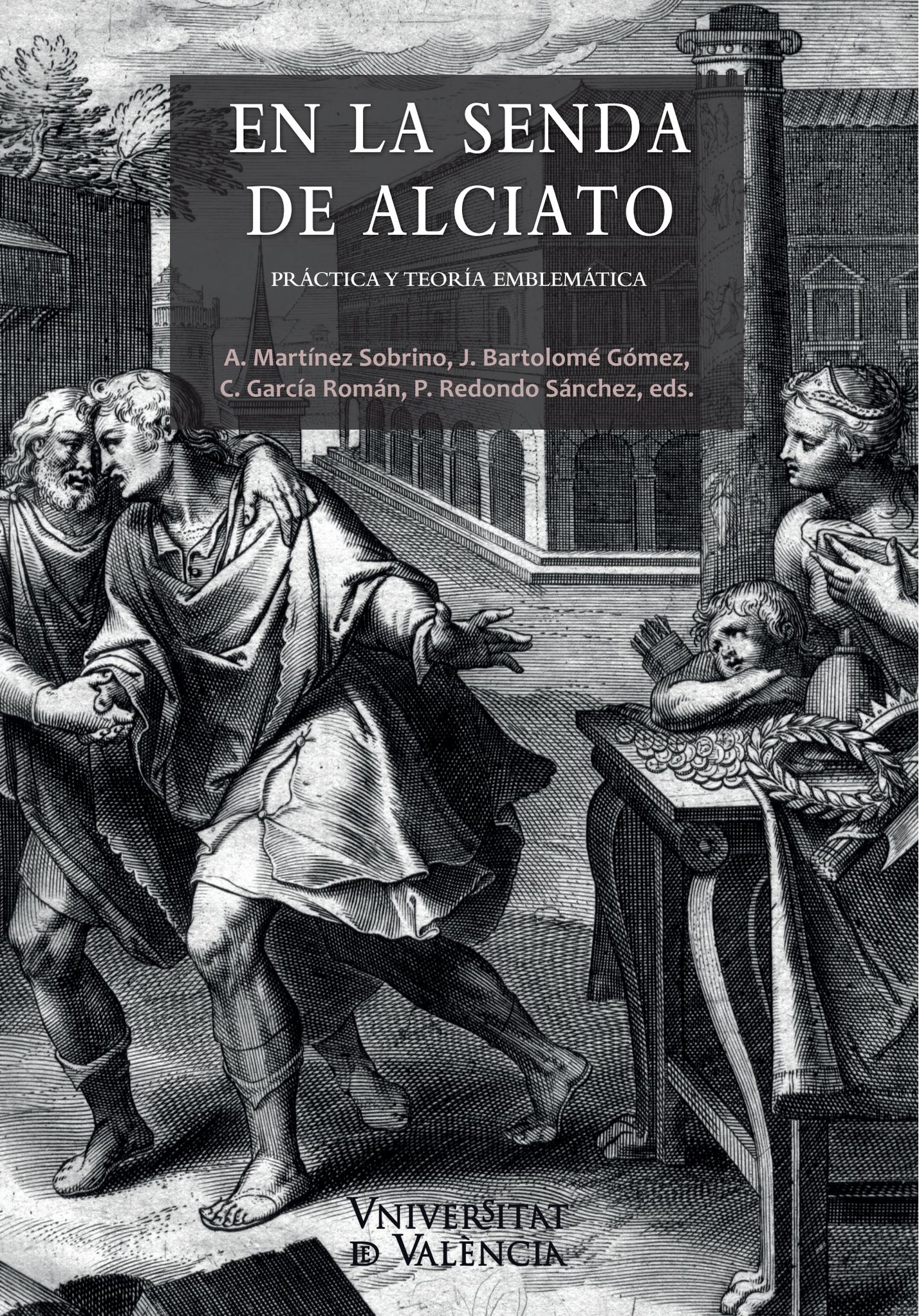


# EN LA SENDA DE ALCIATO

PRÁCTICA Y TEORÍA EMBLEMÁTICA

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



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

EN LA SENDA DE ALCIATO  
PRÁCTICA Y TEORÍA EMBLEMÁTICA

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

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

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



LETREN  
FAKULTATEA  
FACULTAD  
DE LETRAS

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

DIRECCIÓN

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

CONSEJO EDITORIAL

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

SECRETARÍA

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA).

ASESORES CIENTÍFICOS

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

© Los autores, 2022

© De esta edición: Universitat de València, 2022

Coordinación editorial: Rafael García Mahiques

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

Cubierta: Diseño: Celso Hernández de la Figuera

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

ISBN: 978-84-9133-529-0

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

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

Edición digital



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

INVINO VERITAS. ESPACIOS, MISTERIOS  
Y REPRESENTACIONES BÁQUICAS  
DE ALCIATO A VAENIUS

VÍCTOR MÍNGUEZ  
*Universitat Jaume I*

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

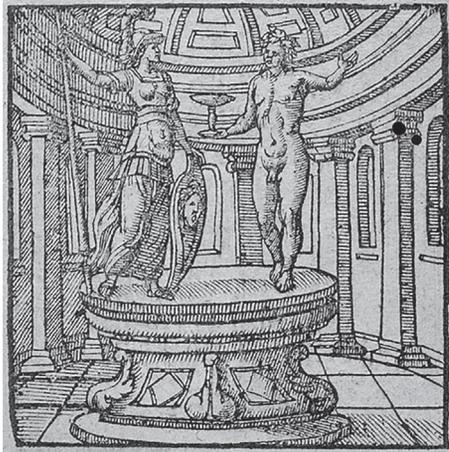


Fig. 3. Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Augsburgo, 1531, emblema XXIII.



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

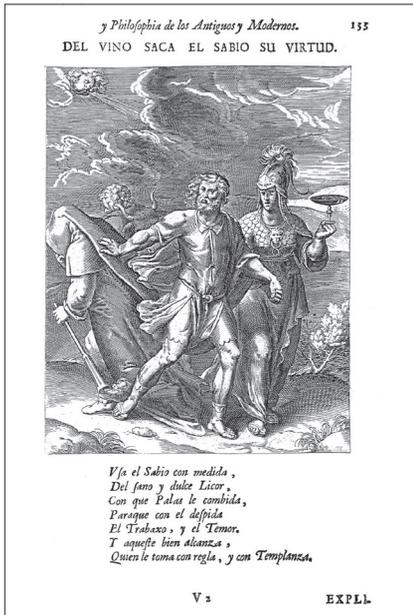


Fig. 9. Vaenius, *Theatro Moral*, Bruselas, 1669, emblema 77.

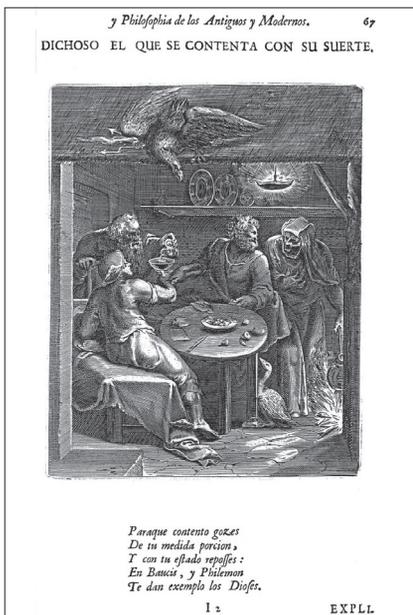


Fig. 10. Vaenius, *Theatro Moral*, Bruselas, 1669, emblema 33.

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

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

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

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

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

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

## BIBLIOGRAFÍA

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

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