la que aludimos en el caso de la antorcha. En este caso se asocian los dos símbolos en una alegoría de la Iglesia, indicando su importancia como luz –antorcha– que guía la vida terrenal hacia el más allá, a la eternidad –ouovoros–.

También aparece en varios grabados que ilustran la obra de Giosepe Agnelli, *Arte di goder l'Ottimo Osservata negl'Esercizii di S. Ignazio*,⁵⁷ aunque publicada unos años después. Se representa al

56. MUDRAERT, D., *op. cit.*

57. AGNELLI, Giosepe, *Arte di goder l'Ottimo Osservata negl'Esercizii di S. Ignazio. Opera Del Pre. Giosepe Agnelli della Compagnia di Gesù*, Roma, 1695.

ouovoros, como símbolo de lo eterno, abrazando dos grupos de símbolos, la palma y el olivo unidos por una corona (significando el triunfo de los justos) o la espada de fuego y las disciplinas. Así ocurre en una significativa lámina en la que dichas asociaciones flanquean a Cristo victorioso en la gloria del Juicio Final.

Igualmente es interesante el caso de la portada del segundo tomo de esta obra, en la que aparece un caballero arrodillado, creemos que San Ignacio, acompañado por una alegoría de la muerte, ante un ángel con una balanza en la que se pesa la serpiente en forma de círculo, con una espada y el olivo, frente al platillo con la bola del mundo a la que intenta ayudar un diablillo, sin conseguirlo.

Finalmente debemos recordar, como en el ciclo rubeniano para las Descalzas Reales aparece una composición con el ouovoros, considerado como alegoría del premio al ascetismo.⁵⁸

Aquí el ouovoros aparece además acompañado por un pequeño angelito con la siguiente inscripción: «Ne vacilles / sed memento / tantum esse / sub fragmen/to quantum / toto tegi/tur».

En este caso la imagen de la eternidad, se asocia con la del «pacífico» o amante de la paz, idea representada a través del cordero o vellocino.

El cordero es símbolo de la inocencia desde muy antiguo. La tradición judeocristiana lo eligió por ello como la víctima ideal para los sacrificios. Y a través de ello, se convirtió en imagen de Cristo desde época paleocristiana, basándose además en citas evangélicas, como el «Ecce Agnus Dei» con que llama Juan el Bautista a Cristo.⁵⁹ Además tendrá un sentido eucarístico, ya que es el cuerpo de Jesucristo lo que adoramos en la Eucaristía.

Como vemos, estas dos figuras si bien resultan antagónicas, vienen a completarse mutuamente en su significado. Nos encontramos con la imagen de un anciano contrapuesta a la figura de la juventud; aquel con un reloj, el tiempo concreto, que se acaba, ésta con el símbolo de

58. TORMO, Elías, *op. cit.*, pp. 299-301. POORTER, Nora de, *op. cit.*

59. San Juan I, 29.

la eternidad, del tiempo continuo, sin fin; el primero con el león, un animal de gran fiereza, la segunda con el cordero, el animal más pacífico, dulce y puro.

Pero estos, en un principio, antagonismos, realmente se complementan y encierran juntos un significado completo de la Eucaristía: la renovación del fiel que practica este Sacramento. A través de la Comunión logramos vencer (león) al tiempo terrenal (Cronos con la clepsidra), obteniendo así la paz (cordero) necesaria para lograr vivir eternamente (ouovoros). Y esta parte inferior, vendría a completar la parte alta, donde aparece propiamente la apoteosis eucarística. Nos encontramos como Dios, a través de su Hijo (en la Eucaristía) nos manda (águila como mensajero divino) la forma de lograr el triunfo y la gloria perpetua (corona de laurel). Ésta no es otra que la práctica de la Eucaristía; así se logra la victoria terrenal (palma), siendo prudentes (serpiente enroscada en un bastón) y buscando la verdad y la purificación (antorcha); y el triunfo celestial o eterno (ciprés) predicando (tuba o clarín) la voluntad divina (triple rayo).

A los pies de la figura con el ouovoros, en los escalones aparece la firma del artista: «PHELIPE GIL FAC.»

Este canto apoteósico a la Eucaristía viene remarcado por las virtudes y características de este sacramento, que van a ser expuestas a ambos lados de la composición.

A nuestra izquierda, aparece junto a Cronos, una figura adulta, de pie que con un catalejo en la mano izquierda y con inscripción que dice: «OBTVTUM TUA PRAE / PRESENTIA NOSTRVM»; mientras que en la derecha lleva otro objeto, que quizás pueda ser una «lupa». Por encima vuela un ángel que porta la siguiente leyenda: «Quod non capis / quod non vides / animos afir/mat fi/des».

Con ello se quiere representar como las «pasiones impiden ver la realidad, la necesidad de la fe para entender algunas cosas». Así, se afirma en el ángel que vuela por encima, «Quod non capis / quod non vides / animos afir/mat fi/des».

Las lentes en general, en unas ocasiones un catalejo, en otras los anteojos o la lupa, suelen tener este significado señalado dentro de la

emblemática. Así, lo expresan, entre otros, Saavedra Fajardo en su empresa VII «Auget et minuit» o Juan de Borja, en la N^o XLVI, «Sic anime affectus». ⁶⁰

Bovio en su *Ignatius Insignum...*, también presenta un emblema con un catalejo sobre un trípode y el mote «VISA PER ANGVSTVM». ⁶¹ Con él no quiere indicar como San Ignacio, a pesar de los problemas, dirige su mirada a Cristo y le sigue.

En este caso, nos encontramos con que entre los frutos de la Eucaristía, cantados como hemos indicado en la Misa, se encontraría su capacidad para «extinguir los vicios». ⁶²

Más atrás otra figura también de pie, lleva en una mano una cartela: «Invisi bilia Dei / per ea quae / facta sunt in/tellecta cons/piciuntur»; y en la otra una brújula con una inscripción que dice: «TVA LVMINA SPECTO».

La *brújula* es símbolo del *camino correcto*, del dejarse guiar. Saavedra Fajardo la utiliza señalando a tres estrellas, entre las que se encuentra la Polar, y significando la religión, siendo éste el norte que se debe seguir fielmente y sin abandonar.

Esta sería la idea que se quiere representar en el cuadro, aclarado por las inscripciones. Dios no se muestra conforme con aquellos que sólo utilizan el intelecto, porque a través de éste no se llega a Él: «Invisi bilia Dei / per ea quae / facta sunt in/tellecta cons/piciuntur». Sin embargo, la brújula necesaria para alcanzar a Dios sería la Eucaristía, a través de la cual contemplan su luz: «TVA LVMINA SPECTO».

Muy semejante es uno de los emblemas que forma parte de la obra del jesuita Hermann Hugo, *Pia Desideria*, en la que se representa al Alma llevando una brújula en forma de corazón, que le conduce hacia donde se encuentra el Amor divino, igual que el girasol se vuelve ha-

60. BORJA, Juan de, *Empresas morales*, Praga, 1581 (ed. facsímil de Rafael García Mahiques, Valencia, 1998).

61. BOVIO, Carolo, *Ignatius Insignium, Epigrammatum et elogiorum centuriis expresus a Carolo Bovio*, Roma, 1655, insignia XXXIII.

62. *España eucarística...*, *op. cit.*, pp. 33-36.

cia el sol que le da la luz: «Ego dilecto meo et ad me conuersio eius».⁶³

Y todavía más atrás una tercera figura adulta con una «tabla» en las manos: «I / Quodtantum valeamus / ab vno est». Al lado otro ángel de espalda que lleva una cartela oval: «Sumit v/nus sumunt / mille, quantum isti tantum / ille».

Creemos que puede indicar la «indivisibilidad de la Eucaristía». Se trata éste de un Sacramento que instituye la presencia del cuerpo de Cristo en el pan, cuyo valor está en lo que cada uno es.

Además, su presencia no se acaba, tal y como expresaba San Isidoro en uno de sus Sermones: «De este pan, cuando se recibe, igual participa uno solo que todos juntos. Todo entero lo recibe uno, todo entero lo reciben dos, todo entero lo reciben muchos, sin disminución alguna, porque la consagración de este pan sabe distribuirse, pero no sabe acabarse con la distribución».⁶⁴

Por debajo, algo agachada, en el extremo izquierdo del cuadro, aparece una mujer con una «balanza» que pesa una *crúz*, con letrero «PIETATIS» y una *espada*, «POTESTAT». Por detrás de esta figura, y junto a la figura arrodillada, un angelito con un letrero que dice: «Iustitia et / pax oscula/tæ sunt. Veri/tas de terra / orta est».

Representaría la idea de la *Justicia* a través de la «balanza» como es habitual, pero en este caso sobresalen los objetos en que se debe apoyar, la «piedad», representada a través de la cruz, y el poder o la «autoridad», simbolizada por la espada.

Por la justicia, llevada a cabo con piedad pero con autoridad, se conseguiría la paz, y a través de esa justicia bien realizada, se consigue la verdad.

Estos atributos son abundantísimos a lo largo de la Historia del Arte y en concreto de la emblemática. La balanza como símbolo de justicia es empleada continuamente. Tan sólo recordaremos un ejemplo, por su proximidad a los jesuitas y a San Ignacio, la portada del se-

63. HUGO, Hermann, *op. cit.*

64. San Isidoro, Sermon IV, ML 83, 1226, C.

gundo tomo de la obra ya citada de Agnelli, *Arte di goder...* y firmada por «Arnoldo van Westerhout Sc.». En ella aparece San Ignacio arrodillado ante un ángel que lleva una balanza, donde pesa el símbolo de la eternidad, la serpiente que se muerde la cola, alrededor de la espada y la palma, mientras que en el otro platillo se encuentra una bola del mundo a la que trata de ayudar un diablillo. El mote elegido, en la parte inferior, corresponde al Salmo 61, 10: «Mendaces filii hominum in stateris».

Mentirosos los hijos humanos en la balanza, aunque cuando se une la piedad y la autoridad se puede lograr un ideal de justicia, que es el que impera en el cielo, según indica la consiguiente inscripción del lienzo vallisoletano: «Iustitia et / pax oscula/tæ sunt. Veri/tas de terra / orta est».

En este lado izquierdo del lienzo, resumiendo, nos encontramos con las características de la Eucaristía y que ayudan a lograr el triunfo terrenal al que alude tanto la palma, como la figura de Cronos con el León.

Concurrirían aspectos como la Indivisibilidad de la Comunión (figura con la tabla), su valor de camino correcto (brújula), la importancia de la Fe (catalejo) para creer en ella, y de la Justicia (balanza) basada en la piedad (cruz) y al mismo tiempo en la autoridad (espada).

Serían estos aspectos los que se deben seguir en la vida terrenal, que está manifestada además por la presencia en este lado del lienzo de la figura arrodillada de San Ignacio. Pero haciendo notar como no se le representa como religioso ni siquiera como santo, sino como un caballero que se rinde ante estas virtudes eucarísticas.

Por debajo de todas estas figuras, en un primer plano, aparece un personaje arrodillado en actitud de veneración, se trata de *San Ignacio*, representado como caballero, acompañado incluso por su escudo. A sus pies pone: «IGNATIVS EVCHARIS/TIÆ MILITAT». Tiene un sombrero de plumas en el suelo, hinca la pierna izquierda y dobla la derecha.

Por detrás un angelito con un escudo, dentro de una forma avolutada, trae de campo rojo caldero de sable pendiente de cadena

moviente, de una corona de laurel, acompañado de dos lobos de sable afrontados y empinantes.

Realmente este no es el escudo exacto de Íñigo López de Loyola, puesto que este es un escudo cuartelado en cruz, en que primera y cuarta trae de sinople tres bandas de oro,⁶⁵ segunda y tercera trae de argent caldero de sable pendiente de cadena moviente del jefe acompañado de dos lobos de sable afrontados y empinantes.⁶⁶ Pero quizás este cambio venga producido por tratarse de una obra realizada en el seno de la familia Borja Oñaz y Loyola, y la intención de unir estos dos últimos apellidos.

Este mismo escudo nos lo encontramos en uno de los cuarteles (el cuarto) del escudo familiar de los condes de Fuensaldaña, como hemos visto patronos de los jesuitas vallisoletanos. Así está representado en la fachada del templo, en el retablo mayor o en las metopas del sepulcro de este matrimonio en el interior de la iglesia.⁶⁷

Sin duda se trata de San Ignacio, ya que así aparece confirmado por la inscripción que aparece a sus pies, aludiendo a su devoción por la Eucaristía, que veremos después.

Debemos sin embargo observar aquí, como si bien es cierta la devoción y culto de San Ignacio por la Eucaristía, dentro de la familia Borja, que creemos fueron los que encargaron la realización de este cuadro, existía una especial inclinación por este Sacramento, derivado de su abuelo, San Francisco de Borja. La iconografía de ese santo nos lo va a presentar en multitud de ocasiones ante la Sagrada Forma, siendo una de sus señas de identidad, junto a la cabeza de la reina Isabel.

Por poner algún ejemplo podemos recordar uno de los lienzos que decoran el altar dedicado al santo aragonés en el colegio jesuítico de San Luis, de Villagarcía de Campos. En él aparece San Francisco de

65. Armas que corresponden al apellido Oñaz.

66. Armas del apellido Loyola.

67. Dos de los cuarteles, los de la izquierda corresponden a don Juan Urbán Pérez de Vivero, mientras que los de la derecha corresponden a su esposa, doña Magdalena, siendo éstos los de Borja en el primero y los de Oñaz Loyola en el cuarto.

Borja arrodillado ante la Eucaristía, y una inscripción aclara el sentido de la obra: «SAN / FRANCISCO / DE BORJA / FUE DEVOTISSIMO DE EL / SANTISSIMO».

Frente a ello, como vamos a ver a continuación, en el **LADO DERECHO** nos encontraríamos con otras cualidades que debe tener el hombre respecto a la Eucaristía y que le llevarán a ese mundo de la inmortalidad al que alude el ciprés, el cordero y el ouovoros. Aparecen menos figuras. Tres de ellas son de gran tamaño, de pie, mientras que el resto son angelitos.

Junto a la gran corona vegetal del centro, va a la derecha, una figura de pie, que lleva entre las manos una tablilla y un *compás*. En torno a su brazo letrero que dice: «MENSVRAM REFGIT VIRTVS».

La figura que lleva el *compás* representa la «imposibilidad de medir la virtud». Este objeto ha significado siempre la exactitud, vinculado al sentido de perfección de círculo y del centro. En muchas ocasiones aparece unido a la imagen de Dios, representando a Éste como Arquitecto, tal y como cantaba Dante: «El que con su compás marcó los límites del mundo y reguló todo lo que se ve y todo lo que se esconde».⁶⁸

Pero además significó para la emblemática, la Prudencia, la Justicia, la Templanza, la Veracidad o ciencias como la Geometría, la Astronomía, la Arquitectura y la Geografía.

Son varios los ejemplos emblemáticos, en los que se nos indica que la virtud se encuentra en el medio, son los casos famosos de Colonna en su *Sueño de Polifilo*, con el jeroglífico, «Medium tenuere beati», o todavía más cerca de los jesuitas, el emblema número 10 del *Theatro moral* de Vaenius («In medio consistit virtus»). Sin embargo en el lienzo vallisoletano lo que se nos viene a decir es cómo la virtud no se puede medir, comparar, ni siquiera con un instrumento tan exacto como el compás.

Hacia la derecha del lienzo, un ángel volando lleva una cartela en la que pone: «Pange lingua / gloriosi cor/poris miste/rium». Se encuentra al lado de una figura femenina de pie, que acompaña a unos

68. DANTE, *Divina Comedia*, Paraíso 19, 40-42.

niños o angelitos que leen o cantan sobre un libro, quizás aludiendo al conocido himno eucarístico compuesto por Santo Tomás de Aquino, que acabamos de mencionar. Y que vendría a indicar cómo se debe cantar el misterio de la Eucaristía.

En primer plano, en el extremo derecho del cuadro, otra figura vestida con túnica roja, coraza con gorgona, casco en la cabeza, lanza y escudo en las manos con una larga inscripción. Por detrás la acompañan varias banderas, y una pequeña figura de un niño con una especie de casco o con el pelo negro. Y a sus pies un cañón y las bolas.

Y finalmente en los escalones de primer plano, hay un angelito que lleva un azuzador de caballos, un estribo o cinto y una espada tirada en el suelo.

Esta última imagen simboliza la guerra, representada como suele ser habitual, tal y como hemos descrito. Sin embargo llama la atención como esta alegoría de la guerra no lleva sus armas en las manos, sino en el suelo, mientras que una inscripción en su escudo nos advierte de cuales son realmente sus armas: «Non se/cundum Car/nem milita/mus, nam ar/ma militiæ nos/træ non carna/lia sunt, sed po/tentia Deo, ad / destructionem munitio-num».

Este atributo recuerda especialmente uno de los pasajes biográficos de San Ignacio, al que luego aludiremos. Estando en el Santuario de Nuestra Señora de Montserrat, el santo fundador jesuita decide abandonar su condición de caballero y entregarse a la vida dedicada a Dios. Ante el altar de la Virgen, se desprende de sus armas y las coloca en el altar, tal y como relata la *Vita Beati P. Ignatii Loiola...*: «In Æde Montis Serrati tamquam nouus Christi eques noctem vnam ante aram Virginis excubat, humanæque arma militæ e tholo suspendit».⁶⁹

69. *Vita Beati P. Ignatii Loiola*, Roma, 1609 (hay una segunda edición realizada en 1622, con motivo de la canonización, en la que se incluye un nuevo grabado). En 1992, la Universidad de Granada publicó una edición facsímil, con un estudio introductorio de Antonio Navas Gutiérrez. Existe igualmente un estudio sobre esta obra de CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio y MONTERO ESTEBAS, Pedro María, *La influencia de la «Vita Beati Patris Ignatii...» grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio*, «Cuadernos de Arte e Iconografía», 1993, tomo VI. II, pp. 386-395.

Este episodio significativo es el elegido por Bovio como portada de su obra dedicada a San Ignacio.⁷⁰

En el lado derecho del lienzo, los emblemas y símbolos aluden a valores más espirituales, que conllevan la fama, la inmortalidad y la eternidad, a las que se refiere la parte central. Así no se debe medir la virtud, ya que esta no tiene medida, es perfecta siempre que se practica (compás), se debe cantar el valor de la Eucaristía (pange lingua) y estas deben ser nuestras armas y no las terrenales.

LA IMAGEN DE SAN IGNACIO ADORANDO LA EUCARISTÍA

La devoción de San Ignacio de Loyola a la Eucaristía es sabida por todos. Hasta el punto de que según Ángel Suquía, «Los que ahora tratan de reconstruir la historia de la comunión frecuente reconocen en el gentil-hombre de Loyola a uno de los grandes propulsores del movimiento eucarístico del siglo XVI».⁷¹ Son muchos los datos biográficos que nos hablan de ella.

Ya desde su juventud sintió esa inclinación hacia la Eucaristía, al punto de que asistía a misa diaria y comulgaba todos los días. En algunos de esos momentos, incluso cuando aún no era sacerdote, se le va a aparecer Jesucristo. Así ocurre durante su estancia en Manresa: «Oyendo misa un día y alzándose el Corpus Domini, vio con los ojos interiores unos rayos blancos que venían de arriba; y aunque esto, después de tanto tiempo no lo puede bien explicar todavía lo que el vio con el entendimiento claramente fue ver cómo estaba en el Santísimo Sacramento Jesucristo Nuestro Señor».⁷²

70. BOVIO, Carolo, *op. cit.*, portada.

71. SUQUÍA GOICOECHEA, Ángel, *San Ignacio de Loyola*, en «España Eucarística», Ed. Sigueme, Salamanca 1952, pp. 152-162. Sobre este tema *vid.* BEGUIRISTAIN, J., *San Ignacio de Loyola, apóstol de la Comunión frecuente*, Barcelona, 1909. SERP, W., *Der Hl. Ignatius von Loyola und die tägliche Kommunion*, En «Zeitschrift für Aszese und Mystik», Innsbruck, 5 (1930), pp. 12-16. DÜHR, J., *Art. Comunión frecuente*, en «Dictionnaire de Spiritualité», fasc. XI, París, 1948, Colecciones 1260-1264.

72. Monumenta Historica Societatis Jesu. Monumenta Ignatiana, *Fontes Narrativi de Santo Ignatio*, I, p. 402.

Esta devoción eucarística se va a reflejar claramente en el arte y en sus representaciones. Así, entre otros ejemplos podríamos recordar la «Alegoría de la institución de la Eucaristía» pintada por Juan del Castillo en 1612, y que se conserva en el Decanato de la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla,⁷³ en la que aparece representado San Ignacio junto a San Juan Evangelista, o el cuadro de Valdés Leal, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, «San Ignacio y San Francisco de Borja contemplando una alegoría de la Eucaristía».⁷⁴



Fig. 6. *Espíritu Santo inspirando a santos y doctores de la Iglesia*, de Barlomé Santos. (Valladolid, Iglesia parroquial de San Miguel y San Julián).

73. VALDIVIESO, Enrique, *Universidad de Sevilla. Patrimonio Monumental y artístico*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1986, pp. 148-151. GIL VARÓN y otros, *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Compañía de Jesús, Sevilla, 1990-1991, pp. 29 y 59, ficha nº 8.

74. VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1986, pp. 268. VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Valdés Leal*, Guadalquivir, Sevilla, 1988, pp. 106-107. GIL VARÓN y otros, *Iconografía de San Ignacio de Loyola...*, *op. cit.*, pp. 36 y 62, ficha nº 17.

Por otro lado, la disposición de San Ignacio arrodillado, vestido como caballero, pero despojándose de las armas que lo caracterizan como tal, fue muy habitual en su iconografía, especialmente en los primeros pasajes de su biografía, como algunos que ilustran la *Vita Beati P. Ignatii Loiola*, con grabados de Barbé sobre dibujos de Rubens.⁷⁵ Así, en la página número 9 se le representa arrodillado en un alto en el viaje a Montserrat, haciendo voto de castidad; o en la 11, donde se representa el momento en que deja todas sus armas junto al altar de la Virgen de Montserrat. A partir de estos pasajes se le va a representar en muchas ocasiones en actitud de veneración, pero ya ha perdido ese valor de caballero armado, y se le representa con una simple túnica.

Quizás sea el momento de la aparición de la Virgen en Pamplona el que más eco tuvo en el arte, pudiendo citarse varios ejemplos como el lienzo de Valdés Leal conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla;⁷⁶ el de José María Romero de la Catedral sevillana,⁷⁷ fechado en 1842.

Igualmente aparece arrodillado, abandonando sus armas terrenales frente al triunfo divino, en un grabado que ya hemos citado, el que hace de portada del tomo II del *Arte di goder l'Ottima...* del P. Agnelli.⁷⁸ También en esta obra, aunque en una escena que representa la aparición de la Virgen en la cueva de Manresa, cuando el santo fundador se encuentra escribiendo sus Ejercicios, lo acompañan en el suelo esos distintivos de caballero.⁷⁹

75. *Vita Beati P. Ignatii Loiola...*, *op. cit.*

76. VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura sevillana...*, *op. cit.*, p. 268. VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Valdés Leal...*, *op. cit.*, pp. 106-117. GIL VARÓN y OTROS, *Iconografía de San Ignacio de Loyola...*, *op. cit.*, pp. 31 y 60, ficha nº 11.

77. VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura sevillana...*, *op. cit.*, p. 397. GIL VARÓN y OTROS, *Iconografía de San Ignacio de Loyola...*, *op. cit.*, pp. 55 y 97, ficha nº 128.

78. AGNELLI, *op. cit.*

79. *Ibidem.* Grabado con el título «Docente magistra. Religionis», firmado por «Rup. Abb.». Normalmente la iconografía de este pasaje de la vida ignaciana, no suele incluir este detalle.

Finalmente, recordar otro grabado del que ya hemos hablado, la portada del *Ignatius Insignium* de Carolo Bovio,⁸⁰ en que se alude al pasaje en que San Ignacio abandona las armas ante el altar de Nuestra Señora de Montserrat.

No queremos terminar, sin advertir cómo en la misma iglesia jesuítica vallisoletana se nos presenta a San Ignacio como defensor de la Eucaristía, y así, en uno de los lienzos pintados por Bartolomé Santos copiando la serie eucarística de Rubens para las Descalzas Reales, se unen en un solo cuadro a los evangelistas, los doctores de la iglesia y aquellos santos que más han destacado en la defensa del Santísimo Sacramento. Rubens pintó entre éstos a Santa Clara, fundadora de la rama femenina de los franciscanos que efectivamente destacó en esa devoción y porque la obra iba dedicada a un monasterio de dicha Orden clarisa.

En cambio en Valladolid, al ser un templo jesuítico, se decide sustituir la imagen de Santa Clara por la de San Ignacio, quien aparece así acompañando a Santo Tomás de Aquino y San Norberto, los Padres de la Iglesia y los Evangelistas, como defensores eucarísticos.

80. Bovio, Carolo, *op. cit.*

EMBLEMÁTICA IGNACIANA EN EL ARTE NOVOHISPANO

NURIA BARAHONA QUINTANA

Universidad Nacional Autónoma de México

Los jesuitas del siglo **xvi** participaron de las inquietudes estéticas; así como los hombres de esta época basaron su conocimiento en la asociación de una forma de lenguaje con otra para alcanzar la unidad de palabras y cosas, combinando para ello las palabras con las imágenes,¹ así también los jesuitas promocionaron las publicaciones de los libros donde el emblema adquiría pinceladas de verdad ilustrada. Es comprensible el valor que se concedió a las ilustraciones en los libros dada la importancia que se asignó a las imágenes. Fueron sobre todo los jesuitas, los grandes valedores de estas *ayudas visuales*; señalaban que el ojo era un sentido muy eficaz para ayudar a memorizar un objeto, también comparaban a los pintores con los poetas, declarando que la pintura estimulaba la enseñanza pues era capaz de representar ideas abstractas. Los métodos ilustrativos fueron aplicados por los jesuitas en los catecismos, en los Ejercicios Espirituales y manuales. Tales imágenes o figuras iban acompañadas de unos lemas que expresaban el ideal que ellos buscaban, generalmente con un fin didáctico y propagandístico. Junto a los elementos aludidos, el emblema lleva un epigrama que explica lo que representa la pintura y se da una interpretación de la misma. La Compañía de Jesús tenía su propia metodología educativa, la *Ratio Studiorum* que consideraba como norma pedagógica la presentación de *exemplas*, que podían sacarse de la Antigüedad porque se creía que tales hombres poseyeron unas virtudes semejantes a las del cristianismo. Esta técnica pedagógica de los jesuitas se impuso por medio de manuales de los que el más famoso fue el *Instituto*

1. SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 11.

poetica,² de Jacobus Pontanus, popularizando el género emblemático y extendiendo sus características a múltiples manifestaciones culturales, de ahí que lo veamos junto a la arquitectura en templos, la pintura en los cuadros, la literatura en su género hagiográfico, etc.³

A la difusión del género emblemático contribuyó de manera decisiva el plan de estudios de los colegios de la Compañía de Jesús, es decir la mencionada *Ratio Studiorum*, que San Ignacio encargó a hombres como Nadal o Polanco, desde 1585, llegando a la formulación definitiva en 1589. Debemos tener en cuenta que en la práctica, la recomendación de ciertos textos literarios era regulada por instrucciones particulares en cada provincia de la orden. De acuerdo con el citado plan, la evolución hacia el Barroco no vino dada por el principio de la mimesis, es decir la imitación de la naturaleza y del comportamiento humano, sino por la recomendación de los tópicos o figuras que favorecerían el ingenio y la invención, así lo avalaba Aristóteles, que indicaba el uso con moderación y en proporción al conjunto del discurso, y con ello vino a justificarse en la pedagogía el ejercicio de emblemas.

De acuerdo a lo expuesto, no sólo la pedagogía de los colegios de la Sociedad llevó a la práctica el uso del género emblemático, sino que los propios jesuitas, contemporáneos del fundador utilizaron la emblemática para dejar patente la imagen del fundador y la difusión de la Compañía de Jesús. El deseo de conocer bien a Ignacio y poseer una biografía oficial hizo que el padre Pedro de Rivadeneira escribiera la hagiografía del santo fundador. Para ello pidió ayuda a Alonso de Polanco y la supervisión de Diego Laínez, general de la orden por aquel tiempo. El fin último era ilustrar la vida y milagros del fundador de la orden porque sus compañeros buscaban el momento para que el Papa declarase que el patriarca se encontraba en situación de recibir el culto de los fieles, en un estado anterior a la santidad; el perfil de Ignacio le valió el ascenso a los altares, siendo beatificado en 1609 por el Papa Paulo V.

2. PONTANUS, Jacobus, *Instituto Poética*, Roma 1597.

3. SEBASTIÁN, Santiago, *op. cit.*, p. 12.

Para esta fecha ya estaba institucionalizado el nombre con el que se identificaba al grupo que dio vida a la Sociedad. En principio, los jesuitas acudieron a esquemas iconográficos que retomaba elementos de la cristiandad primitiva, más exactamente del Emperador Constantino (n. 274, m. 337) instigador del Concilio universal de Nicea, en el cual se explicó el dogma de la Santísima Trinidad, redactó el símbolo de la fe y condenó el arrianismo. Los relatos de los historiadores de la época, como el libro que escribió el obispo Eusebio de Cesárea (n. 260, m. 341), *Vida de Constantino*, atribuye a éste la iniciativa de las obras de arte donde aparecía el propio emperador: medallas con su efigie, retratos de cuerpo entero, estatuas, etc. En una moneda se acuñó por un lado el retrato-cabeza velada; del otro él mismo sentado en un carro tirado por cuatro caballos, mientras que los cielos se abren y sale la mano de Dios para recibirlo. Estas noticias de grupos, estatuas, pinturas y monedas nos informan del rápido proceso de glorificación de Constantino, más aún, de su canonización. Lactancio, escritor cristiano de principios del siglo IV, posee una obra monumental *Divinarum Institutionum Libri VII*, es la primera obra latina que expone, de un modo sistemático, la misión mundial del cristianismo, y su inmensa superioridad sobre el gentilismo y la filosofía pagana. Ambos historiadores coinciden que en el transcurso de la expedición que organizó Constantino para entrar en Roma, se le apareció la cruz en el cielo con un letrero, *Con esta vencerás*, y que por un acto de adhesión al cristianismo, hizo colocar en sus estandartes el monograma de Cristo –IHS–. Esas banderas o lábaros cristianos tenían sus antecedentes en los estandartes que portaban los emperadores romanos y Constantino reconvirtió el significado, ahora ya no estaban colocados los símbolos que identificaba a un emperador en concreto, sino que representó el nombre de Cristo, unas veces acompañado por una cruz y otras veces solo. Vencedor de varios combates, el emperador llegó pronto ante las murallas de Roma y ganó a Magencio. Constantino mantuvo firmemente la idea de que tenía que defender los fundamentos de la doctrina cristiana y que Dios le había elegido para difundirlas por el mundo, y salvar con ellas el imperio abanderando el cristianis-

mo con un estandarte con el nombre de Cristo y luchando al servicio de Dios.

El monograma de Cristo proviene de una fuente anterior a Constantino, si bien a este emperador se debe el honor de ser el primer emperador que acata oficialmente la religión cristiana. Tiempo atrás, los catecúmenos fueron perseguidos por defender la incipiente Iglesia aceptando ser bautizados, bajo la señal de la cruz, sin llamar la atención para evadir la persecución. Durante los primeros tiempos del cristianismo, el pez representó a Cristo, debido a la necesidad de evitar cualquier evocación de la cruz, emblema vergonzoso y espeluznante para la sensibilidad romana.⁴ ¿Qué simbolizaba el pez? Sencillamente la respuesta se encuentra en la etimología de la palabra. En griego, pez se escribe IH(OU)S, cada letra griega, por separado, forman a su vez las iniciales de las palabras latinas: «Iesus, Christus, Hominum, Dei, Salvator». Aún hay más. La contracción de la palabra griega IHS, designa a Jesucristo, Hijo de Dios Padre representado con el alfa y la omega, el crismón, el monograma IHS, el Salvador, el Verbo, el Unigénito, etc. Todas las designaciones son válidas, pero aquella que reflejaba el sentir de Constantino fue precisamente la utilizada por la Compañía de Jesús para defender la religión, es decir el monograma de Cristo. Así como el emperador había vivido en época de herejías, el Instituto había nacido en época de crisis para salvar al catolicismo de las iras de los reformadores.

El grupo que dio nombre a esta Sociedad, estuvo encabezado por San Ignacio de Loyola, como queda plasmado en su hagiografía oficial. La fuente biográfica es de suma importancia para seguir descifrando los elementos simbólicos que se utilizará posteriormente en las fuentes plásticas, sobre todo en las pinturas de carácter emblemático realizadas para ensalzar la figura del insigne patriarca y fundador de la orden religiosa.

En cuanto al lema de la Sociedad, «Ad Maiorem Dei Gloriam», los antecedentes de la vida de Ignacio están presentes en el contenido.

4. REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía*, Madrid, Cátedra, 1995.

Todo empezó cuando a los 30 años acudió con las tropas auxiliares en ayuda de Pamplona, sitiada por los franceses. Rechazan la rendición que éstos ofrecen y se disponen a defender la fortaleza, cuando una bala de cañón le hiere gravemente. Así se expresa Rivedeneira:

Y al atacar, cae derribado por esta manera Ignacio. Los navarros cedieron el castillo a los franceses, los cuales llevaron a Ignacio a sus reales tiendas, y sabiendo quien era, y viendole tan mal parado, movidos de compasión, le hicieron curar con mucho cuidado. Y estando ya algo mejor, le enviaron con mucha cortesía y liberalidad a su casa, donde fue llevado a hombros de hombres, en una litera.⁵

Ignacio llegó a estar tan mal que se temía por su vida. Al poco tiempo de sobreponerse, mejoría que él atribuye a la intercesión de San Pedro, que con las llaves de la Iglesia en la mano, se le aparece la noche de mayor necesidad como quien venía a traerle y favorecer su salud. En este punto de su vida se produce la conversión de Ignacio, se centra en la lectura de la vida de Cristo y la vida de los santos. Estas lecturas cambiaron su corazón y le animaron a querer imitar y obrar como Jesucristo y los santos, de ahí que deseara servir a Jesús. La biografía refiere este momento:

La divina providencia avia elegido a Ignacio como su soldado y le ayudava en los buenos propositos, de manera que empezo a prevalecer en su alma la verdad contra la mentira, el espiritu contra la sensualidad y el nuevo rayo de luz contra las tinieblas.⁶

De esta manera se iba formando el carácter espiritual de Ignacio. La interpretación que se desprende del texto está directa y estrechamente relacionada con la condición de Ignacio como soldado y militar, ésta y no la eclesiástica había sido su educación, ¿qué servicio aprende Ignacio en este periodo de su vida, que condiciona el futuro de la

5. RIVADENEIRA, Pedro de, *Las obras completas de Pedro de Rivadeneira*, Roma, 1595. Libro 1, cap. 1, p. 2.

6. *Ibidem*, p. 3.

Compañía creada por él, como ejército al servicio de Dios?, pues la organización de un ejército militante al servicio del Papa y «Ad Maiorem Dei Gloriam», (Para Mayor Gloria de Dios). Entre el soldado y el cortesano prevaleció en Ignacio la condición de soldado. Iñigo, que así se llamaba en esta época, era militar y debía, *bajo el estandarte de la Cruz* –como refrenda la fórmula del Instituto– *militar para Dios*. El acontecimiento sucedió en la primera época de la vida de Ignacio y prefigura al soldado cristiano que luchará bajo la bandera de Jesucristo porque Ignacio desea: «Imitar al buen Jesús y a los otros santos que por averle imitado merecen ser imitados por nosotros a mayor gloria de Dios» [Fig. 1].⁷

Después de diferentes experiencias se hace ermitaño y decide retirarse a Manresa, culminando con la escritura de los Ejercicios Espirituales, considerados la piedra angular de la espiritualidad ignaciana. Siendo peregrino viaja a Tierra Santa y a su regreso predica en su tierra. Para conseguir una formación humanista, estudia en las universidades de Salamanca, Madrid y París, decide reunir a un grupo de compañeros precisamente del colegio de Santa Bárbara de París y formar una Sociedad. Aquellos primeros compañeros fueron: Pedro Fabro (Saboya), Francisco Xavier (Navarra), Diego Laínez (Almazán), Alonso de Salmerón (Toledo), Simón Rodríguez (Portugal), Nicolás de Bobadilla (Palencia), Claudio Jayo (Saboya), Juan Coduri (Provenza), Pascacio Broet (Francia). Se trataba de un grupo de diferentes nacionalidades pero de un mismo corazón y voluntad.

Un período nuevo se abre en la vida del santo. Después de predicar y curar, Ignacio regresa a Italia porque había quedado con sus compañeros para organizar la Religión y recibirse como sacerdotes en Venecia. Y así será. Poco tiempo después, Ignacio y sus compañeros deciden ir a Roma, en el trayecto se acerca a un templo que había en el camino de la Storta para hacer oración, y acontece la visión que tiene de Dios Padre con Cristo que carga la cruz, y éste le promete ser propicio en Roma. De nuevo la biografía oficial del santo nos permite

7. Retrato de *San Ignacio de Loyola*, anónimo, siglo XVIII, Museo Universitario, Puebla.



Fig. 1. Anónimo, siglo XVIII. *Retrato de San Ignacio de Loyola*. Museo Universitario de Puebla.

descubrir la decisión que llevo a Ignacio a poner el nombre a la nueva Religión:

Acontecio en este camino, que acercandose ya a la ciudad de Roma, entro a hacer oracion en un templo desierto y solo, que estava algunas millas lejos de la ciudad. Estando alli fue como cambio su corazon y los ojos de su alma fueron como una resplandeciente luz tan esclarecidos, que claramente vio como Dios Padre, volviendose a su unigénito Hijo, que traia la cruz a cuestras con grandissimo y entrañable amor, le encomendaba a él y a sus compañeros y los entregaba a su poderosa diestra, para que en ella tuviessen todo su patrocinio y amparo. Y habiendolos el benigno Jesús acogido, se volvió a Ignacio asi como estava en la cruz, con un blando y amoroso semblante le dice: Ego vobis Romae propietus ero, (yo os sere propicio en Roma).

De aquí, es que aviendo despues nuestro Padre y sus compañeros determinado de instituir y fundar Religión, y tratando entre si del nombre que se le avia de poner, para representarla a su Santidad y suplicarle que la confirmase, el Padre pidió a sus compañeros que le dejassen a el poner el nombre a su voluntad, y aviendoselo concedido todos con gran alegría, dijo él que se devia de llamar Compañía de Jesús. Y esto porque con aquella maravillosa vision, y con otras y muchas excelentes ilustraciones, avia impresso Nuestro Señor en su corazón este sacratissimo nombre, y arraigandole de tal manera que no podia buscar otro.⁸

Como resultado de esta visión, San Ignacio decide bautizar a la nueva Religión fundada por él como Compañía, por formar una Sociedad entre ellos, y Jesús por la presencia de Cristo cargando la cruz, prometiendo ser propicio en Roma. Y como explicaba más arriba, las letras en griego que simbolizaban al *pcz*, símbolo del bautismo cristiano, y a su vez significado de Cristo, fueron acuñadas por ellos para designar al grupo: IHS (Jesus Hominum Salvator). Así fue como el 24 de septiembre de 1540, el Papa Paulo III mediante la bula papal *Regimini militatis Ecclesiae*, aprueba la fundación de la Compañía de Jesús.

Siguiendo las pautas del discurso emblemático que recae sobre la imagen de San Ignacio, tenemos las condiciones propicias para configurar la estructura ortodoxa que reclamó Alciato para la representación y posterior interpretación del lenguaje gráfico-literario. Por un lado, el origen del símbolo (IHS) que identifica a un grupo con su lema correspondiente («Ad Maiorem Dei Gloriam»), por otro el epígrafe que le acompaña (hace alusión a la hagiografía oficial de San Ignacio) y, por último, nos queda describir las fuentes gráficas de la figura o imagen para saber de qué o a quién nos estamos refiriendo.

Ignacio de Loyola no permitió que le retratasen en vida, por tanto hubo que esperar a que muriese. El mismo día de su defunción se realizó una mascarilla funeraria. Del vaciado se sacaron diversas copias en cera, una de las cuales, llevó el padre Pedro de Rivedeneira a Madrid y propuso a Alfonso Sánchez Coello, pintor de Cámara del rey

8. RIVADENEIRA, Pedro de, *op. cit.*, Libro 1, cap. xi, pp. 49.

Felipe II, que ilustrara un retrato del fundador utilizando los rasgos que le ofrecía la máscara. Bajo la supervisión del jesuita, Sánchez Coello realizó un retrato. Rivadeneira dejó patente en la biografía de San Ignacio de Loyola, la autoría del artista:

Los retratos que andan suyos son sacados después de muerto. Entre los cuales el que esta mas acertado y propio es el que Alfonso Sánchez Coello, retratador excelente del Rey Católico Felipe II sacó en Madrid, el año de mil y quinientos y ochenta y cinco, estando yo presente y supliendo lo que el retrato muerto (mascarilla funeraria) del qual el le sacava no podia decir, para que saliese como se deseava.⁹

El día de la muerte del santo, el pintor Jacopino del Conte retrató a Ignacio pero Rivadeneira consideró que la figura pintada por del Conte no traducía con fidelidad los rasgos del santo, considerando que el retrato oficial debía ser el que ofreció Sánchez Coello. Entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII se trataba, ya no tanto de reproducir los rasgos físicos de Ignacio, como dar a conocer su vida, milagros y muerte, pues en el año 1609, el Papa Paulo V elevó a los altares al fundador de los jesuitas con su beatificación, y en el año 1622 el Papa Gregorio XV lo canonizó. Antes de llegar a estas fechas, se debía propagar la biografía de Ignacio. Esta circunstancia llevó a los jesuitas a encargar algunas series ilustradas de la vida de su fundador. Con motivo de la beatificación de Ignacio en 1609, el jesuita Nicolás Lancicius hizo imprimir en Roma una serie de setenta y nueve estampas (el conjunto está formado por ochenta láminas, setenta y nueve realizadas con motivo de la beatificación y una más, realizada para plasmar la canonización). Esta serie representa el complejo más amplio e importante de la iconografía ignaciana primitiva. No se conoce exactamente cual fue el proceso que llevó a producir el ciclo romano,¹⁰ parece ser que los dibujos previos fueron realizados por Pieter Paul Rubens y los grabados corresponden al buril de Jean Batiste Barbè [Fig. 2]. La par-

9. *Ibidem*, Libro V, cap. XVIII, pp. 165.

10. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609.

ticularidad de esta serie estriba en estar concebida conforme a un desarrollo cronológico, comenzando por el nacimiento y bautismo hasta su muerte y gloriosa sepultura en Roma. También se distingue este ciclo porque cada estampa suele reproducir una única escena perfectamente distinguible y se acompaña, en la parte inferior, de una cartela que explica su significado [Fig. 3]. De esta particularidad radica el carácter emblemático de la figura de San Ignacio; si bien es cierto que no responde a la estructura tradicional de los libros de emblemas: lema, figura y epígrafe, como el libro canónico de Alciato, la función es la misma, se trata de representar una cosa («res picta»), que es algo de la religión, que llega a ser («res significans»), como expresión de una verdad.¹¹ La difusión de la vida y milagros de un hombre que lucha por restablecer el orden divino, que condena abiertamente la herejía, que llega a ser canonizado e incorporado en el santoral cristiano, bien merecía ser tratado con dignidad y admiración. La finalidad de editar un libro con características propias del género emblemático, me permite defender la tesis de la representación emblemática de San Ignacio de Loyola partiendo de la biografía en imágenes realizadas en ochenta estampas, representando los momentos más significativos con sus correspondientes comentarios, de la vida del santo fundador y los orígenes de la Compañía de Jesús. La denominada serie de Rubens-Barbè, obtuvo una enorme difusión pues fue recomendada por el general, Claudio Aquaviva (que gobernó la Compañía entre 1581 y 1615) y a causa de ello, enviada a los domicilios de la Sociedad diseminada por el mundo, junto a un ejemplar de la biografía oficial escrita por Rivadeneira.¹²

Otra serie que obtuvo bastante éxito fue la realizada en el año 1610, en el taller de Amberes de los Hnos. Theodor y Cornelis Galle, Adrian Collaert y Karel van Mallery; se trata de una serie de catorce

11. SEBASTIÁN, Santiago, «El emblema en México, simpatías y diferencias», *Relaciones del arte mexicano con el de América Latina*, X Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, p. 7.

12. La serie Rubens-Barbè, utilizada en este trabajo se encuentra en el archivo histórico jesuita de la Provincia de México.

estampas que condensan cuarenta y tres episodios de la vida de Ignacio; ya no se trataba de dar a conocer la imagen del fundador sino propagar la figura insigne de Ignacio con el objeto de potenciar su canonización. Para ello siguieron un procedimiento, que heredado de la pintura medieval, estuvo muy en boga en el manierismo nórdico, me refiero a la «Narratio continua», mediante la cual en un mismo cuadro se representan episodios que acontecieron en espacios y tiempos distintos entre sí y se acompaña de cartelas explicativas que se identifican con las imágenes porque cada escena lleva una letra, por ejemplo: A, B, C, etc., y coincide con las letras y textos escritos en la parte inferior de los grabados. Existen más series narrativas, pero las que po-



Fig. 2. P. P. Rubens y J. B. Barbè, Roma. 1609. Portada del libro *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*.



Fig. 3. P. P. Rubens y J. B. Barbè, Roma. 1609. Escena 53, *La visión de la Storta*. Archivo histórico de la Compañía de Jesús en la provincia de México.

seen el esquema más directamente relacionado con el género emblemático son las dos mencionadas.

El símbolo que se adopta como distintivo entre los miembros del Instituto, aparece en la portada de la serie romana. A partir de la propaganda que se hace con el objeto de beatificar a Ignacio se extiende el emblema que identifica ya no sólo al fundador sino a toda una Institución, y no sólo en la Vieja Europa sino en las Tierras de Ultramar.

Nueva España participa de la introducción y propagación de la Sociedad y de la canonización de Ignacio; los jesuitas se encargarán a través de sus maestros iconógrafos de fomentar la imagen de San Ignacio y del *ejército cristiano* fundado por él, contando con los más ilustres artistas novohispanos, y aunque la Compañía de Jesús arribó a México en el año 1572, su influencia corresponde a los siglos xvii y xviii, justo hasta el 1767, año en que Carlos III ordenó su expulsión.

Las primeras fuentes presentes en las magníficas bibliotecas, que los jesuitas poseían y poseen en México, nos permite partir de las siguientes premisas:

1. Por un lado, la portada de la serie de grabados denominada Rubens-Barbè y editada en Roma en el año 1609, presenta el monograma de la Cristo junto a la efigie de San Ignacio de Loyola y unos angelitos sostienen una cartela que reza: «Floribus Eiusnec Rosa, Nec Lilia desunt. En la parte inferior, en el epígrafe, nos muestra el asunto: Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris, Roma MDCIX.»

2. Por otro lado la portada de la hagiografía oficial de San Ignacio de Loyola, escrita por el padre Pedro de Rivadeneira y editada en Roma en el año 1597, contiene el emblema que identifica a la Institución, es decir el monograma IHS con tres clavos que salen de un corazón y una cruz latina. Ambos atributos están colocados en eje vertical de la H, en la parte superior la cruz y en la parte inferior los clavos y el corazón, rodeados por un disco flamígero. Además se acompaña de una cartela con una leyenda: «In omni opere dedit confessionem Sancto, et ab extremis terra adduxit fratres suos munus domino». *Isa 66*. (En todo trabajo dio su confesión al santo, y desde las tierras llevó ha-

cia sus hermanos el regalo para el Señor). Las dos fuentes primarias (gráfica y escrita) fueron utilizadas por los artistas novohispanos para representar la insignia adoptada por la Sociedad como suya propia.

3. Una edición romana de 1756, del libro de las Constituciones de la Compañía de Jesús, conservada en el colegio de las Vizcainas de la ciudad de México, contiene en la portada un grabado que representa la efigie de San Ignacio, una cartela en la orla que dice: «Vera effigies. S. Ignatii Loyolai, ad uc juvenis electi adeo Infund. Soc. Iesu». (Verdadero rostro de San Ignacio de Loyola. Elegido en su juventud como fundador de la Sociedad de Jesús). En este caso, Ignacio es representado como auténtico militar cristiano al servicio de la cristiandad, para mayor gloria de Dios, con sus respectivas armas: casco, lanza y escudo, aparece un querubín pintando el monograma de Cristo con la cruz latina apoyada en el eje horizontal de la H [Fig. 4].

4. Un grabado del siglo XVIII, perteneciente a la «Vie de Saint Ignace de Loiola», y conservado en el archivo histórico de los jesuitas en México nos revela una representación particular de Ignacio vestido de caballero militar con el escudo de la familia Loyola. Es muy posible que este raro ejemplar fuera de uso limitado, pues no he encontrado ninguna representación emblemática novohispana donde se ilustre el escudo familiar de la casa de Loyola.

A continuación analizaremos las representaciones que se ilustran en la Nueva España, no tanto en el arte del grabado que estaba restringido a un público minoritario, sino en la pintura emblemática, pues esta práctica era utilizada, además de decorar las paredes de los colegios, casas, templos y demás espacios que los jesuitas tenían, también para institucionalizar y propagar la identidad de su fundador y el de la propia Compañía entre el público general. Se trata de aproximar el discurso mental a la pintura emblemática, ya que las palabras son percibidas en su cualidad pictórica y así eran entendidas y memorizadas a través de los tópicos o figuras, según recomendaba la metodología de la «Ratio Studiorum», fomentada por los jesuitas en Europa, y por ende en las tierras de Ultramar.



Fig. 4. Thomas Prieto.1759. Portada del libro de las Constituciones de la Compañía de Jesús. Museo del colegio jesuita de las Vizcainas, México, D.F.

En el siglo xvii, un pintor anónimo representó a San Ignacio portando los atributos propios, un libro que bien puede ser el de las Constituciones o el de los Ejercicios Espirituales, con la leyenda «Ad maiorem dei gloriam», y un ostensorio en cuyo interior se guarda el anagrama de Cristo con la cruz latina, se estableció que al ser representado con estos atributos, Ignacio fuese identificado como santo. Este cuadro se encuentra actualmente en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán. Juan Correa pintó, en la segunda mitad del siglo xvii, a San Ignacio portando el estandarte de la Compañía con el anagrama IHS y la cruz latina, en un disco flamígero. Aquí San Igna-

cio aparece como fundador de los jesuitas pues el estandarte permite identificar la función del personaje ilustrado. Un ángel sostiene el libro con la leyenda «Ad maiorem dei gloriam», y otro ángel sostiene una custodia en cuyo interior aparece también el monograma del nombre de Jesús. El cuadro se conserva en el colegio jesuita de las Vizcainas, en la ciudad de México. Otro gran artista novohispano, Nicolás Rodríguez Juárez, pintó entre la segunda mitad del siglo xvii y la primera mitad del siglo xviii, para la iglesia de Santa María de las Cuevas, en el estado de Chihuahua, un retrato de cuerpo entero de San Ignacio. En una mano sostiene el libro con el lema, «Ad maiorem dei gloriam», y en la otra el estandarte con el anagrama IHS y la cruz latina. Una vez más San Ignacio se presenta como fundador de la Compañía de Jesús [Fig. 5]. De nuevo, en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, hallamos un cuadro anónimo pintado en el siglo xviii. Es un retrato de medio cuerpo de San Ignacio. En la mano sostiene un libro con el lema «Ad maiorem dei gloriam, Regula Societatis Iesu».



Fig. 5. Nicolás Rodríguez Juárez, 2ª mitad del siglo xvii. *Retrato de San Ignacio de Loyola*. Iglesia de Santa María de las Cuevas (Chihuahua).

La particularidad de este caso deriva de la segunda parte de la leyenda, alude a las Reglas de la Compañía de Jesús, por lo que deducimos que se trata, en concreto, del libro de las Constituciones escrito por Ignacio al ser asignado general de la orden, para el gobierno y buen funcionamiento de la Compañía. En la parte superior del lienzo se distingue el disco flamígero con el anagrama IHS acompañado de la cruz latina y los clavos de Cristo.

La presencia de la imagen de San Ignacio se hace tan extensa que llega a formar parte, incluso de los objetos litúrgicos, como es el caso del cubrecaliz bordado en el siglo XVIII y expuesto en el Museo del colegio de las Vizcainas. Como es habitual, San Ignacio aparece con el libro que lleva escrito el lema de los jesuitas «Ad maiorem dei gloriam», y el disco flamígero con el monograma de Cristo y la cruz latina y la presencia de las nubes como si se tratara de un rompimiento de gloria.

Los jesuitas cierran el ciclo de las órdenes llegadas a Nueva España, de importancia por su influjo, riqueza y variedad iconográfica; si bien llegaron a México en 1572, su influencia corresponde a los siglos XVII y XVIII. De las series narrativas conservadas, destacan algunas cuyas escenas son incorporadas en este apartado, porque funcionan como pinturas emblemáticas. El siglo XVIII supone para la Compañía, la época de mayor esplendor y como tal, demuestran su poder a través de las pinturas que decoraban los claustros de los colegios y noviciados, como es el caso de la serie narrativa de veintidós cuadros pintada en 1710 por Cristóbal de Villalpando, para decorar los muros del claustro de los aljibes del colegio-noviciado de San Francisco Xavier de Tepetzotlán. Para ello, el artista utiliza los modelos de la serie de grabados realizada por Rubens-Barbè, excepto el cuadro que vamos a analizar a continuación. La última escena de la serie posee un carácter netamente alegórico con un elevado contenido de apología triunfalista, apoteósica. Se trata de la *Glorificación de San Ignacio* [Fig. 6]. En el cuadro aparece Ignacio de pie en el centro de la composición, sobre un trono dorado y vestido con sotana negra cubierta por incontables monogramas del nombre de Jesús. Al pie del trono una

inscripción que dice *Ignis Dei* (Fuego de Dios), la tradición asociaba a Ignacio con el fuego o la luz y tal asociación era un juego de palabras sobre su nombre que los jesuitas asociaron la palabra latina *IGNIS*, que significa fuego. Sobre el pedestal vemos al fundador y a su lado derecho aparece la Virgen María. Detrás de ella observamos a los primeros miembros de la Compañía identificados por los atributos que portan: San Estanislao de Kotska, San Luis Gonzaga, San Francisco de Borja, etc. Y los mártires de la orden que llevan las típicas cruces. En el otro lado están los Adán y Eva, San Juan Bautista, personajes del Antiguo Testamento, el clero secular y fundadores de otras órdenes. En ambos extremos de la escena, culmina la acción dos grupos de ángeles músicos incorporados por Villalpando para reflejar los asuntos celestiales. En la parte superior, a modo de rompimiento de Gloria, vemos a la Santísima Trinidad. En la parte inferior del lienzo, aparece una mujer vestida con hábito color café, velo y cofia; este retrato podría ser el de la donante de la magnífica serie, pues se acostumbraba a retratar a los clientes que financiaban las obras de arte.



Fig. 6. Cristóbal de Villalpando, 1710. Serie de la vida de San Ignacio de Loyola. Escena 22: *Glorificación de San Ignacio de Loyola*. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

Entre 1756-57, y con motivo de celebrar el segundo centenario de la muerte de San Ignacio, el gran pintor Miguel Cabrera pinta una serie narrativa de treinta y dos telas para decorar el claustro de la Casa Profesa de la Provincia de México. La Profesa debía poseer el ciclo más completo porque era el centro neurálgico de la Compañía en la Nueva España. La particularidad de esta serie radica en ser la más completa de todas las realizadas y la más fiel en cuanto a elementos emblemáticos, pues todas las telas se acompañan de cartelas que explican el contenido. Si alguna serie de las estudiadas debe tener la categoría de pintura emblemática esa es la realizada para la Casa Profesa. El pintor sigue con fidelidad los modelos de los grabados de la serie de Rubens-Barbè, es decir, a cada escena le corresponde una leyenda explicativa y generalmente cada tela ocupa una sola escena [Fig. 7]. Particularmente la escena decimonovena de la serie, presenta una composición digna de resaltar, aquella en que «Dios revela a Ignacio el nombre de la Compañía» [Fig. 8]. En el cuadro vemos a Ignacio en el momento de decidir el nombre de la orden por medio de una revelación divina, representada por Dios Padre, Jesucristo y la Santísima Trinidad. En el centro de la composición destaca el monograma de la Compañía. En el extremo izquierdo del cuadro están varios compañeros de rodillas, aceptando la sugerencia de Ignacio, es decir que le dejaran poner el nombre de la nueva Religión. En la parte inferior del cuadro se lee: «Revela Dios a San Ignacio y mandale expresamente que ponga a su Religión el nombre de la Compañía de Jesús». Y así sucedió, llegando a Roma propuso al Papa Paulo III el nombre que debía identificar a los nuevos soldados de Cristo.

En la Pinacoteca de la Casa Profesa, en la ciudad de México, se conserva un cuadro anónimo del siglo XVIII, que representa una de las escenas más utilizadas en la iconografía ignaciana, se trata de *San Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales por inspiración de la Virgen*. En la composición observamos a Ignacio escribiendo, el libro contiene el monograma IHS, mientras un querubín sostiene una cartela con el lema de la Compañía, «Ad maiorem Dei gloriam». En la parte superior del lienzo la Virgen con el niño dicta los Ejercicios a Ignacio [Fig. 9].



Fig. 7. Miguel Cabrera, año 1756-57. Serie de la vida de San Ignacio de Loyola. Escena 1: *Nacimiento de Ignacio*. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

Las obras presentadas son una referencia de la presencia de las series narrativas con caracteres netamente propios del género emblemático; existen más ejemplos, pero debido a la limitación de la exposición, he tenido que hacer una selección de las composiciones más significativas. Por último, voy a presentar alguna de las alegorías más representativas de la emblemática ignaciana en Nueva España. Empezamos por señalar una pintura colgada en la Pinacoteca del templo del Oratorio, antiguo colegio de la Compañía, en la ciudad de Guanajuato; se trata de un cuadro atribuido a Baltasar Echave Orio que nos presenta a *Ignacio entre dos ángeles*. Uno de ellos lleva el estandarte de la Compañía con el monograma IHS dentro de un disco flamígero. El otro sostiene con San Ignacio el libro con la leyenda «Ad maiorem Dei gloriam». También del siglo XVII es el cuadro anónimo, conservado en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán. Se trata de la *Aparición de la Virgen a San Ignacio* [Fig. 10]. El estudio iconográfico del cuadro nos revela el contenido de la alegoría. Observamos que en la escena se funden dos constantes de la primera época de la trans-



Fig. 8. Miguel Cabrera, año 1756-57. Serie de la vida de San Ignacio de Loyola. Escena 25: *Dios revela a Ignacio el nombre del IHS*. Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán.

formación del espíritu de Ignacio: por un lado la defensa que hiciera de la virginidad de María y por otro lado haber sufrido y vencido las tentaciones del mundo, del demonio y de la carne. Ignacio viste su clásica sotana negra y en una mano sostiene una custodia con el monograma de la Compañía de Jesús. En la otra lleva el libro en cuyas páginas se lee: «Ad maiorem gloriam Dei, Regule Societatis Iesu». Ya vimos otros ejemplos que el lema incluía la segunda parte aclaratoria, Regla de la Sociedad de Jesús. La inclusión de la segunda parte indica a todas luces que el libro que porta se trata del libro de las Constituciones. En la parte superior del lienzo, la Purísima Concepción se pre-

senta en un rompimiento de gloria, rodeada de querubines, dos de ellos portan el ostensorio. A sus pies se puede leer la siguiente filacteria «Tota Pulchra Mea et Mácula non Est in te Misterium Fidei», (Toda pura eres amiga mía y no hay mancha en ti. Misterio de Fe). En la parte inferior San Ignacio flota sobre unas nubes, por debajo están el demonio y la carne personificada en una mujer aplastada por el orbe y acompañada por los cuerpos de dos sarracenos que personifican la herejía. En una especie de escalón que se ve en la parte inferior derecha del lienzo, se lee la siguiente inscripción: «Envió Jesucristo a San Ignacio y a su Compañía para exaltación de la Fe y la devoción de María».



Fig. 9. Anónimo, siglo XVIII. *Ignacio escribe los Ejercicios Espirituales.* Pinacoteca de la Casa Profesa, México, D.F.



Fig. 10. Anónimo, siglo xvii. *Alegoría de San Ignacio con la Virgen*. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

Por último, presento una tela titulada *Apoteosis o el Triunfo de la Compañía* [Fig. 11], obra pintada en el siglo xviii por José Rodríguez Carnero para la Sacristía del Templo de la Compañía en la ciudad de Puebla. El magnífico cuadro tiene sus antecedentes en los grabados llegados a Nueva España, de los triunfos que Rubens había pintado para las Descalzas, en Madrid y también en las alegorías triunfales pintadas por Echave y Villalpando para las sacristías de las catedrales de México y Puebla, respectivamente.

En lugar de la alegoría de la Iglesia o de la Fe, ahora es San Ignacio quien lleva las riendas de la nave de la Iglesia, personificada en la

mujer sentada en la popa de la nave. Los caballos son dirigidos por algunos de los primeros jesuitas, mientras que otros agarran con unas cadenas a la ignorancia y la ceguera, encarnadas en los personajes con orejeras y con los ojos vendados. Detrás de la nave, y en procesión, camina el clero regular. En la parte superior del cuadro vemos a unos ángeles músicos y otro que porta el estandarte de la Compañía con el monograma IHS, la cruz latina y los clavos de la pasión, dentro de un disco flamígero. Para cerrar el conjunto, en la proa un querubín sostiene, a modo de escudo, el lema de la Sociedad, indicando que la empresa emprendida por los jesuitas en la Nueva España había triunfado «A mayor gloria de Dios».

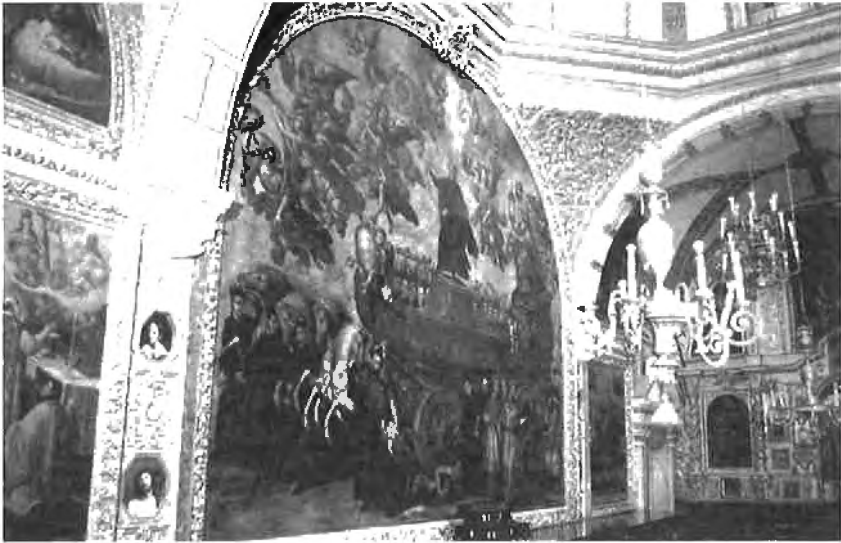


Fig. 11. José Rodríguez Carnero, siglo XVIII. *Alegoría del Triunfo de la Compañía*. Sacristía del templo del Espíritu Santo, Puebla.

Al no ser posible una definición unívoca de emblema, más bien podríamos referirnos a una mentalidad emblemática diseñada a partir de la sesión xxv del Concilio de Trento, ya que se fijó la posición de la

Iglesia católica, favorable al uso de las imágenes para la propagación de la fe. El espaldarazo que dio San Ignacio al método de orar con base en la «composición de lugar», fue decisivo para restaurar la imagen como fuente de conocimiento. Todo esto era necesario para la más fácil comprensión de algunas pinturas emblemáticas y los complejos programas iconográficos sacados directamente de los libros. La comprensión de este hecho supone la difusión de la mentalidad emblemática dentro de la cultura novohispana.

EDUCACIÓN Y PRIMERAS LETRAS EN LOS *EMBLEMAS MORALES* DE SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS

ANA MARTÍNEZ PEREIRA

Universidad Complutense. Madrid

Es ya tradicional la consideración de la emblemática como género didáctico moral, y tal vez sea en las obras de autores españoles en las que de manera más intensa, casi exclusiva, se manifiesta esta tendencia.¹

El didactismo de los emblemas presupone un elevado nivel cultural. Los símbolos representados en el cuerpo del emblema, portadores a su vez de un significado complementado por la letra, se vinculan estrechamente con la alegoría, la mitología, teología, la cultura clásica...² en fin, son temas inaccesibles para un amplio espectro de la población que, aunque era capaz de interpretar una imagen simbólica ya incorporada de pleno en el bagaje visual de la sociedad áurea, no comprendía las conexiones históricas, literarias o artísticas entre la imagen y su significación.³

1. El trabajo pionero de SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*, S.G.E.L., Madrid, 1977, ya insistía en esta idea, estableciendo diferencias en relación con la emblemática inglesa, pp. 167-171 y 182-186.

2. Las fuentes del emblema han sido analizadas por GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, en la Introducción de su edición de Juan de Solórzano, *Emblemas Regio-Políticos*, Ediciones Tuero, Madrid, 1987, pp. 11-22. Vid. SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 16-18.

3. Muchas de estas relaciones han sido estudiadas por SEBASTIÁN, *op. cit.* y por R. DE LA FLOR, Fernando, en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza Forma, Madrid, 1995, quien además explica el proceso de degradación del emblema que convierte a este en imagen estereotipada, pp. 361-366. Un análisis más general en MARAVALL, José Antonio, «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», en *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Editorial Crítica, Barcelona, 1990, pp. 92-118.

Cuando se habla de «educación» en los libros de emblemas generalmente se está aludiendo a ese didactismo moral y cristiano que está en la base del género⁴ y, muy especialmente a esas enseñanzas aplicadas a la formación del príncipe. Desde este punto de vista los libros de emblemas podrían considerarse un subgénero dentro de los tratados de educación de gobernantes que desde el siglo xv empezaron a difundirse de forma sistemática;⁵ obras que mezclaban nociones de civilidad o urbanidad dirigidas a un público más heterogéneo, con enseñanzas encaminadas a la formación de un perfecto gobernante cristiano.

El humanismo del siglo xvi transforma este tipo de obras y las hace evolucionar en dos modelos que no siempre caminaron paralelos y en ocasiones se fundieron de nuevo, volviendo a sus orígenes. De una parte encontramos los tratados pedagógicos de Erasmo, Vives o Palmireno,⁶ defensores de una formación humanística y preocupados por el comportamiento social y moral del futuro señor que debe aprender a tratar a sus vasallos; por otro lado, pero íntimamente relacionados, los libros de carácter estrictamente político en los que se observa una completa sacralización del poder y de su máximo representante: el monarca.

4. En muchas ocasiones al hablar del género emblemático se hace referencia exclusiva a su origen y a las posibles fuentes medievales, incidiendo en la aportación visual del emblema; pero esta es sólo una parte que afecta a la “presentación” y condiciona su lectura, sin duda, aunque no explica el lugar que ocupan este tipo de obras en la tradición genérica literaria ya existente en el siglo xvi. Un planteamiento de este problema puede leerse en DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel, “Sobre los orígenes del emblema literario: *lemmata* y contexto”, en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, Universidade da Coruña, A Coruña, 1996, pp. 61-73.

5. Un estudio monográfico sobre el tema es el de GALINO CARRILLO, M^a Ángeles, *Los tratados de educación de príncipes, siglos xvi y xvii*, CSIC, Madrid, 1948, con un valioso *Índice* de obras en pp. 13-16.

6. Un magnífico estudio general en VARELA, Julia, *Modos de educación en la España de la Contrarreforma*, Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1983, con un capítulo dedicado a la «Educación y crianza de príncipes y caballeros», en pp. 57-126; en esta misma obra la autora establece comparaciones entre las ideas de Vives y las de Erasmo, en pp. 34-45. La obra y biografía de Palmireno ha sido estudiada por GALLEGO BARNÉS, Andrés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1983.

Estos dos modelos didácticos apenas tratan la figura del niño, que pasa a protagonizar otro tipo de obras derivadas también de las propuestas pedagógicas surgidas al amparo del humanismo renacentista; son los *Manuales de educación de niños nobles*,⁷ en los que la máxima preocupación es ofrecer al infante una sólida formación moral, para lo cual es imprescindible ofrecerle una figura modélica en la que el niño se mire como en un espejo. Es por ello que estas obras inciden en la importancia de elegir un buen maestro para el hijo y enumeran todas las virtudes que deben caracterizar a estos educadores. Se plantea entonces la discusión sobre si el maestro, en continuo diálogo con el ayo, debe ser particular o si por el contrario conviene que los niños acudan a un estudio para ver incentivado su interés por medio de la competencia.

De otro tipo de maestro es del que nos hablan las *Artes de escribir* y *Ortografías* que desde el siglo XVI comenzaron a circular impresas por las escuelas.⁸ Este maestro de primeras letras al que nos referimos

7. Los libros de educación de príncipes y nobles han sido estudiados por BARANDA, Nieves, en su artículo «Escritos para la educación de nobles en los siglos XVI y XVII», en *La Culture des Élités Espagnoles à l'Époque Moderne*, Bordeaux, *Bulletin Hispanique*, nº 97, (1995), pp. 157-171. De la misma autora «Los nobles toman cartas en la educación de sus vástagos», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, t. 1, pp. 215-223, trabajo dedicado a las cartas de instrucción. Vid. también LASPÉRAS, Jean-Michel, «Manuales de educación en el Siglo de Oro», en *La Culture des Élités Espagnoles à l'Époque Moderne*, Bordeaux, *Bulletin Hispanique*, nº 97, (1995), pp. 173-185, y BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé, «La educación de príncipes», en *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España I: Edades Antigua, Media y Moderna*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1995, pp. 805-809. HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Emilio, *Las ideas pedagógicas del Doctor Pedro López de Montoya*, CSIC, Madrid, 1947, donde se hace una diferenciación de estos manuales en función de sus tendencias ideológicas, pp. 31-34.

8. Una magnífica introducción sobre los Manuales de escritura es la que realizó EGIDO, Aurora, «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro. Apuntes para la teoría de la escritura», en *La Culture des Élités Espagnoles à l'Époque Moderne*, Bordeaux, *Bulletin Hispanique*, nº 97, (1995), pp. 67-94.

Actualmente está en fase de preparación una Tesis Doctoral a cargo de Ana Martínez Pereira sobre las *Artes de Escritura* de los siglos XVI y XVII, donde se analizarán los sistemas de enseñanza propuestos en estos Manuales y se ofrecerán todos los datos bibliográficos de cada una de las obras.

tenía a su cargo niños en su primera etapa de aprendizaje (a veces la única), y las enseñanzas que impartía eran lectura, escritura y aritmética básica.⁹ Tal vez bajo la influencia del prestigio del maestro que guiaba a los niños nobles en sus primeros pasos por las letras, este maestro de escuela fue ganando en consideración social, al menos en la mente de algunos teóricos de la enseñanza que convirtieron sus obras en una reivindicación de la dignidad de esta profesión tan denostada.

José de Casanova, maestro de primeras letras que publicó un magnífico arte de escribir en 1650,¹⁰ recuerda la gran estima de que disfrutaron estos educadores en tiempos pasados para hacer aun más patética la situación actual del maestro. Lo mismo hace Diego Bueno, también maestro y autor de un *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar príncipes y señores* (Zaragoza, Domingo Gascón, 1690). Exactamente un siglo antes Pedro Simón Abril utilizaba los mismos argumentos en su *Instrucción para enseñar a los niños fácilmente el leer y el escribir* (Zaragoza, viuda de Juan Escarrilla, 1590), confirmando que la valoración del maestro en la sociedad no había cambiado mucho en 100 años, a pesar de los intentos por regular la profesión y dotarla así de la honorabilidad que se le negaba.

Francisco de Padilla dedicó no un capítulo, sino un libro entero a este tema: *Discurso que declara la excelencia del arte de escribir y la estimación que se les deve a los maestros de él* (Sevilla, Simón

9. SÁEZ, Ricardo, trata de definir qué es una escuela primaria al comienzo de su estudio «Enseignement et petites écoles au tournant du xv^e siècle à Tolède: des textes aux pratiques», en *La Formation de l'enfant en Espagne aux xv^e et xvii^e siècles*, Publications de la Sorbonne, París, 1996, pp. 163-164. GIMENO BLAY, FRANCISCO M., explica brevemente cuál era el mecanismo de enseñanza en las escuelas, en «Aprender a escribir en la Península Ibérica: de la Edad Media al Renacimiento», en *Escribir y Leer en Occidente* (eds. Armando Petrucci y Francisco M. Gimeno Blay), Universitat de València, Valencia, 1995, pp. 125-144 y especialmente pp. 134-136. Vid. BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé, «Las escuelas de primeras letras», en *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España I: Edades Antigua, Media y Moderna*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1995, pp. 612-630.

10. CASANOVA, José de, *Primera parte del arte de escribir todas formas de letras*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650.

Fajardo, 1638), obra panegírica en la que, citando a numerosas autoridades, trata de «limpiar» la figura del maestro, personaje siempre sospechoso en la época. Es interesante leer lo que de ellos y de otros profesionales dice Mata en el *Viaje a Turquía*, recordándonos el estilo de vida poco virtuoso que se les atribuía: «No es cosa nueva ser perdidos los pintores; más nueva sería ser ganados ellos, y los esgrimidores y maestros de dançar y de enseñar leer a niños. ¿Habéis visto alguno destes ganado en quanto habéis peregrinado?».¹¹

Sebastián de Covarrubias, maestrescuela de la catedral de Cuenca, representaría el segundo modelo de maestro al que hemos aludido, aquel que acoge varios discípulos y los encamina a un estudio superior (en su caso debía tener a su cargo un grupo de doctrinos). Estos muchachos disfrutaban de una educación más esmerada que la que recibían los niños en las escuelas públicas, siempre a cambio de un estipendio que el padre pactaba con el maestro.¹²

Su profesión se trasluce en algunos de sus *Emblemas Morales* (Madrid, Luis Sánchez, 1610)¹³ en los que la figura del niño y del maestro cobran una especial relevancia,¹⁴ algo extraño en este tipo de obras en las que la apelación a la infancia suele ser un recurso simbólico.

11. *Viaje a Turquía*; cito por la edición de GARCÍA SALINER, Fernando, Editorial Cátedra, Madrid, 1995, p. 354. Las obras literarias son mucho más explícitas en la caracterización del maestro y sus valoraciones reflejan una realidad social que los manuales de educación escamotean, ya que son meras utopías frente a una realidad que menospreciaba y humillaba al educador infantil.

12. BOUZA, Fernando, *Del Escribano a la Biblioteca. La civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna (siglos xv-xvii)*, Editorial Síntesis, Madrid, 1992, transcribe las cláusulas de uno de estos contratos entre un padre y un maestro, por el que este se comprometía a enseñar al niño a leer, escribir y contar en tres años, pp. 51-52.

13. Para la realización de este estudio se ha tenido a la vista en todo momento la edición original de 1610, aunque hay una edición facsímil de más fácil consulta, con introducción de BRAVO-VILLASANTE, Carmen, F.U.E., Madrid, 1978, de donde hemos reproducido los emblemas que figuran al final del artículo.

14. La biografía de Covarrubias a través de sus *Emblemas Morales* ha sido estudiada por DE DIOS HERNÁNDEZ-MIÑAN, Juan, «Sebastián de Covarrubias en sus *Emblemas Morales*», en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, Universidade da Coruña, A Coruña, 1996, pp. 515-532.



Fig. 1.

Un análisis de los emblemas de Covarrubias dedicados a la infancia, en BERNAT VISTARINI, Antonio / CULL, John T., «Las edades del hombre en los libros de emblemas españoles», en *Criticón*, nº 71, (1997), pp. 5-31, trabajo con el que coincidimos en muchos de los ejemplos apuntados, especialmente de nuestro interés las pp. 5-16. También de BERNAT, Antonio, «La vida cotidiana en los libros de emblemas españoles», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, t. 1, pp. 237-249, donde destaca el interés de Covarrubias hacia la educación infantil, pp. 239-240.

A través de este recorrido por sus emblemas *didáctico-infantiles*, y comparando sus propuestas con las que ofrecen algunos *Manuales de educación* (unos incidiendo en el aspecto político, otros en el religioso) y *Artes de escribir*,¹⁵ trataremos de situar a Covarrubias dentro de las corrientes pedagógicas de la época, al menos en las teóricas, ya que en este caso las obras literarias de ficción ofrecen un retrato de la educación del niño mucho más verdadero que el que trataban de introducir estos manuales teóricos, meras propuestas utópicas que no empezaron a considerarse con seriedad hasta el siglo XVIII.

El primer emblema, el nº 64 de la centuria I [Fig. 1] representa a un niño o joven montando un brioso caballo, bajo el lema «Parce puer stimulis». En él se recomienda templar los ímpetus del joven desde que es niño, mediante la razón y la doctrina. Para domar al caballo recomienda, sin embargo, el uso de la vara. Este uso de las «buenas razones» suele ser el primer argumento que defienden los pedagogos de la época aunque su efectividad se manifiesta mayormente en los niños nobles, como afirma Pedro López de Montoya en el *Libro de la buena educación y enseñanza de los nobles* (Madrid, viuda de Pedro Madrigal, 1595)¹⁶ o sugiere Blas Antonio de Ceballos, autor del *Libro histórico y moral sobre el origen y excelencias del Nobilísimo Arte de*

15. El corpus de obras que utilizaremos para tratar de establecer los modos pedagógicos de la época no es ni pretende ser exhaustivo, aunque creemos que las obras escogidas son suficientemente representativas para permitir establecer comparaciones. Hemos intentado recurrir a textos de muy diversas características, siempre que traten del aprendizaje infantil en cualquiera de sus aspectos; Manuales de educación de niños nobles, Artes de escribir, Gramáticas, Ortografías y Libros de urbanidad están representados en este corpus, ofreciendo todos ellos su particular visión del niño y su educación.

16. La cita en el capítulo XVII, f. 92r: «Otros tendrán tan nobles naturales y condición que harán más por las buenas razones que por castigo. Y porque yo trato aquí de la criança de los nobles, supongo que los tales lo han de ser en su ánimo y condición, y que para su enseñanza no es cosa que conuiene el castigo corporal, especialmente de açotes, que son propios de la gente baxa y servil, y por generosos que sean los ánimos, se decaen y abaten siendo tratados como siervos». *Vid.* el amplio estudio sobre las ideas de Montoya que precede a la edición de esta obra, realizada por HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Emilio, *op. cit.*

Leer, Escribir y Contar, y su enseñança (Madrid, Antonio González de Reyes, 1692).¹⁷

Diego Gurrúa, autor de un *Arte de enseñar hijos de príncipes y señores* (Lérida, viuda de Mauricio Anglada, 1627) afirma que a los niños «conviene... castigarlos y hazer que tengan temor al castigo»,¹⁸ aunque luego diferencia la edad infantil (hasta los siete años) de la puericia (entre 7 y 14 años), cuando conviene inclinar la voluntad de los niños con buenas razones antes de emplear el temor y el castigo, y este «siempre a su tiempo, con tiento y prudencia».¹⁹

En este sentido es muy expresiva una frase de Ceballos, autor de la primera *Historia* sobre el arte de escribir ya mencionada: «los castigos que se han de practicar con los niños no han de ser para aniquilar, sino para mejorar»²⁰ y a continuación recoge varios testimonios sobre niños que se arrojaron por la ventana o se lanzaron a un pozo presos del pánico al ver aparecer a sus maestros.²¹ «La crueldad es contraria a toda buena Educación», decía Gerónimo Fernández de Otero en *El Maestro del Príncipe*.²²

Juan de la Cuesta y Antonio de la Puebla son los que se muestran —en dos obras muy diferentes²³— más blandos y comprensivos, mientras

17. Dice en la p. 188: «... y que la pena que merecen algunos por aviessos, no ha de ser igual en todos; porque se experimenta muchachos muy nobles de natural, que les castiga más vna razón que si los atormentaran»; en este caso la nobleza hace alusión al carácter del niño, y es extensible a todas las capas sociales.

18. Cita en el f. 13r.

19. GURRÚA, *op. cit.*, f. 22v.

20. CEBALLOS, *op. cit.*, p. 188.

21. El relato de algunos de estos episodios en pp. 187-189.

22. FERNÁNDEZ DE OTERO, GERÓNIMO, *El Maestro del Príncipe. Dividido en dos libros. En el primero se prueua quan importante y necesario es dar Maestro a un Príncipe desde sus primeros años: qual debe ser; cómo se ha de elegir y qué autoridad le an de dar sus padres. En el segundo se trata de lo que ha de enseñar al Príncipe, y cómo y en qué se ha de repartir el tiempo*, Madrid, 1633.

23. Del primero es el Libro y Tratado para enseñar leer y escribir, Alcalá, Juan Gracián, 1589, y es en el f. 20r donde opina sobre los castigos corporales; DE LA PUEBLA, ANTONIO, tituló su obra Pan floreado y partido en prosa y verso para los párvulos, Valladolid, Antonio Rodríguez de Figueróa, 1693.

que Juan Francisco de Guevara se confiesa partidario del castigo e incluso de los azotes en sus *Avisos y Advertimientos de la diligencia que un señor deue usar en criar sus hijos* (Nápoles, Juan Jacobo Carlino, 1602),²⁴ aunque ya veremos que en el controvertido tema de las lecturas adecuadas para la infancia sus opiniones son las más liberales entre las que encontramos en estos Manuales.

Será una constante en Covarrubias el desprecio por el castigo corporal durante la infancia, tema que aborda directamente en otros emblemas, como en el nº 82 de la centuria I [Fig. 2] que representa a un centauro – el centauro Quirón, maestro de Aquiles – frente a un niño que está leyendo la cartilla: «Deue el maestro ser muy amoroso / para que el niño no le cobre miedo / y deprenda con gusto y con reposo / ...» y luego en el comentario en prosa se lamenta de la crueldad de algunos maestros, aunque no condena de manera absoluta el castigo siempre que este sea justo y moderado.²⁵

El mismo tema, y empleando de nuevo al maestro Quirón, desarrolla Covarrubias en el emblema nº 11 de la centuria III [Fig. 3]. En él vemos a un maestro de escuela representado por el centauro Quirón, con una palmatoria en la mano amenazando a un grupo de niños que están leyendo y escribiendo: «Los maestros de escuela rigurosos / con el açote y palmatoria en mano / acobardan los niños generosos / y les hazen gastar el tiempo en vano /».

Aunque estos dos emblemas parecen repetirse uno a otro con exactitud, los diferencia la categoría social de sus protagonistas y un diferente concepto de enseñanza. En el primer caso veíamos a un único niño frente al maestro-centauro y ambos en un paraje abierto. La letra

24. Habla de ello expresamente en los ff. 2 y 17.

25. La condena de los castigos brutales es general en todos los pedagogos desde el siglo XVI, aunque no se llegan a condenar de manera absoluta los golpes, lo cual daría licencia para diversas interpretaciones sobre la disciplina y cada cual establecería sus propios límites. Un resumen sobre las opiniones de Palmireno, Erasmo, Vives, Bonifacio, Montaigne, Textor, Buenaventura, Tejeda, o Talavera en relación al castigo, en G. OLMEDO, Félix, *Juan Bonifacio (1538-1606) y la Cultura Literaria del Siglo de Oro*, Publicaciones de la Sociedad de Menéndez Pelayo, Santander, 1939, pp. 64-72.



Fig. 2.



Fig. 3.

del emblema habla de la conveniencia de tratar bien al muchacho «en especial si es noble y generoso». En el segundo ejemplo el grabado representa una escuela de primeras letras en la que se juntan varios niños de diversas edades para aprender a leer, escribir, contar y algunos rudimentos de la gramática.²⁶ La crueldad de estos maestros es, según Covarrubias, la razón por la que muchos niños jamás aprendían a leer y escribir correctamente, y critica en la glosa el escaso aprovechamiento de esos primeros años escolares: «porque el tiempo que gasta un muchacho en España en leer y escribir, basta en Italia y en otras naciones para eso y para aprender Latín y Griego, tañer y cantar, y otras habilidades, no porque tengan mejores ingenios que nosotros sino porque los maestros enseñan con arte y los padres no se descuidan de sus hijos.» Vemos que, a pesar de que el emblema representa en la pintura una escuela pública, Covarrubias está pensando en otro tipo de estudio más selecto, ya que habilidades como el «tañer y cantar» no eran, en ningún caso, enseñanzas propias de las escuelas de primeras letras.

La conveniencia de que los niños aprendieran en la escuela o en la propia casa –aquellos que podían elegir– es un tema que se plantea con cierta frecuencia.²⁷ Los *Manuales de Educación* dirigidos a los vástagos de familias nobles hablan de las características del ayo y del

26. Son habituales los grabados que muestran a los niños ocupados en diversas actividades dentro de un mismo espacio; INFANTES, Víctor, mostró algunos de estos grabados en su conferencia «Mirar leer: la imagen gráfica de la lectura», pronunciada en Alcalá de Henares dentro del curso que bajo el título de *Entre letras anda el juego. Libros, lecturas y lectores: Edad Media y Tiempos modernos* y la dirección de Antonio Castillo Gómez convocó a varios investigadores los días 6-9 del mes de Julio de 1999, ahora en prensa para sus Actas. DE LA CUESTA, Juan, *op. cit.*, pp. 63-64, explica todo el proceso de una clase diaria, a lo largo de la cual el maestro debía atender a los niños que leían en latín y en romance (manuscritos e impresos), los oía leer, les hacía copiar letras y dictados, corregían las faltas y preguntaba la Doctrina. Otra obra que aporta valiosa información al respecto es la de BAUTISTA DE MORALES, Cristóbal, *Pronunciaciones generales de lenguas*, Montilla, Juan Bautista de Morales, 1623, ff. 2r-4v.

27. VARELA, Julia, *op. cit.*, citando para ello a fray ALONSO REMÓN y su obra *La casa de la razón y el desengaño*, Madrid, 1625. La posibilidad del aprendizaje fuera de la escuela, con maestros privados, en el ámbito familiar o en la Iglesia, es comentada por GIMENO BLAY, Francisco M., *op. cit.* pp. 136-140, refiriéndose a la enseñanza de la escritura.

maestro²⁸ y cómo deben estos tratar a sus pupilos, dando por sentado que su obligación será únicamente para con los hijos del señor que los ha contratado en exclusiva. Pedro López de Montoya dedica un capítulo a este asunto pero aplicado a la enseñanza superior.²⁹ El Padre Astete sí considera el problema, diferenciando lo que conviene a los niños o a las niñas. Aconseja en su *Institución y guía de la juventud christiana*³⁰ que los muchachos acudan a la escuela pública, mientras que es más conveniente que las niñas aprendan en casa, siendo su maestro el padre, la madre, un hermano o una mujer anciana de confianza.³¹

La obra del padre Astete no está dirigida con exclusividad a la nobleza, por lo que se puede permitir estas valoraciones sobre el mejor lugar y modo para el aprendizaje infantil.³² Los maestros que además de ejercer su oficio en pública escuela, plasmaron sus teorías en letras de molde, también podían plantearse este debate,³³ resuelto por el maestro Ceballos a favor de las escuelas públicas: «sabiendo por experiencia que los niños en ellas aprenden con más perfección, despiertan el entendimiento, aficionan la voluntad al amor y estudio de las letras

28. LÓPEZ DE MONTOYA, *op. cit.*, cap. xvi, ff. 87r-91v, diferencia *ayo* y *maestro*, y explica cuál es la función de cada uno y cómo es esencial que ambos estén de acuerdo en sus métodos para la correcta educación del niño.

29. LÓPEZ DE MONTOYA, *op. cit.* cap. xviii: «Si es bien que los nobles oyan las ciencias en sus casas, o si será mejor que vayan a los estudios comunes», ff. 98r-107v.

30. Cito por la edición de Burgos, Felipe de Junta, 1592, documentos VIII-IX, ff. 27v-38v.

31. La educación de las mujeres la trata el padre ASTETE de forma exclusiva en el *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, Burgos, Felipe de Junta, 1597, especialmente interesante para nuestro tema el doc. VIII, pp. 164-165.

32. La nobleza siempre escogía maestros particulares para sus hijos en la primera infancia, aunque después estos pasaran a un estudio superior en el que compartían clases con otros niños. Cuando una familia de antigua raigambre nobiliaria se planteaba la enseñanza de los hijos bajo la tutoría de un maestro común a otros niños, no eran motivos pedagógicos los que movían a los padres, sino económicos.

33. En este caso su libertad radica en que estos maestros son ajenos al sistema que critican. Es evidente que un maestro particular o un ayo no podían hablar en contra de su profesión.

por aventajarse unos a otros, lo qual no hazen en sus casas porque el regalo y cariño de los padres les impide su eficaz aprovechamiento, cría deshonestos, viciosos, delicados, inobedientes y aun insolentes.»³⁴ Por ello consideraba Guevara en sus *Avisos y Advertimientos* que los padres deben permitir que sus hijos sean castigados por el maestro.³⁵ Tampoco Covarrubias, en el último emblema comentado, se olvida de implicar a los padres en la educación de los hijos; y el propio Ceballos que defendía la conveniencia de acudir a las escuelas para obtener una educación más completa, dedica un capítulo entero de su obra a explicar la importancia que tienen los padres en la educación de sus hijos y cómo deben ser virtuosos para que los pequeños lo sean.³⁶

Da fin Covarrubias a este tema de los castigos infringidos por el maestro, con un emblema cuya letra es una adivinanza sobre la palmaria [embl. 37, cent. III], objeto que nos muestra el dibujo junto a dos libros, un tintero y una pluma [Fig. 4]. Sigue censurando la excesiva dureza de algunos maestros pero no condena radicalmente el uso de la vara, que considera adecuada para corregir tendencias erróneas.

Esta defensa del castigo moderado se relaciona con la necesidad de la disciplina que plantea en otro grupo de emblemas, insistiendo en el peligro de criar a los hijos con demasiado regalo, ya que eso los convertirá en jóvenes débiles y caprichosos. Juan de Rojas y Ausa, en su obra *Catecismo real y alfabeto coronado* (Madrid, Andrés García, 1672) hace recaer sobre la madre la responsabilidad de criar al hijo sin agasajo;³⁷ la formación moral y cortesana le era encomendada al maestro.

Los emblemas 18 y 87 de la centuria II [Figs. 5 y 6] ejemplifican este problema. En este caso el aviso se dirige primordialmente a las familias de mayor poder económico en las que la tendencia a malcriar a los hijos con caprichos era una posibilidad real (los hijos de artesanos

34. CEBALLOS, *op. cit.*, p. 102.

35. GUEVARA, *op. cit.*, p. 2.

36. CEBALLOS, *op. cit.*, pp. 250-274.

37. Lección VII, capítulo dedicado a la figura de Eufrosina.

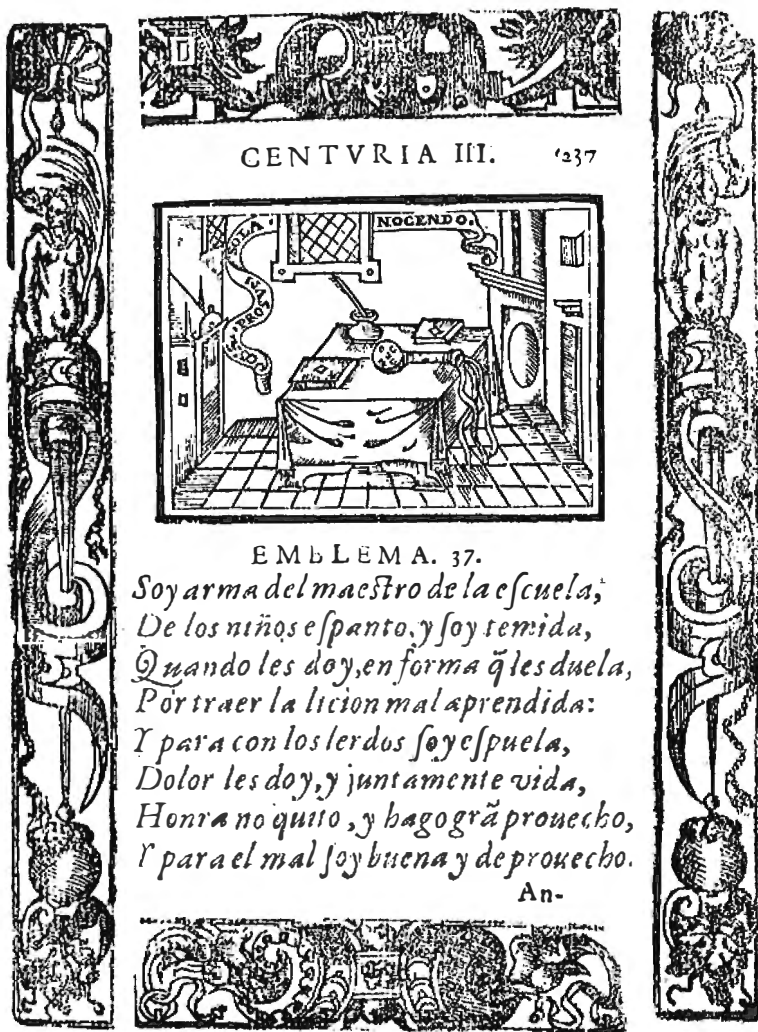


Fig. 4.

o campesinos difícilmente podrían educarse en la vida ociosa). Dice en el emblema 18: «Temo ay gran descuido en la criança de los hijos de los Señores, por no les dar maestros y ayos que les enseñen reli-gión, criança, letras y virtud, teniendo por cosa baixa y de gente plebe-ya el saber». Esta consideración del saber como algo impropio del noble pertenece a un concepto de nobleza anclado en un pasado que tie-ne su origen en la Edad Media, pero que a comienzos del siglo xvii – cuando Covarrubias publica su obra– era una discusión ya superada por la influencia de las teorías humanistas sobre la educación y la cul-tura.³⁸ Sin embargo la realidad *física* era bien distinta a las teorías ideales defendidas por las mentes más abiertas (antes, ahora y siem-pre); muchas familias consideraban inútil el esfuerzo que exigía el es-tudio y seguían confiando únicamente en la fuerza de sus apellidos y sus dineros.

Gaspar Salzedo de Aguirre, en la 4ª carta de las 12 que forman su *Pliengo de cartas, en que ay doze epístolas escritas a personas de dife-rentes estados y officios* (Baeza, Juan Baptista de Montoya, 1594), di-rigida a un estudiante, es quien se muestra más realista frente a este problema y expone con claridad la razón económica y vanidosa que subyace, al afirmar que la pobreza es un gran impedimento para el es-tudio, ya que obliga a emplear una buena parte del día en otros menes-teres para procurarse el sustento y los libros; tampoco la demasiada ri-queza es buena «porque la experiencia nos enseña como a estos se les dan mal las letras y ellas más mal a ellas, por su vicio y por no aplicar-se a trabajar, sabiendo que tienen alguna renta conque passar la

38. VARELA, Julia, *op. cit.*, pp. 21-27, explica los varios factores que influyeron en este cambio de orientación de la nobleza y su preocupación por el saber como fuerza política. Aunque limitado al ámbito francés, es interesante el contraste que hace DURKHEIM, Emile, entre la pedagogía escolástica y la humanista en el capítulo 3 de su libro, *Historia de la educación y de las doctrinas pedagógicas. La evolución pedagógica en Francia*, Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1982, pp. 257-270. HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Emilio, *op. cit.*, pp. 42-57, hace un recorrido por las ideas pedagógicas del Renacimiento teniendo en cuenta los precedentes medievales, y considerando las obras más esenciales de Vives, Palmireno, Huarte de San Juan, Rivadeneira, Simón Abril, Bonifacio, Monzón, López de Montoya, y otros.

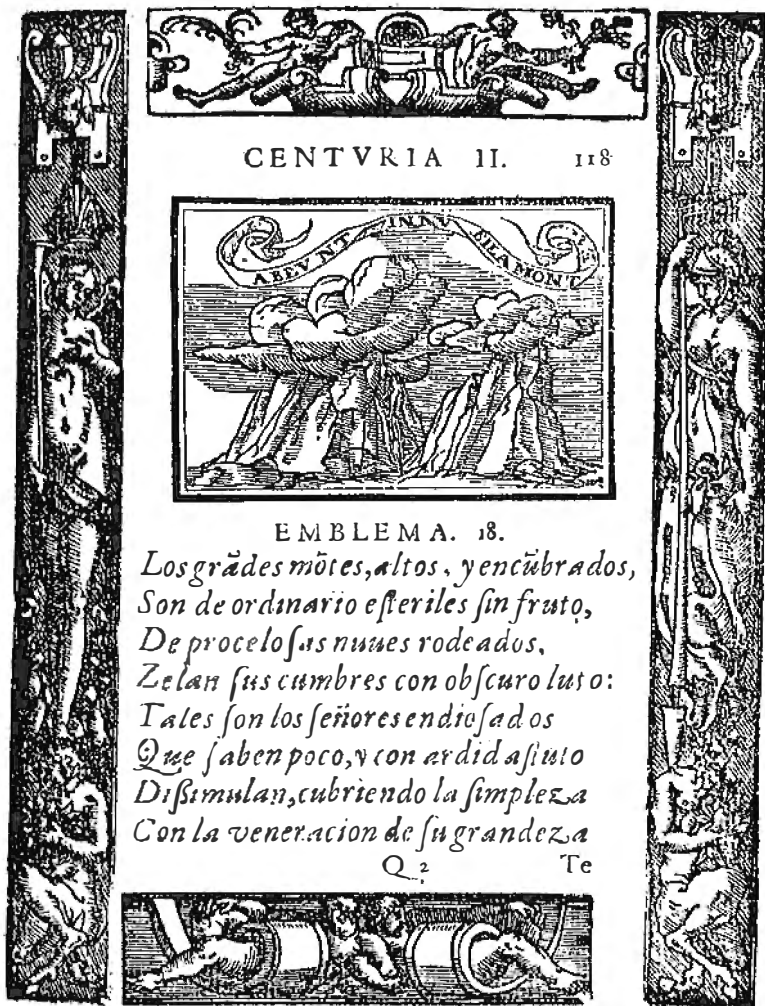


Fig. 5.



Fig. 6.

vida». ³⁹ Él mismo recurre a un emblema de Alciato para representar en imagen la losa que supone la pobreza para el estudiante, con un joven que levanta su mano izquierda alada mientras que una pesada piedra en la mano derecha lo mantiene clavado en el suelo. ⁴⁰

Diego Gurréa también se lamenta del poco cuidado que algunos señores prestan a la formación de sus hijos, «pues dotrinando bien a los hijos y dándoles luego de pequeños maestros que los enseñen, los podrían mejor gobernar y les serían más obedientes y saldrían virtuosos, que no ay mayores riquezas ni más bien». ⁴¹

Pero son dos maestros de primeras letras, Diego Bueno y Blas Antonio de Ceballos, quienes más duramente critican esa vanidad que tienen algunos poderosos que les hace despreciar el saber, creyéndose superiores a él. Diego Bueno se queja de la poca estimación que los señores muestran hacia la lectura y la escritura, «pues se precian de ser malos Letores y peores Escrivientes, como si estuviera vinculado en la grandeza el desaliño de la pluma, haziendo cavallería del desaseo de la firma y Señoría del desayre de la letra, queriendo que la ignorancia sea Magestad y la poca habilidad Excelencia». ⁴²

Ceballos incide en lo mismo, culpando de ello a «la lisonja que habita en los Palacios... que por complacer a la puericia de los Príncipes, siguiéndoles la inclinación, les dizen que no aprecien el saber, que el estudiar es solo para gente necessitada que se vale de aquel medio para alimentarse; y que los Señores... no tienen necesidad de aprender ciencia ninguna, pues les espera... heredar tantos estados y hacienda que aunque vivan siglos no les ha de faltar riquezas». ⁴³

39. SALZEDO DE AGUIRRE, *op. cit.*, f. 78v.

40. Emblema de Alciato n° 120: «De mi diestra pende una piedra, mi otra mano tiene alas; así como las plumas me elevan, me hunde por otra parte el grave peso. Por mi ingenio podría sobrevolar las cumbres más altas, si no me lo impidiera la desfavorable pobreza», cito por la edición de SEBASTIÁN, Santiago, ALCIATO, *Emblemas*, Akal, Madrid, 1985, pp. 158-159.

41. GURRÉA, *op. cit.*, ff. 3v-4r.

42. BUENO, *op. cit.*, p. 3.

43. CEBALLOS, *op. cit.*, pp. 83-84.

Hay que tener en cuenta que los maestros que realmente gustaban de su trabajo y lo practicaban de manera responsable eran, esencialmente, buenos calígrafos. En la escuela debían enseñar a leer, escribir y contar, sin olvidar en ningún momento la doctrina cristiana y, en algunos casos de maestros exigentes, la ortografía y primeros rudimentos de la gramática. Sin embargo, el examen que los habilitaba para abrir escuela incluía una prueba caligráfica –teórica y práctica– que exigía gran pericia en el aspirante a maestro.⁴⁴ Mientras las artes caligráficas se desarrollaban hacia formas de letras cada vez más perfectas y diferenciadas en función de su uso,⁴⁵ la letra que utilizaban los escribanos y se extendía por la población era una procesal absolutamente corrompida que negaba, una por una, todas las normas que el arte de escribir contemplaba para considerar buena una escritura, y en especial la primera de ellas: la legibilidad. De esta corrupción en el modo de escribir se lamentan todos los maestros que han dejado escritas sus «Artes de escritura», culpando de ello a la presunción de los señores que se vanaglorian de que nadie entienda sus escritos. Por ello es en estos

44. El examen de maestros se instituyó en 1600 según Cotarelo, que corrige a Ceballos la fecha de 1591 que apuntó en su *Libro Histórico*. Para examinarse era necesaria la presentación de una solicitud en la que debía documentarse la limpieza de sangre del candidato y el haber trabajado como ayudante de un maestro durante un mínimo de dos años; después se le hacían una serie de preguntas relativas a las materias que estaría obligado a enseñar (lectura, escritura y aritmética básica), y debía pasar una prueba de caligrafía. Vid. en COTARELO Y MORI, Emilio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, Madrid, 1913, vol. I, pp. 268-274, todo lo relativo al cuerpo de examinadores creado en 1600 y la evolución del examen desde su instauración.

45. Los diversos modos de abordar este tema de la evolución caligráfica pocas veces se han detenido en el análisis exhaustivo del trazado de las letras y las aportaciones sucesivas en este campo de cada uno de los tratadistas. En este sentido sigue siendo esencial, para el ámbito español, el trabajo de Emilio Cotarelo y Mori. Otro punto de vista, considerando esta misma evolución desde la tipografía, en MORISON, Stanley, *The typographic book 1450-1935. A study of fine typography through five centuries, exhibited in upwards of three hundred and fifty title and text pages drawn from presses working in the European tradition*, Ernest Benn Ltd., London, 1963, que reproduce en láminas de gran calidad más de 400 páginas de libros a las que precede una introducción de 60 páginas en la que relaciona intensamente la caligrafía con la tipografía.

autores en los que encontramos una crítica más feroz a la osada ignorancia del poderoso, generalizando su falta de interés hacia todo el ámbito de las letras y no sólo a la escritura (el emblema 77 de la centuria II alude a ese esfuerzo continuo que exige el estudio mediante la imagen de un labrador trabajando la tierra y el lema *Labor improbus*, escena que no debía resultar atractiva para un joven adinerado.)

El emblema 91 de la centuria II [Fig. 7] recoge la clásica imagen del niño como individuo aún moldeable en el que cualquier enseñanza recibida quedará impresa en él: «El niño tierno es como la cera, / que le podeis formar a vuestro modo / y domeñar su voluntad sincera / quando se rinde y obedece en todo / ...». Fernández de Otero⁴⁶ y los gramáticos Juan López de Velasco⁴⁷ y Francisco Pérez de Náxera⁴⁸ utilizan el mismo símil de la cera. De igual forma lo hará Abraham de Fonseca en su *Orthografía castellana* (Amsterdam, 1663), que es copia (casi) exacta de la de Pérez de Náxera.

Precisamente por ser aún moldeables es imprescindible mirar con detenimiento cuáles son las enseñanzas que el niño recibe en sus primeros años y el modo en que estas se le ofrecen; hay que cuidar sus modelos y esto atañe tanto a las personas –maestro y padres– como al material empleado para su educación –cartillas⁴⁹ y primeras lecturas–.

46. FERNÁNDEZ DE OTERO, *op. cit.*, f. 4.

47. LÓPEZ DE VELASCO, *Orthographía y Pronunciación castellana*, Burgos, 1582.

48. PÉREZ DE NÁXERA, FRANCISCO, *Ortografía castellana*, Valladolid, Luis Sánchez, 1604.

49. La bibliografía sobre cartillas, aunque no muy extensa, se ha incrementado de manera notabilísima en los últimos años. El censo bibliográfico de estos breves impresos durante el periodo que abarca los siglos XVI al XVIII está siendo realizado por Víctor Infantes. Una parte de esa investigación –con resultados provisionales– puede leerse en «De la cartilla al libro», en *La Culture des Élités Espagnoles à l'Époque Moderne*, Bordeaux, *Bulletin Hispanique*, n° 97, (1995), con la nómina de textos pertenecientes al siglo XVI en pp. 42-60 (se encuentra en prensa el estudio y edición facsímil de todas estas cartillas del siglo XVI); un segundo trabajo, esta vez sobre el siglo XVII, en, «La Cartilla en el siglo XVII. Primeros textos», en *La Formation de l'enfant en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, Publications de la Sorbonne, París, 1996, con el censo en pp. 114-121 (se encuentra en prensa una actualización de este censo, en colaboración con Ana Martínez Pereira).

Veamos cómo se plantean los maestros y los educadores el primero de estos puntos: ¿cómo debe ser el maestro perfecto? No hay que olvidar que, junto a los padres, el maestro será la persona que más cerca estará del niño en esos años en los que aún es fácilmente influenciable; ha de ser para ellos un modelo de comportamiento, digno de ser imitado. Esto es exactamente lo que propone Fernández de Otero cuando avisa que «con particular cuidado y desvelo se ha de procurar hazer elección de Maestro, que no tenga inconveniente que el discípulo se le parezca en las costumbres».⁵⁰ Así, se valora la virtud, nobleza y prudencia más que el conocimiento, aunque este tampoco deberá faltar.⁵¹ Diego Gurréa propone que el Maestro sea «un varón... de edad madura, de honesta vida, de loables costumbres, de tal inteligencia y saber que sepa y quiera enseñar lo mismo que él sabe»⁵² y después insiste en el carácter modélico del educador, que con sus acciones y su vida debe ejemplificar lo que trata de inculcar por la palabra, «que los niños mucho más atienden a lo que ven con los ojos que a las sentencias que con los oydos perciben».

El mismo Víctor Infantes desarrolla el contenido de una cartilla y ofrece su evolución hasta llegar a la cartilla de Valladolid, en las pp. 11-15 y 22 del extenso trabajo sobre «La educación, el libro y la lectura», dentro de *La Cultura del Renacimiento (1480-1580)*, (coord. Víctor García de la Concha), en *Historia de España de Menéndez Pidal*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, t. XXI. Otros trabajos sobre las cartillas, REDONDO, Augustin, «Les livrets de lecture («cartillas para enseñar a leer») au xvie siècle: lecture et message doctrinal», en *La Formation de l'enfant en Espagne aux xvie et xviii siècles*, Publications de la Sorbonne, París, 1996, pp. 71-103; RESINES, Luis, «Las Cartillas de la Doctrina Cristiana de Valladolid», en *Revista de Folklore*, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid, nº 7, (1987), pp. 111-118; CÁTEDRA, Pedro M., «Límites de control del libro infantil (reformas religiosas y «cartillas» escolares en el primer tercio del siglo xvi)», en *La Formation de l'enfant en Espagne aux xvie et xviii siècles*, Publications de la Sorbonne, París, 1996, especialmente las pp. 317-324.

50. FERNÁNDEZ DE OTERO, *op. cit.*, f. 5r.

51. LÓPEZ DE MONTROYA, *op. cit.*, cap. XII, dice: «pero no es eso lo que principalmente se ha de buscar, sino mucha erudición en las ciencias y artes liberales y en las historias sagradas y profanas, y en todo lo que pertenece a nuestra santa religión, y sobre todo esto mucha virtud y gran prudencia».

52. GURREA, *op. cit.*, f. 13r.

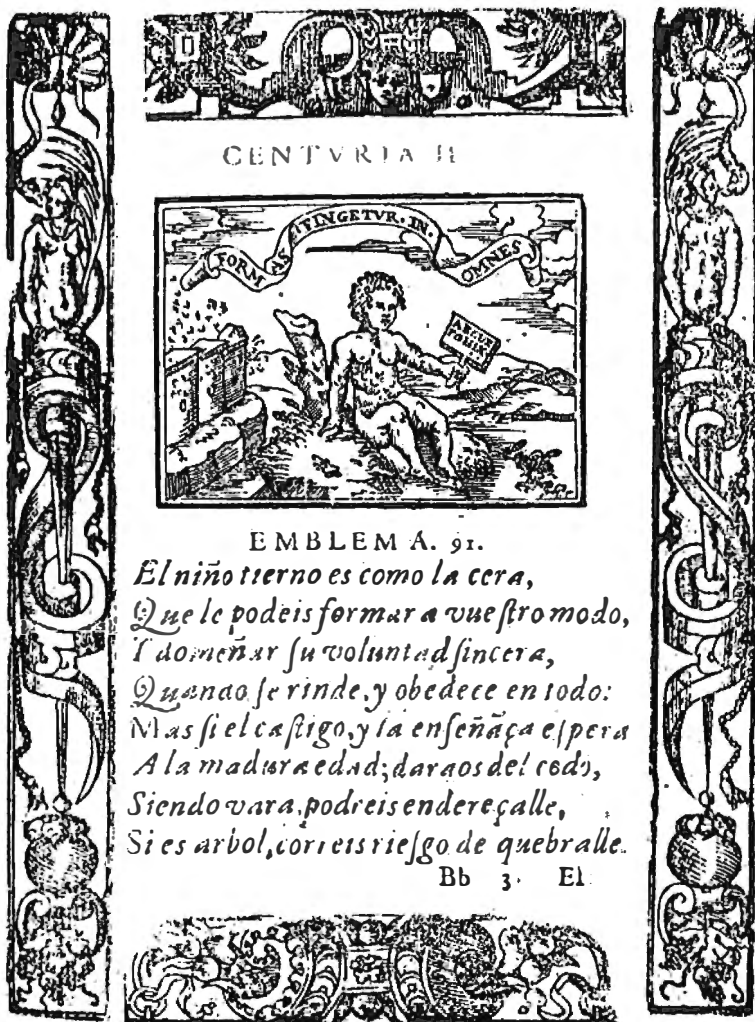


Fig. 7.

José de Casanova, autor de un arte de escribir ya mencionado, y Blas Antonio de Ceballos se muestran de acuerdo con esas características.⁵³ Es común encontrar en los Manuales para aprender a escribir y Ortografías unos «Avisos al maestro» que resumen el perfil que debe caracterizarlos. Los Tratados de educación de príncipes y de niños nobles desarrollan con más amplitud este tema, aconsejando a los padres para que sepan diferenciar y escoger un buen maestro para sus hijos.

Más nos interesa el segundo punto antes anunciado: ¿Cuáles eran las lecturas aconsejadas para la infancia?⁵⁴ La mayoría de autores rechazan especialmente los malos cantares y eliminan toda la literatura profana. Las citas sobre esta cuestión son muy abundantes y en ocasiones sumamente curiosas.⁵⁵ El más radical en su expresión es el padre Astete que dice, refiriéndose a los autores de libros de caballerías, que son «unos hombres desalmados, vanos, habladores, mentirosos, destemplados, deshonestos y sin temor de Dios, cuyas bocas están llenas de maldad y de blasfemias y torpezas, cuyas gargantas son como sepulcros hediondos que echan de sí podredumbre y hediondez, cuyos corazones son sentina de toda maldad».⁵⁶ Otros autores que se muestran de acuerdo con esta idea son López de Montoya, Salzedo de

53. Lo podemos leer en sus respectivas obras: en el f. 5v en el primer caso y en las pp. 182-194 en el libro de Ceballos.

54. BARANDA, Nieves se pregunta por aquellas obras didácticas de uso infantil que estaban al alcance de los niños en los siglos XVI y XVII: «La literatura del didactismo», en *Criticón*, nº 58, (1993), pp. 25-34; *vid.* de la misma autora «¿Una literatura para la infancia en el siglo XVII?», en *La Formation de l'enfant en Espagne aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Publications de la Sorbonne, París, 1996, pp. 125-139, de especial interés las primeras páginas en las que define «literatura infantil», pp. 125-127.

55. Como dice Nieves Baranda en su artículo ya citado «¿Una literatura para la infancia en el siglo XVII?», pp. 134-137, hay muchas referencias que generalizan «malos cantares», «libros deshonestos» etc. pero no se citan obras concretas escritas especialmente para la infancia.

56. Esta jugosa cita la podemos leer en el *Tratado del gobierno de la familia*, *op. cit.*, pp. 164-165. Aportaciones a favor y en contra de los libros de caballerías (muchas más numerosas en contra), en COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes, «Otra posibilidad de salvar los Libros de Caballerías: la de Antonio de Toledo en su *Discurso de las Buenas Letras Humanas*», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Universidad de León, 1998, pp. 277-285.

Aguirre, Diego Bueno, José de Casanova o Antonio de la Puebla, todos ellos ya mencionados con anterioridad en estas páginas.

En oposición a ellos nos interesan las palabras de Juan Francisco de Guevara en las que, más que una defensa de los libros profanos, parece ignorar el problema; de manera aparentemente inocente decide no implicarse en el tema. Veamos su propuesta para inducir a los niños al estudio cuando las buenas razones se revelan inútiles: «por último remedio le podría comprar algunos libros, y no muchos porque no se enfade o confunda de verlos, ... y estos que sean muy curiosos, gustosos y bien adornados de zagarelas o cintas de diversas colores, y dorados; y (si fuese posible) algunos dellos figurados de dentro, para que viendo las pinturas, zagarelas o labores se aficiona a ellos, porque mirándolos siempre podrá ser que lea alguna cosa dellos, mayormente si tratan de caballerías, caza, o alguna otra cosa que él guste della».⁵⁷ En una cita literaria extraída de *El Scholástico* de Villalón encontramos una encendida defensa de los libros profanos, aunque los protagonistas de su análisis son jóvenes y no niños.⁵⁸

Todos tenían razón al afirmar que los modelos literarios empleados en las escuelas no eran los más apropiados, aunque unos rechazan el contenido poco virtuoso y otros el estilo infame. Las referencias a los romances, coplas, cantares o historias que eran conocidas y repetidas por los niños son continuas en los Manuales y en la Literatura. Un repaso a los títulos de pliegos que recogen versiones «a lo divino»⁵⁹ de

57. GUEVARA, *op. cit.*, p. 4.

58. DE VILLALÓN, Cristóbal, *El Scholástico*, (ed. José Miguel Martínez Torrejón), Crítica, Barcelona, 1997, pp. 98-99. Félix G. Olmedo, en su obra ya citada sobre el padre Bonifacio, nos informa de la polémica surgida en torno a la expurgación de Terencio y la «Carta sobre la selección de los libros escolares» que escribió Juan Bonifacio, defendiendo la conveniencia de esta censura, *vid.* pp. 108-117; como en el caso de Villalón los que deben ser protegidos de malas lecturas son, en este caso, jóvenes y no niños.

59. Para el siglo XVI consultar el catálogo de RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos. Siglo XVI*, (edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes), Castalia, Madrid, 1997. Para el siglo XVII el catálogo más completo es el de GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, MARTÍN ABAD, Julián e RUIZ DE ELVIRA, Isabel, *Catálogo de Pliegos Suelos Poéticos de la Biblioteca Nacional (Siglo XVII)*, Biblioteca Nacional / Universidad de Alcalá, Madrid, 1998.

canciones profanas declaran la amplia difusión de esas coplillas profanas a todas las capas de la sociedad, incluida la infancia, lo cual conducía a situaciones realmente absurdas.

Francisco de Soto, uno de estos autores preocupados por la difusión entre la infancia de cantares deshonestos, publicó un pliego con el título de *Destierro de los malos cantares con que n.s. se ofende y para que canten los niños en las calles y escuelas dexando los del mundo por los de Dios*,⁶⁰ entre los que incluye un «Romance de la muerte» y «Romance de las penas del infierno» que no serían muy del agrado de los niños.

El límite de lo absurdo queda reflejado en el extenso título que encabeza un pliego de dos hojas de Pedro Sercillo: *Copia de un capítulo de una carta embiada a Vanecia de los diez de Nouiembre de un caso acontecido muy digno de notar. También va vna Canción por memoria de la gran victoria que nuestro señor fue servido dar a los Christianos por intercessión de la virgen mártir Sta. Eulalia, patrona de Barcelona, para que los niños canten al tono de una que cantan los presos de la cárcel, que comienza O rey despaña*;⁶¹ es decir, que da por supuesto que los niños debían conocer la canción «que cantan los presos de las cárceles», con lo cual el efecto «reparador» de la nueva letra moralizada no tiene sentido alguno, ya que no les haría olvidar la versión original.

Un tema al que se alude repetidas veces en los *Manuales de escritura y Tratados de educación* es el del maestro ignorante. También Covarrubias se hace eco de este problema que debió ser común en el Siglo de Oro, especialmente en los maestros de primeras letras; muchos de ellos abrían escuela sin haber pasado el examen y, aunque lo hubieran hecho este no exigía un nivel cultural muy elevado.⁶² Pérez

60. Primera edición en Sevilla, Bartolomé Gómez de Pastrana, 1621; cito por la edición de Madrid, María de Quiñones, 1654.

61. Barcelona, Claudes Bornat, 1571. *Vid.* Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, *op. cit.*, nº 548.

62. Ya hemos visto en una nota anterior (n. 44) qué se le pedía a un maestro en el examen; únicamente la prueba caligráfica exigía verdaderos conocimientos por parte del aspirante, que en ningún momento tenía que demostrar su bagaje cultural.

de Nájera, en su *Ortografía* dialogada⁶³ culpa de muchos errores gramaticales habituales en textos de la época a la ignorancia de los maestros. Esta fama, suponemos que fundada en una realidad cotidiana, es la que condujo a un autor anónimo a publicar un diálogo titulado *El maestro azotado por los niños de la escuela*,⁶⁴ obra de finales del siglo xvii (o comienzos del xviii) dividida en azotes en lugar de capítulos. Tres niños –Soleta, Marquillas y Coeto– acaban de leer un libro publicado por su maestro repleto de disparates, y por cada uno de ellos le propinan un golpe: «por erratas, porque no sabe hablar, porque no sabe leer, porque no sabe escribir, porque no sabe latín, porque no quiere entender, porque es tonto presumido...» y así hasta 24 razones que se traducen en 24 golpes.

En el emblema 48 de la centuria iii nuestro autor dibuja una esponja y una jeringa cruzadas bajo el lema *Comprime et exprime*, indicando con ello la necesidad de aprender para poder enseñar a otros.

El último emblema del que trataremos es realmente excepcional por su temática [emblema 76, cent. iii; Fig. 8]. En él Covarrubias muestra su preocupación por los niños excesivamente inquietos e inteligentes (lo que hoy llamaríamos niño prodigio o superdotado), considerando que el reducir el tiempo de aprendizaje abarcando en pocos años lo que otros niños consiguen en más largo tiempo es perjudicial para el buen desarrollo de la persona: «Semejantes a las posturas de árboles, que siendo nuevas plantas arrojan toda la virtud y cargan de flor y de fruta, y en acabándola de dar se secan». No es común encontrar el planteamiento explícito de este problema en los Manuales de educación, aunque sí hay referencias a niños que desarrollaron su capacidad lectora o escritora a una edad muy temprana. Cervantes, en su

63. *Ibidem*, p. 49.

64. El autor, desconocido, publicó su obra con los datos de imprenta humorísticamente falsos incorporados en el título, que ofrecemos completo: *El maestro azotado por los niños de la escuela. Diálogo muchachesco. En Boceguillas, en casa de Simplicio Núñez, a la calle de los Majaderitos. A costa de Nuño Simplicio, Mercader de Pullas, en la Plaza de la Simpleza.*



Fig. 8.

novela *La fuerza de la sangre* nos presenta a Luisito perfecto lector de latín a los siete años.⁶⁵

De todos modos, no es esta la aportación más original de Covarrubias al tema de la formación del niño. Los modelos pedagógicos que propone recogen en lo esencial las tendencias difundidas en los Manuales de educación de niños nobles, recordando en ocasiones la existencia de otro tipo de maestro representante de un modelo de enseñanza diferente. Esta mezcla de ámbitos educativos y la particular atención y sensibilidad que muestra hacia el niño como sujeto realmente existente en la vida social del Siglo de Oro⁶⁶ es algo excepcional dentro de la emblemática, y en este sentido su propia existencia es su mayor originalidad, aunque no lo sea en cuanto al contenido pedagógico.

65. Cito por la edición de las *Novelas Ejemplares* de LUTTIKHUIZEN, Frances, Editorial Planeta, Barcelona, 1994, donde en las páginas 344-345 leemos: «...llegó el niño a la edad de siete años, en la cual ya sabía leer latín y romance, y escribir formada y muy buena letra». Nieves BARANDA ofrece dos interesantes ejemplos de «niños prodigio» en su artículo ya mencionado «¿Una literatura para la infancia...?», pp. 126-127.

66. Una aproximación a la incipiente preocupación hacia el niño como individuo perfectamente formado, en CARRIZO RUEDA, Sofía M., «Tres inflexiones en el discurso áureo sobre el niño», en *Criticón*, n.º 69 (1997), pp. 51-56.

DEL MUNDO SIMBÓLICO AL MUNDO POÉTICO: EL *PARAÍSO CERRADO* DE PEDRO SOTO DE ROJAS COMO EJEMPLO DE POEMA EMBLEMÁTICO

RUBÉN PARDO LESTA

Universidade da Coruña

Como otros poetas coetáneos, Pedro Soto de Rojas abandonó la corte madrileña en 1629 desengañado de las penosas intrigas palaciegas, y, por supuesto, a causa de la muerte de sus valedores, el conde de Fuentes, Francisco de Silva y Albanio Ramírez.¹ A su regreso a Granada inició la construcción de la que, en su tiempo, se consideró como «una de las quintas de mayor ingenio, sutileza y artificio deste parayso español»,² el jardín que en 1652 describió en su difícil poema, el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*.³

Esta circunstancia vital que dio origen al jardín lo carga con un sentido de apartamiento y retiro que se confirma por su carácter reservado, «cerrado», residencia interior del propio poeta, que oculta tras el título de su libro la identificación que sentía con su particular *hortus*. Sentido de apartamiento y retiro que se refuerza si tenemos en cuenta el simbolismo trascendente, el sentido de trascendencia que, como «espacio humano», lo ha caracterizado históricamente.

1. Vid. la biografía del autor en GALLEGU MORELL, Antonio, «Pedro Soto de Rojas», en *Estudios sobre la poesía española del primer Siglo de Oro*, Ínsula, Madrid, 1970, pp. 120-183. A la muerte de sus tres mecenas dedicó sendos poemas en su *Desengaño de amor en rimas* de 1623, fols. 165-166.

2. Son palabras de HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco, en sus *Anales de Granada*, apud GALLEGU MORELL, *op. cit.*, p. 141.

3. El poema apareció publicado junto a *Los fragmentos del Adonis* en la imprenta granadina de Baltasar de Bolívar. Todas las citas de la obra responden a la siguiente edición: SOTO DE ROJAS, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos/ Los fragmentos del Adonis*, ed. de Aurora Egido, Cátedra, Madrid, 1993.

EL JARDÍN COMO ESTRUCTURA ESPACIAL

Como estructura espacial, el jardín se opone (sintagmáticamente, diremos) a otros espacios habitados, como la casa, la plaza pública, el palacio, la iglesia, con los cuales comparte un sentido propio, una función particular a cada uno, que se unifica gracias a la identidad estructural e intencional, al paralelismo constructivo, al sentido «ideal, ordenado», eso que podríamos llamar «aspiración a lo absoluto»⁴ que parece existir en toda obra diseñada por el hombre. Al mismo tiempo, este espacio simbólico del jardín se opone también (paradigmáticamente, podemos decir) con otros espacios dotados de simbolismo diverso en nuestra tradición cultural, que pueden sustituirlo en su función contemplativa, pero que, básicamente, se oponen a él porque no han sido «creados» u organizados por la mano del hombre, como la selva, el río, el mar, el desierto, la montaña, etc. Estos espacios se definen por rasgos formales y estructurales distintos.

Con respecto a todos ellos, el jardín se caracteriza porque, en primer lugar, supone una naturaleza domada por el hombre;⁵ en segundo, carece de «utilidad» evidente, es un espacio cuya funcionalidad está en los propios construcción, diseño y cuidado, y en su contemplación; y, por último, el objetivo de la misma consiste en el deleite.

Así, es lógico interpretar el sentido del jardín palaciego en una óptica de «clase ociosa», como mero medio de ostentación,⁶ aunque existen casos de jardines impulsados por la curiosidad científica del monarca,⁷

4. Vid. ROSENAU, Helen, *La ciudad ideal. (Su evolución arquitectónica en Europa)*, Alianza Forma, Madrid, 1986, p. 16.

5. Vid. sobre su sentido durante el barroco y su relación semántica con el motivo literario y pictórico de la ruina, ORZCO DÍAZ, Emilio, «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas del Barroco de poesía y pintura*, ed. facsímil de la de Granada, 1947, introducida por A. Sánchez Trigueros, Universidad de Granada, Granada, 1989, pp. 121-176, *vid.*, especialmente las pp. 123-127.

6. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, «El jardín de Yahvé. (Ideología del espacio eremítico)», en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, en especial pp. 125-126.

7. Cfr. CHECA CREMADES, Fernando, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992, p. 61.

como los jardines botánicos que mandó construir Felipe II. Con todo, el jardín de la nobleza debe considerarse, ante todo, un lugar destinado al «otium». Otra cosa cabe decir del jardín particular, como el carmen de Soto. En realidad, el jardín público moderno es un invento del siglo XVIII; en el Barroco, la jardinería, hay que convenirlo, es un privilegio privado, impulsado por diferentes causas, pero, sobre todo, por el influjo italiano y clásico, que empuja al humanista a la vida retirada y solitaria, aunque, en el caso particular andaluz, también debamos referirnos a la rica tradición árabe, que describe el jardín como espacio destinado al goce físico.⁸

En estos casos, el deleite adquiere tonos ascéticos y se aleja del concepto de «otium»⁹ propiamente dicho, aunque sin perder completamente la dimensión lúdica. El jardín se convierte en la ocupación del sabio en la soledad, en su trabajo, necesitado de método y continuidad, prudente contrapunto del «orare», y agradable compañía durante el desengaño de la vejez, como refiere Alonso de Herrera en su *Obra de agricultura*:¹⁰

8. Cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio, *Introducción a un poema barroco granadino. (De las Soledades gongorinas al Paraíso de Soto de Rojas)*, Granada, 1955, o la reedición, por la que cito, publicada como artículo dentro del volumen *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, ed. prensa española, Madrid, 1968, pp. 138-228, *vid.* especialmente las pp. 149-160 sobre el jardín musulmán. Especialmente sintomático de esta tendencia del jardín musulmán a proporcionar el goce físico es la descripción del paraíso, de notable interés en relación con la de Soto, aunque no mantenga una relación directa con su obra, realizada en el conocido *Libro de la escala de Mahoma*. Puede leerse en la moderna traducción de José Luis Oliver Domingo, Siruela, Madrid, 1996. Con todo, el islamismo ortodoxo tampoco veía con buenos ojos el mero placer físico proporcionado por la naturaleza, a juzgar por lo que afirma el profesor GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Paisajes del placer y de la culpa*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 19.

9. Piénsese sólo en las palabras de Lope de Vega, cuando describe «su» jardín particular a Francisco de Rioja en la «Epístola octava» de *La Filomena*: «oye de mi jardín la artificiosa/ máquina, donde vivo, retirado, / si no virtuosa vida, nunca ociosa» [vv.25-27], cito por LOPE DE VEGA, *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983, p. 820. Todos lla cursiva de los textos citados es mía.

10. HERRERA, Gabriel Alonso de, *Obra de Agricultura*, ed. y estudio de José Urbano Martínez Carreras, BAE, Atlas (nº 235), Madrid, 1970, p. 159.

[...] que una de las cosas en que mucho los viejos se huelgan, como dice Tulio, es con los árboles que pusieron cuando mozos [...]. Cuanto más siendo el ejercicio de las arboledas tan sancto, tan agradable y deportoso y de tan poco trabajo que cuasi menos no puede ser; y tan provechoso, que una buena obra de poner un árbol, aprovecha a presentes y venideros, y cuanto vive un árbol, tanto ayuda aquella buena obra.

Motivo heredado del «hortus» horaciano, regalado por Mecenas, y en el que el poeta pasó su vejez «viviendo conmigo mismo», según refiere en el libro I de sus epístolas,¹¹ de acuerdo con los principios del estoicismo, del cual están cargadas todas las manifestaciones artísticas que conciben el jardín como lugar de retiro. Es el mismo caso del jardín de Soto de Rojas, lugar de refugio del poeta tras su desencanto como pretendiente en la corte, auténtico paraíso de la soledad y el silencio, según se recoge una y otra vez en sus versos.¹²

La vinculación entre la filosofía estoica y el jardín barroco privado resulta bastante clara, especialmente en lo que concierne al carácter autorreflexivo que se otorga a la contemplación de flores y plantas, a la concepción del jardín o, en general, de la naturaleza, como un espejo.¹³ No se trata propiamente de un «sentimiento de la naturaleza», dependiente de la sublimidad, sino más bien del objeto natural compren-

10. HERRERA, Gabriel Alonso de, *Obra de Agricultura*, ed. y estudio de José Urbano Martínez Carreras, BAE, Atlas (nº 235), Madrid, 1970, p. 159.

11. HORATIO FLACO, Quinto, *Satires, Epistles and Ars poetica*, with an English Translation by H. Ruston Fariclough, Cambridge, Harvard University Press, 1991, libro I, epístola 18, vv. 106-7, pp. 376-377. Sobre el tema, véanse los comentarios de Juan F. Alcina a la «Oda a la vida retirada» de Fray Luis en su edición: LEÓN, Fray Luis de, *Poesía*, ed. J. Francisco Alcina, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 67-69.

12. TRILLO Y FIGUEROA, en la «Introducción» del *Paraíso cerrado* hace recuento de los conocimientos estoicos de su maestro, *vid.* ed. citada, pp. 80-84. Sobre el neoestoicismo español durante el Barroco, sigue siendo obligado el estudio de BLÜHER, Karl, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1983, ed. corregida y aumentada, pp. 331-589.

13. Cfr. para esta idea todo el capítulo inicial de PRAZ, *Imágenes del Barroco (estudios de embleática)*, Siruela, Madrid, 1989, de Praz ya reseñado, CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, México, 1976, pp. 263-290 [capítulo x: «El paisaje ideal»] y 423-498 [capítulo XVI: «El libro como símbolo»].

dido como representación del propio hombre, capaz de «leer» en el orden de las cosas la «enseñanza» que éstas contienen.¹⁴

Detrás del carácter contemplativo de la naturaleza, se oculta, en el fondo, un rasgo de cultura occidental. Seguramente el comienzo de la vinculación entre contemplación y paisaje está en el primer hombre, del que nuestra cultura haya dejado constancia, que ascendió un monte con el único fin de contemplar un paisaje natural.¹⁵ Me refiero a Petrarca, que acometió el ascenso al Mont Ventoux a imitación, según refiere en una de sus más célebres epístolas, del rey Filipo de Macedonia. Durante la ascensión, que el gran humanista florentino describe con todo detalle, el escalador se ve somentido a toda clase de tropiezos y estrecheces, que le llevan a considerar la similitud entre el difícil ascenso y el esfuerzo que al sabio le exige el ascender a la virtud: «la vida que llamamos bienaventurada –escribe– está situada en un lugar elevado; la senda que a ella conduce es angosta, según dicen».¹⁶ Una vez en lo alto del monte, el poeta contempla el paisaje espectacular de

También Francisco RICO, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Alianza Universidad, Madrid, ed. aumentada, 1986, en especial el estudio introductorio; y RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza Tres, Madrid, 1995 y el artículo «*Mundus est fabula*», en *La península metafísica, op. cit.*, pp. 59-sigs.

14. Se trata del tópico del *Mundus symbolicus*, de la armonía macrocósmica y microcósmica y de la idea del mundo como libro. Sobre todo ello, véase, aparte del libro de Praz ya reseñado, CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, México, 1976, pp. 263-290 [capítulo x: «El paisaje ideal»] y 423-498 [capítulo xvi: «El libro como símbolo»]. También Francisco RICO, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Alianza Universidad, Madrid, ed. aumentada, 1986, en especial el estudio introductorio; y RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza Tres, Madrid, 1995 y el artículo «*Mundus est fabula*», en *La península metafísica, op. cit.*, pp. 59-sigs.

15. *Vid.* GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *op. cit.*, pp. 16-17.

16. Es la epístola familiar «A Dionigi da Borgo San Sepolcro, de la Orden de San Agustín y profesor de la Sacra Página, acerca de las preocupaciones particulares», *vid.* PETRARCA, *Obras. I. Prosa*, ed. de Francisco Rico, Alfaguara, Barcelona, 1978, pp. 255-269. La cita, en p. 260. La cita, por otra parte, recuerda enormemente a la descripción del ascenso a la virtud de *La tabla de Cebes*, obra de enorme influjo en la literatura del Renacimiento y del Barroco.

la costa marsellesa y se siente sobrecogido por su belleza. En ese instante, toma las *Confesiones* de San Agustín, que había traído consigo, y, al azar, ante su asombro –y el nuestro–, el libro se abre por las siguientes frases: [...] y los hombres van a admirar la altura de las montañas, la enorme agitación del mar, la anchura de los ríos, la inmensidad del océano y el curso de los astros, y se olvidan de sí mismos». Petrarca guarda silencio, refiere en su epístola: «dirigí los ojos del alma hacia mí mismo y desde aquel momento nadie me oyó hablar hasta que llegamos abajo».¹⁷

He aquí el instante mágico en que la filosofía moral estoica y el cristianismo se dan la mano literariamente, y cómo surge la idea del sentido contemplativo del mundo, de la naturaleza que desvela al hombre su propia identidad ética y espiritual a través de la contemplación, aunque sea, en este caso, de un modo negativo.¹⁸

El espacio consignado al jardín comparte con los espacios naturales este lado filosófico moral, de vital importancia para el poema de Soto de Rojas, según veremos; sin embargo, presenta también una diferencia substancial, que hemos señalado también. Mé refiero al hecho de que ha sido creado artificialmente, constituye naturaleza sometida al poder ordenador del hombre, construcción, racionalización, con todo lo que ello supone. En primer lugar, la existencia de un «objetivo», que se materializa en un «programa» constructivo más o menos ideal;

17. *Ibidem* p. 266.

18. En efecto, la contemplación opera de dos maneras diferentes: como en el caso de Petrarca, para mostrar lo que el ser humano representa «por omisión», lo que el hombre tiene, pero no la naturaleza (el alma), de manera que éste se impulse a la meditación interior en una suerte de «contemptus mundi», pues nunca debe perderse de vista que, por divino que sea su origen, el mundo no es un valor. Y, por otro lado, para mostrar, en visión empapada de neoplatonismo, la vinculación entre las cosas creadas y el creador, versión «en positivo» de la contemplación opuesta a la que ya he señalado. Es en este mismo sentido, como se expresará el otro gran «preceptista» barroco español de los jardines, Gregorio de los Ríos, *Vid. DE LOS RÍOS, Gregorio, Agricultura de jardines*, ed. de A. González de Amezúa, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1951, pp. 22: «[...] pues de estos jardines y florestas, demás del regalo de los hombres, ha de resultar lo más principal, que es el dar continuamente gracias a Dios nuestro Señor, que con su divina providencia las crió».

en segundo lugar, la transmutación del objeto en algo misterioso y mágico, donde el orden responde a la imitación de una armonía superior, la que Dios ha puesto en la naturaleza y que el hombre, a su manera dueño de su creación, intenta poner en su pequeño mundo artificial.¹⁹

En el diseño del jardín, como en el diseño arquitectónico o en la creación artística en general, cristalizan las numerosas doctrinas filosóficas y teosóficas que forman el sustrato de cualquier manifestación del espíritu manierista. Autores como Platón, Plotino, Ficino, Mirandola, Fludd o Kircher, y obras como el *Asclepius* o el *Corpus hermeticum* están en la base de este concepto de armonía trascendente que se encuentra en los jardines renacentistas y barrocos,²⁰ y que Soto desarrollará en la descripción de la «Cuarta terraza» de su *Paraíso cerrado*.

No pretendo dar la impresión de que el jardín carece de otros valores que no sean los específicamente metafísicos. Estas funciones del espacio ajardinado están relacionadas con su valor contemplativo. Sin embargo, no debe obviarse la significación lúdica, la intención única de maravillar y sorprender, que es, en el fondo, el origen del «ars topiaria» clásica,²¹ tal y como se desarrolló en Italia y en los jardines

19. «[...] y para religiosos es honesto y loable, cuando, después de cumplir con sus obligaciones, ocupan la vista en aquella hermosura y variedad de flores y verduras; con lo cual y con la suavidad de sus olores levantan el espíritu en gloria y alabanza de su Criador, que tan agradables cosas crió para el servicio y regalo de los hombres, conforme a aquel proverbio que dice: *Todo fue criado para el hombre, y el hombre para Dios*». *Ibidem*, p. 19.

20. La vinculación entre doctrinas neoplatónicas y herméticas ha sido bien estudiada en el clásico libro de A. YATES, Frances, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Ariel, Barcelona, 1983, en especial los tres capítulos iniciales, pp. 17-80. Para la relación de estas doctrinas mágicas y la arquitectura de jardines, *vid.* CHECA CREMADRES y MORÁN, «Lo lúdico y lo solemne: la fiesta y el jardín a comienzos del siglo XVII», en *El Barroco*, Istmo, Madrid, 1982, pp. 65-72. *Vid.* también, sobre el *Hortus palatinus* de Heidelberg y su relación con estos saberes teosóficos, SEBASTIÁN, Santiago, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*, con un prólogo de John Moffit, Tuero, Madrid, 1989, pp. 5 y sigs.

21. Sobre el *ars topiaria*, *vid.* DAREMBERG, Charles y SAGLIO, Edmond, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments [...]*, Librairie Hachete et Cie., París, tomo III, 1899, s.v. *hortus*, pp. 276-293 y tomo V, [s.f.], s.v. *topia & topiarius*, pp. 357-360.

palaciegos madrileños (Aranjuez, El Pardo y la Casa de Campo), que marcan la pauta para otros jardines peninsulares, como el del propio Soto de Rojas en Granada.²²

Por otro lado, la emblemática constituye una buena fuente para comprobar hacia qué lado se inclinan las interpretaciones simbólicas del jardín. Un recuento somero de emblemas que lo representan da la idea de que prevalecen con diferencia los usos de la imagen con un sentido religioso. Piccinelli, por ejemplo, da cuenta de varios emblemas en que el jardín se asocia con la Virgen María «*in sacris litteris hortus conclusus cognominata*».²³

1) Un jardín repleto de fuentes, setos y arrayanes con el mote COMMUNIA, NON COMMUNITER; 2) un jardín florido al que no penetran las serpientes con el mote PROCUL HINC; 3) un monte florido sin artificio humano, ZEPHIRO CONTENTA COLONO; 4) un jardín cerrado con numerosas florecillas y el mote PROCUL HINC TALPAE; 5) un jardín azotado por el viento, con el mote HOC ASPIRANTE VIREBIT; 6) un jardín con sombras que protegen del calor del sol con el mote HUC FESSA MEMBRA RECURRENT. Otros emblemas asocian el «hortus» con el Espíritu Santo: 1) un jardín seco que recibe agua de una nube con el mote UNDE AUXILIUM MIHI; 2) un jardín salpicado de flores con el mote ASPIRANTIBUS AUSTRIS. Y otros emblemas dedicados al bautismo y a las virtudes como la caridad y la beneficencia.²⁴ Aparte, Giovanni Ferro utiliza la imagen del «giardino» para un emblema dedicado a la poesía, aunque haciendo referencia al

22. Puede comprobarse en las descripciones que del jardín de la Casa del Campo y del Pardo hace D. Pérez de Mesa en su *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*, Alcalá de Henares, 1590, *apud* CHECA CREMADES, Fernando, *Felipe II. Mecenas de las artes*, *op. cit.*, pp. 65-66 y 69.

23. La referencia es del *Cantar de los cantares*, 4, 12. La cita, de PICCINELLI, Filippo, *Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus [...]*, Coloniae, Joh. Theodoro Boetio, 1695, tomo I, libro XI, cap. XI, 93, p. 656. Cito siempre por esta edición.

24. *Ibidem*, tomo I, libro XI, cap. 11, s.v. *hortus*, pp. 655-658.

carácter lúdico del objeto representado en la «pictura» mediante el mote ORNAMENTO, E DILETTO.²⁵

También Piccinelli, bajo la voz «Myrtus» de su *Mundus symbolicus*, recoge otros emblemas que hacen referencia al modelado de los setos como motivo ilustrador de conceptos morales: la adquisición de la virtud, la limosna y el perfeccionamiento moral.²⁶

En la emblemática española la imagen del jardín tiene una dimensión simbólica más concreta. Por ejemplo, Covarrubias la utiliza en su emblema 43 de la centuria III, en el que representa un jardín palaciego donde descansan un jardinero y un hortelano con el mote DOMINIS PARANTUR, SERVIUNT VOBIS, dando a entender el gasto cortesano realizado con el único fin de mostrar ostentación de riqueza.²⁷ En el campo político. Solórzano Pereira se sirve de la imagen del «hortus» en su emblema LXXIIX, que representa un jardín en el centro del cual una fuente derrama el agua en todas direcciones con el mote SIC PRAEMIIS OMNIA FLORENT,²⁸ como consejo al príncipe para que

25. FERRO, Giovanni, *Teatro d'imprese di Giovanni Ferro all'illmo e Rmo Cardinal Barberino*, tomo II, s.v. *giardino*, p. 364-365: «E perchè Giardini sono fatti per solo ornamento de'luoghi, e diletto de gli habitanti vi si può scrivere ORNAMENTO, E DILETTO, con cui figurai le compositioni d'un Poeta, non servendo hoggidì la Poesia ad altro, che adornare l'huomo, & à dilettarlo». HENKEL, Arthur y SCHÖNE, Albrecht, en su *Emblemata handbuch zur sinnbilckunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 1996, col. 289 recoge también un emblema de los *Emblemata moralia et aeconomica* de Jacob Cats, nº 26 con la imagen de un jardín y el mote DANTI NON DECEDIT.

26. PICCINELLI, Filippo, *op. cit.*, tomo I, libro IX, cap. XXIII, s.v. *myrtus*, pp. 578-579, y también en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, tesis doctoral bajo la dirección de Santiago Sebastián López, Universitat de València, Facultad de Geografía e Historia, curso 1990-1991, s.v. *mirto*, pp. 502-503.

27. COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas morales*, ed. facsímil al cuidado de Carmen Bravo Villasante, FUE, Madrid, 1978.

28. *Vid.* GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, prólogo de Santiago Sebastián, traducción de los epigramas de Matheu y Sanz, Tuero, Madrid, 1987, pp. 122 y sigs. El emblema de la fuente en el centro del jardín es utilizado también por Núñez de Cepeda en su *Idea de un príncipe político cristiano* para significar los beneficios de la limosna, *vid.* GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, prólogo de Santiago Sebastián, Tuero, Madrid, 1988, pp. 122-124.

conceda beneficios a su pueblo. También Núñez de Cepeda hace uso de la imagen del jardín en tres de sus empresas, la VIII con el mote EVERTAS SI AVERTAS, presenta un jardín cerrado en el que una mano salida del cielo desvía la corriente de agua que lo mantiene.²⁹ El jardín simboliza en este caso a la Iglesia, que debe alejarse de la novedad en la doctrina y respetar la tradición. La empresa XL, QUANTO SI MOSTRA MEN TANT'È PIÙ BELLA simboliza en el rosal de un jardín cerrado al convento de religiosas, más honestas cuanto más recatadas.³⁰ Por último, la empresa L, con el mote horaciano AEQUO PULSAT PEDE, muestra en un jardín cerrado una rosa, un clavel y un lirio coronados respectivamente por una tiara papal, un capelo cardenalicio y una mitra, a los que corta una guadaña, indicando el poder igualatorio de la muerte.³¹ El pragmatismo político de Saavedra Fajardo, confiere al jardín un sentido utilitario, como medio para incitar al príncipe a la reflexión militar mediante la disposición de arrayanes y setos con estructura de fortificaciones, canalizando de esta manera, el concepto de «jardín cerrado», a una imaginería bélica y didáctica, según se ve en la empresa quinta de su *Idea de un príncipe político cristiano* (1642) con el mote DELEITANDO ENSEÑA:

[...] Ejercítese [el príncipe] en los usos de la geometría, midiendo con instrumentos las distancias, las alturas y las profundidades. Aprenda la fortificación, fabricando con alguna masa fortalezas y plazas con todas sus entradas encubiertas, fosos, baluartes, medias lunas y tijeras, que después bata con pecezuas de artillería. Y para que más se le fijen en la memoria aquellas figuras, se formarán de mirtos y otras yerbas en los jardines, como se ven en la presente empresa.³²

Como se ve, el uso que de la imagen del jardín hacen los emblemistas se polariza en torno a dos campos, el religioso y el político.

29. Vid. GARCÍA MAHÍQUES, *op. cit.*, pp. 58-60.

30. *Ibidem*, pp. 157-159.

31. *Ibidem*, pp. 190-191.

32. SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Planeta, Barcelona, 1988, pp. 46-47.

Dentro del primero es utilizado como símbolo de la Virgen, del Espíritu Santo, de las virtudes o de la Iglesia, en muchos casos relacionándose con la tradición bíblica del Génesis y del Cantar de los Cantares. En el segundo campo, el jardín pasa a tener significaciones preferentemente didácticas, entendido como un objeto aleccionador para el príncipe.

En conclusión, para terminar con este punto, conviene poner de manifiesto la existencia de numerosas tradiciones volcadas en la caracterización simbólica del espacio ajardinado; en concreto, el neoplatonismo, el estoicismo, el hermetismo seiscentesco, las tradiciones religiosas cristiana y musulmana, y, por supuesto, la tradición clásica del «ars topiaria», del jardín palaciego o cortesano y de la villa de reposo italiana. A todas ellas, además, se ha de añadir otra muy significativa, de la que me ocuparé más adelante, la tradición literaria, desde Virgilio hasta el propio Soto de Rojas, pues no hay que olvidar que, de todos los espacios simbólicos posibles, el jardín es, con diferencia, el que más influjo ha recibido de la literatura.

LOS JARDINES ABIERTOS PARA POCOS

El principal problema metodológico para abarcar el estudio del *Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas, está en su condición descriptiva. Desde el punto de vista de la poética aristotélica es un texto que se escapa de la noción de ficción y que se sustenta, aún más que las *Soleidades* gongorinas, en la ilusión deslumbradora, meramente deleitosa, del lenguaje. El poema, oponiéndose a las normas de lo literario, posee un referente al que responde, un jardín real y existente. Dicho de otro modo, el mismo poema es, a la vez, «jardín abierto para pocos» y «paraíso cerrado» como reza su título. *Jardín* como obra del hortelano, y *paraíso* como creación del poeta.

El jardín, la creación efímera, el carmen diseñado por Soto, nos es accesible a través de los textos contemporáneos al poeta que nos lo describen, en concreto, el testimonio de Francisco Henríquez de Jorquera, breve y encomiástico; las estancias que le dedicó el poeta

Agustín Collado del Hierro³³ en su poema corográfico *Granada*; la descripción detallada que Francisco de Trillo y Figueroa³⁴ publicó como introducción del poema, y, por supuesto, el mismo *Paraíso cerrado*.

La relación del jardín con la cultura de los cármenes granadinos ha sido tratada ya por Emilio Orozco. A la afición musulmana por el jardín cerrado con frutales y acequias, figuración, al parecer, del paraíso para la mentalidad oriental,³⁵ Soto ha añadido temas derivados del cristianismo y de la mitología clásica, y elementos formales procedentes del jardín florentino.

El jardín del poeta tenía su asiento en lo alto del Albaicín, «parroquial de San Gregorio» (p. 84). Alrededor del monte, según refiere Collado del Hierro, rotaban las siete terrazas o «mansiones»: «Tiene siete mansiones (número perfecto) / girando en cuadros a su centro mismo».

La estructura de las mismas era ascendente, culminando en la cuarta, que, en palabras del poeta, «se opone al cielo que le mueve guerra» (v. 435), y en la séptima «que al rubio oriente... sube». Dado que se

33. Las octavas reales del poema referidas al carmen de Soto han sido publicadas por OROZCO, Emilio, en la *Introducción a un poema barroco...*, ed. cit., pp. 186-189. El profesor Orozco Díaz realizó también un estudio monográfico sobre el poema y su autor en *El poema «Granada» de Collado del Hierro*, Granada, 1964.

34. Sobre el poeta gallego Francisco de Trillo y Figueroa, amigo y discípulo de Pedro Soto de Rojas, autor de unas *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* impresas el mismo año y en la misma imprenta granadina (1652, Baltasar de Bolívar) que el *Paraíso cerrado*, vid. los trabajos del profesor GALLEGO MORELL, Antonio, *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*, Universidad de Granada, Granada, 1950, y sus *Estudios sobre el Primer Siglo de Oro español*, Ínsula, Madrid, 1970, pp. 187-256.

35. Así lo afirma BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco, en su *Antigüedad y excelencia de Granada*, Madrid, 1608, lib. I, cap. III, fol. 6v, apud OROZCO, Emilio, *Introducción...*, cit., p. 159. Además existía para el musulmán un paralelismo entre la actividad religiosa y la jardinería, según la cual, la práctica de esta última permitía al trabajador entrar en un contacto más íntimo con la verdad de su fe (*Ibidem*. p. 160). Ya hemos hablado en otra nota del *Libro de la escala de Mahoma* y la evidente sensualidad de su descripción del Paraíso celeste, lugar destinado al goce de todos los sentidos físicos (vid. la edición reseñada caps. XXIX y siguientes).

pasaba de una mansión a otra a través de escalones o gradas parece que la construcción se ajustaba a una espiral con entrada por el oeste del monte y culminante en el lado contrario. Esta estructura espiral ascendente tiene mucho que ver con la idea estoica de la vida como «peregrinatio», como camino íntimo, «iter vitae», cuyo objetivo final es la felicidad nacida del gozo solitario del «contemptus mundi». Idea que subyace a obras que Soto conocía bien, como las de Séneca o la popularísima *Tabula Cebetis*, que comparte con el jardín del poeta su organización en estratos ascendentes. No en vano, entendía Trillo y Figueroa que:

Esta filosofía estoica, tan ponderada por Séneca, en el *Libro de la vida bienaventurada*, en el *De la tranquilidad del ánimo*, en el *De la pobreza*, y otras muchas partes [...] [Soto] contenía en los breves términos de un jardín, a quien no pudiera todo el espacio del mundo (p. 83).

Entre las siete mansiones de las que el jardín se componía pueden establecerse dos grupos. La existencia de una inspiración religiosa es la marca de la cual me sirvo para establecer esta distinción, que me parece vinculante. Ya Aurora Egido observó el aumento de fuentes bíblicas en la descripción de la mansión séptima del jardín,³⁶ hecho que le es común también a las mansiones primera y cuarta, mientras que las intermedias parecen dejar más espacio a la introducción de motivos profanos. Pasaré a continuación a dar una descripción completa del carmen diseñado por Soto en el Albaicín, intentando de paso estudiar su posible sentido iconológico.

La mansión primera se describe en términos de reproducción del Edén o paraíso terrenal. En efecto, los objetos ornamentales y las figuras de murtas, arrayanes y cipreses descritas reproducen diversos iconos religiosos y alegorías cristianas: 1) el arcángel que empuña la espada ardiente expulsando a Adán y Eva [vv. 100-104]; 2) la obediencia representada en el bautismo de Cristo por San Juan en presencia de

36. *Id.* la edición del *Paraíso cerrado* realizada por la investigadora en cuestión, pp. 42-43.

una paloma blanca [vv. 104-111]; 3) la sagrada familia como representación de la inocencia y la castidad formados con brótano (Cristo) e hisopo entremezclado de tomillo (María y José) [vv. 142-155]; 4) Adán y Eva, junto a numerosos animales de arrayán y ciprés [vv. 112-ss]; y 5) un naranjo en representación del árbol de la ciencia.

Es indudable la existencia de una intención de remedar el paraíso, aunque se trate de un paraíso teológico, contrarreformista, más que de una reproducción «real». ³⁷ Las imágenes dispuestas por el autor reflejan, por un lado, el universo de la creación, culminado por el hombre, y, por otro, el escenario del pecado original y sus consecuencias teológicas: la culpa por la desobediencia, pero también la redención por la inocencia. La teología contrarreformista no concibe la una sin la otra, la condenación del pecador sin la salvación por la Gracia de Cristo recibida mediante el bautismo, de ahí que Soto las represente conjuntamente en esta mansión primera.

Las mansiones segunda y tercera estaban dedicadas a los árboles frutales y a los pájaros que hacían en ellos su nido, como ya había señalado Collado del Hierro: «Súbese por tres gradas al luciente/ campo, de ilustres árboles frutales,/ como los del jardín que en el Oriente/ riegan tantos de luz manantiales».

Sigue existiendo una figuración paradisíaca en la riqueza y variedad de las frutas del jardín, aunque sin elementos icónicos que permitan hablar de un «programa» definido en la mente del autor.

La mansión cuarta estaba formada por un estanque presidido por los dioses marinos Neptuno, Anfitrite y Dórice, que despedían agua

37. No cabe duda, de cualquier forma, que en la mente de Soto estaban las descripciones patristicas del Edén. Éstas lo situaban en lo alto de un monte, y lo definían como una región intermedia entre el cielo y la tierra (de Teófilo de Antioquía a Dante). Además, se lo describía como una constante primavera, repleto de piedras preciosas (en especial esmeraldas y carbunclos), con un río con cuatro ramales que salía del jardín bajo tierra (pseudo-Tertuliano y otros). A partir de la Contrarreforma, además, se tendió a dar valor a las interpretaciones alegóricas del paraíso desarrolladas desde San Cipriano y seguidas por San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín y San Juan Crisóstomo. *Vid.* PATCH, Howard R., *El otro mundo en la literatura medieval*, seguido de un apéndice de LIDA DE MALKIEL, María Rosa: «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», FCE, México, pp. 142-181.

por diversas cañas. En ella tenemos un «sitio religioso» según lo describe el poeta en el v. 510, espacio espiritualizado por la altura y por su silencio y quietud, que lo hace «cielo con disfraz de tierra».

Se descendía a continuación a las mansiones quinta y sexta, las más italianizantes, centradas en motivos mitológicos grecolatinos y adornadas con numerosas esculturas y pinturas de artistas coetáneos al poeta: Alonso de Mena, Jerónimo y Miguel García, Alejandro Guevara, Ledesma, Bassano, Raxis y José de Ribera.³⁸ Las dos mansiones se adornaban con una representación de Jasón y Medea junto al árbol del vellochino, a otro lado, una representación del mito de Acteón junto a una fuente con una imagen de Neptuno, y –en la mansión sexta– una fuente de gran altura coronada por una Venus que se apoya en una tortuga metálica, un estrado con Apolo y las musas, y otra fuente con una ninfa sobre un alto pedestal adornado de animales marinos en forma de concha y coronada de una esportilla con abundantes frutas.

Algunos de los motivos icónicos de estas fuentes tienen un claro origen emblemático, en ocasiones señalado por el propio autor. Así, la imagen de Acteón se relaciona con el emblema *IN RECEPTORIS SICARIORUM*, el nº 94 de Alciato,³⁹ mientras la fuente central de la mansión sexta imita el emblema *MULIERES FAMAM, NON FORMAM, VULGATAM ESSE OPORTERE*, emblema 100 también de Alciato.⁴⁰

38. Sobre este aspecto, que implica un tema muy querido al manierismo: la introducción del arte dentro del arte, del cuadro dentro del cuadro, *vid.* la «Introducción» de Aurora Egido a la edición citada del poema, pp. 32-33.

39. Por la traducción de DAZA, Bernardino, Lyon, Guillermo Rovilio, 1549, p. 126 («Contra los que se acompañan de rufianes»), que pudo ser la utilizada por Soto, dada la coincidencia de números entre ella y la versión que Soto utilizó. *Vid.* También ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Akal, Madrid, 1985, pp. 86-87, emblema LII. Las referencias a los emblemas de Alciato las da el propio Soto en los escolios de su obra, que pueden leerse en la edición de las *Obras de don Pedro Soto de Rojas* realizada por Antonio Gallego Morell, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, CSIC, Madrid, 1950, pp. 367-417.

40. *Emblemas de Alciato*, trad. de Bernardino Daza, cit. p. 135, «Que por la fama ha de ser la muger conocida, no por el gesto». ALCIATO, *Emblemas*, cit., p. 239, emblema CXCv.

Asimismo, la *Hypnerotomachia Poliphili* de Colonna,⁴¹ obra que Soto conoció y leyó, sin duda, y que dejó su huella, por lo menos, en el estilo preciosista y en el detallismo exquisito de las descripciones florales de su poema, ha dejado huella en alguna de las fuentes, como la ya dicha de la mansión sexta. Es difícil considerar que estos ejemplos de emblemática jardinera respondan a un sentido determinado, todas las estatuas son susceptibles de cargarse de matices morales o de significados alegóricos, pero hay que reconocer que algunos de ellos parecen traídos muy por los pelos. Así, por ejemplo, la reconvención contra los tahúres en el caso de Acteón, o la castidad y la virtud femeninas en las dos fuentes citadas. El consejo dado con prudencia se solía asociar al mito de Medea y Jasón, según refieren Conti y Pérez de Moya,⁴² que también identifican la imagen de Neptuno con la del «alma universal» que mantiene unidos los elementos naturales.⁴³ Creo que la intención de la cuidadosa ornamentación de estas dos mansiones depende de un deseo de ostentar erudición por parte de Soto, algo que no es descabellado si se tiene en cuenta que toda la mansión sexta, adornada de lienzos, parece consagrada a las artes, dominada por la imagen de Apolo y las Musas y, además, denominada metafóricamente por el poeta «frente elevada de Helicon» (v. 850), lo que hace pensar que estas dos mansiones constituyen una figuración del «mons Parnasus».

La última mansión, la séptima, tiene más que ver con la primera y, sobre todo, con la cuarta, con la que comparte situación elevada. Se

41. Vid. COLONNA, FRANCESCO, *El sueño de Polifilo*, traducción, notas y estudio de Pilar Pedraza, Galería-Librería Yerba, Comisión de Cultura del Consejo Regional, Murcia, 1981, vol 2, pp. 79-82.

42. CONTI, NATALE, *Mitología*, traducción con introducción, notas e índices de Rosa M^a Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1988 o PÉREZ DE MOYA, *Philosophía secreta*, edición de Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 561-562.

43. PÉREZ DE MOYA, *op. cit.*, p. 164: «La verdad es que por Neptuno físicamente se entiende el mismo elemento del agua, y algunas veces el espíritu o mente divina que está esparcida por el mar, lo cual no es otra cosa sino el ánima infundada en los elementos, así como en los animales y plantas que se conservan en su ser».

componía de un suntuoso jardín abovedado en el que convivían decenas de clases de flores.

La idea de que toda la ornamentación del *Jardín abierto para pocos* de Soto responde a un programa iconográfico perfectamente diseñado no es fácilmente sustentable. La heterogeneidad de los elementos que lo integran es demasiado grande. Sí, en cambio, me parece correcta la suposición de entender el sentido metafísico del jardín como una interpretación *global* del mismo, de su estructura, de su *dispositio*, aunque, en el fondo, alguno de sus elementos integrantes se escape a una exégesis detallada dentro del conjunto. Se puede admitir, con esta salvedad, la certera observación de Aurora Egido, cuando advierte que «el programa iconológico del *Paraíso cerrado* se orienta como una «scala paradisi» en siete mansiones que, en orden simbólico ascendente, pretende unir el cielo con la tierra»⁴⁴.

EL PARAÍSO CERRADO PARA MUCHOS

La «ekphrasis» poética realizada por Soto de Rojas a partir de su jardín posee también rasgos característicos que nos permitirán ilustrar mejor cuál fue la intención del poeta al construir su carmen y dotarlo de unidad. Más atrás indicamos que, entre los espacios simbólicos tradicionales, ninguno se había mostrado tan influido por la literatura como el jardín. Al influjo de una obra crucial como la *Hypnerotomachia Poliphili* de Colonna, que dio inicio a la cultura del jardín en Europa, hay que añadir la de las descripciones patristicas del paraíso, y la riquísima veta poética de la pastoral iniciada por Teócrito y Virgilio en la clasicidad y continuada en el Renacimiento por Sannazzaro. Y, a todas ellas, también la costumbre del describir jardines, auténtica moda durante el Barroco, y de vital importancia para la comprensión del poema de Pedro Soto de Rojas.

Veremos, pues, cómo algunos de los motivos salidos de estas tradiciones permiten reforzar e incluso matizar las impresiones que he ex-

44. EGIDO, Aurora, *Silva de Andalucía. (Estudios sobre poesía barroca)*, Diputación Provincial, Málaga, 1990, p. 95.

puesto en el punto anterior respecto al sentido simbólico del jardín, e intentaremos desvelar lo que el poema por sí mismo le aporta.

NEOPLATONISMO Y ALABANZA A DIOS

Tres son los aspectos fundamentales en los cuales el poema se cruza en la interpretación del jardín. El primero, el peso fundamental del hecho lingüístico; los otros dos, el influjo del neoplatonismo y la estructura del poema, que enmarca la descripción del «paraíso» entre dos discursos, uno de índole moral y otro religioso.

No voy a referirme extensamente al hecho de la lengua poética utilizada por Soto. A los rasgos con que la caracterizó en 1955 el profesor Orozco Díaz poco más se puede añadir. Sin embargo, sí me parece importante observar la intensificación de la dificultad interpretativa del poema con respecto a otras obras de intención erudita de su autor. Este hecho me hace pensar en una muy posible reflexión del poeta sobre la implicación entre la oscuridad poética y el carácter religioso, metafísico, del objeto oscurecido por la erudición del poema.⁴⁵

45. Es algo que aparece ya latente en la defensa que Góngora hace de la «nueva poesía» en su famosa «Carta en respuesta de la que le escribieron», cuando afirma que no otra cosa sino «la primera verdad» es lo que se oculta tras la oscuridad de sus versos, en GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 19564, pp. 897. La referencia que Góngora hace a la oscuridad de las *Transformaciones de Ovidio* que Francisco Rico interpretaba como un defecto en el aprendizaje de la gramática latina en el poeta creo que se puede entender en este mismo contexto, si se entiende la oscuridad ovidiana desde el punto de vista tropológico en el cual se leían sus textos, cfr. Rico, Francisco, «*Sylvae (xxvi-xxx)*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, ed. Nacional, Madrid, 1984, pp. 389-390. Por otro lado, el tema de la oscuridad poética ha sido foco de gran interés filológico. Para su estudio es fundamental el libro de ROSES LOZANO, Joaquín, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo xvii*, Támesis, Madrid-Londres, 1994. El mismo autor ha mostrado también la vinculación entre la oscuridad poética y la tesis platónica del furor poético en sus artículos «Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora», *Criticón*, 49 (1990), pp. 31-49 y «La Apología en favor de don Luis de Góngora», de Francisco Martínez de Portichuelo (selección anotada e introducción), *Criticón*, 55 (1992), pp. 91-130.

Dentro del concepto de neoplatonismo hay que incluir los de pitagorismo y orfismo, tendencias filosóficas que ejercieron su influjo literario desde muy antiguo sobre los textos renacentistas de metro italiano. El peso de las mismas es grande en todas las obras que describen espacios simbólicos, y más aún en la literatura arcádica y jardinística.

La descripción que Lupercio Leonardo de Argensola hace del jardín de Aranjuez,⁴⁶ por ejemplo, está repleta de referencias neoplatónicas, como la identificación entre jardín y paraíso, o el ascenso del alma a Dios a través de la contemplación de la belleza: «Así porque te alegre y te entretiene/ (que es lo que aquí del alma se pretende)/ como por la hermosura que contiene,/ las alas del ingenio humano tiende,/ las nubes penetrando con su vuelo,/ y en el divino amor de Dios se enciende» (vv. 175-180).

Para Lupercio es evidente que las formas regulares –calles rectas, formas euclidianas del palacio– confieren al jardín un sentido que trasciende lo concreto para alcanzar el «más allá». Las calles rectas y geométricas se transforman en caminos abiertos para el paso del alma: «y con orden divino y compostura/ forman largas virtudes calles largas,/ por donde el alma puede andar segura» (vv. 193-195).

Valor simbólico de lo geométrico que está en íntima relación con el tópico de esta clase de poemas, de apelar a la autoridad vitrubiana para magnificar la perfección del jardín, lo cual redundaba también en la dimensión trascendente del *Paraíso cerrado* que queremos destacar aquí: «No la imagen del círculo más claro/ que Euclides manifiesta,/ no de Vitrubio ocupación molesta,/ en triángulos, óvalos y cuadros,/ triglifos y metopas,/ vio tanta luz, correspondencia tanta/ cual esta leve, armoniosa planta/ que, en diez veces cincuenta/ varas, siete mansiones alimenta» (vv. 57-65).

Lo mismo que en el valor simbólico de lo geométrico, el neoplatonismo pitagórico se deja ver en la concepción del jardín como

46. ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pp. 153-160.

un pequeño mundo, un pequeño cielo en el cual el hombre puede encontrar el perfecto paralelo de la armonía astral. Así, en la «Descripción de la Abadía, jardín del duque de Alba» publicada en la edición de las *Rimas* de 1612,⁴⁷ escribe Lope: «Es pequeño el jardín, de aquella forma/ que al hombre llaman el pequeño mundo,/ en quien se cifra su grandeza y forma/ de aquel mundo mayor otro segundo;/ de suerte que el artífice conforma/ con más valor e ingenio más profundo/ al grande paraíso este pequeño,/ muestra del cielo y del valor del dueño» (vv. 41-48).

Y en la descripción de la cartuja de «Aula dei» por el fraile Miguel de Dicastillo explica de uno de sus jardines:⁴⁸ «Es al fin un diseño/ en término pequeño/ del alto firmamento,/ y así, el ver estrellado el pavimento/ en lazos de zafiros refulgentes/ no estrañarán en tan hermoso cielo/ que vayan las estrellas por el suelo».

Las semejanza de estos textos con el poema de Soto es grande, pues todos encaran su descripción como un medio de encontrar en el jardín un recuerdo del paraíso terrenal, de la armonía microcósmica que refleja la perfección del macrocosmos. El lugar retirado descrito por Dicastillo es paralelo al espacio delimitado por Soto de Rojas, con referentes literarios evidentes: la Arcadia, el Paraíso, la Edad de Oro... En el jardín no existe el pecado, «todo es representación de la virtud, de su victoria sobre el vicio». Todo tiene su oculta y misteriosa explicación metafísica. Desde lo alto de la mansión cuarta, el poeta dirige su mirada al cielo, y contempla las estrellas. Desde allí, el espíritu contempla el jardín y comprende el modo en que las sustancias universales se distribuyen, desciende desde el empíreo hasta el centro marino, todo ello sin salir de la estancia, «pues cuanto encierra del jardín la planta/ es ABC de aquella ciencia santa» (vv. 501-502).

47. VEGA, Lope de, *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Bleca, Planeta, Barcelona, 1983, pp. 201-213.

48. DICASTILLO, Miguel de, *Aula de Dios. Cartuxa Real de Zaragoza* (Zaragoza 1637), ed. facsímil, estudio preliminar de Aurora Egido, Pórtico, Zaragoza, 1978, p. 14.

Y, en la mansión séptima, vecina al cielo, sembrada de flores, cielo y suelo se confunden en cuidada sinestesia resultando las flores «estrellas con alma» y el suelo «imitación de nube».⁴⁹

El jardín-paraíso, de esta forma, resulta un lugar armónico, mágico, en el que el alma encuentra su reposo, es un espacio «divinizado», en el que Dios ha echado raíces, de ahí que el poema de Soto se enmarque entre las ruinas romanas y musulmanas⁵⁰ –símbolo del pasado que no ha permanecido frente a la perdurabilidad del espacio ascético– y un discurso en alabanza de Dios, indudable demostración del sentido último del poema, adelantado por Trillo y Figueroa al comienzo del libro: «El fin [del poema] es para mayor alabanza de su primer artífice, a quien se debe todo lo criado» (p. 84).

Todo lo que hemos visto, el sentido simbólico de lo geométrico, al que se puede añadir el del número siete de las mansiones,⁵¹ el valor microcósmico del jardín, de la armonía oculta tras sus elementos integrantes, todo, sirve para mayor gloria de Dios, que hizo la naturaleza «en números cabales, / en peso justo y con igual medida» (vv. 1097-1098) y el cual encierra «su temible mano vencedora en las entrañas de la tierra» y «organizando las raíces / con mixtos elementos, / con substancias, humores, calidades, / muestra las repetidas variedades, /

49. Estas metáforas tienen una larga tradición literaria desde el *Hexameron* de San Basilio, cfr. la «Introducción» de Eugenio Asensio a la edición facsímil del *Huerto deshecho* de Lope de Vega, p. 21. Para la referencia bibliográfica, *vid. infra*, nota 52.

50. Sobre el significado de las ruinas en la literatura y el arte barroco, *vid.* el trabajo ya citado de OROZCO, «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, 1947, pp. 121-176, también los trabajos de LARA GARRIDO, José, «Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco», *Analecía malacitana*, III, n.º 2 (1980), pp. 385-399 y «El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII (Funciones de un paradigma nacional: Sagunto)», *Analecía malacitana*, VI, n.º 2 (1983), pp. 223-277, y LÓPEZ BUENO, Begoña, «Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los Siglos de Oro», *RFE*, LXVI, n.º 1-2 (1986), pp. 59-74.

51. Para el valor simbólico del número siete, *vid.* FRANCISCO RICO, *El pequeño mundo del hombre*, cit. y el artículo «Símbolos y palabras en el *Setenario* de Alfonso X» de RAFAEL LAPESA publicado como introducción a ALFONSO EL SABIO, *Setenario*, edición e introducción de KENNETH H. VANDERFORD, Crítica, Barcelona, 1984, pp. VII-XXV.

en los verdes fructíferos sustentos, / en formas de las flores y matices,
/ que sin pincel colora, / negando al más cuidadoso lo imitable»
(vv. 1121-1128).

El alma estoica-cristiana, así, contemplando el jardín puede dejar reposar su alma en la naturaleza, que es como dejarla reposar en Dios mismo, pues es Dios quien ha plantado los árboles y las flores, y, reposando en Dios, el alma encuentra su descanso, en palabras de Góngora, «conforme a aquella sentencia de San Agustín, *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*».⁵²

FLORES Y SÍMBOLOS

La última de las claves interpretativas del poema a la que me voy a referir la da el simbolismo de las flores. Julián Gállego,⁵³ refiriéndose a la pintura del xvii y, en concreto, a los bodegones de la escuela toledana se planteaba la importancia que en la interpretación de estas pinturas desempeña lo que él denomina el «lenguaje de las flores».⁵⁴ Este lenguaje tradicional, al que podemos acceder a través de la literatura simbólica nos permite decodificar lienzos que, de otro modo, serían concebidos como mera pintura realista o «del natural». Cabe preguntarse si

52. De la famosa «Carta en respuesta a la que le escribieron», en GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. cit. p. 894-898. La sentencia de San Agustín pertenece a las *Confesiones*, I, 1.

53. GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Ensayos de Arte, Madrid, 19913, pp. 197 y sigs.

54. Lenguaje metafórico so. xii, s.v. *hyacinthus*, p. 658. *Ibidem*. tomo I, lib. xi, cap. Filipo XIII, s.v. *iasminus*, pp. 658-659. *Apud* GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Flora emblemática*, cit., s.v. *narciso*, pp. 532-542. *Ibidem*. s.v. *junco*, pp. 357-360 y GIOVIO, Paolo, *Diálogo de las empresas militares y amorosas compuesto en lengua italiana*, traducción sobre el que llama la atención Lope de Vega en su «Huerto deshecho al ilustrísimo señor don Luis de Haro», vid. LOPE DE VEGA, *Huerto deshecho (Madrid, 1633)*, reimpreso en facsímil con un estudio de Eugenio Asensio, Madrid, 1963: «Antiguamente fueron / dignos los puestos / si las flores amas, / del honor que les dieron / los griegos y latinos epigramas; / vivas estatuas, cuya ilustre pompa / no hay fuerza de los siglos que la rompa» (vv. 13-18). Y el mismo Lope en otro texto, *apud* OROZCO, *Temas del barroco*, cit., p. 142: «Mi huertecillo me dará concetos, / sacados de las frutas y las flores, / de la contemplación dulces efetos».

la situación del poema de Soto de Rojas es la misma. En efecto, a lo largo de todo el poema, las diferentes mansiones del paraíso aparecen repletas de flores. La descripción de la mansión séptima es ejemplar, en este sentido, pues en ella se expone un auténtico *trionfo* floral, donde, como en procesión regia, aparecen reunidas en la misma estancia rosas, claveles, melotisas, violetas, jacintos, ramilletes de Constantinopla, alhelíes, mosquetas, siringas, jazmines, nardos, narcisos, ligustros, azahares, madreselvas, junquillos, azucenas, trinitarias, heliotropos, geldres, tulipanes, tréboles, angelinas y «papagayos».

¿Qué posible significación podríamos sacar a todas estas flores? La polisemia de la imagen dificulta la adopción de un código concreto de decodificación. Ciertamente, la rosa –calificada de reina de las flores– representa tradicionalmente el amor (Alciato), pero también la virtud que triunfa sobre la maldad⁵⁵ o el silencio,⁵⁶ y otros muchos.⁵⁷ El clavel es emblema del amor humano.⁵⁸ La violeta lo es de la humildad, en especial de la Virgen María, aunque también de la modestia.⁵⁹ El jacinto representa a aquel que, a través de la mortificación accede a la virtud y felicidad eternas, en referencia especial a los mártires,⁶⁰ aunque no se debe perder de vista la implicación mitológica de la flor con Apolo, tradicional representante de las artes y la virtud. El alhelí significa en poesía la pureza, por su color blanco. El jazmín, a causa de que se abre al anochecer, representa, según Piccinello,⁶¹ al que descubre la

55. COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, I, 3. Utilizo la edición facsímil de BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *op. cit.*

56. DICASTILLO, Miguel de, *op. cit.*, p. 29: «la rosa por Cupido dedicada/ al siempre peregrino/ mudo Harpócrates ya casi divino,/ un símbolo nos da de su silencio». También en GÁLLEGO, Julián, *op. cit.*, p. 199.

57. Vid. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *op. cit.*, s.v. *rosal*, pp. 684 y sigs. Jacinto Polo de Medina, en sus *Academias del jardín*, identifica la rosa con el tema de la belleza triunfante sobre los rigores de la temporalidad: «y sin que cuenten su beldad las horas/ vive siempre inmortal siglos de Auras», en POLO DE MEDINA, *Poesía/ Hospital de incurables*, edición de J. Díez de Revenga, Cátedra, Madrid, 1987, p. 81.

58. Así en Mercier, según Julián Gállego, *op. cit.*, p. 199.

59. Cfr. PICCINELLI, *op. cit.*, tomo I, lib. XI, cap. 20, s.v. *viola*, p. 677.

60. *Ibidem.* tomo I, lib. XI, cap. XII, s.v. *hyacinthus*, p. 658.

61. *Ibidem.* tomo I, lib. XI, cap. Filipo XIII, s.v. *iasminus*, pp. 658-659.

fe en las postrimerías de su existencia. El narciso representa la «philautia» en un conocido emblema de Alciato, el número 69, referido al que desdeña el saber antiguo en favor de nuevos dogmas, idea que con facilidad tomó acentos sacros, como en Menestrier, quien identifica estos saberes desdeñados con los de la ley divina.⁶² El azahar simboliza la virginidad. El junco o siringa la humildad y obediencia, por su capacidad para doblarse al viento.⁶³ La azucena significa la pureza, la castidad y la virginidad.⁶⁴ Y el heliotropo, según Pierio Valeriano,⁶⁵ simboliza la mágica correspondencia entre lo celeste y lo terreno, aunque Covarrubias lo identifica más bien con el alma que pierde la gracia si se aparta de Dios.⁶⁶

Como vemos, existe, en efecto, un cierto «aire de familia» entre todas las flores utilizadas por Soto en su poema. Todas representan virtudes cristianas, en lo que puede y debe ser interpretado como un auténtico «triumphus virtutis». Más concretamente, teniendo en cuenta la «dispositio» estructural del jardín, según la cual la rosa estaba situada en el centro del seto, como «reina» del resto de las flores, que le rinden pleitesía, parece que se debe interpretar toda la mansión en sentido platónico, donde la rosa, símbolo de la belleza que eleva el alma a Dios, se ve servida de las demás flores en representación de las virtudes. Algo que cobra más sentido si se tiene en cuenta que el poema se corona con un mote latino que reza PULCHRITUDO AB INTUS.⁶⁷

62. Apud GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *op. cit.*, s.v. *narciso*, pp. 532-542.

63. *Ibidem*. s.v. *junco*, pp. 357-360 y GIOVIO, Paolo, *Diálogo de las empresas militares y amorosas compuesto en lengua italiana*, traducción de Alonso de Ulloa, Lyon, Guillermo Rovilio, 1502, pp. 64-65 con el mote FLECTIMUR NON FRANGIMUR UNDIS.

64. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.*, I, 5. Vid. también GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *cit.*, s.v. *lirio*, pp. 413-sigs.

65. VALERIANO BOLZANO, Pierio, *Hieroglyphica sive se dacris aegyptiorum literis commentarii*, Basilea, 1556, p. 423d.68. Vid. GÓNGORA, Luis de, *Romances*, edición de Antonio Carreira, Sirmio, Barcelona, 1998, vol. 2, pp. 183-196.

66. COVARRUBIAS, Sebastián de, *op. cit.*, II, 12.

67. Así, el poema de Soto puede interpretarse como la declaración poética de un emblema imaginario cuya *pictura* sería el jardín, cuya interpretación sería la alabanza a Dios a través de la belleza, y cuyo mote (*Belleza desde lo hondo*) redondearía la estructura semiántica del conjunto.

Junto a este mensaje desvela por la literatura simbólica, la tradición poética barroca nos proporciona también una forma global y homogénea de contemplar este paisaje floral que estamos analizando. De hecho, todo el pasaje de Soto de Rojas es imitación evidente de un romance de Góngora del año 1609, el titulado «El palacio de la primavera»,⁶⁸ en el cual la rosa, «reina de las flores» es recibida por un amplio séquito de azucenas, claveles, jazmines, heliotropos, etc. El sentido moral del poema gongorino lo dan sus últimos versos, donde, tras describir con un colorismo sin par todo el cortejo de la rosa, afirma: «las flores a las personas / ciertos ejemplos les den: / que puede ser yermo hoy / el que fue jardín ayer».

Esta visión moralista y desengañada del jardín no es privativa de Góngora. En realidad se trata de la condición *sine qua non* de la flor y del jardín literarios del Barroco. Al tema dedica Lope de Vega uno de sus últimos poemas, visión subjetiva de su propia consunción, el «Huerto deshecho, al ilustrísimo Sr. D. Luis de Haro», publicado en un pliego madrileño de 1633 y, más tarde, como parte del volumen póstumo de *La Vega del Parnaso* (1637). Allí, Lope contempla su jardín destruido por el viento y lo evoca en descarnados versos que lo describen como auténtica «vanitas»: «[el viento] volvió la pompa vana en luto, / vengándose un jazmín que le envidiaba, / y le deja esqueleto así, y le priva / del alma natural vegetativa» (vv. 123-126).

El poema continúa con una fuerte moralización: todo se gasta, todo muere, pero permanece, incólume, inmutable, la «virtud»: «voraz el tiempo gasta/ torres de vanidad, montañas de oro; / único sol, no padece ruína, / cándida virgen, la virtud divina» (vv. 231-238).

Polo de Medina en sus *Academias del Jardín*⁶⁹ moraliza en un sentido semejante. Así, al referirse al álamo: «Esta del prado Babilonia hojosa, / terreno do festejan las estrellas / en confusión armónica las aves, / cadáver estará su pompa hermosa, / y amarillas leerán sus hojas bellas / muda lección, a nuestras vidas graves».

68. *Vid.* GÓNGORA, Luis de, *Romances*, edición de Antonio Carreira, Sirmio, Barcelona, 1998, vol. 2, pp. 183-196.

69. POLO DE MEDINA, Jacinto, *op. cit.*, p. 77.

Y uno de los textos más semejantes al de Soto por concepción y sentido, el *Aula de Dios. Cartuxa Real de Zaragoza* de 1637, obra de Miguel de Dicastillo, describiendo los jardines claustrales de la Cartuja, se fija en la paradoja de un cementerio adornado de numerosas y simbólicas flores, que, en artificiosa prosopopeya, razonan: «Urna somos de aromas construyda, / y de Cartuxos, túmulo frondoso, / que a breve muerte, para eterna vida, doliente aplauso damos, si oloroso; / fúnebre honor, habitación florida, / y monumento hazemos misterioso, / haziendo nuestros círculos más bellos / de la ceniza en que renacen ellos».⁷⁰

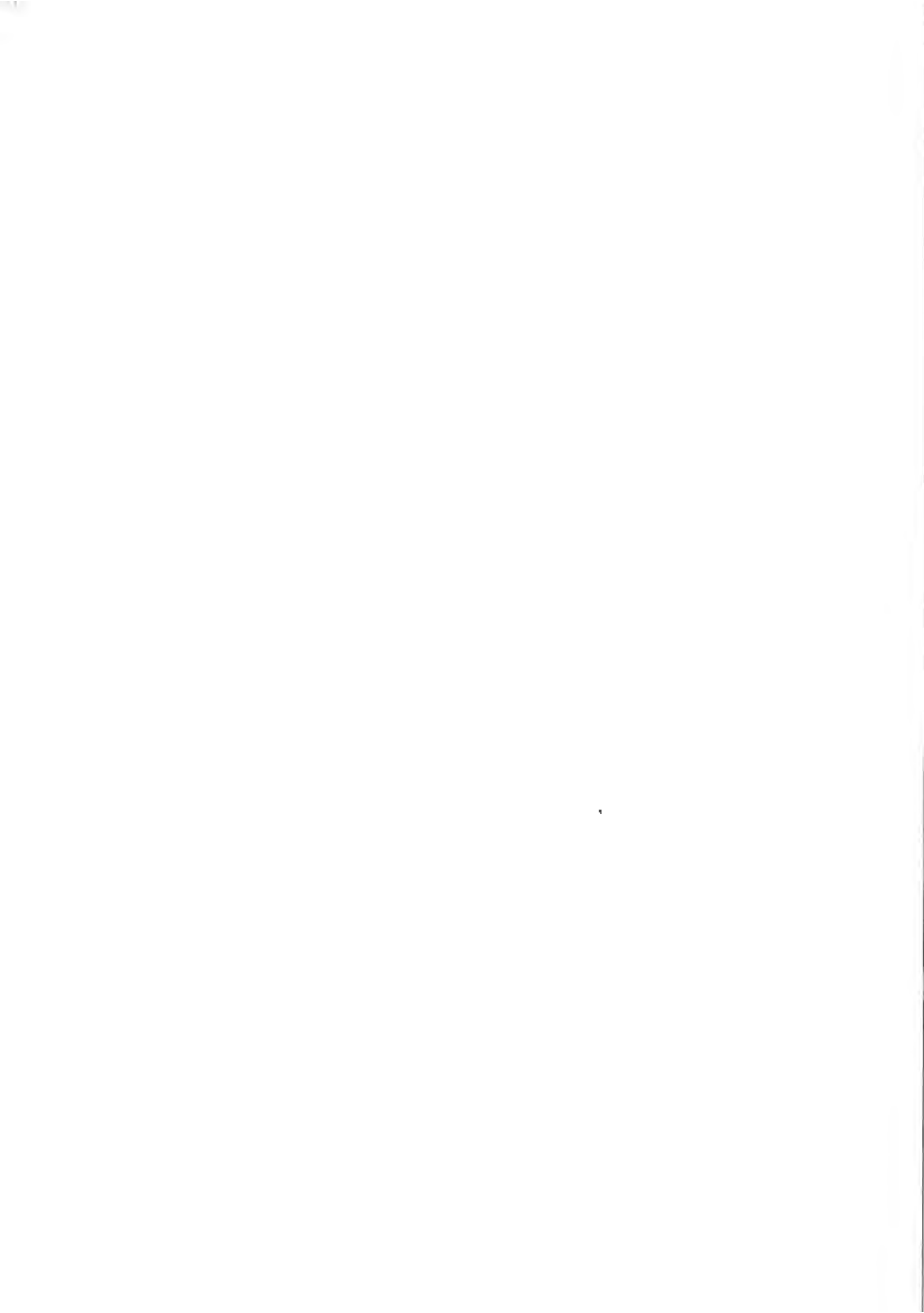
En la propia brevedad de las flores se encierra la eternidad de la vida futura, la del otro mundo; en palabras de Dicastillo, comparando flores y cadáveres, «que donde mueren ellos, ellas viven, / y donde mueren ellas, ellos nacen».⁷¹

Lo llamativo está precisamente en que Soto de Rojas ha obviado esta reflexión barroca. Quizá porque no le hace falta expresarla. Porque está ahí, no en su poema, sino en la tradición literaria e ideológica que pesa sobre él. Pero quizá también porque pretende dar a entender que su poema no es un jardín normal, sino la descripción del paraíso, de un espacio con vocación de eternidad. Y quizá sea este precisamente el sentido oculto que el paraíso– poema proyecta sobre el jardín–carmen. Que el «Jardín abierto para pocos», el jardín natural, el terreno, pudo desaparecer, como de hecho sucedió a los pocos años de la muerte del poeta, pero no así el «Paraíso cerrado» de sus versos, éstos ajenos a la corrupción de lo terreno, perpetuadores de su obra precedera y de su misterioso significado: el hecho innegable de que a la «breve muerte» (de un jardín) puede seguir la «eterna vida» (de la obra artística).

70. DICASTILLO, Miguel de, *op. cit.*, p. 30.

71. *Ibidem.* p. 29.

PALABRAS DE CLAUSURA



LA HYPNEROTOMACHIA CUMPLE MEDIO MILENIO

PILAR PEDRAZA

Universitat de València

Cuando este Simposio se estaba gestando, Víctor Mínguez y yo comentamos que iba a coincidir con un centenario si no importante, al menos digno de mención para los que, de una manera u otra, nos dedicamos a la Emblemática. Se trata de los quinientos años que cumple la *Hypnerotomachia Poliphili* en 1999, ya que salió de las prensas venecianas de Aldo Manuzio en 1499. Pensamos que debíamos recordarlo y adelantar que está en marcha una nueva edición de la traducción al español que publiqué, gracias a la iniciativa del Colegio de Arquitectos Técnicos de Valencia y de Santiago Sebastián, en 1981. En esta ocasión es la editorial Quaderns Crema de Barcelona la que se encarga de publicar la nueva versión, corregida y mejorada por el paso de los años.

Hace unas semanas, precisamente cuando estábamos ocupados con estos trabajos, nos sorprendió un curioso homenaje a la *Hypnerotomachia* donde menos podíamos esperararlo: en el cine. En la película de Roman Polanski *La novena puerta*, basada en la novela de Arturo Pérez Reverte *El Club Dumas*, el objeto cuya búsqueda desencadena la acción no es una joya fabulosa, un maletín de dinero o un saco de heroína. El motor de la historia, lo deseado, lo investigado, es un libro. Tiene gran mérito hacer que el público se interese por los trotes de un experto en busca de algo que, incluso como objeto material, está tan devaluado. Un libro ya no suele suscitar la menor asociación estimulante en la imaginación. Es tal la invasión de frivolidades irritantes en papel *couché*, la inundación de fascículos, la cantidad de dudosas ediciones en papel de estraza que acompañan a los diarios, los CD-ROM cada vez más deleznable que saturan el mercado, y todas las demás tecnologías del saber y del ignorar, que difícilmente puede ser prometedora de grandes emociones la caza del ejemplar raro, salvo para los que viven de ello. Por eso, un libro tan importante como para constituir la

pedra angular de una película de Polanski –nos referimos a ella más que a la novela de Pérez Reverte, porque lo que intentamos destacar es precisamente su carácter cinematográfico–, debe tener algo que lo haga muy especial. Y lo tiene: se relaciona con magias un poco enredadas, una pizca ridículas, más próximas al crucigrama que a la cosmovisión satánica, pero entretenidas, que es lo que el escéptico frecuentador de los cines del centro espera cuando paga la entrada. En fin, está bien que se hable de los libros, aunque sea tartamudeando, y así se trate de grimorios para invocar a Belcebú como el de la novela y el film, llamado *De umbrarum regni novem portis*. Otra de las razones del prestigio de este libro es su precio, ya que a su antigüedad se une el hecho de que sólo hay tres ejemplares conocidos en el mundo. Pertenece a la época de otro, real y cuya cotización conocemos, que en la película se menciona con reverencia, como si fuera mítico, como si hablando de diamantes se sacaran a relucir, nunca mejor dicho, la Estrella de Africa o el Koh-i-noor. Se trata de la mismísima *Hypnerotomachia Poliphili*. El personaje interpretado en el film por Johnny Depp, por más experto bibliófilo que sea, se equivoca en el enrevesado nombre de esta joya bibliográfica y también en la fecha de su primera edición, lo cual no es grave en una película. Estoy segura de que, en toda la repleta sala donde la vi, la única persona que sabía de tal obra y de sus datos era yo, y eso porque tengo la suerte de ser su traductora al español. Confieso que me emocionó oír al doblador de Johnny Depp mencionar la *Hypnerotomachia*, y comprobar que los grabados del libro infernal –impreso, por cierto, en Venecia en 1666–, tanto los de la novela como sobre todo los de la película, muy parecidos pero no idénticos, habían sido creados bajo la influencia del estilo de los suyos.

Hubo un tiempo, en el Renacimiento, en que libros como la *Hypnerotomachia*, citado por Arturo Pérez Reverte y Roman Polanski, tenían vocación de guías enciclopédicas del alma por los caminos del amor, de la iniciación a la vida, a la dedicación caballerisca o contemplativa. Acumulaban en sus páginas sabiduría antigua y prestigiosa. Algunos contienen los primeros tanteos en el campo de la egiptología. Incluso traen jeroglíficos, interpretados a la luz de los conocimientos de entonces, cuando todavía no se había descubierto la piedra de Rosetta. Egipto se pone de

moda de vez en cuando en las pantallas, cuando los productores de Hollywood lo estiman conveniente. En el presente año, hemos visto al menos un par de películas de momias y escarabeos, adobadas con muchos y generalmente torpes efectos especiales. Es una inversión que no falla. Los niños han olvidado el western y lo han sustituido en sus memorias por los esquemas de Spielberg, a los que se adscribe la arqueología fantástica. Los sabios del Renacimiento también soñaban con obeliscos y pirámides. Componían jeroglíficos y se los regalaban a sus mecenas o diseñaban enigmas para las fiestas, y para los manuales con los que se educaba a los príncipes en la época del absolutismo. Actualmente los emblemistas nos dedicamos preferentemente al estudio de las empresas barrocas y quizá hemos descuidado un poco estos productos del siglo xv. También ellos están al servicio de la política y la moral de su tiempo, con un carácter más laico y todavía feudal que la emblemática absolutista y eclesiástica del siglo xvii. Incluso cuando está al servicio del papa, el jeroglífico del Quattrocento es paganizante. En este sentido, hay que recordar el ambiente del Apartamento Borgia del Vaticano, donde residió el papa valenciano Rodrigo de Borja, Alejandro VI. Es coetáneo de la *Hypnerotomachia*, unos años anterior, y en las pinturas de la bóveda de la mayor y más espléndida de sus salas, la de los Santos, se despliega todo un programa de mitología egipcia, puesto en relación con el pretendido origen osiriano de la dinastía Borgia, concretamente con la identidad de Rodrigo con el toro Apis. Un jeroglífico «a la egipcia» se encuentra esculpido en el friso de mármol que rodea la estancia: la cabeza triple de Serapis, con su mensaje de prudencia y buen consejo, que debe tener en cuenta el pasado (cabeza que mira hacia atrás), el presente y el futuro.

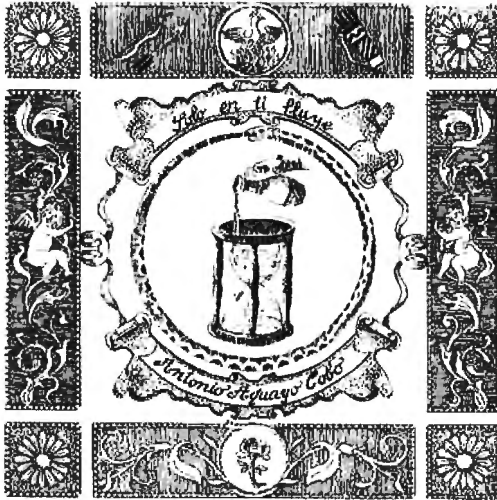
Las hermosas xilografías que ilustran la *Hypnerotomachia* no son sólo de carácter emblemático. Las hay de muchas clases, lo que ha hecho pensar en varias manos y en una intervención directa del propio Francesco Colonna, el autor del libro. Las más hermosas son las que tienen un carácter narrativo. Acompañan al protagonista en su camino vital y alegórico a la manera de pequeños cuadros, de estilo semejante al de Andrea Mantegna. Son como viñetas, muy expresivas y bastante fieles al texto. Las hay también de carácter arquitectónico y aspecto más técnico, como corresponde a un trata-

do. Y por último, las de carácter emblemático y epigráfico. Las emblemáticas, a su vez, pueden agruparse en alegorías tardomedievales, jeroglíficos «epigrafiados» y figuras simbólicas renacentistas. Las alegorías, como la muchacha con una tortuga en la mano y un ala en la otra, que levanta la pierna correspondiente al brazo de la tortuga («Atempera tu velocidad sentándote y tu pereza levantándote»), es una de esas figuras de sabor escolástico que por su misma extravagancia se aferran fuertemente a la memoria, lo cual constituirá uno de los mecanismos de la pedagogía emblemática y en general del aprendizaje con imágenes. Los jeroglíficos, que entonces tenían ya una tradición nada despreciable, desde Horapolo hasta los trabajos de los medallistas, entre ellos algunas piezas de Alberti, hasta el *Tratado de Arquitectura* de Filarete (hacia 1460), pero fue la *Hypnerotomachia* la que los presentó no sólo en grandes cantidades, sino funcionando en un contexto diegético, es decir, vivos en un texto narrativo. Por último, en este vivero frondoso, del que saldrían muchas imágenes e ideas para ser trasplantadas, brillan los símbolos humanistas con un resplandor que les hace sospechosos de hermetismo, como ocurre en la *Amorosa Visione* de Boccaccio, uno de sus precedentes más cercanos. Es el caso, por ejemplo, de la fuente de las Tres Gracias del palacio de Eleuterillide o el grupo de Venus y Cupido, que iba a inspirar la *Tempesta* de Giorgione.

La *Hypnerotomachia* ha dejado una estela de influencias a lo largo de sus quinientos años de existencia. Influencias discretas y exquisitas, desde la pintura italiana a las ediciones prerrafaelitas como las de William Morris, desde la columnata de Versalles al elefante de Bernini. En España tenemos, en la Universidad de Salamanca, una magnífica huella de su influencia, en el claustro alto, estudiado por Santiago Sebastián y Luis Cortés. Siete cuadros en bajorrelieve reúnen jeroglíficos, alegorías y cuadros en una síntesis presidida por un espíritu más severo que el de la fuente, recomendando prudencia con más énfasis, como hará la emblemática en lo sucesivo, en su camino de puntal del absolutismo y la religión.

Con estas palabras sólo pretendemos homenajear al libro, a su impresor y a su misterioso autor, recordando su importancia, en general, como obra literaria y libro ilustrado, pero sobre todo como fuente en la que se unen varias tradiciones y de la que parten muchas de las líneas posteriores de la emblemática.

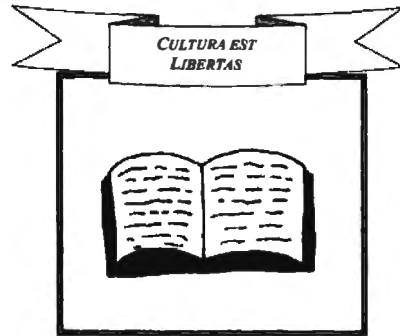
**EMBLEMÁTICA
BENICASSIEMSE**



Antonio Aguayo Cobo



Así como Alfonso X «El Sabio»
 tuvo fiel ciudad Sevilla
 cuando lo expulsó Castilla,
 gobernando su hijo Sancho,
 en la amistad verdadera
 y en los honores más nobles
 debe tenerse sincera
 la lealtad de los hombres.



Un libro es como un tesoro
 que te enriquece la mente,
 debemos ser consecuentes:
 que rico no es tener oro.
 En los libros esta el secreto,
 porque el saber nunca llena
 y el que es analfabeto
 condena su libertad a una cadena.

Francisco Miguel Alegre Romero



John Cull



Joan Feliu Franch



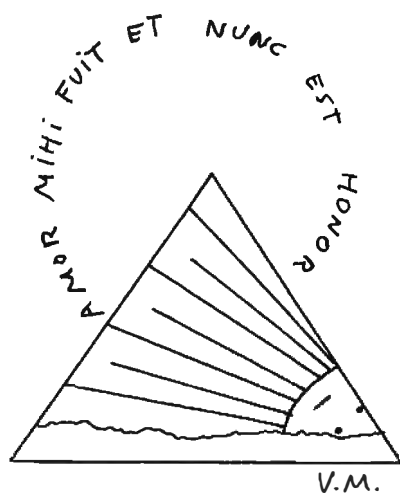
Rafael García Mahiques



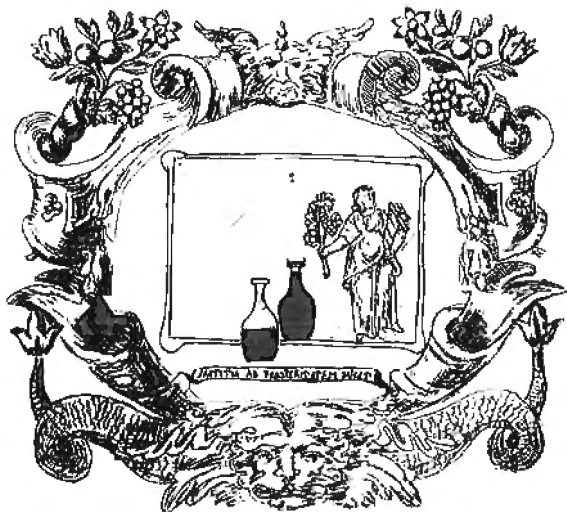
Ramón Guiñón



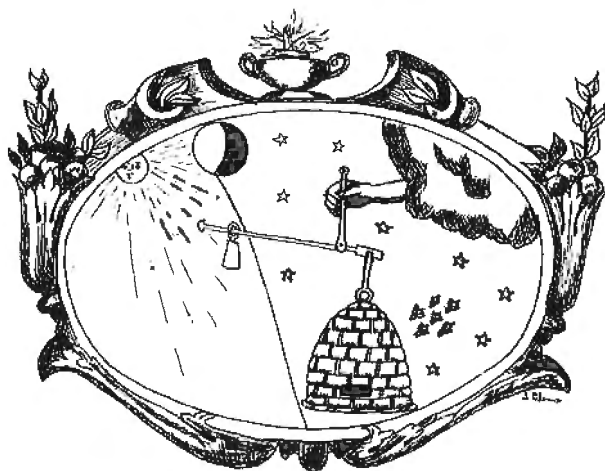
Sagrario López Poza



Víctor Mínguez Cornelles

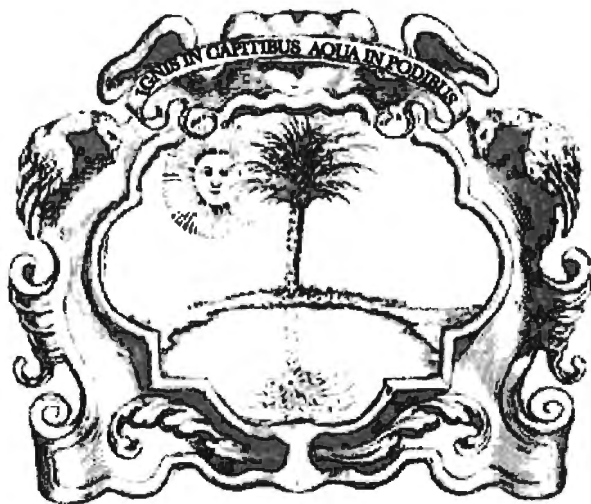


María Luisa Nebot Tormo



EL TRABAJO EN LA SOMBRA RELUCE ANTE EL SOL

Javier Palomo Ferrer



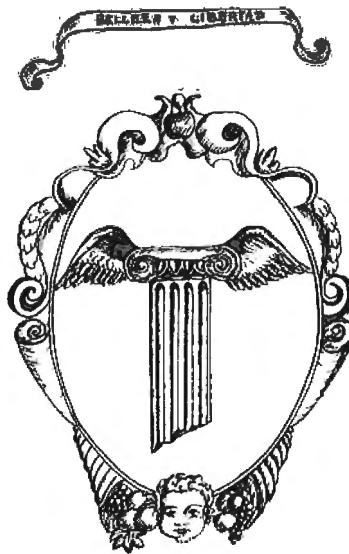
José Ramón Rodríguez Hidalgo



Inmaculada Rodríguez Moya



Enrique Viola Nevado



Teresa Zapata Fernández de la Hoz