



IGNORANTI QUEM PORTUM PETAT, NULLUS SUUS VENTUS EST

NOVOS CAMINHOS E DESAFIOS DOS ESTUDOS ICÓNICO-TEXTUAIS

COORD.
ANA CRISTINA SOUSA
JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ
CARME LÓPEZ CALDERÓN
MARISA PEREIRA SANTOS



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA



IGNORANTI QUEM
PORTUM PETAT, NULLUS
SUUS VENTUS EST
NOVOS CAMINHOS E DESAFIOS
DOS ESTUDOS ICÓNICO-TEXTUAIS
NUEVOS CAMINOS Y DESAFÍOS EN
LOS ESTUDIOS ICÓNICO-TEXTUALES

COORD.

ANA CRISTINA SOUSA
JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ
CARME LÓPEZ CALDERÓN
MARISA PEREIRA SANTOS



Título: *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais / nuevos caminos y desafíos en los estudios icónico-textuales*

Coordenação: Ana Cristina Sousa, José Julio García Arranz, Carme López Calderón, Marisa Pereira Santos

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Capa: Alegoria Ar, Painel de azulejos do claustro superior da Sé do Porto, António Vital Rifarto (atribuição).

Fotografia: Carme López Calderón

© 2023 Autores

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

Sociedad Española de Emblemática

Universidad de Extremadura, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte y Ciencias del Territorio, Campus Universitario, s/n | 10071 Cáceres | emblematica.es | correo@emblematica.es

Este trabalho é sujeito a *double-blind peer review*.

Referees: Alejandro Martínez Sobrino, Alfredo José Morales Martínez, Alicia Díaz Mayordomo, Ana Cristina Sousa, Ana Pérez Varela, Begoña Álvarez Seijo, Carme López Calderón, António Celso Mangucci, Cirilo García Román, Enric Olivares Torres, Filipa Medeiros Araújo, Francisco de Paula Ollero Lobato, Inmaculada Rodríguez Moya, Iván Moure Pazos, Jesús Ureña Bracero, José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, José Javier Azanza López, José Julio García Arranz, José Manuel López Vázquez, Lúcia Rosas, Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, Manuel Alberto Santos Miñambres, María Cándida Ferreira de Almeida, María Cruz Villalón, María Elvira Mocholí Martínez, María José Cuesta García de Leonardo, María Nieves Alberola Crespo, María Teresa Terrón Reynolds, Marisa Pereira Santos, Marta Pinõl, Miguel Metelo de Seixas, Nieves Pena Sueiro, Patricia Andrés González, Paula Almeida Mendes, Pedro Germano Leal, Reyes Escalera Pérez, Roger Ferrer Ventosa, Rubem Amaral, Sagrario López Poza, Sandra Costa Saldanha, Silvia Cazalla Canto, Vicent Francesc Zuriaga Senent, Zulmira Santos

Esta é uma obra em Acesso Aberto, disponibilizada *online* (<https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id024id1873&sum=sim&n0=Edi%C3%A7%C3%B5es%20do%20CITCEM&n1=Ignoranti%20Quem%20Portum%20Petat,%20Nullus%20Suus%20Ventus%20Est>) e licenciada segundo uma licença

Creative Commons de Atribuição Sem Derivações 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



ISBN: 978-989-8970-58-9

eISBN: 978-989-8970-57-2

Depósito legal: 522372/23

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-57-2/ign>

SOUSA, Ana Cristina; GARCÍA ARRANZ, José Julio; LÓPEZ CALDERÓN, Carme; SANTOS, Marisa Pereira, coord. (2023). *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais / nuevos caminos y desafíos en los estudios icónico-textuales*. Porto: CITCEM. 612 pp.

Porto, outubro de 2023 (1.ª edição)

Paginação: João Candeias

Impressão e acabamento: Sersilto

Este trabalho foi elaborado no quadro das atividades do grupo de investigação «Património Material e Imaterial», e é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/04059/2020.



SUMÁRIO/SUMARIO

APRESENTAÇÃO/PRESENTACIÓN/PRESENTATION	7
Ana Cristina Sousa, Carme López Calderón, José Julio García Arranz, Marisa Pereira Santos	
I. CONFERÊNCIAS PLENÁRIAS/PONENCIAS PLENARIAS	19
Mujeres fuertes del paganismo: iconografía y emblemática	21
Inmaculada Rodríguez Moya	
<i>Depois de vós. A emblemática da Casa de Bragança (séculos XV-XX)</i>	43
Miguel Metelo de Seixas	
Como pompas de jabón: la pervivencia de la retórica de la ilusión y el desengaño en la cultura visual contemporánea	63
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez	
II. COMUNICAÇÕES/COMUNICACIONES	79
Los <i>Proverbios morales y consejos cristianos</i> de Christóbal Pérez de Herrera. Un libro de emblemas en el guanajuato novohispano	81
Monserrat Aizpuru Cruces, María Guevara Sanginés	
Divisas y empresas en los festejos caballerescos. Reflexiones sobre su uso en el mundo habsbúrgico	97
Patricia Andrés González, Jesús F. Pascual Molina	
«Empresas lusitanas contra castelhanas empresas»: o duelo emblemático entre o dragão e o leão nas batalhas livrescas dos reinos ibéricos (1640-1668)	111
Filipa Medeiros Araújo	
<i>Cur percutis me?</i> El lamento de una burra bíblica en clave política: de Luis XIV a Donald Trump	129
José Javier Azanza López	
«Seus troncos varonis recordam-me pilastras»: a presença da emblemática no cinema português da primeira metade do século XX	145
Hugo Barreira	
«Despreciando al mundo por ser vano»: tercera parte de la <i>Vanidad</i> de Estella ilustrada en Países Bajos	159
Silvia Cazalla Canto	
La huella de los <i>Hieroglyphica</i> en la <i>Camera</i> de Alessandro Araldi	175
Paolo Clerici	

Francisco Leitão Ferreira: the conceits art in the emblematic construction of the glorification of the royal power in the Italians Triumphal Arch Lucília Didier	185
Algunas advocaciones marianas en la estampa sevillana del siglo XVIII María Mercedes Fernández Martín	203
Contemplação e ação: a hospitalidade como alegoria na natureza-morta Maria Cândida Ferreira de Almeida	217
De mi corazón al tuyo. El uso de la empresa en la transmisión de mensajes y sentimientos particulares María José Cuesta García de Leonardo	231
La entrada en clereatura en la iglesia latina y su retórica visual Pascual A. Gallart Pineda	245
Del libro al panel de azulejos. El proceso de adaptación del emblema impreso a los revestimientos cerámicos portugueses durante los siglos XVII y XVIII José Julio García Arranz	261
Hacia una arquitectura parlante. La «emblemización» de los revestimientos decorativos del barroco valenciano Gaetano Giannotta	279
Representaciones andaluzas de San Francisco de Paula y la tiara papal. Relectura de un episodio de su vida Juan Carlos Hernández-Núñez	293
Los tipos iconográficos del Génesis 22: preparativos para el sacrificio Andrés Herraiz Llavador	309
<i>Kalendarium humanae vitae</i> de Robert Fairlie. Retórica visual y estudio comparativo de un libro de emblemas inglés en el siglo XVII Alba Linnèa Hosinsky Díaz	323
O novo trono de D. João V: um retrato da entronização brigantina Diogo Lemos	337
Modelos clasicistas de propaganda regia en la Alhambra cristiana: Alejandro Magno y Felipe II Miguel Ángel León Coloma	365
<i>Imitatio et accommodatio</i>. A prática do iconógrafo no discurso emblemático da biblioteca de Alcobça António Celso Mangucci	375

Eagles, crowns and bells. Constructing dynastic loyalty in the iconographic programs of the romanian churches from Transylvania (1765-1867)	387
Silvia Marin Barutcieff	
La visita de los tres ángeles a Abrahán en la <i>Psychomachia</i> de Prudencio	403
María Ángeles Martí Bonafé	
Horacio y las <i>Empresas Morales</i> de Juan de Borja. Las empresas 94 y 95. Una lectura alternativa de Horacio	417
Alejandro Martínez Sobrino	
<i>Florei flores</i>. Emblemática e cultura das flores, entre Europa, China e Brasil. A decoração do seminário jesuítico em Belém da Cachoeira no recôncavo baiano	431
Renata Maria de Almeida Martins	
<i>Uma catequese de palavras visuais</i>: Wierix e a narrativa pictórica do tecto da capela-mor da Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira	443
María do Carmo Raminhas Mendes	
La imaginación emblemática: Italo Calvino y sus <i>Seis propuestas para el próximo milenio</i> (1985)	457
Claudia Mesa Higuera	
Los tipos iconográficos de la Justicia: continuidad y variación de la imagen	473
María Montesinos Castañeda	
Fuentes emblemáticas del retablo de San Pedro de la Catedral de Tui	485
Francisco Javier Novo Sánchez	
<i>Fracta Ivcet</i>. Imágenes emblemáticas de Gedeón, quinto juez del antiguo Israel	503
Enric Olivares Torres	
El árbol de Jesé como reflejo de la sociedad: estudio diacrónico de sus principales variantes	523
Milagros Pellicer Planells	
Parangón entre la figuración de la alegoría del Aire y la fuente literaria <i>Iconología</i> de Cesare Ripa en las decoraciones de los palacios reales de Madrid	537
María Jesús Rey Recio	
Walter Crane y los primeros ilustradores victorianos. Las fábulas de Esopo como ejemplo de la interpretación de las fuentes clásicas	555
Sonia Ríos-Moyano	
Exemplos de governança na obra de João dos Prazeres: os emblemas do teto do antigo Convento da Encarnação das Comendadeiras de Lisboa	569
Mara Raquel Rodrigues de Paula	

- La alegoría del *Miles Christi* como transmisora de iconografías militares paganas en la época de la Contrarreforma** 583
Manuel Alberto Santos Miñambres
- El programa hermético de *Mvsyrgia universalis* de Athanasius Kircher** 597
Montiel Seguí

APRESENTAÇÃO

ANA CRISTINA SOUSA*

CARME LÓPEZ CALDERÓN**

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ***

MARISA PEREIRA SANTOS****

O presente volume reúne uma parte das comunicações apresentadas ao *XIII Congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, que se realizou na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, entre os dias 2 e 4 de dezembro de 2021. A convocatória do encontro teve como mote «IGNORANTI QUEM PORTUM PETAT, NULLUS SUUS VENTUS EST: novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais». Estabeleceu-se, assim, uma «emblemática» conexão com a personificação feminina do Ar, representada no painel central de azulejos da galeria superior do claustro da Catedral do Porto, obra atribuída a António Vital Rifarto, e que resultou na imagem gráfica do congresso e da capa do livro que agora se publica.

Cada congresso bienal da nossa «Sociedad» pressupõe, desde a primeira convocatória em 1989, uma ocasião especial de celebração. Podemos afirmar, no entanto, sem risco de engano, que o encontro do Porto resultou especialmente emotivo, sobretudo por duas razões. Em primeiro lugar, porque permitiu à comunidade «emblemática» voltar a reencontrar-se fisicamente depois de um longo período de congressos e seminários *online*, situação de isolamento forçada pela crise sanitária global gerada pela epidemia do Coronavírus. Um constrangimento que chegou inclusive a ameaçar a realização do encontro pouco antes da abertura do congresso, devido às medidas restritivas impostas novamente por esses dias em toda a Europa e, concretamente, pelo estado de calamidade declarado então em Portugal. Se bem que, desde finais do verão de 2021, se começara a recuperar lentamente os seminários e jornadas em formato tradicional, iniciativas que iam alimentando a esperança da recuperação de uma certa «normalidade», o congresso do Porto foi, de facto, a primeira grande atividade relacionada com os estudos de emblemática a realizar-se em regime presencial. O empenho de todos os assistentes e participantes acabou por tornar possível o encontro, o que, à data, representava um verdadeiro gesto de resiliência e coragem. A comissão organizadora ficará, assim, eternamente agradecida a todos os envolvidos.

* FLUP/CITCEM. Email: accsousa@letras.up.pt.

** Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela. Email: carme.lopez@usc.es.

*** Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, Universidad de Extremadura. Email: turko@unex.es.

**** CITCEM. Email: marisafgup02@gmail.com.

Por outro lado, o congresso representou, também, um feito singular para a «Sociedade», por ser a primeira vez em que o encontro ocorria fora do território espanhol. A organização do evento em Portugal perspetivava-se particularmente promissora: ambas as nações ibéricas contam com um importante legado comum e muito rico em termos de cultura simbólica festiva, à qual se soma um abundante património de livros de emblemas editados em Espanha e uma riquíssima emblemática aplicada à arquitetura e artes em geral, no lado português. Neste sentido, o congresso assumiu-se como um impulso revulsivo necessário para fomentar futuras colaborações bilaterais em projetos e publicações que resultarão sem dúvida frutíferas e que enriquecerão ambas as partes. É verdade que os contributos relativos à cultura simbólica e emblemática portuguesas estiveram sempre presentes nas convocatórias da Sociedad Española de Emblemática. Recordamos que são vários os seminários hispano portugueses em torno da cultura simbólica que se organizaram em ambos os lados da raia, desde os simpósios hispano-portugueses de História da Arte que tiveram lugar nos anos de 1980 e 1990, até ao mais recente, celebrado precisamente na mesma Universidade do Porto, em dezembro de 2008, o seminário de *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, coordenado por Ignacio Arellano e Ana Martínez Pereira. Por outro lado, não têm faltado investigadores — Maria Helena Ureña Prieto, Rubem Amaral Jr, Filipa Araújo ou Ana Cristina Sousa, entre outros —, que deram a conhecer, em primeira mão, esta riqueza cultural portuguesa nos encontros anteriores da nossa associação. Mas era importante dar um passo mais além no sentido de estreitar os laços entre os especialistas de ambos os países e fundamentar de forma mais sólida futuras linhas comuns de trabalho e investigação em torno da emblemática e os seus campos afins de estudo. A submissão de 11 propostas de investigadores de nacionalidade portuguesa entre as 60 da totalidade recebida (que envolveu 65 estudiosos) corrobora o sucesso desta opção e o interesse da SEE em alargar os seus encontros bienais além-fronteiras. Não surpreende, no entanto, que, das 49 restantes, 38 correspondam à participação de investigadores espanhóis, embora seja importante referir, também, a presença de colegas de Itália, Brasil, Chile, México, Colômbia, Estados Unidos da América e Roménia. A este número de comunicações deve acrescentar-se e agradecer a participação dos oito conferencistas convidados, nomeadamente Lúcia Rosas (FLUP/CITCEM), Luís Vives-Ferrándiz (Universidade de Valência), Nieves Pena Sueiro (Universidade da Coruña), Miguel Metelo de Seixas (Universidade Nova de Lisboa), Immaculada Rodríguez Moya (Universidade Jaime I), Cirilo García Román (Universidade do País Basco), Sandra Costa Saldanha e Mariana Gaspar (Universidade de Coimbra).

Tal como se expõe no já referido subtítulo do presente congresso — *Novos caminhos e desafios nos estudos icónico-textuais* —, pretendeu-se demonstrar como, em perfeita sintonia com as linhas de investigação mais tradicionais, os estudos multidisciplinares de emblemática e disciplinas afins têm conquistado um crescente e interessante espaço

dentro do âmbito das humanidades digitais (bases de dados, bibliotecas e edições eletrônicas), ou da inter-relação dos estudos de emblemática com as mais recentes manifestações da cultura audiovisual. Desta forma, procura-se mostrar como este tipo de estudos verbo-visuais, que assistiu a uma renovada vigência durante as últimas décadas, se está a adaptar adequadamente a novas e distintas exigências da investigação e difusão académicas.

A presente obra conta com 38 artigos anteriormente submetidos a arbitragem científica e selecionados para o evento, que foram depois sujeitos a avaliação cega por pares. Entre estes incluem-se os textos das conferências plenárias apresentadas por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, María Immaculada Rodríguez Moya e Miguel Metelo de Seixas.

É justo terminar esta apresentação agradecendo à direção da Sociedad Española de Emblemática, à Universidade do Porto, Faculdade de Letras e ao CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória), da mesma faculdade, pela disponibilização das magníficas instalações, meios técnicos e humanos, que foram imprescindíveis para o adequado desenvolvimento do congresso. No mesmo sentido, importa referir os nomes dos que tornaram possível a realização do evento no Porto, concretamente as professoras Fernanda Ribeiro, então diretora da FLUP, Amélia Polónia, à data coordenadora-geral do CITCEM, e Lúcia Rosas, coordenadora do grupo «Património Material e Imaterial», pela confiança e incentivo que depositaram no projeto. Assinale-se também o apoio da Comissão Executiva do Centro de Investigação, que acolheu e apoiou a proposta, decisão que se refletiu, naturalmente, no imprescindível apoio financeiro sem o qual a realização do evento e respetiva publicação não seria possível. Cabe igualmente deixar um agradecimento muito especial à Marisa Pereira Santos, que assumiu com zelo e exemplaridade o secretariado do congresso desde o primeiro momento, e ainda à Cátia Oliveira, Diana Felícia, João Marçal e Sara Coelho pela preciosa colaboração durante os três dias do encontro.

Resta-nos apenas esperar que as contribuições incluídas no presente volume contribuam para incrementar, em termos qualitativos e quantitativos, o já extenso acervo de edições, tanto coletivas como individuais, que foi publicado nas últimas três décadas sob a égide da Sociedad Española de Emblemática.

PRESENTACIÓN

ANA CRISTINA SOUSA*

CARME LÓPEZ CALDERÓN**

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ***

MARISA PEREIRA SANTOS****

El presente volumen recoge los resultados de buena parte de las ponencias y comunicaciones presentadas en el *XIII Congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, cuya celebración tuvo lugar en la Faculdade de Letras de la Universidade do Porto (Oporto) del 2 al 4 de diciembre de 2021. La convocatoria del encuentro se llevó a cabo bajo el lema «*IGNORANTI QUEM PORTUM PETAT, NULLUS SUUS VENTUS EST*: nuevos caminos y desafíos en los estudios icónico-textuales», estableciendo así una «emblemática» conexión con la personificación femenina del Aire, representada en el panel central de azulejos de la galería superior del claustro de la catedral de Oporto, composición atribuida a António Vital Rifarto, a la que corresponden los fragmentos que ornaron el cartel y la cubierta del libro que ahora tiene en sus manos.

Cada congreso bianual de nuestra «Sociedad» ha supuesto, desde su primera convocatoria en 1989, una ocasión de especial celebración; pero podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el encuentro de Oporto resultó especialmente emotivo, sobre todo por dos razones. En primer lugar, porque permitió a la comunidad «emblemática» volver a reencontrarse físicamente después de un largo periodo de congresos y seminarios *online*, situación de aislamiento forzada por la crisis sanitaria global a consecuencia de la epidemia de Coronavirus. Un trance que llegó incluso a amenazar la celebración del encuentro poco antes de su inauguración a causa de las medidas restrictivas que por aquellas fechas volvían a implantarse en toda Europa, y concretamente por el Estado de calamidad decretado en Portugal. Si bien desde finales del verano de aquel año se habían ido reanudando de manera paulatina los seminarios y jornadas con el formato tradicional, pasos que iban alimentando una esperanza de recuperación de cierta «normalidad», fue el congreso de Oporto la primera gran actividad relacionada con los estudios de emblemática que volvía a plantearse en modo prioritariamente presencial. El empeño de todos los asistentes y participantes en que el encuentro resultara al fin posible, en lo que entonces suponía un auténtico gesto de arrojo y valentía, es algo por lo que el comité organizador de la conferencia les estaremos siempre agradecidos.

* FLUP/CITCEM. Email: accsousa@letras.up.pt.

** Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela. Email: carme.lopez@usc.es.

*** Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, Universidad de Extremadura. Email: turko@unex.es.

**** CITCEM. Email: marisafgup02@gmail.com.

Por otra parte, el congreso también supuso un hito singular para la SEE por ser la primera ocasión en la que la que esta celebraba su conferencia bianual fuera de territorio español. Además, el hecho de que la actividad se desarrollara en Portugal resultaba a todas luces inevitable: ambas naciones ibéricas contamos con un importante legado común y muy rico en el caso de la cultura simbólica festiva, a la que se suma un abundante patrimonio de libros de emblemas editados en el caso español, y una riquísima emblemática aplicada a la arquitectura y las artes en el lado luso. El encuentro se planteó de ese modo como el revulsivo necesario para fomentar en el futuro colaboraciones bilaterales en proyectos y publicaciones que sin duda resultarán muy fructíferas y nos enriquecerán mutuamente. Es cierto que las aportaciones relativas a la cultura simbólica y emblemática portuguesas han estado siempre presentes en las convocatorias de la Sociedad Española de Emblemática. No olvidemos que son ya varios los seminarios compartidos en torno a la cultura simbólica que se han organizado a ambos lados de la *raya*, desde los simposios hispano-portugueses de Historia del Arte que tuvieron lugar en los años 80 y 90, hasta el más reciente celebrado precisamente en esta misma Universidade do Porto en diciembre de 2008 — el seminario *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, coordinado por Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira —. Por otra parte, no han faltado investigadores — Maria Helena Ureña Prieto, Rubem Amaral Jr, Filipa Araújo o Ana Cristina Sousa, entre otros — que han dado a conocer de primera mano esta riqueza cultural lusa en los encuentros anteriores de nuestra asociación. Pero resultaba importante dar un paso más allá en el sentido de estrechar los lazos entre los especialistas de ambos países y fundamentar de manera más sólida futuras líneas comunes de trabajo e investigación en torno a la emblemática y sus campos afines de estudio. El hecho de que, de las sesenta propuestas de comunicación recibidas (que implicaron a 65 estudiosos), once procediesen de investigadores de nacionalidad portuguesa confirma el éxito de esta opción y el interés de la SEE por extender sus encuentros bianuales más allá de sus fronteras. Por otra parte, si bien no sorprende que, de las 49 restantes, 38 se correspondiesen con la participación de investigadores españoles, conviene subrayar que en el congreso participaron también colegas de Italia, Brasil, Chile, México, Colombia, Estados Unidos y Rumanía. A este número de comunicaciones cabe sumar y agradecer la participación de los ocho ponentes invitados, en concreto, Lúcia Rosas (FLUP/CITCEM), Luís Vives-Ferrándiz (Universitat de València), Nieves Pena Sueiro (Universidade da Coruña), Miguel Metelo de Seixas (Universidade Nova de Lisboa), Immaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I), Cirilo García Román (Universidad del País Vasco), Sandra Costa Saldanha e Mariana Gaspar (Universidade de Coimbra).

Como se pone de manifiesto en el ya referido subtítulo del presente congreso —*Nuevos caminos y desafíos en los estudios icónico-textuales*—, se pretendió poner de manifiesto cómo, en perfecta sintonía con las líneas de investigación más tradicionales,

los estudios multidisciplinares de Emblemática y disciplinas afines están ocupando un creciente e interesante espacio dentro del ámbito de las humanidades digitales (bases de datos, bibliotecas y ediciones electrónicas), o de la interrelación de los estudios de emblemática con las más recientes manifestaciones de la cultura audiovisual. Se demuestra con ello que este tipo de estudios verbo-visuales, que asisten a una renovada vigencia durante las últimas décadas, se están adaptando adecuadamente a las nuevas y cambiantes exigencias de la investigación y difusión académicas.

El presente volumen cuenta con 38 contribuciones que fueron, en primer lugar, sometidas a revisión y seleccionadas para el evento y, posteriormente, evaluadas mediante el sistema de pares ciegos. Entre ellas se encuentran los textos de las conferencias plenarias presentadas por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, María Inmaculada Rodríguez Moya y Miguel Metelo de Seixas.

Es de justicia finalizar esta presentación dando las gracias desde la Junta Directiva de la Sociedad a la Universidade do Porto, a la Facultad de Letras y al CICTEM, de la misma facultad, por poner a nuestra disposición sus magníficas instalaciones y medios técnicos y humanos, que resultaron imprescindibles para el adecuado desarrollo del congreso. En este sentido, no queremos dejar de referir los nombres de quienes hicieron posible la realización de este encuentro en Oporto, en concreto, las profesoras Fernanda Ribero, entonces directora de la FLUP, Amélia Polónia, en aquellas fechas coordinadora general del CITCEM, y Lúcia Rosas, coordinadora del grupo «Património Material e Imaterial», agradeciéndoles la confianza e incentivo que depositaron en el proyecto. Conviene también señalar el apoyo de la Comisión Ejecutiva del Centro de Investigación, que acogió y apoyó la propuesta, decisión que se reflejó, naturalmente, en el imprescindible apoyo financiero sin el cual la celebración del evento y posterior publicación no habrían sido posibles. Cabe igualmente trasladar un agradecimiento muy especial a Marisa Pereira Santos, que asumió con celo y de manera ejemplar la secretaría del congreso desde el primer momento, así como a Cátia Oliveira, Diana Felícia, João Marçal y Sara Coelho por la preciosa colaboración prestada durante los tres días del encuentro.

Solo nos resta esperar que las contribuciones contenidas en el presente volumen contribuyan a incrementar tanto cuantitativa como cualitativamente el ya extenso acervo de publicaciones colectivas e individuales que han visto la luz durante las últimas tres décadas al amparo de la Sociedad Española de Emblemática.

PRESENTATION

ANA CRISTINA SOUSA*

CARME LÓPEZ CALDERÓN**

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ***

MARISA PEREIRA SANTOS****

This volume gathers part of the papers presented at the *XIII Congreso internacional de la Sociedad Española de Emblemática (13th International Conference of the Spanish Society of Emblematics)*, which took place at the Faculty of Arts of the University of Porto, between 2 and 4 December 2021. The call of the meeting had as its motto «*IGNORANTI QUEM PORTUM PETAT, NULLUS SUUS VENTUS EST: new paths and challenges of iconic-textual studies*». Thus, an «emblematic» connection was established with the female personification of Air, represented in the central tile panel of the upper gallery of the Porto Cathedral cloister, a work attributed to António Vital Rifarto and which resulted in the graphic image of the conference and the cover of the book now being published.

Each biennial conference of our «Sociedad» (Society) has, since its first call in 1989, been a special occasion of celebration. However, it is safe to say that the Porto meeting was particularly emotional for two main reasons. Firstly, because it allowed the «emblematic» community to physically meet again after a long period of online conferences and seminars, a situation of isolation forced by the global health crisis generated by the Coronavirus epidemic. A constraint that even threatened the holding of the meeting shortly before the opening of the conference, due to the restrictive measures imposed again in those days throughout Europe and, specifically, by the state of calamity declared at the time in Portugal. Although since the end of the summer of 2021, seminars and conferences in the traditional format had begun to be slowly recovered, initiatives that nurtured the hope of recovering a certain «normality», the Porto conference was, in fact, the first major activity related to emblematic studies to be held face-to-face. The commitment of all assistants and participants eventually made the meeting possible, which at the time represented a true gesture of resilience and courage. The organising committee will therefore be eternally grateful to all those involved.

On the other hand, the conference also represented a unique achievement for the «Sociedad», as it was the first time that the meeting took place outside Spanish territory. The organisation of the event in Portugal was particularly promising: both Iberian

* FLUP/CITCEM. Email: accsousa@letras.up.pt.

** Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela. Email: carme.lopez@usc.es.

*** Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, Universidad de Extremadura. Email: turko@unex.es.

**** CITCEM. Email: marisafgup02@gmail.com.

nations have an important common legacy, very rich in terms of festive symbolic culture, to which can be added an abundant heritage of emblem books published in Spain and a rich emblematic heritage applied to architecture and the arts in general, on the Portuguese side. In this sense, the conference assumed itself as a necessary revulsive impulse to encourage future bilateral collaborations in projects and publications that will undoubtedly be fruitful and enrich both parties. It is true that the contributions related to the Portuguese symbolic and emblematic culture have always been present in the calls of the Sociedad Española de Emblemática. There have been various Spanish-Portuguese seminars on symbolic culture on both sides of the Border, from the Spanish-Portuguese Art History Symposia held in the 1980's and 1990's, to the most recent one held at the University of Porto, in December 2008, the Seminar on *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro) (Emblematics and Religion in the Iberian Peninsula (Golden Age))*, coordinated by Ignacio Arellano and Ana Martínez Pereira. On the other hand, there has been no shortage of researchers — Maria Helena Ureña Prieto, Rubem Amaral Jr, Filipa Araújo or Ana Cristina Sousa, among others — who have given first-hand accounts of this Portuguese cultural wealth at previous meetings of our association. But it was important to go a step further in order to strengthen the bonds between experts from both countries and to base in a more solid way future common lines of work and research around Emblematics and its related fields of study. The submission of 11 proposals from Portuguese researchers among the 60 of the total received (which involved 65 scholars), corroborates the success of this option and the interest of SEE in extending its biennial meetings beyond borders. It is not surprising, however, that of the remaining 49, 38 correspond to the participation of Spanish researchers, although it is also important to mention the presence of colleagues from Italy, Brazil, Chile, Mexico, Colombia, the United States of America and Romania. To this number of papers should be added the participation of eight guest speakers, namely Lúcia Rosas (FLUP/CITCEM), Luís Vives-Ferrándiz (University of Valencia), Nieves Pena Sueiro (University of A Coruña), Miguel Metelo de Seixas (NOVA University of Lisbon), Immaculada Rodríguez Moya (Jaime I University), Cirilo García Román (University of the Basque Country), Sandra Costa Saldanha and Mariana Gaspar (University of Coimbra).

As stated in the already mentioned sub-heading of this congress — *New paths and challenges of iconic-textual studies* —, the aim was to demonstrate how, in perfect harmony with the most traditional research lines, the multidisciplinary studies of Emblematics and related subjects have conquered a growing and interesting space within the digital humanities (electronic databases, libraries and editions), or the interrelation of Emblematics studies with the most recent manifestations of audio-visual culture. In this way, we seek to show how this type of verb-visual studies, which have seen a renewed vigour during the last decades, are adapting adequately to new and distinct demands of academic research and dissemination.

This work includes 38 papers previously submitted to scientific arbitration and selected for the Event, which were then subjected to blind peer review. These include the texts of the plenary conferences presented by Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, María Inmaculada Rodríguez Moya and Miguel Metelo de Seixas.

It is fair to end this presentation thanking the Board of the Sociedad Española de Emblemática, the University of Porto, Faculty of Arts and CITCEM (Centre for Transdisciplinary Research Culture, Space and Memory), of the same faculty, for providing the magnificent facilities, technical and human resources, which were essential for the proper development of the conference. In the same vein, it is important to mention the names of those who made it possible to hold the event in Porto, namely Professors Fernanda Ribeiro, then Director of FLUP, Amélia Polónia, then General Coordinator of CITCEM, and Lúcia Rosas, Coordinator of the «Material and Immaterial Heritage» group, for the trust and incentive they placed in the project. The support of the Executive Committee of the Research Centre should also be noted, as it welcomed and supported the proposal, a decision that was naturally reflected in the indispensable financial support without which the holding of the event and respective publication would not have been possible. A very special thanks is also due to Marisa Pereira Santos, who took on the secretariat of the Conference with zeal and exemplarity from the very first moment, and also to Cátia Oliveira, Diana Felícia, João Marçal and Sara Coelho for their precious collaboration during the three days of the meeting.

We can only hope that the contributions included in this volume will contribute to increase, in qualitative and quantitative terms, the already extensive collection of both collective and individual editions published over the last three decades under the aegis of the Sociedad Española de Emblemática.

I

CONFERÊNCIAS PLENÁRIAS/
PONÊNCIAS PLENARIAS

MUJERES FUERTES DEL PAGANISMO: ICONOGRAFÍA Y EMBLEMÁTICA

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA*

Resumen: Durante el Renacimiento y el Barroco, las mujeres fuertes de la Antigüedad sirvieron como modelos de comportamiento para la nobleza y la realeza y, por ello, fueron plasmadas en numerosas obras de arte de artistas de renombre como Lucas Cranach, Alberto Durero, Rubens, etcétera. La literatura emblemática de los siglos XVI a XVIII, orientada precisamente a ofrecer imágenes sintéticas y simbólicas del comportamiento moral, política o religiosamente adecuado, sin embargo, dedicaron pocos emblemas a estas mujeres. Apenas mencionan a Lucrecia, Tomiris, Semíramis, Virginia y Porcia. Este texto aborda precisamente estos emblemas dedicados a estos modelos de mujer históricos para analizar cuál fue su significado moral.

Palabras clave: emblemática; mujeres fuertes; Lucrecia; Tomiris; Semíramis; Virginia; Porcia.

Abstract: During the Renaissance and Baroque periods, the strong women of Antiquity served as role models for the nobility and royalty, and were therefore depicted in numerous works of art by renowned artists such as Lucas Cranach, Albrecht Dürer, Rubens, etc. The emblematic literature of the sixteenth to eighteenth centuries, oriented precisely to offer synthetic and symbolic images of moral, political or religiously appropriate behavior, however, dedicated few emblems to these women. They barely mention Lucretia, Tomiris, Semíramis, Virginia and Portia. This text addresses precisely these emblems dedicated to these historical female models to analyze their moral significance.

Keywords: emblematic; strong women; Lucretia; Tomiris; Semíramis; Virginia, Portia.

Este texto aborda las representaciones iconográficas y la plasmación en la emblemática de figuras históricas femeninas de la Antigüedad como modelos de comportamiento, consideradas del paganismo por contraposición a los modelos bíblicos y cristianos. A partir de los conceptos de mujer fuerte y mujer ilustre y del tópico literario de las Nueve de la Fama analizamos la recuperación de determinadas mujeres que se han destacado a lo largo de la Historia, a las que se atribuyeron determinadas virtudes y valores morales, y fue durante la Edad Media y sobre todo en el Renacimiento y en el Barroco, cuando la recuperación de estos *exempla* femeninos en un contexto cortesano y nobiliario tuvo una importante plasmación en las artes, en muy diversos soportes. La literatura emblemática también recogió puntualmente a varias, como Lucrecia, Artemisia, Porcia, Semíramis, Tomiris y Virginia. Algunas de estas mujeres destacaron por suicidarse en sacrificio por su patria o para mostrar fidelidad u otras virtudes a sus esposos, como Lucrecia, que con su acto aunaba valores morales y políticos; Artemisia, quien legendariamente murió al

* Universitat Jaume I, Castellón, España, Grupo Iconografía e Historia del Arte, Email: mrodrigu@uji.es. Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D+i Arte, realeza e iconografía heroica. La proyección mítica de la monarquía hispánica, siglos XVI-XIX (PGC2018-097059-B-100), financiado por Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI.

beber las cenizas de su esposo; o Porcia, esposa de Marco Junio Bruto que se suicidó al enterarse de la muerte de su esposo. Otras fueron ejemplo de mujeres guerreras, con una iconografía que buscaba representar a las mujeres con atributos de coraje y de bravura propios de los hombres, pero al mismo tiempo también de castidad, como por ejemplo Semíramis y Tomiris. Semíramis, que fue la reina de los asirios entre el 810-806 a. C., pasó a la posteridad por su fidelidad a su patria, como ejemplo de mujer fuerte al servicio de los ideales políticos. También de ella encontramos representaciones en grabados, iluminaciones, tapices, frescos, lienzos y emblemas, desde el siglo XV al XIX. Otra interesante reina fue Tomiris o Tamaris famosa por, después de haberle cortado la cabeza a Ciro, introducirla en un odre lleno de sangre humana, para reprocharle su insaciable sed de sangre. Vengaba así también la muerte de su hijo a manos del persa. Otras muchas mujeres fueron tratadas como ejemplo por determinadas gestas donde pusieron a prueba su valor y su ingenio, como Virginia, que era modelo de virginidad y templanza. La historia de Virginia se recogió en la historia de Tito Livio. Hija de un respetado centurión, rechazó a Apio Claudio Craso, quien la secuestró y afirmó que era una esclava. Su padre prefirió apuñalarla para que mantuviese la libertad. En realidad, tras ello se encontraba la amenaza sobre la República Romana que suponían los decenviros como Apio Claudio Craso. La muerte de Virginia fue representada en numerosas tablas y lienzos y en algunos emblemas.

1. LAS MUJERES FUERTES COMO MODELO DE VIRTUD

A pesar de que la formación de los jóvenes de alta cuna tuviera ciertas deficiencias, una de las disciplinas fundamentales en su educación a partir del final del medievo fue la Historia. Humanistas como Leonardo Bruni (1369-1444) recomendaban precisamente la lectura de las obras de Tito Livio, César o Salustio por ser fáciles, útiles para cultivar la memoria y por contener modelos de conducta tanto a evitar como a promover. Cristina de Pizán también abogó por la utilidad de la historia a través de los infinitos ejemplos de reinas sabias con la finalidad de enseñar a vivir bien, idea fundamental de su obra *La ciudad de las Damas*. Gracias a estos humanistas y escritores, en el siglo XV se fortaleció esta idea de que la lectura de la historia convenía a las mujeres porque la historia era una materia simple, breve y en lengua vernácula, muy diferente de las lecturas de la Biblia o de la doctrina de los clérigos¹. Como consecuencia, la historia de las mujeres ilustres fue un género desarrollado especialmente a partir de ese siglo en consonancia con el fenómeno de la Querrela de las Mujeres. La literatura emblemática, que podía llegar a un público más amplio debido a sus diferentes manifestaciones en ámbitos como las fiestas cortesanas y las fiestas urbanas, permitió que estas vidas ejemplares sirvieran también como modelo de comportamiento.

¹ LEQUAIN, BEAUNE, 2000: 112-113.

Las fuentes clásicas y medievales que permitieron esta explosión de los *exempla* en la Edad Moderna en la literatura y el arte son bien conocidas: Tito Livio, Ovidio, Plutarco, Valerio Máximo, Giovanni Boccaccio, Cristina de Pizán, y en la España del siglo XV, Juan Rodríguez de Cámara, Diego de Valera, Álvaro de Luna, Pere Torroella, Joan Roís de Corella, Martín de Córdoba, etcétera. Una de las fuentes más ricas, y de la que luego bebieron casi todos los autores, fue sin duda Valerio Máximo en sus *Dichos y hechos memorables*, escrita en la primera mitad del siglo I d. C., quien elogiaba a algunas mujeres, incluso cuando desafiaban los roles atribuidos a su género. A menudo esto quedaba señalado porque se les atribuía un valor o espíritu varonil. Ellas acababan convirtiéndose en estereotipos femeninos de comportamiento, como la mujer guerrera, la mujer piadosa, o incluso el contra-ejemplo femenino, que servía para mostrar lo que sí era correcto o cuya actuación era aprobada porque su desenlace beneficiaba a la patria. Por ejemplo, la madre subversiva, como Tomiris o Berenice, que se vengaban contra los que han causado un mal a sus hijos en lugar de esperar a una venganza masculina².

Algunas de estas mujeres ilustres tuvieron su lugar entre las Nueve de la Fama. En la Edad Media surgió un fenómeno la creación del mito de los Nueve de la Fama o *Nouem Probi*. Fue este un hecho que implicó a diversos campos: la literatura, la heráldica, la pompa cortesana, el arte e incluso la historia o la pseudohistoria, y a toda Europa³. Su popularidad se extendió además desde el siglo XIV al siglo XVIII y tuvo una importante expresión en las artes visuales⁴. La idea de agrupar a nueve famosos guerreros surgió literariamente en el *Les Voeux du Paon* («Los Votos del Faisán»), escrita por Longuyon hacia 1310 y dedicada a Teobaldo de Bar, obispo de Lieja. Se trataba de una reinterpretación del *Roman d'Alexandre*, de Alexandre de Paris. El tópico vinculaba a algunas mujeres de épocas precristianas con el carácter guerrero, apelando igualmente a las características caballerescas de la sociedad medieval. Tuvo además una amplia repercusión artística, como en manuscritos iluminados, de entre los que destacan el de *Le Chevalier Errant*, escrito por el marqués de Saluzzo, Tommaso III, en 1394. A partir de aquí se sucedieron las series de mujeres fuertes y de mujeres ilustres representadas tanto en frescos de palacios, como en grabados, esculturas, etcétera. Dentro de estas series de mujeres ilustres podemos distinguir a algunas por diversas circunstancias: su comportamiento excepcional más allá de la muerte en defensa de la patria, la familia o de su propia castidad, su valor guerrero, su valentía, su sacrificio, su ingenio. Virtudes todas que sin duda eran de interés para la literatura emblemática.

² GONZÁLEZ ESTRADA, 2018: 75.

³ LOOMIS, 1967: 32.

⁴ HANCOCK, 1985: 1-2.

2. LUCRECIA O LA FORTALEZA DE ÁNIMO

Lucrecia es la figura femenina histórica que más recorrido ha tenido en la Historia del Arte. Recordemos que su historia fue narrada por Tito Livio, Ovidio, Virgilio, Plutarco, Valerio Máximo y Dionisio de Halicarnaso. Lucrecia era mujer de origen noble que se suicidó por la violación que le infringió Sexto Tarquinio, hijo del rey Tarquinio el Mayor, último rey de Roma. Pero además su valoración a lo largo de la historia por los diferentes autores no fue homogénea, pues algunos ponían en duda su honestidad, mientras otras la consideraron el mejor ejemplo de la castidad. Su ejemplo, además de la castidad, podía remitir al fin de la monarquía, pues su violación supuso el fin de este gobierno en Roma. Por ejemplo, San Agustín, bajo su concepción misógina, la consideró ávida de alabanza por su acto. Pizán, sin embargo, la recuperó como ejemplo de que a ninguna mujer le gusta ser violada. Los textos en defensa de las mujeres del siglo XV también destacaban su suicidio cometido por no poder soportar su deshonor, señalando su inocencia⁵. Para Álvaro de Luna, Lucrecia es la más destacable de las mujeres romanas por ser hermoso ejemplo de mujer casta; citando a san Agustín y san Jerónimo, alaba como prefirió suicidarse para que nadie dudase de que no había cedido a Tarquinio por su propia voluntad, a pesar de que su corazón quedaba sin culpa. Por ello, también alababa su grandeza de corazón. Compara de nuevo a Lucrecia con la castidad del patriarca José⁶.

Su iconografía en el arte ha sido desvelada por Miguel Ángel Elvira Barba, quien destacó cuatro tipos de imágenes: el asalto de Sexto Tarquinio a Lucrecia, la desesperación de la mujer tras su violación, el suicidio de Lucrecia —la representación más común— y el juramento de Bruto tras su muerte⁷. Del primer tipo, contamos con ejemplos tan destacados como los de Ticiano, con varias versiones, como la de 1568-1571 (Fitzwilliam Museum, Cambridge), inspirada en los frescos de Giulio Romano para el Palazzo Ducale de Mantua, quizá a través de un grabado de Giorgio Ghisi, que fue realizada para Felipe II e instalada en el Alcázar Real. Tiziano tenía interés en representar las mayores posibilidades dramáticas de esta escena, pues pretendía mostrar una historia violenta en movimiento, a través del intento de asesinato de la protagonista⁸. Rubens plasmará también en varias versiones el ataque con su habitual riqueza compositiva, en una gran diagonal que muestra el voluptuoso cuerpo de la mujer siendo atacado por un ávido Tarquinio, acompañado de un Cupido y de la alegoría de la Envidia (1609, The Hermitage Museum). El segundo tipo y tercer tipo fue sin duda el más común y la excusa perfecta para representar a voluptuosas mujeres cometiendo un auto sacrificio, un acto ímprobo contra sí mismas. Rafael fue el que estableció por primera vez este modelo de la mujer situándola desnuda, estática, en pie y clavándose el puñal en

⁵ VARGAS MARTÍNEZ, 2016: 200-211.

⁶ LUNA, 1908: 84.

⁷ ELVIRA BARBA, 2008: 534.

⁸ CHECA CREMADES, 2021: 47-49.

su pecho (1506-1510, Metropolitan Museum, Nueva York). Raimondi lo popularizaría con un grabado (1511-1512, Rijksmuseum) y Alberto Durero (1518, Altes Pinakothek, Múnich) y Lucas Cranach realizarían las más bellas versiones, especialmente el primero, que se recrearía en el tema en más de sesenta versiones diferentes, sin duda para retratar a jóvenes nobles con riquísimas joyas y ropajes, quizá incluso para contextos matrimoniales. Los pintores franceses como Simon Vouet (c. 1625, Castillo de Praga) o Claude Vignon (c. 1640-1650, Castillo de Blois) mostrarían más dramáticamente la desesperación de la mujer, a veces en compañía de esposo y padre. Del último tipo, el del juramento de Bruto antes de su muerte y, por tanto, como plasmación del final de la monarquía, se realizaron versiones tan relevantes y completas como la tabla de Filippino Lippi (entre 1478 y 1480, Palazzo Pitti, Florencia), que luego seguiría Sandro Botticelli en 1500-1504 (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston). Ambas tablas permitían su lectura de izquierda a derecha con las diferentes escenas, del ataque, el descubrimiento del cadáver y el juramento de Bruto, y del mismo modo realizaban una alusión a la historia contemporánea de Florencia⁹. *El suicidio de Lucrecia* formó también parte de la serie encargada entre 1528 y 1540 por el duque de Baviera Guillermo IV y su esposa Jacobä de Baden, para su residencia de Múnich, un ciclo de dieciséis héroes y heroínas de la historia de Grecia, Roma y del Viejo Testamento realizados por artistas como Burgkmair, Beham, Breu, Shöpfer o Feselen, que de nuevo tenía como fin poner de relevancia la importancia de la historia y de los hombres ilustres¹⁰. La historia de Lucrecia le correspondió a Jörg Breu, *el Viejo* (1528, Altes Pinakothek, Múnich).

En la emblemática la iconografía de Lucrecia es muy semejante, encontrando ejemplos de *picturae* donde se representa su suicidio frente a otros personajes o bien el cuerpo desnudo y solitario de la joven en el acto de clavarse el puñal. Un primer ejemplo es el emblema aparecido en el repertorio de emblemática de Jean Jacques Boissard (1528-1602). Boissard fue un anticuario, poeta y artista, que publicó en Metz en 1584 su primera edición de su *Emblematum Liber*. Se trataba de una colección de 51 emblemas latinos acompañados de una *paraphrasis*¹¹, que tuvo un gran éxito editorial. Beatriz Antón Martínez estudió la estructura del libro y de sus emblemas, con un título en latín o griego, reproduciendo conocidas sentencias clásicas, el número romano del emblema y el nombre del dedicatorio. El epigrama en latín solía ser bastante opaco con respecto a la imagen o la moralidad del emblema. Pero el texto en prosa que acompañaba a las composiciones permitía ampliar el significado. Las *picturae* fueron diseñadas por Boissard y grabadas por Adam Fuchs para la edición de 1588 (Abrahamus Faber) y de Theodore de Bry para la edición de 1593. Acompaña al emblema una explicación en prosa.

⁹ DEIMLING, 1994: 86-89.

¹⁰ CUNEO, 1998: 182.

¹¹ ANTÓN MARTÍNEZ, 2014: 136.

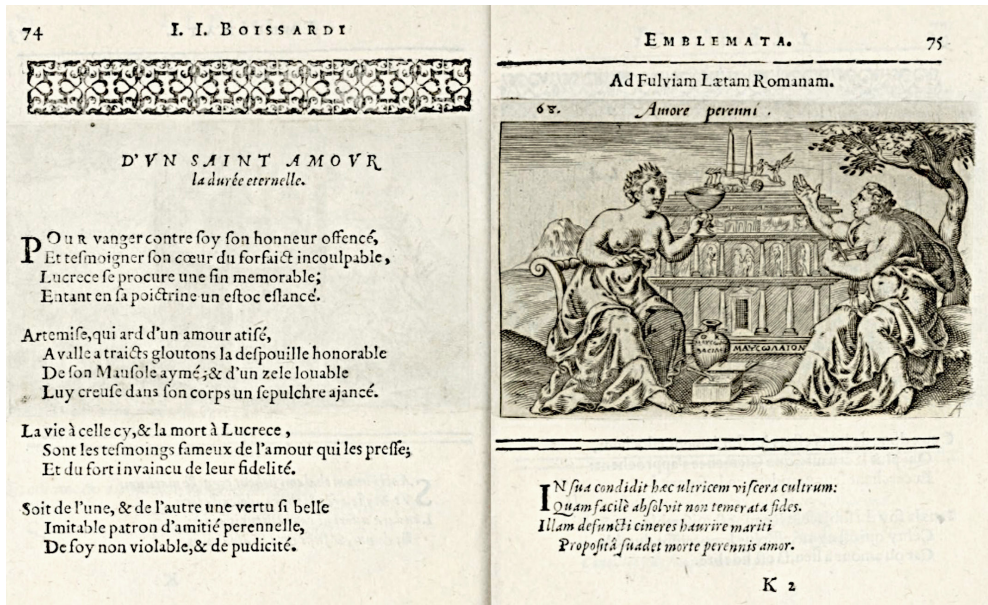


Fig. 1. Emblema «Amore perenni»
Fuente: BOISSARD, 1588: 74-75

El emblema que nos interesa de Lucrecia es el que va acompañada también con otro ejemplo femenino de mujer casta, Artemisia de Caria, que aparecen con el lema «Amore perenni» (Fig. 1).

Ambas están representadas sentadas con su característica iconografía, Lucrecia en el acto dramático de clavarse la data y Artemisia con la copa y la tumba al fondo. La dedicataria es «AD Fulviam Laetam Romanam», es decir, dedicado a Fulvia Laeta de Roma, amiga y antigua amante de Boissard en Padua. El epigrama indica que Lucrecia, cuya inmaculada lealtad fácilmente declara su inocencia, clavó el cuchillo vengador en su torso. En cuanto a Artemisia su amor eterno la persuadió de beberse las cenizas de su marido muerto, decidiendo su propia muerte. Recordemos que Artemisia fue la reina de Caria entre el 353/2-351/0 y la sucesora de su esposo Mausolo, tanto en el reino como en la construcción del famoso monumento funerario. También tuvo una amplia representación iconográfica, desde grabados como el de George Pencz (1539, British Museum), hasta aquellas en las que se mostraba como reina viuda en el ámbito de su corte y en el momento de beberse las cenizas, como los maravillosos y ricos ejemplos de Rubens (1614, Schloss Sanssouci, Potsdam), Gerit van Honthorst (1635, Princeton University Art Museum) y Erasmus Quellinus (1652, Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow). Su iconografía fue popular incluso en el siglo XVIII, por ejemplo, entre los pintores de la escuela italiana como Domenico Ferri o Donato Creti.



Fig. 2. Lucretia
Fuente: ZETTER, 1614: 33

Encontramos también a Lucretia en otro interesante libro de emblemas, el *New Kunstliche Weltbeschreibung* o *Philosophia practica*, publicado en Frankfurt, en 1614, obra de Jacques de Zetter, o Jakob Zetter, o Jakob de Sittert, y publicado en Johann Theodor de Bry. Zetter fue un editor muy activo en Frankfurt entre 1619 hasta 1644, en el círculo de la comunidad calvinista de la ciudad. En el emblema dedicado a Lucretia en su repertorio la inspiración iconográfica es más de los modelos de Tiziano y Rubens, como modelo de Prudencia, en una *pictura* con un gran nivel de detalle en el grabado (Fig. 2).

Lucretia se muestra medio tumbada, mirándose a un espejo y con una serpiente enroscada en su brazo, siendo sorprendida por Tarquinio, espada en mano. Al fondo vemos la apertura de una habitación donde tiene lugar la violación, ante la mirada de un perro. El fondo de la escena muestra ya una perspectiva arquitectónica de la ciudad de Roma y Bruto sobre una plataforma realizando su juramento. El epigrama explica el sentido del emblema: «Donde hay mucha fuerza no hay Prudencia. Tarquinio viola a Lucretia / a menudo es un hecho grande y vergonzoso / finalmente también recibió su recompensa». En realidad, el emblema apela a la necesaria práctica de la virtud de la Prudencia con el contraejemplo de Tarquinio.

El libro de emblemas anónimo *Centre de l'amour*, de hacia 1687 (París, Chez Cupidon) es un ejemplo de repertorio de composiciones amorosas sobre el cortejo y el amor, con maravillosos grabados de Peter Rollos (activo 1619-1639), publicado previamente en Berlín en 1630. En él encontramos un emblema dedicado a Lucretia bajo el lema «La nouvelle mode» (Fig. 3).

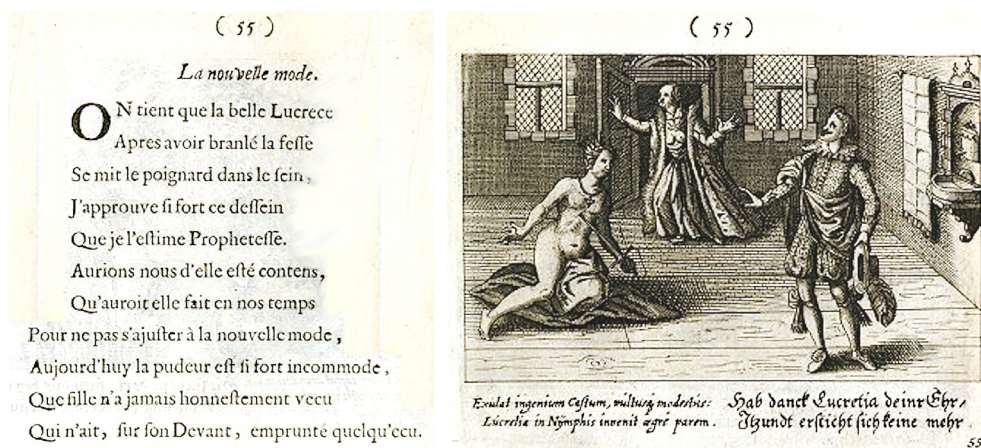


Fig. 3. Emblema «La nouvelle mode»
Fuente: *Centre de l'amour*, h. 1687: 55

Pertenecería al modelo iconográfico en el que Lucrecia va a suicidarse ante la presencia de sus criados y quizá su esposo, aunque se trataría de una licencia iconográfica, puesto que sabemos que él no estuvo presente. Seguiría entonces el modelo iconográfico de Claude Vignon, en el que Lucrecia aparece de forma dramática siendo sostenida por su esposo y padre, vestida, o las representaciones de Lippi, Botticelli y Breu, aunque sólo en el momento del descubrimiento de su acto. En realidad, el epigrama lo que hace es criticar la nueva moda, la de no ser pudorosa, y se lamenta que qué habría hecho Lucrecia en nuestro tiempo, pues el pudor resulta incómodo.

Aún podemos comentar una representación más de Lucrecia en la emblemática, en la obra *Devises et emblemes anciennnes & modernes*, de Daniel de La Feuille (1691, Ámsterdam), que constituye su obra maestra de composiciones simbólicas. Se trata en realidad de una antología de emblemas, recopilando en pequeños medallones y puestos en láminas todo tipo de emblemas, que a partir de las composiciones de Heinsius, Vaenius, Cats, y otros muchos emblemistas, aparecieron a lo largo del siglo XVII y XVIII. En el emblema 15, lámina 13 vemos en un pequeño medallón a una mujer desnuda, apenas tapada por una túnica que cae por su espalda (Fig. 4).

Con gesto dramático y en total soledad en un ámbito campestre, se clava una daga en su pecho. Va acompañada con el lema «Faman servare memento», o «Inmortal sarà il mimo esempio», o «Inmortal será mi ejemplo», que hace referencia a la frase recogida por Tito Livio pronunciada por la mujer antes de morir y en alusión a ella misma como ejemplo de castidad para todas las mujeres. La iconografía apenas se diferencia entre las ediciones alemanas de 1691 y de 1693, pues el repertorio tuvo muchas reediciones. Como hemos mencionado este tipo iconográfico se inició con el dibujo de Rafael y el grabado de Marcantonio Raimondi, Alberto Durero y que luego desarrollaría ampliamente Lucas Cranach.



Fig. 4. Emblema 15, lámina 13
Fuente: FEUILLE, 1691: 13

3. TOMIRIS O LA FUERZA DE LA VENGANZA

Tomiris fue la reina de los masagetas, un pueblo iraní del siglo VI a. C. Heródoto narra la historia de Tomiris, quien como regente viuda se vengó del gran rey persa Ciro por querer hacerse con su reino, atrapar a su hijo y forzar su suicidio¹². Valerio Máximo también la recogió al hablar de la venganza de los extranjeros en su libro IX¹³, cuyo excepcional acto fue, después de haber atado a Ciro y cortarle la cabeza, introducirla en un odre lleno de sangre humana, para reprocharle su insaciable sed de sangre. Lo que en Valerio Máximo era una venganza justificada, en Boccaccio, Tomiris se convertía en una reina atormentada y afligida por la muerte de su hijo, pero que no se dio a las lágrimas, sino que, con la ira y el deseo de venganza apaciguadas, fríamente, tras derrotar a Ciro, buscó su cabeza y la enterró en un odre de sangre¹⁴. Su fama por tanto procedía de su astuta venganza. Pizán también destacó su fuerza, nobleza e inteligencia, y su astucia para vencer al persa, y la justicia de su venganza, atribuyéndole la frase: «Ciro, tú, que tuviste tanta sed de sangre humana, ahora podrás beberla hasta la saciedad»¹⁵. Álvaro de Luna destacaba su alteza de corazón, sabiduría y prudencia.

Su iconografía también es muy amplia y variada, aunque su carácter guerrero y la escena de su venganza son omnipresentes¹⁶. Por ejemplo, Jacques du Bosc, quién publicó un interesante repertorio de mujeres heroicas en *La femme héroïque, ou, Les héroïnes comparées avec les héros en toutes sortes de vertus. Et plusieurs reflexions morales à la fin de chaque comparaison* (1645, Antoine de Sommerville and Augustin Courbé, París), la incluyó. Este repertorio de féminas famosas fue dedicado a la reina regente, Ana de Austria. Es una de las obras más importantes del siglo XVII que reivindica el papel de la mujer, sobre la base de que las mujeres poseen las mismas virtudes que los hombres.

¹² HERÓDOTO, 2010, lb. I: 201-216.

¹³ VALERIO MÁXIMO, 1988, lb IX, cap. X, ext. 1.

¹⁴ BOCCACCIO, 1994 [1361-1362], cap. 47.

¹⁵ PIZÁN, 2019, cap. XVII: 60.

¹⁶ Es interesante ver los estudios contenidos en la obra de BENITO GOERLICH, PIQUERAS, BLAYA ESTRADA, *coords.*, 1998.

Se representan y comparan ocho pares de mujeres y hombres famosos desde la historia antigua a la bíblica. Cada capítulo se abre con un grabado en forma de composiciones en espejo. Tomiris obviamente se compara con Ciro, mostrando a la reina en pie, en indumentaria militar, y con un bastón de mando ordenando introducir la cabeza del persa en un recipiente profundo llena de sangre. Al fondo se le puede ver en plena batalla, cabalgando en acción de atacar.

Muy elegante es la representación de Tomiris realizada por Rubens en el segundo cuarto del siglo XVII (Museo del Louvre, París). En este caso no está en pleno fragor de la batalla, sino sentada en un trono levantado sobre escalones y bajo un cortinaje rojo, rodeada de elegantes damas de su corte, y con gesto compungido señala con su bastón de mando hacia la cabeza de Ciro que va a ser introducida en una lujosa fuente, ante la mirada de dos persas. Existe otra versión del mismo tema por parte de Rubens realizada entre 1615-1618 (Museum of Fine Arts, Boston), en formato apaisado y mostrando a la reina en pie rodeada de sus cortesanas, recibiendo al cortejo de persas que acompañan a la cabeza de Ciro que va a ser introducida en una gran fuente llena de sangre. Esta versión tuvo un gran éxito gracias a una lámina grabada por Paulus Pontius en 1630 que permitió que otros artistas copiaran la composición¹⁷. Por otro lado, Giovanni Antonio Pellegrini, la representó con un gran erotismo al mostrar en primer plano sus pechos desnudos y a un pequeño niño esclavo portándole la cabeza, oculta por un brillante casco (USC, Fischer Museum of Art, Los Ángeles). Por último, podemos mencionar su presencia en la Sala del Emperador del Palacio Viejo de Múnich, la sala de representación por excelencia encargada a partir de 1635 por Maximiliano I de Wittelsbach, duque y elector de Baviera, jefe católico de los alemanes en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), y por su mujer, María Ana de Austria, hija del emperador Fernando II, quien a pesar de ser reina consorte, participó activamente en los asuntos políticos. Quizá por la circunstancias de ambos consortes como soberanos de Baviera y aspirantes en algún momento al imperio se explique la presencia de todos estos ejemplos de hombres y mujeres con un programa artístico, conformado por las pinturas del techo, los lienzos del friso y los tapices, basado en la razón y la virtud. Los tapices son del tejedor holandés Hans van der Biest y representan a figuras heroicas del Antiguo Testamento y de la Antigüedad, entre ellas figuras como Judith y Deborah. El ciclo de pinturas del friso muestra también episodios de la Biblia como ejemplos de virtud y está en consonancia con los tres frescos del techo, de Peter Candid, desarrollando las virtudes del príncipe. Entre los lienzos del friso podemos ver a Tomiris recibiendo la cabeza de Ciro y a Pentesilea a caballo en el fragor de la batalla, pero también el sacrificio de Polixena ante la tumba de Aquiles obra de Luca Giordano.

¹⁷ BENITO GOERLICH, PIQUERAS, BLAYA ESTRADA, *coords.*, 1998: 33-34.

Encontramos tan sólo un emblema referido a Tomiris en la amplia literatura emblemática europea de los siglos XVI y XVII, a pesar del éxito iconográfico que tuvo el tema. Se encuentra en el *Homo Mikrocosmus*, de Laurens van Haecht Goidtsenhoven. Poeta y cronista belga, también llamado Laurentius Hechtanus (1527-1603), su primer libro de emblemas fue este famoso *Homo Mikrokosmos. Parvus mundus* (Amberes, Gerard de Jode, 1579). Esta obra fue muy importante para el desarrollo de la iconografía moderna y de la difusión del platonismo en las cortes. Incluso Athanasius Kircher se inspiró en sus postulados. Estaba compuesta por emblemas que resignificaban los mitos arcaicos y estaba dedicada a Rodolfo II, emperador precisamente conocido por su gusto hacia la erudición más ocultista. En ella entiende al hombre como un microcosmos, construyendo un entramado muy complejo de correspondencias entre la cultura grecolatina y el cristianismo neoplatónico. El libro cuenta con 74 emblemas moralizantes, en los que se concede la primacía al texto, pues la página recta o impar la ocupa un poema (obra de Haecht) que hace las veces de *explicit*, mientras que la *pictura* (diseñada por el cartógrafo e impresor Gerardus Judas / Gérard de Jode) se sitúa en el reverso o página par. Cuenta también con proverbios latinos en la parte superior y una cita de la Biblia en la inferior. En su explicación del emblema dedicado a Tomiris, Laurens van Haecht, cita a Valerio Máximo precisamente para narrarnos la historia de Tomiris, destacando su papel de vengadora de su hijo. La cita bíblica está sacada de Job: «Todos sus días el impío se retuerce de dolor, y contados están los años reservados para el tirano»¹⁸. La reina se muestra en el centro de la composición, vestida como guerrera, en una elegante pose sosteniendo en su mano derecha una hoz, como si de la muerte se tratara, y apoyando grácilmente la otra en su cadera (Fig. 5).

Le siguen varias cortesanas, muy semejantes a las del lienzo de Rubens de Boston, mientras a sus pies se muestra la fuente con la cabeza y el cuerpo decapitado de Ciro junto a ella. Al fondo unos personajes masculinos se admiran de la fortaleza de la reina. El grabado de Gérard de Jode tendrá también difusión en el ámbito artístico, pues en 1613 encontramos una estampa en el libro de emblemas del poeta y dramaturgo holandés Jean van den Vondel, copiando inverso la imagen de la reina inserto en otro libro de enseñanzas morales (*Den Gulden Winckel del Kunstlievenden Nederlanders*, Ámsterdam), y no podemos evitar encontrar en la versión de Boston de Rubens algunos ecos de este grabado de Jode.

¹⁸ Jb 15, 20.



Fig. 5. Tomiris
Fuente: GOIDTSENHOVEN, 1579: 104

4. SEMÍRAMIS O LA RENUNCIA A LA COQUETERÍA

Semíramis, fue la reina de los asirios entre el 810-806 a. C. Pasó a la posteridad por su fidelidad a su patria y por la construcción de las murallas de Babilonia. Es Valerio Máximo de nuevo quien nos ofrece noticias de sus hechos memorables, pues el la consideraba un ejemplo de cómo la fuerza de la mujer es puesta al servicio de los ideales políticos renunciando incluso a la coquetería¹⁹:

mientras se hallaba ocupada en arreglar sus cabellos, recibió la noticia de que Babilonia se había sublevado. Pues bien, inmediatamente corrió con la mitad de sus cabellos sueltos, a poner sitio a los rebeldes y no quiso ordenar su cabellera antes de someter a su poder a una ciudad tan importante. Por esta razón se le erigió en Babilonia una estatua que la representa con el mismo aspecto que presentaba, cuando partió con la rapidez de un rayo a tomar venganza.

¹⁹ MONTERO HERRERO, 2004: 52.

Los autores medievales, por supuesto, se hicieron eco de este ejemplo femenino. Así Giovanni Boccaccio recogía anecdóticamente su indumentaria masculina, su ejercicio en el arte militar, su maña e ingenio o, más bien, su «astucia mujeril», así como otros aspectos de su historia bien conocidos. No obstante, destacaba una de sus flaquezas, la lujuria, pues en su opinión se dio a muchos, entre ellos a su propio hijo, en una visión claramente misógina. Precisamente la edición castellana de Boccaccio publicada como *De las mujeres ilustres en romance*, en Zaragoza, en 1494, presenta una xilografía en la que no se destaca su imagen de mujer guerrera, sino la estatua levantada en su honor, y, sobre todo, una escena lujuriosa en que ella está acostada con su hijo Nino, mientras otra mujer y dos hombres desnudos parecen querer participar en la fiesta sexual.

Christina de Pizán fue mucho más explícita a la hora de calificar a la reina Semíramis, pues la consideró un mujer heroica, resuelta y llena de valor²⁰. Junto a su esposo Nino, guerreaba y conquistaba reinos, y al enviudar incluso redobló sus fuerzas, mostrándose como una gran gobernante y realizando hazañas por su heroica fuerza a la altura de los hombres más ilustres. Incluso dirigió sus fuerzas hacia la India, donde ningún hombre había llegado, saliendo victoriosa y conquistando y sometiendo casi todo Oriente. Recordemos que precisamente por estos hechos Alejandro el Magno tuvo también a Semíramis como ejemplo de guerrera a quien seguir. También señala Pizán su labor como restauradora de las fortificaciones de Babilonia y constructora de sus fosos. Y como no, recoge el famoso episodio de su trenza sin terminar y de la estatua que se levantó en su honor por ello. Pizán también recoge la leyenda de que se casó con su propio hijo, pero la disculpa teniendo en cuenta que su objetivo era conservar su imperio y que además en esas épocas bárbara, este tipo de comportamientos no eran inadecuados.

La iconografía de Semíramis es muy rica, pues formó parte del grupo de mujeres de las Nueve de la Fama. Por ello, la encontramos formando parte de una serie de tapices de las nueve mujeres realizados en Tournai hacia 1480, de los cuales se conserva uno dedicado a la reina asiria (Honolulu Museum of Art). Es interesante también el pequeño lienzo sobre tabla (36,5 x 58, 5) del pintor holandés Louis de Caullery, *Semíramis cazando el león a las puertas de Babilonia* (Fabre Museum, Montpellier), del primer cuarto del siglo XVII. Recordemos que Caullery había realizado dos series de óleos sobre cobre de las Maravillas del Mundo, donde Semíramis precisamente aparecía formando parte de la leyenda de los muros de Babilonia²¹. En esta tabla se destaca más, sin embargo, la caza del león, como símbolo de la realeza, además de la monumentalidad de la ciudad, representada por una puerta de Ishtar, un zigurat y unos jardines colgantes totalmente europeizados. Athanasius Kircher, en su *Turrus Babel sive Archontologia* (1679, Ámsterdam, Ianssonio Wasbergios), incluyó dos grabados de la reina Semíramis.

²⁰ PIZÁN, 2019: 55-59.

²¹ MÍNGUEZ, RODRÍGUEZ-MOYA, 2017: 113-121.

En una de ellas cazando con su esposo, en otra cazando ella sola un león, en composiciones llenas de dinamismo a través del uso de las diagonales, un gran detallismo en la representación del paisaje y de la arquitectura, y en la acción de personas y animales. Más pausadas son aquellas representaciones de la reina en las que se recoge la llegada de la noticia de la revuelta de Babilonia mientras peina su cabello y cómo de inmediato detiene esta acción. Por ejemplo, el Guercino realizó un maravilloso lienzo de *Semíramis recibe la noticia de la revuelta de Babilonia* (1624, Museum of Fine Arts de Boston). En 1645, pintó otra versión del mismo tema (colección privada) y una más entre 1626 y 1627, destruida en 1945, que estaba conservada en la Gemäldegalerie de Dresde. Aún más reposada y clasicista es la representación del tema por parte de Anton Raphael Mengs, de 1756 (Neues Schloss, Bayruth), en el que la reina reposa perezosamente dejándose peinar, mientras un criado le acerca el mensajero.

Sólo hemos encontrado un emblema dedicado a Semíramis, y como Tomiris, se encuentra incluido en el libro de Laurens van Haecht *Homo Mikrokosmos*. Su título es «Foemina bellicosa» y en él se hace una referencia al «Elogio de la mujer virtuosa», a través del Proverbio 31, versículo 10 de la Biblia: «Mulierem fortem quis inveniet? Procul, & de ultimis finibus pretium ejus», es decir, «Mujer virtuosa, ¿quién la hallará? Su valor sobrepasa largamente al de las piedras preciosas». La *pictura* muestra a Semiramis con su iconografía guerrera, a caballo, espada en mano, con la famosa estatua en su honor levantada en Babilonia al fondo, en una muy esquemática representación d la ciudad (Fig. 6).



Fig. 6. Semíramis
Fuente: GOIDTSENHOVEN, 1579: 102-103

El epigrama hace referencia también a otra mujer guerrera, Pentesilea. En la explicación, se nos refiere que Semíramis fue reina de los Asirios y mujer de Nini, quien, tras la muerte de su marido, que disimuló, asumió en su persona el imperio, para administrar el reino de su hijo Nino. También que reforzó los muros de Babilonia. También hace alusión a que una parte de su cabello está sin peinar, puesto que prefirió defender su ciudad que peinarlo, mostrándola, así como ejemplo de mujer que renunció a su coquetería por defender el reino de su hijo.

5. VIRGINIA O LA VÍCTIMA DE UN MAL JUEZ

La historia de Virginia se recogió en la *Historia* de Tito Livio (III, cap. 44 a 54)²². El contexto es el final del Decenvirato, sucediendo según el historiador una atrocidad comparable a la de Lucrecia, que supuso la expulsión de la familia real, comparándose así el final de los decenviros con el de la monarquía, pues la causa fue la misma. Hija de un respetado centurión, Lucio Verginio, rechazó a Apio Claudio Craso, quien concibió hacia ella una pasión deshonesto y con la connivencia de un cliente, Marco Claudio, hizo que éste la reclamase como su esclava y la retuvo hasta que fuese juzgado el caso. El secuaz la retuvo mientras ella acudía a su escuela en el foro, y ella comenzó a gritar su pertenencia a una familia honrada y su promesa de matrimonio con un hombre también honrado. La multitud la apoyó, aún así la muchacha tuvo que ir ante el tribunal de Apio, quien había construido toda una historia para apoyar su mentira. Ausente su padre, se reclamó que este volviese de donde estaba sirviendo al estado y que se interrumpiese el proceso hasta su llegada. Su padre prefirió apuñalarla para que mantuviese la libertad. A su llegada, Verginio llevó a su hija al foro vestida de luto e hizo una defensa de su hija y del peligro que suponían estos decenviros con su actuación. Pero Apio decidió que era esclava y, con un engaño, el padre pudo llevarla a un lugar apartado, para clavarle un cuchillo como única forma de darle la libertad. Entonces sus familiares tomaron el cuerpo de la muchacha y lo mostraron al pueblo y se inició una rebelión, de modo que el Senado se vio obligado a forzar la dimisión de los decenviros. En realidad, tras ello se encontraba la amenaza sobre la República Romana que suponían los decenviros como Apio Claudio Craso. Valerio Máximo también recoge la crueldad del padre ante su hija pues prefirió ser el asesino de una hija pura antes que el padre de una hija deshonrada²³.

Los autores medievales incluyeron a Virginia entre sus mujeres ejemplares, Pizán para resaltar que a las mujeres no les gusta ser violentadas, pero Boccaccio lo hará para criticar a los malos jueces, en realidad con el ejemplo de Apio Claudio, quien siguiendo su mal propósito pervirtió el derecho, se disolvió el poderío de los reyes y se permitió la maldad. De este modo Boccaccio en realidad prevenía a que los presidentes tengan

²² TITO LIVIO, 2023.

²³ VALERIO MÁXIMO, 1988, lb. VI, cap. I: 2, 337.

el habla mansa y humilde, sean de graves y santas costumbre y tengan las manos vacías de dádivas. Esta es una interpretación muy interesante, pues será la que luego veremos reflejada en el único emblema dedicado a Virginia.

Como Lucrecia, la historia de Virginia también fue aprovechada para aludir a cuestiones políticas, por sus concomitancias, y así la vemos representada en tablas y arcones matrimoniales y en frescos del siglo XV, para luego aparecer de manera puntual en la producción artística de los siglos XVI y XVII, y ser retomada en el Neoclasicismo²⁴. Por esas coincidencias con la historia de Lucrecia, también Filippino Lippi le dedicó una tabla en 1478 haciendo *pendant* (Museo del Louvre, París)²⁵. La tabla justificaría la rebelión popular contra las injusticias de los malos jueces o gobernantes. Del mismo modo, emparejaría ambos temas Botticelli en su *La muerte de Virginia* de 1500-1504 (Academia Carrara, Bérgamo), en una composición muy similar a *La Calumnia de Apeles*. El tema, también en contra de los malos jueces, estaría relacionado seguramente con la situación de Florencia en esos momentos, cuando se expulsó a Pedro II de Médicis, el infortunado, y se estableció la República de Savonarola. Se considera que fueron encargados por Guidantonio Vespucci como paneles para decorar una cámara nupcial en su palacio de la Via dei Servi, comprados para su hijo Giovanni que se casó con Namicina di Benedetto en 1500²⁶. También está presente la historia de la muerte de Virginia en la serie de tablas realizadas para el duque de Baviera Guillermo IV que ya mencionamos, en esta ocasión en una representación de 1535 ejecutada por Hans Schöpfer (Bavarian State Painting Collections). Muy interesante por el abigarramiento de figuras, que apenas permite distinguir las distintas escenas de la historia, tan claras y de lectura secuencial en Lippi y Botticelli. Aquí, sin embargo, una gran masa de personajes, como si toda la ciudad estuviera reunida contemplando el juicio y el asesinato, vestidos con indumentarias del siglo XVI, en una gran variedad de expresiones, y con un fondo arquitectónico centroeuropeo de estilo entre gótico y renacentista. Sólo la infortunada joven y el malévolo juez destacan entre las miles de figuras. Como hemos dicho, fue un tema recurrente en la pintura del neoclasicismo y del siglo XIX, también con ese sentido de denuncia contra los malos gobernantes, y podemos ejemplificarlo con el lienzo de Francesco de Mura *La muerte de Virginia*, de hacia 1760 (Manchester Art Gallery), de evidente estilo académico.

Como hemos mencionado sólo hemos localizado un emblema dedicado a Virginia. Se encuentra en el libro de Pietri Costalii²⁷, *Pegma*. En un libro dedicado a la justicia no podía faltar esta referencia. La obra de Costalii, jurista francés, está inspirada en el *Emblematum liber*, de Alciato, constando de 122 emblemas, con el esquema triple clásico

²⁴ ELVIRA BARBA, 2008: 535.

²⁵ FILOSA, 2019: 79-93, 88.

²⁶ NELSON, 2011: 139-149, 194-197.

²⁷ COSTALLI, 1555.

e incluyendo unas *narrationes philosophicae*, que son ensayos filosóficos que completan el significado de la composición simbólica. El emblema dedicado a Virginia lleva por título «Appii infamia» y como lema: «In constuprata iudicia», es decir, «Contra los juicios depravados por el amor» (Fig. 7).

La *narratio philosophica* explica que los dignatarios no han de dejarse llevar por la concupiscencia y la avaricia y han de practicar la continencia, y que no deben abusar de su santo instrumento de la equidad y de la justicia. Por tanto, la interpretación de la historia de la muerte de Virginia tanto en el arte como en la emblemática es siempre consistente, es un aviso contra los jueces que se dejan llevar por sus pasiones y hacen de su poder un instrumento de estas.

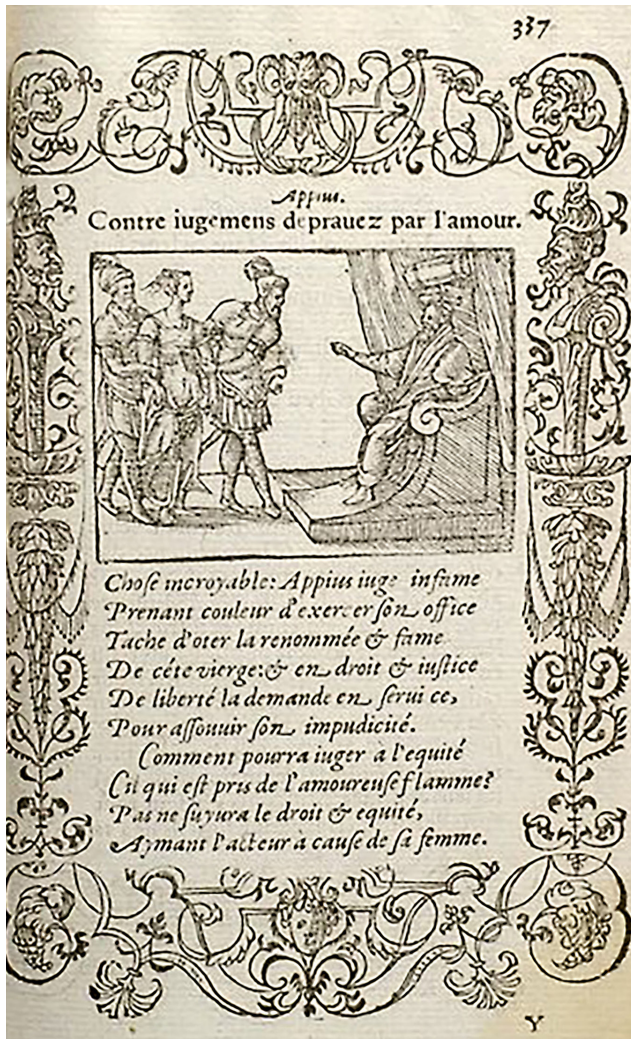


Fig. 7. Emblema «Appii infamia»
Fuente: COSTALLI, 1555: 337

6. PORCIA O LA FIDELIDAD HASTA LA MUERTE

La joven noble Porcia es otro ejemplo femenino de la historia de Roma que tuvo una amplia representación artística. Era hija de Catón el Joven, quien se suicidó tras su derrota en la batalla de Tapso, en el contexto de las Guerras de Julio César. Plutarco recoge su historia en *Vida de Bruto* y Valerio Máximo también la recogió en su famoso compendio de hechos memorables, en el libro IV, capítulo VI dedicado al amor conyugal entre los romanos. De hecho, éste último, la consideraba como digna de admiración por sus castísimos sentimientos amorosos, pues al enterarse de que esposo Bruto había vencido y resultado muerto en la batalla de Filipos, se tragó unos carbones encendidos al no conseguir un puñal. En palabras del autor «De este modo imitaste, siendo una mujer, la muerte viril de tu padre»²⁸. En la etapa medieval, Cristina de Pizán fue más explícita al ejemplificar a través de ella la capacidad de guardar secretos, pues recordaba que ya había dado ejemplo de saber guardar un secreto al confiarle su marido, Bruto, que junto con Casio pretendía matar a César. Tras su infructuoso intento de disuadirlo, ella se cortó intencionadamente la mano en un último intento de reconducirle y para avisarle de que si su propósito fallaba ella estaba dispuesta a morir también. Tras el exilio de Bruto por el asesinato de César, Porcia, a quien se le había retirado cualquier objeto cortante, decidió cumplir con su promesa con aquello que tuvo a mano, y así «se acercó al fuego y se llenó la boca con brasas candentes que fue tragando. Nadie conoció más extraña muerte que la noble Porcia, que apagando el fuego apagó su vida»²⁹.

La iconografía de Porcia no es muy abundante, pero es muy interesante, por cuanto a menudo sirvió para esconder un retrato de una noble o de una mujer que quisiera manifestar las virtudes asociadas a la romana, como por ejemplo su saber guardar silencio, su fortaleza de ánimo o su fidelidad al esposo hasta la muerte. También encontramos algunos *cassoni* matrimoniales como el de Jacobo da Sellaio (c. 1585, Fine Arts Museum of San Francisco) o representaciones de su suicidio, como algunas versiones de Guido Reni o Pierre Mignard. Pero como personificación de alguna joven noble, cabe destacar el *Retrato de una joven mujer como Porcia*, de Santi di Tito, de entre 1551 y 1603 (Statens Museum for Kunst). La joven ha sido identificada como Lucrecia de Médicis o como Cristina de Lorena, con más probabilidad ésta última por el parecido fisionómico de sus retratos. También como Porcia se representó al parecer en un autorretrato la artista barroca Elisabetta Sirani, en *Porcia hiriéndose en el muslo* (1664, Fondazione Casa di Risparmio, Bolonia). Sirani se había educado artísticamente en el taller de su padre, Gioan Andrea Sirani —discípulo de Guido Reni— quien, entre otras fuentes clásicas, tenía en su biblioteca un ejemplar de la *Vida de Bruto* de Plutarco, que sin duda su hija debió de consultar. La obra se ha leído en clave militante,

²⁸ VALERIO MÁXIMO, 1988: 264.

²⁹ PIZÁN, 2019: 136-137.

como defensa de las mujeres subversivas que cometen suicidio, incluso a pesar de que se les impida cometer este acto. En este lienzo serían las mujeres representadas cosiendo en el fondo de la composición las que lo impedirían, representando así a las mujeres de carácter convencional. También se ha leído en clave de una metapintura, como un reclamo de la superioridad de la expresión figurativa, a través del gesto, con respecto de la expresión verbal. La elección por parte de Sirani de una mujer que llevó su promesa verbal más allá a través del cumplimiento de esta, remite a esa superioridad de la imagen sobre la palabra³⁰.

En la emblemática contamos también con un solo emblema dedicado a Porcia, presente en el libro de emblemas *Theatrum mortis humanu tripartitum*, publicado en 1682, por Johann Weichard Valvasor (1641-1693). Valvasor era un noble eslovaco de Laybach, que estableció una imprenta en su castillo y que fue un gran coleccionista de libros y grabados. Se trata de un libro moralizante, que pretende promover la virtud y la vida piadosa como la vía más segura a la salvación. Esta obra se convirtió en una de las fuentes principales de siglo XVII sobre la iconografía de la muerte. Estructuró su libro en tres partes: la primera dedicada a la Danza de la Muerte, la segunda a recopilar historias de la muerte de personas famosas, y la tercera mostrando escenas de tortura a los pecadores. Los versos que acompañan las *picturae* son de Valvasor, pero es muy probable que su amigo Paulus Ritter Vitezovic (1652-1713), un historiador y lingüista croata le ayudara con los versos en latín. Los cien grabados fueron realizados por Andreas Trost (1643-1708) de Graz, que trabajó en la imprenta del castillo de Valvasor durante muchos años. Las estampas de la segunda y tercera parte fueron grabados según dibujos originales del pintor eslovaco Joannes Koch (1650-1715). En la segunda parte, la que nos interesa, que consta de treinta y cinco grabados de escenas de famosos hombres y mujeres, se enfatiza en la selección de personajes la inevitabilidad, absurdidad y crueldad de la muerte. Valvasor encontró la inspiración en las fuentes clásicas y medievales de diversos autores³¹. El emblema dedicado a la heroína muestra su muerte, recogiendo tanto la narración de Plutarco como el epigrama de Marcial en su libro I (XLII) de *Epigramas* dedicado a la noble romana: «Habiéndose enterado Porcia de la muerte de su marido Bruto y buscando su / dolor las armas que le habían retirado: “¿Ignoráis todavía, dijo, que no podéis negarme / la muerte? Creía que os lo había enseñado mi padre con su muerte”. Dijo y bebió/ ávidamente unas brasas encendidas. Anda ahora, turba importuna, y niégale la espada». El emblema va acompañado de un fragmento del Eclesiastés³²: «Modicum plora supra mortuum, quoniam requievit», es decir, «Llora poco sobre el muerto, porque está en reposo». La *pictura* muestra a Porcia arrodillada, en un entorno natural, ante una pequeña fogata de la cual extrae un trozo de brasa para proceder a ingerirla (Fig. 8).

³⁰ DUBARD, 2014: 235-247.

³¹ GERM, 2014: 313-314.

³² Ecl 22,11.

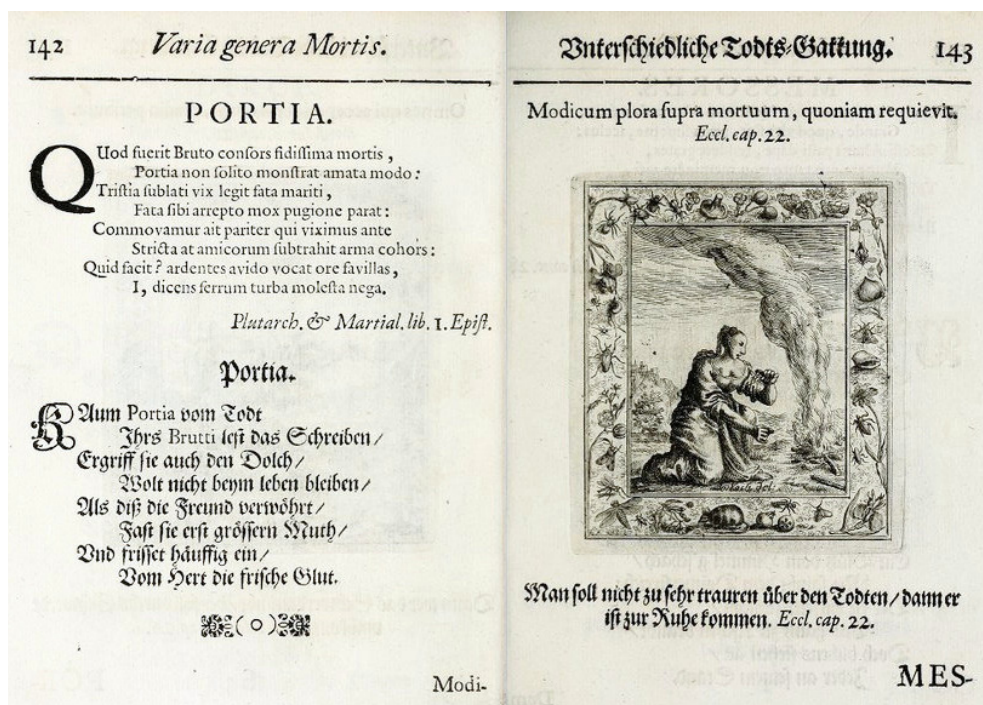


Fig. 8. Porcia
Fuente: VALVASOR, 1682: 142-143

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Aún podríamos mencionar algún emblema dedicado a otras ilustres mujeres como la vestal Opia, Tulia o Cleopatra, pero no como ejemplo de mujeres virtuosas, sino más bien dignas de oprobio. La primera, castigada por maltratar a Antiope, la segunda, por pasar con un carro por encima del cadáver de su padre, y la tercera por presentar la vanidad de la gloria mundana con la imagen de la disolución de la perla en la copa de vino o de su suicidio con un áspid. Opia y Tulia estuvieron presentes también en la segunda parte del *Theatrum mortis*, de Valvasor, que ya hemos mencionado. Cleopatra, mucho más famosa, fue plasmada en numerosos lienzos renacentistas y barrocos, y en libros de emblemas como de nuevo en el dedicado a la muerte por Valvasor, en las *Devises heroiques*, de Claude Paradin, o en la *Emblemata*, de Pauli Maccii.

Pero como ya hemos mencionado, la emblemática dedicó pocos ejemplos a estas mujeres ilustres virtuosas, modelo para otras mujeres regias, nobles o burguesas, a pesar de su amplia presencia en la pintura y el grabado del Renacimiento y del Barroco. Sorprende, por cuanto, precisamente ellas son ejemplos morales de primer orden. Los emblemas localizados se muestran en consonancia con las fuentes clásicas, pues las utilizan de inspiración, y con las representaciones grabadas y pictóricas, pues transmiten los mismos conceptos

éticos. Si bien, en algunos casos esos valores se han resignificado para armonizarlos con los del cristianismo. Todas ellas son mujeres que lograron determinar su destino con su fortaleza de ánimo, con su valor y con su sacrificio.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN MARTÍNEZ, Beatriz (2014). *Emblemas-florilegios sobre la amistad en el «Emblematum Liber» (1593) de Jean Jacques Boissard*. «Euphrosyne: Revista de filología clásica». 42, 135-154.
- BENITO GOERLICH, Daniel; PIQUERAS, Norberto; BLAYA ESTRADA, Nuria, coords. (1998). *Espills de Justícia*. Valencia: Universitat de Valencia.
- BOCCACCIO, Giovanni (1994 [1361-1362]). *De las mujeres ilustres en romance*. Madrid-Valencia: Biblioteca Nacional, Vicent García Editores.
- BOISSARD, Jean Jacques (1588). *Emblematum Liber*. Metz: Abrahamus Faber.
- CENTRE de lamour*, París, Chez Cupidon, 1687.
- CHECA CREMADES, Fernando (2021). *Mitologías. Poesías de Tiziano para Felipe II*. Madrid: Casimiro.
- COSTALII, Pietri (1555). *Pegma*. Lyon: Matthian Bonhomme.
- CUNEO, Pia F. (1998). *Art and Politics in Early Modern Germany: Jörg Breu the Elder and the Fashioning of Political Identity, ca. 1475-1536*. Leiden: Brill.
- DEIMLING, Bárbara (1994). *Sandro Botticelli*. Köln: Taschen.
- DUBARD, Frédérique (2014). *Elisabetta Sirani's Porcia Wounding her thigh (1664). A Piece of Mute Eloquence or a Meta-Painting?*. «Ikon». 7, 235-247.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008). *Arte y mito: Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.
- FEUILLE, Daniel de La (1691). *Devises et emblemes anciennes & modernes*. Ámsterdam: par les soins de Daniel de La Feuille.
- FILOSA, Elsa (2019). *History of Virginia. Livy, Boccaccio, and Botticelli*. In SILVER, Nathaniel, dir. *Botticelli. Heroines+Heroes*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, pp. 79-93.
- GERM, Martin (2014). *Saltus Mortis in Valvasor's Theatrum Mortis Humanae Tripartitum. A Copy of Holbein's Dance of Dead*. «Ikon». 7, 313-314.
- GONZÁLEZ ESTRADA, Lidia (2018). *La mujer como exemplum. Subversión, desafío y resistencia en Valerio Máximo*. «Panta Rei». 12, 73-93.
- HANCOCK, Edwina Anne (1985). *The Nine Worthies*. Cape Town: University of Cape Town. Disertación de maestrado.
- HERÓDOTO (2010). *Historia*. Madrid: Editorial Dykinson.
- GOIDTSENHOVEN, Laurens van Haecht. *Mikrokosmos. Parvus mundus*, De Jode: Amberes.
- LEQUAIN, Elodie; BEAUNE, Colette (2000). *Femmes et histoire en France au XV siècle: Gabrielle de la Tour et ses contemporaines*. «Medievales: Langue, textes, historie». 38, 111-136.
- LOOMIS, Roger Sherman (1967). *The Heraldry of Hector or confusion worse confounded*. «Speculum». 42:1, 32-35.
- LUNA, Álvaro de (1908). *Libro de las claras e virtuosas mujeres*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Rafael G. Menor.
- MÍNGUEZ, Víctor; RODRÍGUEZ-MOYA, Inmaculada (2017). *The Seven Ancient Wonders in the Early Modern World*. Londres-Nueva York: Routledge.
- MONTERO HERRERO, Santiago (2004). *Mujeres extranjeras en la obra de Valerio Máximo*. «Gerión. Revista de Historia Antigua». VIII, 45-56.
- NELSON, Jonathan (2010). *La rivoluzionarie composizioni di Botticelli e Filippino Lippi per I dipinti da cassone e da spalliera*. In PAOLINI, Claudio et al., coords. *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel quattrocento Fiorentino*. Florencia: Giunti Editore Spa, pp. 139-148.

- PIZÁN, Cristina de (2019). *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela.
- TITO LIVIO (2023). *Historia de Roma desde su fundación*. Barcelona: Editorial Gredos, 2023, I-III.
- VALERIO MÁXIMO (1988). *Hechos y dichos memorables*. Madrid: Akal.
- VALVASOR, Johann Weichard (1682). *Theatrum mortis humanu tripartitum*. Salzburg: Johann Baptista Mayr.
- VARGAS MARTÍNEZ, Ana (2016). *La querella de las mujeres. Tratados hispánicos en defensa de las mujeres (siglo XV)*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- ZETTER, Jacques (1614). *Philosophia practica*. Frankfurt: Johann Theodor de Bry.

DEPOIS DE VÓS. A EMBLEMÁTICA DA CASA DE BRAGANÇA (SÉCULOS XV-XX)*

MIGUEL METELO DE SEIXAS**

Resumo: *Desde a sua criação no século XV, a Casa de Bragança adoptou uma heráldica que procurava manifestar a sua proximidade em relação ao ramo primogénito e legítimo da Casa Real portuguesa. Tal estratégia de aproximação visual viu-se reforçada na transição para o século XVI, quando o duque D. Jaime, declarado herdeiro da Coroa, foi autorizado a usar as armas reais com a diferença competente. Foi este mesmo titular quem assumiu uma empresa, a figura de um nó acompanhado da letra «Depois de Vós», que se tornaria hereditária na Casa de Bragança. Esta empresa soube adaptar-se ao papel político que a Casa de Bragança desempenhou nos reinados finais da dinastia de Avis e, depois, durante os tempos da monarquia dual luso-espanhola sob égide da Casa de Habsburgo. Abandonada após a restauração da independência portuguesa em 1640, tal emblemática foi restabelecida no século XIX, no contexto cultural do romantismo e político da monarquia constitucional.*

Palavras-chave: *heráldica; emblemática; empresas; Casa de Bragança; Portugal.*

Abstract: *Since its creation in the 15th century, the House of Braganza adopted a heraldry that sought to manifest its proximity to the first-born and legitimate branch of the Portuguese Royal House. This strategy of visual approximation was reinforced in the transition to the 16th century, when the Duke Dom Jaime, declared heir to the Crown, was authorized to use the royal arms with a proper mark of cadency. This same duke assumed as a badge the figure of a knot accompanied by the letter «After you», which would become hereditary in the House of Braganza. This badge was able to adapt to the political role that the House of Braganza played in the final reigns of the dynasty of Avis and then during the times of the dual Luso-Spanish monarchy under the House of Habsburg. Abandoned after the restoration of the Portuguese independence in 1640, this emblem was re-established in the 19th century, in the cultural context of Romanticism and the political context of constitutional monarchy.*

Keywords: *heraldry; emblems; badges; House of Braganza; Portugal.*

No âmbito da renovação epistemológica de que a heráldica beneficiou no último meio século, tem sido destacada a sua natureza como código de auto-representação e de comunicação visual¹. Dentro deste código, assim entendido, cada sinal beneficia certamente do seu próprio valor individual. Mas cada sinal só adquire todo o seu significado quando é confrontado com outros, seja por aproximação ou por antagonismo. Assim, pode dizer-se que a heráldica forma um sistema, desenvolvido em vários tipos de compartimentos. Este texto foi concebido como uma reflexão sobre esta capacidade dos sinais heráldicos se

* Se o *copyright* de tabelas, gráficos e outras imagens não for indicado, pertence ao autor deste texto.

** Investigador integrado do Instituto de Estudos Medievais/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade NOVA de Lisboa. Email: miguelmeteloseixas@fcsh.unl.pt. Este trabalho é financiado por fundos nacionais portugueses através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. — no âmbito da Norma Transitória — DL 57/2016/CP1453/CT0041, e dos projectos estratégicos UIDB/00749/2020 e UIDP/00749/2020. O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

¹ PASTOUREAU, 1993; MENÉNDEZ PIDAL, 2014; SAVORELLI, 2013.

relacionarem uns com os outros, de dialogarem, de se entrelaçarem, com base no estudo do caso emblemático (em diferentes sentidos) da Casa de Bragança. O estudo está dividido cronologicamente em duas partes: em primeiro lugar, centra-se na formação dos emblemas desta Casa nos séculos XV-XVI e no seu prolongamento até ao advento como Casa Real, em 1640; em segundo lugar, analisa a reinvenção destes mesmos emblemas no século XIX, no contexto cultural do romantismo e no contexto político da monarquia constitucional, até à queda do regime em 1910.

D. Afonso, filho natural de D. João I de Portugal e primeiro duque de Bragança, usou um escudo de prata com uma cruz vermelha, carregada com cinco escudetes das armas reais. A origem destas primitivas armas da Casa de Bragança deu origem a uma certa controvérsia, já antiga, entre heraldistas². Para reconstituí-la, sigamos o trabalho de Miguel de Mello e Castro³ que salienta, em primeiro lugar, a falta de uma obra de referência sobre a heráldica da Casa de Bragança — situação que, infelizmente, se perpetua até aos nossos dias⁴. Como se pode ver, o primeiro duque de Bragança usou armas claramente inspiradas nas da Casa Real, mas dispostas de modo a tornar evidente a sua origem ilegítima, seguindo assim o bom preceito heráldico. Adoptou ou recebeu, de facto, um campo de prata com uma cruz de vermelho, peça esta que servia, precisamente, para marcar o estatuto de filho natural, como assinalou, mais tarde, no reinado de D. Manuel I, o rei de armas Portugal: «todos os que sam nacidos de nõ llygitimo matrimonio trazem as armas de seus padres com deferenças ou trazem filletes ou trazem aspa segundo for abastardia Em tall maneira que Rompa as armas»⁵. Se é verdade que a aspa de vermelho podia indicar uma origem ilegítima, não é menos certo que tinha de haver, nas armas do duque D. Afonso, outros elementos que permitiam que o observador concluísse que ele era um membro da Casa Real portuguesa: para este fim, vinham os escudetes das armas reais, nas modalidades que se irão analisar, carregar a referida aspa.

Na variação destas modalidades reside a controvérsia que, ao longo dos anos, tem afrontado vários heraldistas. Não há qualquer dúvida de que os elementos heráldicos retirados das armas do rei de Portugal são reproduzidos cinco vezes na aspa da Casa de Bragança. Quanto à natureza exacta destes elementos, os autores diferem: alguns identificam-nos como simples quinas (ou seja, escudetes de azul com cinco besantes de prata); outros defendem a presença de escudetes com o chamado Portugal-Antigo (em campo de prata, cinco escudetes de azul postos em cruz, cada escudete carregado de cinco besantes do campo)⁶. Apesar de tudo o que estes autores disseram em defesa

² SEIXAS, GALVÃO-TELES, 2002: 159-161; 2005: 260-264.

³ CASTRO, 1957: 140-154.

⁴ MATTOS, 1940: 63-75.

⁵ RODRIGUES, 1931: 148.

⁶ CASTRO, 1957, cita como defensores da primeira tese Francisco Soares Toscano, Anselmo Braamcamp Freire, Armando de Mattos e o barão Hervé Pinoteau; e, como apoiantes da segunda, António de Villas-Boas Sampaio, D. António Caetano de Sousa, Santos Ferreira e Afonso de Dornelas. Cf. SEIXAS, COLAÇO, 2007: 50-54.

das respectivas teses, hoje parece indiscutível que a verdade reside numa terceira hipótese apresentada por Miguel de Mello e Castro, baseada no exame de um monumento contemporâneo, o túmulo de D. Beatriz Pereira (filha do condestável D. Nuno Álvares Pereira e primeira esposa de D. Afonso, primeiro duque de Bragança), em Vila do Conde: aí, podemos observar que «desde a primeira geração da Casa de Bragança que as armas completas do reino carregam o sautor do brasão desta grande Família»⁷. Assim, os elementos que carregavam originalmente a aspa de Bragança não eram nem as simples quinas, nem escudetes de Portugal-Antigo, mas escudetes das armas reais na sua completude, incluindo a bordadura vermelha com castelos de ouro (embora sem as pontas da cruz da Ordem de Avis), que os heraldistas designam como Portugal-Moderno.

Para além deste testemunho do túmulo de Beatriz Pereira, João Paulo de Abreu e Lima, também apoiante da presença de armas completas no escudo de Bragança, nomeia outro: o armorial ocasional feito pelo arauto português Constantinopla em 1416, por ocasião do Concílio de Constança⁸ (Fig. 1).



Fig. 1. Armas de D. Afonso, conde de Barcelos, futuro primeiro duque de Bragança
Fonte: *De Ministerio Armorum*, c. 1416, John Rylands University Library, Manchester, ms. lat. 28, J

E também José Guilherme Calvão Borges informa acerca do primeiro túmulo do duque de Bragança, que durante séculos permaneceu «na Igreja do Convento da Veiga [de Chaves] e, em 1654, acompanhou os frades quando estes se transferiram para

⁷ CASTRO, 1957: 147.

⁸ LIMA, 1998: 96, 118-120; PARAVICINI, 2008: 155-188; SANTOS, 2008; NASCIMENTO, *ed.*, 1977.

o Convento de São Francisco [...]. Em 26 de Setembro de 1942 foi trasladado para o Panteão dos Duques de Bragança, na Igreja de Nossa Senhora da Graça no Mosteiro dos Agostinhos em Vila Viçosa, onde hoje se encontra⁹, com uma pedra de armas a fechar o arcossólio, em que transparecem de forma inequívoca os cinco escudetes das armas reais completas a carregar a aspa. Acrescentemos outro caso: em Alter do Chão, foi encontrada, em 1935, uma lápide datada de 1432, com as armas de D. Fernando, conde de Arraiolos (futuro primeiro marquês de Vila Viçosa e segundo duque de Bragança), filho secundogénito do primeiro duque. Ali se pode ver que a aspa se encontra, mais uma vez, carregada de cinco escudetes das armas plenas do reino¹⁰. Os testemunhos coevos revelam-se, portanto, inequívocos acerca dos usos continuados do fundador da Casa de Bragança, perpetuados pelos seus filhos.

No entanto, a presença destes escudetes de Portugal-Moderno coloca aparentemente um problema de construção heráldica, uma vez que a bordadura de vermelho repousa sobre a aspa igualmente de vermelho, infringindo assim a lei dos esmaltes (não colocar metal sobre metal, nem cor sobre cor — muito menos tratando-se da mesma cor)¹¹. Abreu e Lima menciona a este respeito a probabilidade de uma infracção intencional, de modo que estas armas primitivas da Casa de Bragança constituíssem o que os heraldistas designam por «armas a inquirir». O objectivo seria levar o observador a comprovar que os portadores destas armas descendiam da Casa Real, sim, mas através de uma linha ilegítima. Esta «infracção voluntária» chamaria assim a atenção para o significado da aspa de vermelho (em si mesma, como vimos, interpretável como sinal de ilegitimidade)¹². Saliente-se que esta infracção não repete a mensagem da aspa, mas apenas chama a atenção para ela; até porque a aspa, embora possa ser utilizada como símbolo de bastardia, não o é necessariamente, podendo ser incluída na ordenação de armas totalmente legítimas.

O timbre de tais armas consistia numa cabeça e num pescoço de um cavalo de negro, sainte, bridado de vermelho. D. Afonso já usava este timbre antes de receber o título ducal: na altura do Concílio de Constança, o códice *De Ministerio Armorum* compilado pelo arauto Constantinopla, mostra as suas armas timbradas enquanto conde de Barcelos¹³. O filho mais velho do primeiro duque de Bragança, D. Afonso, quarto conde de Ourém e primeiro marquês de Valença, utilizou uma forma mais complexa destas armas. Ao escudo do seu pai, D. Afonso acrescentou, entre os escudetes de Portugal-Moderno, quatro cruces de prata florenciadas e vazias: assim aparecem as suas armas em diversas manifestações conhecidas e todas concordantes, tais como o fontanário,

⁹ BORGES, 2000: 69-70.

¹⁰ CALADO, 1948: 25-29.

¹¹ HEIM, 1994.

¹² LIMA, 1998: 120.

¹³ LIMA, 1998: 96.

a torre do paço ou o seu magnífico túmulo, todos na vila de Ourém¹⁴. A inclusão destas cruces afigura-se extremamente interessante: em primeiro lugar, porque é uma forma de D. Afonso diferenciar as suas armas das paternas; em segundo lugar, porque a escolha das cruces se refere à sua ascendência materna, mais especificamente ao seu avô D. Nuno Álvares Pereira, o condestável vitorioso em Aljubarrota, de quem os seus únicos dois netos (D. Afonso e seu irmão mais novo D. Fernando) tinham herdado títulos prestígio, rendimentos vultuosos e vastas propriedades.

É, assim, a cruz dos Pereiras que, nas armas de D. Afonso, carrega a aspa de Bragança¹⁵. O marquês de Valença acrescentou outrossim duas asas ao cavalo sainte usado como timbre pelo seu pai, fundindo-o assim com o da família Pereira (um voo). Nas primeiras gerações da Casa de Bragança, podemos, portanto, observar o entrelaçamento heráldico entre a Casa Real portuguesa e a Casa do condestável Nuno Álvares Pereira, sem dúvida, a mais importante do reino (tanto do ponto de vista patrimonial como simbólico) logo após a linhagem real¹⁶.

Estas primeiras armas, com o respectivo timbre, foram modificadas, em circunstâncias excepcionais, por D. Jaime, quarto duque de Bragança. Reabilitado e restaurado no património e privilégios da sua Casa por D. Manuel I, e na ausência temporária de descendentes deste rei, o duque de Bragança foi declarado herdeiro da Coroa entre 1500 e 1502. Pôde então abandonar a heráldica original da sua Casa e adoptar as armas reais, devidamente diferenciadas com um lambel ou banco de pinchar, como era tradição na Casa Real portuguesa desde o advento da dinastia de Avis¹⁷. O lambel adoptado por D. Jaime apresentava dois pendentés simétricos, cada qual carregado com uma quadrícula partida de Aragão e Aragão-Sicília (ou seja, um franchado das palas de Aragão e da águia imperial de Hohenstaufen). Este banco de pinchar era significativo, pois fazia lembrar o que fora adoptado pelo infante D. Fernando, duque de Viseu e Beja (filho de D. Leonor de Aragão, rainha de Portugal pelo seu casamento com o rei D. Duarte, o que explica a escolha das armas aragonesas como diferença heráldica), pai do rei D. Manuel I, e que este último também tinha utilizado enquanto duque de Beja, antes de subir ao trono¹⁸. Não se deve descartar a hipótese de este banco de pinchar, ao retomar a heráldica régia aragonesa, ser outrossim uma alusão grata ao acolhimento que os Reis Católicos haviam prodigalizado ao duque D. Jaime durante o seu exílio na monarquia vizinha. Serviria então o lambel para salientar, em certa medida, a proximidade entre as casas reais da Península Ibérica, desejada tanto pelo reino de Espanha como pelo reino de Portugal na transição do século XV para o século XVI.

¹⁴ PINTO, 2009: 185-200.

¹⁵ AZEVEDO, 1989: 155-164; SEIXAS, GALVÃO-TELLES, 2005: 296-298.

¹⁶ SEIXAS, GALVÃO-TELLES, 2009: 205-217.

¹⁷ MATTOS, 1940: 63-75.

¹⁸ AZEVEDO, 1963: 274-277; SEIXAS, 2021: 62-75.

Ao retomar as armas reais diferenciadas exactamente como o seu primo D. Manuel as tinha usado antes de se tornar rei, D. Jaime de Bragança não só se assumiu como o eventual herdeiro da Coroa, como colocou em igual posição os seus sucessores no ducado. Na mesma ocasião, o quarto duque de Bragança abandonou o timbre da cabeça do cavalo, tradicional da sua Casa, em prol do timbre do dragão, próprio da Casa Real portuguesa desde o reinado de D. João I. Na heráldica dos duques de Bragança, este dragão adopta a cor verde, porventura por se tratar da cor da libré desta Casa, integrando assim a lógica do «ritmo heráldico» definido para os filhos do rei pelo monumental armorial *Livro da Nobreza e Perfeição das Armas*¹⁹.

Foi este mesmo duque D. Jaime que seguiu outro uso emblemático típico da Casa Real e que, ao longo do século XV, tinha sido adoptado por vários cortesãos como forma de marcar visualmente a sua pertença ao círculo restrito da corte: a adopção de uma empresa²⁰. Com efeito, é atribuído ao quarto duque de Bragança uma empresa que consiste num nó acompanhado pelo lema (ou alma, para usar a terminologia usada nos tratados de armaria) «Depois de Vós, Nós». No entanto, as crónicas e outras fontes historiográficas que traçam a origem deste lema apontam para um significado mais matizado. No primeiro quartel do século XVII, Francisco Soares Toscano relatou que «com justa causa deixou o Duque D. Jaimes por Empresa á Real Casa de Bragança huns cordoens atados com huns nós com huma letra que diz, *Depois de vòs*, alludindo a serem os primeiros a pos a Casa Real»²¹. Vinte anos mais tarde, o padre Manuel Calado aludiu com mais pormenor à chamada porta dos nós de Vila Viçosa, afirmando que esta era decorada «cõ as armas reaes, & cõ huns nõs corridos, feitos de pedra, & huma letra que dizia. *Despois de vòs*. E abaixo destes nõs estão outros cegos nos batentes da portada, cõ huma letra, que dizia. *Despois de nõs*, para significar o que se segue. Despois da pessoa Real, nõs somos os primeiros na grandeza, & pretensão do Reyno; & todos os outros Duques, Marquezes, & Condes, são despois de nõs»²².

Entendimento similar foi seguido na mesma época pelo padre António Soares de Albergaria, com a intenção de defender as prerrogativas da Casa de Bragança no seio da monarquia hispânica: «Por donde con justa causa tomó por empresa la real casa de Bargança unos cordones en nudos, con una letra que dize *Despues de Vos*, alludiendo a ser los primeros despues de la casa real [...] y por ser el mas antiguo Duque en España, de los que agora conservan su dignidad y estado»²³. Estes autores do século XVII apontaram assim o nó como empresa de D. Jaime, hesitando, contudo, entre os lemas «Depois de Vós» e «Depois de Nós», e eliminando a versão «Depois de Vós, Nós».

¹⁹ AZEVEDO, 1965: 40-43.

²⁰ HABLLOT, 2002: 319-341.

²¹ TOSCANO, 1623: p. introdutória não numerada.

²² CALADO, 1668: 97.

²³ ALBERGARIA, 1631: 22v.

Tal interpretação foi retomada e sistematizada por D. António Caetano de Sousa, que atribuiu por empresa a D. Jaime de Bragança «huns Cordoens atados com huns nós com a letra, que dizia: *Depois de vós*: aludindo a serem os Duques os primeiros depois da Casa Real»²⁴. Mais adiante, referindo-se ao sexto duque, o teatino heraldista aclara: «Teve o Duque D. João por Empreza a mesma, que usara o Duque D. Jayme seu avô, que foy huns Cordoens atados com a letra: *Depois de vós*, a que accrescentou a palavra *nós*, a qual usaraõ seus successores, como se vio em algumas occasioens publicas de celebri-dades desta Serenissima Casa»²⁵. Assim, de acordo com este genealogista da Casa Real, a empresa tinha originalmente consistido no lema «Depois de Vós», a que só mais tarde foi adicionada a palavra «Nós».

É, no entanto, estranho que a empresa brigantina não surja como complemento das respectivas armas, como era prática comum na altura — e que o rei D. Manuel I tratara de levar ao paroxismo. De facto, as representações conhecidas da heráldica ducal omitem o tema do nó: veja-se, por exemplo, a placa da lareira da sala de aparato do Palácio de Vila Viçosa²⁶ e os painéis de azulejos encomendados para este mesmo edifício pelo duque D. Teodósio, filho de D. Jaime²⁷ (Fig. 2).



Fig. 2. Painel de azulejos com as armas do duque D. Teodósio I de Bragança
Fonte: Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Vila Viçosa

Considerando, portanto, que a empresa de D. Jaime de Bragança terá sido constituída pelo lema «Depois de Vós» associado à figura de um nó, tal escolha tornaria possível uma interpretação não só clara, mas também bem-adaptada às circunstâncias em que este duque foi restituído à posse e dignidade da Casa dos seus antepassados.

²⁴ SOUSA, 1735: V-604.

²⁵ SOUSA, 1735: VI-267.

²⁶ SENOS, 2018b: 367.

²⁷ SIMÕES, 1946; PAIS, 2018: 145-152.

De facto, como se viu, D. Manuel I não só chamou D. Jaime do exílio e restituiu-o à posse do vasto património dos duques de Bragança, como até o reconheceu como o seu parente de sangue mais próximo (em claro detrimento de D. Jorge, o filho ilegítimo do rei D. João II, a quem este planeou deixar a Coroa, mas sem sucesso)²⁸ e mesmo como herdeiro do trono na ausência de descendentes directos do monarca²⁹.

Assim, a frase «Depois de Vós» fazia sentido como uma homenagem explícita e marca de lealdade em relação a quem o duque devia a elevação da sua pessoa e a restituição da sua Casa. A emulação do duque em relação ao seu primo rei também se expressou através da construção de estruturas arquitectónicas e urbanas como o complexo de Vila Viçosa, constituído pelo novo palácio com o seu terreiro e coutada murallhada, e os conventos vizinhos de Santo Agostinho e das Chagas, que serviam respectivamente de panteão para os duques e duquesas, e o antigo castelo medieval³⁰. Infelizmente, a pedra com as armas ducais que D. Teodósio I de Bragança encomendou para a nova fachada monumental do Palácio de Vila Viçosa não foi colocada no seu lugar (ou foi, por qualquer motivo, removida): talvez contivesse, juntamente com o brasão de armas, uma manifestação do nó³¹; mas preservou-se a bela porta dos nós, que dava acesso à coutada (Fig. 3).

Existe também registo da presença do nó nos outros dois grandes palácios que os duques de Bragança possuíam e frequentavam com assiduidade: os de Évora e Lisboa (excluem-se os paços de Guimarães e de Barcelos, que os duques possuíam, mas haviam deixado de frequentar). O Palácio de Évora, perto das Portas de Moura, tinha também uma porta decorada com o motivo do nó com «grande significado, em razão do tratamento figurativo muito próximo da Porta do Nó do paço de Vila Viçosa»³². Para o Palácio de Lisboa, o padre Soares de Albergaria registou a presença de um escudo complementado com o mesmo tema do nó, tal como acontecia em Vila Viçosa: «e por isso se lhes põy hum cordão com nos ao redor do escudo, como esta no dos seus passos de Lisboa e de Vila Viçosa»³³.

²⁸ GALVÃO-TELLES, 2016: 363-376.

²⁹ ROSA, 1998: 319-331.

³⁰ SOROMENHO, 1997: 39-43.

³¹ SENOS, 2018: 131.

³² TEIXEIRA, 1983: 17.

³³ ALBERGARIA, [1581-1639]: 70.



Fig. 3. Porta dos nós, paço de Vila Viçosa, desenho de D. Carlos I de Portugal, 1885
Fonte: Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Vila Viçosa



Fig. 4. Fachada da Fortaleza-Palácio de Évora Monte, com a empresa do nó

Contudo, o tema do nó assume um destaque incomparável noutro lugar de poder da Casa de Bragança erigida pelo duque D. Jaime: a fortaleza-palácio renascentista de Évora Monte, onde o nó assume extraordinário protagonismo como único elemento decorativo e identificador das quatro fachadas simétricas³⁴ (Fig. 4).

Como observa José Custódio Vieira da Silva: «Manifestamente assumida como significante do poderio dos Braganças, [a fortaleza] impõe-se na sua linguagem orgulhosa através da ousada arquitectura e da *assinatura* dos cordões que, definindo os três pisos da construção, se rematam, no centro de cada fachada, em nós que falam a linguagem heráldica da casa de Bragança»³⁵. Finalmente, a emulação entre as casas real e ducal também se reflectiu em questões cerimoniais, nas quais os duques tentaram imitar os reis, obtendo cada vez mais privilégios ao longo do século XVI³⁶. O recente restauro dos frescos da escadaria de aparato do Palácio de Vila Viçosa, alusivos à conquista da fortaleza marroquina de Azamor pelo duque D. Jaime (caso único de conquista ultramarina levada a cabo não pela Coroa, mas por um súbdito do rei de Portugal), evidenciou o uso de uma bandeira branca com as armas ducal ao centro (com o escudo encimado por coronel de duque), emulando claramente a composição coeva da bandeira real³⁷.

O nó representaria assim uma excelente forma de mostrar os laços estreitos e diversificados que ligavam D. Jaime ao seu régio primo D. Manuel I, mostrando que ambos partilhavam um etos aristocrático que implicava a aceitação da hierarquia definida pelo rei enquanto fonte de justiça — e, em particular, fonte de justiça heráldica³⁸. De um ponto de vista formal, o tema da corda e dos nós já tinha aliás sido utilizado por sucessivos membros da Casa de Avis, desde a geração dos filhos de D. João I, com o objectivo de realçar visualmente a harmonia que reinava entre os membros da família real. Assim, o citado infante D. Fernando, duque de Beja-Viseu e pai de D. Manuel I, assumira como empresa uma bóia (sinal de salvação) rodeada por uma corda atada em ponta: o que fornece mais uma pista para a compreensão do significado do uso repetitivo da corda na emblemática manuelina. Tampouco se deve esquecer que o mesmo tema do nó górdio tinha sido adoptado como empresa pelo rei Fernando, *o Católico*, vindo a integrar a figuração emblemática conjunta com a sua esposa, a rainha Isabel³⁹. Mas a corda ou cadeia de corrente eram então também figuras habitualmente utilizadas, em toda a Europa, para assinalar a consciência e o ideal de uma nobreza unida em torno do príncipe, a favor de um conjunto de valores partilhados; como tal, sinalizavam e evidenciavam a pertença à sociedade de corte.

³⁴ RUAS, *coord.*, 2006.

³⁵ SILVA, 2002: 185.

³⁶ CUNHA, 2000: 149-165.

³⁷ MURAL DA HISTÓRIA, 1997: 22-25.

³⁸ HABLOT, 2012: 223-240.

³⁹ DOMÍNGUEZ CASAS, 2007: I, 335-360; MENÉNDEZ PIDAL, 2005: 99-138.

Não é impossível que a associação deste lema à figura do nó se refira a uma complementaridade entre a palavra escrita e a imagem, como aconselhavam os tratados da época, correspondendo à expressão completa «Depois de Vós, Nós». O que pode ter contribuído para a posterior assunção deste lema pelo duque D. João I — e talvez também para a confusão que, como se viu, se espalhou entre os exegetas da empresa da Casa de Bragança. Tanto a manutenção pelos sucessivos duques de Bragança da utilização das referidas armas reais diferenciadas, como a transmissão hereditária do nó como empresa da Casa Ducal serviram, sem dúvida, para proclamar a situação privilegiada e a proximidade desta Casa em relação aos reis de Portugal.

Durante o período em que os reis de Espanha ocuparam o trono de Portugal, entre 1580 e 1640, ambas as particularidades emblemáticas foram sistematicamente colocadas ao serviço dos objectivos da Casa de Bragança de se afirmar como contrapoder e, finalmente, como uma alternativa à dinastia de Habsburgo. Após a aclamação do duque de Bragança como D. João IV de Portugal, em 1640, a Casa de Bragança não parece ter sentido a necessidade de reiterar a mensagem contida no lema do nó. Talvez esta tivesse perdido a sua agudeza: o acesso ao trono esvaziara-a de significado.

Com uma excepção, porém: a porta do nó, erguida a mando de D. João IV na muralha de Vila Viçosa (Fig. 5), que jogava espirituosa e eruditamente com o tema do nó górdio, desenhando um paralelo messiânico entre o restaurador da independência portuguesa e Alexandre Magno⁴⁰. É lógico que a concepção de tal explicação mitográfica se devia a alguém próximo do rei, como o seu secretário João Pinto Ribeiro, que glosou



Fig. 5. Porta do Nó, de acesso à tapada de Vila Viçosa

⁴⁰ TEIXEIRA, 1983: 30.

o assunto em obra impressa, retroprojectando o significado da empresa do duque D. Jaime: «Abriste-nos os olhos para entendermos as voltas daquelle no Gordiano, com o duque Dom Jayme, como pronóstico do que vemos tantos annos antes com os seus nos e a letra Depois de Vos, Nos; mostrou que a verdadeira successão deste Reyno era Bragança»⁴¹. Para o messianismo tão agudamente cultivado na época da Restauração, o lema brigantino do nó assumia assim uma carga profética. Tornou-se mais um elemento, tanto visual como simbólico, usado para justificar a legitimidade da independência restaurada de Portugal sob a Casa de Bragança. De igual modo, o dragão, timbre das armas reais portuguesas assumido pela linhagem Bragança, como vimos, desde o duque D. Jaime no início do século XVI, adquiriu uma nova importância e projecção simbólica durante a Restauração de 1640. O dragão assumiu, então, o papel de fera emblemática da monarquia portuguesa, capaz de se opor, através da sua força e poder, ao leão, timbre das armas reais espanholas. A guerra travada nos campos de batalha, que deixou o destino do movimento restauracionista em aberto durante vinte e oito longos e difíceis anos, foi também uma guerra simbólica entre estes dois animais⁴². Tal é evidenciado, de ambos os lados, pelo recurso recorrente a gravuras que ilustram as obras apologéticas de cada um dos beligerantes. Neste quadro, a supremacia do dragão português encontrava aliás um apoio inesperado e precioso na sua recente inclusão no bestialário dos papas pós-tridentinos⁴³.

Caída em desuso após a paz assinada com Espanha em 1668, a empresa do nó brigantino só foi reavivada na segunda metade do século XIX, no contexto do revivalismo emblemático concebido sob o signo do romantismo. De facto, encontramos-lo novamente num tecido de parede encomendado por D. Maria Pia de Sabóia, rainha de Portugal pelo seu casamento com D. Luís I, em 1862, para o Palácio Real da Ajuda, em Lisboa⁴⁴. Aí, pode-se observar, entre outras figuras emblemáticas como o dragão e a estrela, assim como os lemas das duas Casas, a figura do nó com a letra «Depois de Vós, Nós»⁴⁵ (Fig. 6).

Contudo, o nó que aparece no tecido do paço da Ajuda não faz apenas alusão à Casa de Bragança, pois era também empresa da Casa de Sabóia. Adoptado por Amadeu VI, em 1354, por ocasião de um torneio em Chambéry, o nó já aparecia no selo equestre deste mesmo duque, semeado no campo, à volta da figura do cavaleiro⁴⁶. Desde então, o nó tornou-se um elemento constante na emblemática da Casa de Sabóia. Como na maioria das empresas medievais, o seu significado, mais do que misterioso, é verdadeiramente

⁴¹ RIBEYRO, 1645: 16.

⁴² SIMÕES, 2011: 243-260.

⁴³ BAGLIANI, 2018: 49-58.

⁴⁴ SEIXAS, 2018b.

⁴⁵ SEIXAS, 2018a: 171-186.

⁴⁶ GENTILE, 2008: 204.



Fig. 6. Tecido de parede dos apartamentos da rainha D. Maria Pia de Sabóia no paço real da Ajuda: pormenor da empresa sabaudo-brigantina do nó. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa

polissémico: como aponta Luisa Gentile, o nó de Sabóia evocava uma fidelidade que poderia ser de natureza religiosa, vassálica ou amorosa (*laço de amor*)⁴⁷. Mas, sobretudo, quando os duques de Sabóia criaram a Ordem do Colar, o nó foi-lhe imediatamente associado. Deste modo, «il nodo, in un ordine che si voleva costituito da *pares*, poteva simboleggiare l'unione indissolubile dei cavalieri tra loro e dei cavalieri col principe»⁴⁸. Como aponta Michel Pastoureau, o nó tornou-se, assim, um emblema que intervém em três níveis diferentes: o nível pessoal do soberano (conde e depois duque), o nível dinástico da Casa de Sabóia e o nível institucional da Ordem do Colar⁴⁹. Tanto a polissemia desta empresa como a diversidade das suas aplicações fizeram com que a sua utilização pela Casa de Sabóia fosse ininterrupta desde o século XV, conjugando-se amiúde com a heráldica dinástica.

⁴⁷ GENTILE, 2008: 204.

⁴⁸ GENTILE, 2008: 204.

⁴⁹ PASTOUREAU, 1994: 32.

O que levou a rainha D. Maria Pia a recuperar este emblema das casas de Bragança e Sabóia? Em primeiro lugar, não há dúvida de que o casamento de D. Luís I e D. Maria Pia foi visto como uma união providencial, da qual dependia a sobrevivência do ramo português e liberal da dinastia de Bragança, circunscrita à descendência cada vez mais escassa da rainha D. Maria II, falecida em 1853. Uma vez demonstrada a fecundidade do casamento, foi considerado necessário destacar vários pontos de ligação entre as duas casas reais que por ele se haviam unido⁵⁰. De um ponto de vista histórico, antes de mais. Procurou vincar-se uma espécie de paralelismo entre as casas de Bragança e Sabóia: ambas tinham alcançado o estatuto ducal no século XV, almejando, durante séculos, alcançar a dignidade real; ambas haviam ascendido à realeza durante o Antigo Regime — a Casa de Bragança, na altura da Restauração em 1640, a Casa de Sabóia quando lhe foi dado o reino da Sicília, em 1713, pelo Tratado de Utrecht, trocado pelo da Sardenha, em 1720, pelo Tratado de Londres. Finalmente, no século XIX, ambas as dinastias haviam logrado, de um modo ou de outro, encabeçar o movimento para refundar os seus respectivos Estados: a Casa de Bragança, liderando o que foi chamado a «segunda fundação» do reino, e a Casa de Sabóia, protagonizando a unificação da Itália e criando uma monarquia decorrente.

No entanto, a glosa deste paralelismo histórico foi também transferida para o nível ideológico: as duas casas apresentavam-se como linhagens medievais que haviam sabido adaptar-se aos novos tempos e empenhar-se na construção do modelo monárquico constitucional. Neste sentido, a comunhão de empresas brigantinas e saboianas não funcionou apenas como uma forma de memória e reconstrução de um passado comum: teve também um carácter prospectivo, servindo como expressão de um futuro dinástico comum.

Em ambos os casos, enfatizou-se o papel da expressão heráldica da dinastia real na afirmação da legitimidade histórica assim renovada: um valor patriótico e nacionalista que difere fundamentalmente da mensagem heráldica do Antigo Regime. Para a Casa de Sabóia, estas intenções levaram a uma drástica simplificação da heráldica dinástica: a composição complexa tradicional, expressiva de quimeras genealógicas e parcelas territoriais, foi abandonada, mantendo-se apenas a simples cruz chã, único emblema capaz de simbolizar e promover a unidade nacional italiana⁵¹. No caso português, a própria natureza das armas reais, desde muito cedo ligadas ao conceito abstracto de monarquia e desligadas de um entendimento verdadeiramente territorial, ajudou a mantê-las sem quaisquer alterações para além das de estilo, no contexto da monarquia constitucional⁵². E também se procurou uma expressão visual da legitimidade política mediante recurso não apenas à heráldica régia, mas também à heráldica municipal: em ambas as monarquias,

⁵⁰ LOPES, 2012: 135-142.

⁵¹ GENTILE, 2007: LIV-LXXI.

⁵² SEIXAS, 2019.

as armas reais viram-se representadas juntamente com o conjunto de insígnias municipais por ocasião das grandes cerimónias de consagração da monarquia, nos espaços de memória que foram então (re)criados⁵³.

As uniões matrimoniais entre dinastias igualmente envolvidas na defesa de um modelo monárquico constitucional foram assim entendidas como um momento propício para a consagração do ideal cívico nacional. Daí a propensão para que tais ocasiões fossem investidas não só com pompa áulica, como também com uma dimensão festiva para todos os cidadãos. A dinastia procurava assim projectar-se na pátria renovada, propondo um novo modelo para a encarnação do poder na pessoa do rei e da sua família⁵⁴: a legitimidade de origem divina, que ainda era mencionada porque estava implícita no princípio hereditário, justapunha-se à ideia de uma comunhão de ideais entre o soberano e todos os seus súbditos, que eram também seus concidadãos.

Os casamentos reais foram assim entendidos — e utilizados — como festivais nacionais. Como o casamento de D. Luís I e D. Maria Pia provou ser uma união duradoura, capaz de assegurar a continuidade dinástica, o palácio onde a família real tinha assumido residência arrogou-se como expressão emblemática desta aliança. O Palácio da Ajuda foi, de certa forma, considerado como a sede da dinastia revivificada, razão pela qual foi ali instalado um repositório da heráldica combinada das duas Casas, aplicado a todo o tipo de objectos de uso quotidiano ou de aparato. A mensagem contida nesta profusão de armas da aliança Portugal-Sabóia foi complementada pelas pinturas historicistas então encomendadas para os salões, que recordavam a antiguidade das uniões dinásticas entre as duas Casas, fazendo-as remontar ao casamento do próprio fundador da monarquia portuguesa com D. Mafalda de Sabóia. De igual modo, numerosos retratos da família real italiana espalhavam-se pelo palácio, havendo mesmo uma galeria de retratos armoriados⁵⁵.

É, portanto, na sequência desta proliferação de sinais de aliança dinástica que devemos situar o tecido de parede com as empresas combinadas das casas de Bragança e Sabóia no paço da Ajuda. As empresas completavam o entrelaçamento heráldico das duas dinastias. O seu carácter enigmático aliava-se ao seu valor estético para criar um universo evocativo, a um tempo historicista e onírico. Assim, mais do que qualquer outra manifestação visual, as empresas prestavam-se para condensar o revivalismo medievalista de um gosto romântico exacerbado. Note-se, de resto, que o romantismo nutriu desde o início uma predilecção marcada pela emblemática medieval⁵⁶. Mais surpreendentemente,

⁵³ CIRRI, CASPRINI, SAVORELLI, 2014; SEIXAS, 2011.

⁵⁴ O caso português pode comparar-se, neste sentido, aos casos espanhol e italiano. Cf. SÁNCHEZ GARCIA, *coord.*, 2019; BRICE, 2010.

⁵⁵ SEIXAS, VAZ, 2002: 113-130.

⁵⁶ LOSKOUTOFF, 1996: 25-51.

tal gosto soube adaptar-se depois à literatura realista⁵⁷ e, de forma mais expectável, à corrente simbolista⁵⁸. No caso do tecido do paço da Ajuda, no entanto, duas ordens de valores devem ser tidas em conta: em termos gerais, a escolha das empresas pode ser explicada pela necessidade de construir a identidade da Casa Real, decorrente da união entre D. Luís I e D. Maria Pia; mas, talvez, além disso, tenha havido uma propensão pessoal da rainha que a inclinou para tal escolha. Muito mais do que o seu marido, a princesa saboiana parece ter alimentado um interesse particular por este tipo de expressão simbólica. Preocupação confirmada pelo *Livro dos Brazões d'Armas da Familia Real Portuguesa*⁵⁹, que o escrivão da nobreza Carlos Augusto da Silva Campos escreveu e ilustrou, dedicando a obra à rainha, o que nos leva a considerar a hipótese de esta ter sido encomendada por D. Maria Pia, preocupada em que a Casa Real seguisse preceitos heráldicos correctos e conformes com a tradição portuguesa. No caso das empresas, houve também uma feliz coincidência formal e simbólica entre as utilizadas pelas casas de Bragança e Sabóia: o nó, a que ambas haviam recorrido desde os tempos tardo-medievais, surgia, agora, redivivo, como expressão simbólica da recente união dinástica, da qual emergira um novo ramo da Casa Real, capaz de assegurar um futuro promissor. Este gosto por emblemas medievais revividos perdurou até ao fim da dinastia. D. Manuel II, o último rei de Portugal, foi um dedicado bibliófilo e estudioso. Conhecedor, portanto, destes usos, não hesitou em utilizar no seu *ex-libris* duas empresas dos seus antepassados (Fig. 7): a esfera do rei D. Manuel I e o nó da Casa de Bragança (e Sabóia), com o respectivo lema «Depois de Vós, Nós».



Fig. 7. *Ex-libris* do rei D. Manuel II, com as empresas da esfera armilar e do nó, e o lema «Depois de Vós, Nós»

⁵⁷ LOSKOUTOFF, 1999-2000: 39-55.

⁵⁸ SEIXAS, 2008: 44-66.

⁵⁹ CAMPOS, 1885.

FONTES MANUSCRITAS

- ALBERGARIA, Padre Antonio Soares de [1581-1639]. *Armaria*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, *Reservados*. Cód. 1118.
- ALBERGARIA, Padre Antonio Soares de (1631). *Triunfos de la Nobleza Lusitana y Origen de sus Blasones*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, *Reservados*. Cód. 1119.
- CAMPOS, Carlos Augusto da Silva (1885). *Livro dos Brazões d'Armas da Familia Real Portuguesa*. Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa. Cota de inventário 1234.

FONTES PUBLICADAS

- CALADO, Padre Manoel (1668). *O Valeroso Lucideno e Triumpho da Liberdade, Primeira Parte*. Lisboa: Oficina de Domingos Carneiro.
- NASCIMENTO, Aires Augusto, ed. (1977). *Livro de Arautos — De Ministerio Armorum, Script. Anno MCCCCXVI — Estudo codicológico, histórico, literário, linguístico — Texto crítico e tradução*. Lisboa: s/n.
- RIBEYRO, João Pinto (1645). *Desengano ao parecer enganoso que se dev a Felipe III, contra Portvgal*. Lisboa: por Paulo Craesbeeck.
- RODRIGUES, António (1931). *Tratado Geral de Nobreza*. Porto: Biblioteca Pública Municipal.
- SOUSA, D. António Caetano de (1735). *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa, desde a sua origem até o presente, com as Familias illustres, que procedem dos Reys, e dos Serenissimos Duques de Bragança, justificada com instrumentos, e Escritores de inviolavel fé, e offerecida a elRey D. Joaõ V. Nosso Senhor*. Lisboa Occidental: na Officina de Joseph Antonio da Sylva, Impressor da Academia Real.
- TOSCANO, Francisco Soares (1623). *Parallos de Principes, e Varoens Illustres Antigos a que muitos da nossa Nação Portuguesa se assemelhãrão em suas obras, ditos, e feitos: com a origem das Armas de algumas familias deste Reyno*. Évora: por Manoel de Carvalho.

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Francisco de Simas Alves de (1963). *Meditações Heráldicas — VIII — As armas dos 2.^{os} Duques de Viseu*. «Armas e Troféus». 2:IV-3, 274-277.
- AZEVEDO, Francisco de Simas Alves de (1965). *Meditações heráldicas — XIV — Um ritmo heráldico, os lambéis dos filhos de D. Manuel I*. «Armas e Troféus». 2:VI-1, 40-43.
- AZEVEDO, Francisco de Simas Alves de (1989). *Meditação sobre as prováveis armas de Nuno Álvares Pereira, conde de Ourém, fundador do Carmo*. In *Comemoração dos 600 anos da fundação do Convento do Carmo em Lisboa*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, pp. 155-164.
- BAGLIANI, Agostino Paravicini (2018). *Le bestiaire du pape*. Paris: Les Belles Lettres.
- BORGES, José Guilherme Calvão (2000). *Tombo Heráldico do Noroeste Transmontano — Volume primeiro — Concelhos de Chaves e Valpaços*. Lisboa: Livraria Bizantina.
- BRICE, Catherine (2010). *Monarchie et identité nationale en Italie (1861-1900)*. Paris: EHESS.
- CALADO, Rafael Salinas (1948). *Brazões dos Duques de Bragança no seu antigo senhorio da Vila de Alter do Chão*. «O Instituto». 111, 1-51.
- CASTRO, Miguel de Mello e (1957). *Pedras-de-armas de Ourém*. Lisboa: O Ocidente.
- CIRRI, Laura; CASPRINI, Sergio; SAVORELLI, Alessandro (2014). *Le Bandiere di Dante. L'inaugurazione del monumento a Dante in Firenze Capitale*. Firenze: Edizioni Il Campano.
- CUNHA, Mafalda Soares da (2000). *A Casa de Bragança. 1560-1640. Práticas senhoriais e redes clientelares*. Lisboa: Editorial Estampa.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2007). *Las divisas reales. Estética y propaganda*. In *Isabel la Católica y su época*. Valladolid: Universidad de Valladolid, vol. 1, pp. 335-360.

- GALVÃO-TELLES, João Bernardo (2016). *A tentativa de legitimação de D. Jorge, filho bastardo de D. João II: o estado da questão*. «Armas e Troféus». IX: 18, 363-376.
- GENTILE, Luisa Clotilde (2007). *Lo stemma e le sue variazioni, specchio della politica in età moderna*. In BARBERIS, Walter, dir. *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia europea*. Torino: Giulio Einaudi editore, pp. LIV-LXXI.
- GENTILE, Luisa Clotilde (2008). *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere in area subalpina (XIII-XVI secc.)*. Torino: Silvio Zamorani editore.
- HABLOT, Laurent (2002). *Les signes de l'entente. Le rôle des devises et des ordres dans les relations diplomatiques entre les ducs de Bourgogne et les princes étrangers de 1380 à 1477*. «Revue du Nord», 345-346/84, 319-341.
- HABLOT, Laurent (2012). *La captation royale de l'expression emblématique à la fin du Moyen Âge*. In MENEGALDO, Silvère; RIBÉMONT, Bernard Ribémont, dir. *Le Roi Fontaine de Justice: pouvoir justicier et pouvoir royal au Moyen Âge et à la Renaissance*. Paris: Klincksieck, pp. 223-240.
- HEIM, Bruno Bernard (1994). *Or and Argent*. Gerrards Cross: Van Duren.
- LIMA, João Paulo de Abreu e (1998). *Armas de Portugal. Origem. Evolução. Significado*. Lisboa: Edições Inapa.
- LOPES, Maria Antónia (2012). *Rainhas que o povo amou. Estefânia de Hohenzollern. Maria Pia de Sabóia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- LOSKOUTOFF, Yvan (1996). *I am you know a herald: l'héraldique de Walter Scott*. «Revue Française d'Héraldique et de Sigillographie». 66, 25-51.
- LOSKOUTOFF, Yvan (1999-2000). *Le banc d'église et le porte-cigares: l'héraldique dans le roman réaliste*. «Revue Française d'Héraldique et de Sigillographie». 69-70, 39-55.
- MATTOS, Armando de (1940). *A Heráldica dos Braganças*. In MATTOS, Armando. *Heráldica (Estudos, notas e comentários)*. Porto: Companhia Editora do Minho, pp. 63-75.
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino (2005). *Tanto monta. El escudo de los Reyes Católicos*. In SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, ed. *Isabel la Católica vista desde la Academia*. Madrid: Real Academia de la Historia de España, pp. 99-138.
- MENÉNDEZ PIDAL, Faustino (2014). *Los emblemas heráldicos. Novcientos años de historia*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
- MURAL DA HISTÓRIA (1997). *Restauro das pinturas murais da escadaria monumental*. «Monumentos». 6, 22-25.
- PAIS, Alexandre (2018). *Clarividência: os azulejos flamengos encomendados por D. Teodósio*. In HALLETT, Jessica; SENOS, Nuno, coords. *De Todas as Partes do Mundo. O património do 5.º duque de Bragança, D. Teodósio I*. Lisboa: Tinta-da-China, pp. 145-152.
- PARAVICINI, Werner (2008). *Signes et couleurs au Concile de Constance: le témoignage d'un héraut d'armes portugais*. In TURREL, Denise et al. *Signes et couleurs des identités politiques. Du Moyen Age à nos jours*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 155-188.
- PASTOUREAU, Michel (1993). *Traité d'Héraldique*. Paris: Picard.
- PASTOUREAU, Michel (1994). *L'emblématique princière à la fin du Moyen Age. Essai de lexique et de typologie*. In ANDENMATTEN, Bernard; PARAVICINI, Agostino; VADON, Annick. *Héraldique et emblématique de la Maison de Savoie (XF-XVF s.)*. Lausanne: Fondation Humbert II et Marie José de Savoie/ Cahiers Lausannois d'Histoire Médiévale, pp. 11-43.
- PINTO, Segismundo (2009). *A heráldica de D. Afonso, IV Conde de Ourém, I Marquês de Valença*. «Dislivro Histórica». 2, 185-200.
- ROSA, Maria de Lurdes (1998). *D. Jaime, duque de Bragança: entre a cortina e a vidraça*. In CURTO, Diogo Ramada, dir. *O Tempo de Vasco da Gama*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses / Difel, pp. 319-331.

- RUAS, João, *coord.* (2006). *Um castelo de histórias: sete séculos de história de Évora-Monte*. Estremoz: Câmara Municipal de Estremoz.
- SÁNCHEZ GARCIA, Raquel, *coord.* (2019). *Un rey para la nación. Monarquía y nacionalización en el siglo XIX*. Madrid: Sílex.
- SANTOS, Maria Alice Pereira dos (2008). *O Olhar Ibérico sobre a Europa Quatrocentista no Livro de Arautos*. Lagos: Câmara Municipal de Lagos.
- SAVORELLI, Alessandro (2013). *L'araldica per la storia: una fonte ausiliaria?* In PAOLI, Maria Pia, *dir.* *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*. Roma: Carocci editore, pp. 289-318.
- SEIXAS, Miguel Metelo de (2008). *E o meu braço [...] Tem de ouro n'um quartel vermelho um lys [...] Camilo Pessanha e a heráldica*. «Oriente». 19, 44-66.
- SEIXAS, Miguel Metelo de (2011). *Heráldica, representação do poder e memória da nação: o armorial autárquico de Inácio de Vilhena Barbosa*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
- SEIXAS, Miguel Metelo de (2018a). *Revivalismos emblemáticos oitocentistas: um tecido de parede do paço real da Ajuda*. In FERREIRA, Maria João, *coord.* *Os têxteis e a Casa de Bragança: entre a utilidade e o deleite (séculos XV-XIX)*. Lisboa: Scribe, pp. 171-186.
- SEIXAS, Miguel Metelo de (2018b). *Stars, Knots, Dragons and Royal Weddings: Badges of the Houses of Braganza and Savoy in a Nineteenth-Century Portuguese Royal Palace*. «Visual Resources». 34:3/4, 1-23.
- SEIXAS, Miguel Metelo de (2019). *Quinas e castelos, sinais de Portugal*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- SEIXAS, Miguel Metelo de (2021). *A emblemática manuelina, instrumento de comunicação política*. In CAETANO, Joaquim Oliveira; AZEVEDO, Rosa; LOUREIRO, Rui Manuel, *coords.* *Vi o Reino renovar. Arte no tempo de D. Manuel I*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 62-75.
- SEIXAS, Miguel Metelo de; COLAÇO, José Estevéns (2007). *De vermelho, um leão de ouro [...] Relações entre a heráldica de família e a heráldica do Exército Português*. Lisboa: Dislivro Histórica.
- SEIXAS, Miguel Metelo de; GALVÃO-TELLES, João Bernardo (2002). *Heráldica no concelho de Fronteira*. Fronteira: Universidade Lusíada / Câmara Municipal de Fronteira.
- SEIXAS, Miguel Metelo de; GALVÃO-TELLES, João Bernardo (2005). *Peregrinações Heráldicas Oisiponenses. A Freguesia de Santa Maria de Belém*. Lisboa: Universidade Lusíada de Lisboa / Junta de Freguesia de Santa Maria de Belém.
- SEIXAS, Miguel Metelo de; GALVÃO-TELLES, João Bernardo (2009). *O condestável D. Nun'Álvares e as armas dos Pereiras revisitadas*. In OLIVEIRA, Humberto; MOITA, Cristina; TEIXEIRA, *coords.* *Olhares de hoje sobre uma vida de ontem. D. Nuno Álvares Pereira: homem, herói e santo*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora / Ordem do Carmo em Portugal, pp. 205-217.
- SEIXAS, Miguel Metelo de; VAZ, João de Morais (2002). *Uma série de molduras armoriadas do Palácio Nacional da Ajuda referentes à parentela da rainha D. Maria Pia de Sabóia*. «Tabardo». 1, 113-130.
- SENOS, Nuno (2018a). *A ampliação do paço de Vila Viçosa*. In HALLETT, Jessica; SENOS, Nuno *coord.* *De Todas as Partes do Mundo. O património do 5.º duque de Bragança, D. Teodósio I*. Lisboa: Tinta-da-China, pp. 109-134.
- SENOS, Nuno (2018b). *Conclusão: de todas as partes do Mundo*. In HALLETT, Jessica; SENOS, Nuno *coord.* *De Todas as Partes do Mundo. O património do 5.º duque de Bragança, D. Teodósio I*. Lisboa: Tinta-da-China, pp. 355-375.
- SILVA, José Custódio Vieira da (2002). *Paços medievais portugueses*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.
- SIMÕES, André (2011). *O leão e o dragão no imaginário da Restauração*. In ALBERTO, Paulo Farmhouse; FURTADO, Rodrigo, *coord.* *Quando Portugal era Reino de Leão*. Lisboa/León: Universidade de Lisboa / Universidad de León, pp. 243-260.

- SIMÕES, J. M. Santos (1946). *Os azulejos do paço de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.
- SOROMENHO, Miguel (1997). *Uma miragem real. O panteão para os duques de Bragança na igreja de Nossa Senhora da Graça do Convento de Santo Agostinho*. «Monumentos». 6, 39-43.
- TEIXEIRA, José (1983). *O Paço Ducal de Vila Viçosa, sua arquitectura e colecções*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.

COMO POMPAS DE JABÓN: LA PERVIVENCIA DE LA RETÓRICA DE LA ILUSIÓN Y EL DESENGAÑO EN LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA

LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ*

Resumen: *El propósito del presente texto es estudiar la pervivencia de la metáfora clásica del homo bulla en la cultura visual contemporánea. Aunque el Barroco ha sido descrito como el siglo de oro de las pompas de jabón, la vitalidad con la que se mantiene la metáfora en los siglos posteriores invita a reconsiderar esa afirmación. El texto analiza la pervivencia de la imagen de las pompas de jabón en las sátiras impresas a consecuencia de las burbujas financieras, en las sátiras políticas de las guerras de la primera mitad del siglo XX, en la música y en el audiovisual contemporáneo, donde la metáfora del homo bulla sirve para expresar diversas ideas sobre las ilusiones humanas.*

Palabras clave: homo bulla; burbujas; pompas de jabón; cultura visual; retórica visual.

Abstract: *The aim of the present paper is to study the survival of a metaphor of classic Antiquity, the homo bulla, in contemporary visual culture. Baroque has been described as the golden age of soap bubbles but the vigorous presence of the metaphor in later centuries requires a reconsideration of the affirmation. The text analyses the survival of soap bubbles in satirical images of financial bubbles, in satirical images of wars, in music and in contemporary audio-visual. All those examples employ the homo bulla metaphor to express different considerations about human illusions.*

Keywords: homo bulla; bubbles; soap bubbles; visual culture; visual rhetoric.

1. LA METÁFORA DE LA BURBUJA

El humanismo del siglo XVI recuperó una sentencia de la Antigüedad clásica que comparaba la vida del ser humano con una burbuja con la intención de moralizar sobre la transitoriedad de la vida en el marco de la tradición cultural de la *vanitas*. El origen de esta metáfora se encuentra en los textos de los autores romanos del siglo I d. C. Marco Terencio Varrón, Luciano de Samósata y Petronio, sin que se pueda determinar con precisión el primero que la puso en circulación. En el caso de Varrón la metáfora se encuentra al comienzo de su *Res Rusticae*, donde se dirige a su mujer Fundania para expresar cuánto le ha costado escribir el texto debido a su avanzada edad. Su lamento se expresa con un «si est homo bulla, eo magis senex», que se traduce por «si el hombre

* Universitat de València. Email: luis.vives@uv.es. Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana* financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

es una burbuja, todavía lo es más un viejo», sentencia que ha servido para nombrar al tema que nos ocupa, el «homo bulla est»¹.

La comparación de la fragilidad de la vida humana con una burbuja o pompa de jabón se trasladó a imágenes hacia finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI en un ámbito muy concreto, el norte de Europa, donde se encuentran las que se consideran las primeras traslaciones visuales de la idea y donde se popularizó gracias a Erasmo de Rotterdam, que la incluyó en sus *Adagia*. A fecha de hoy, la historia de las primeras imágenes del «homo bulla» están aún por precisar, pero todo apunta a la figura de Jean Bellegambe (c. 1470-1535) como el pionero que conformó la imagen de este tipo iconográfico en una de las tablas del Políptico de Anchin, en la que un ángel se dedica a hacer pompas de jabón². Con posterioridad, el tipo iconográfico de los niños que hacen burbujas comenzó a ser un recurso habitual para moralizar sobre la existencia humana, ya que encajaba perfectamente en el contexto cultural de la *vanitas* de los siglos XVI y XVII. Así, junto a calaveras, velas, flores, espejos o relojes de arena, las pompas de jabón se convirtieron en un elemento habitual en las representaciones de *vanitas*, tanto católicas como protestantes. Las pompas de jabón se prestaban a significar la fragilidad de la vida humana pero también la inconsistencia de los bienes terrenos, el vacío existencial, las ilusiones, el desengaño o la propia muerte: la burbuja que explota es metáfora visual del último suspiro del ser humano. Ello desembocó en que la época moderna haya sido descrita como el siglo de oro de las pompas de jabón³, una afirmación que se sostiene gracias al elevado número de ejemplos que desde la visualidad artística o la emblemática emplearon el «homo bulla» para moralizar sobre la existencia humana⁴.

Los estudios sobre el «homo bulla» han privilegiado los análisis de imágenes y textos de época moderna y no han sido tan sensibles, salvo algunas excepciones⁵, a la pervivencia, continuidad o transformación de la imagen y del tema en la cultura visual de los siglos posteriores. Esta preferencia por la época moderna en detrimento de la contemporaneidad se explica por la decadencia de la metáfora y la alegoría como herramientas interpretativas del mundo que empieza a darse a partir del Neoclasicismo y la filosofía del siglo XVIII. Estos movimientos optarán por un sistema epistémico basado en la razón que desplazará y condenará a la retórica visual y, en consecuencia, a aquellas

¹ Var. *Re*, 1, 1, 1. De manera casi contemporánea, Luciano expresó que la vida humana se parecía a una burbuja en su diálogo de corte satírico *Caronte o Los contempladores*, donde el mítico barquero, después de hacer un viaje con Hermes para conocer qué es la vida, expresó la condición del ser humano como un caldero lleno de burbujas que explotan al más mínimo contacto entre ellas, en Luc. *Cont.* 19. En el *Satiricón* de Petronio se puede también leer la comparación de la vida humana con una burbuja en boca de Seleuco, uno de los invitados a la cena de Trimalción (XLII, 2-4). Para una panorámica de las fuentes y su permanencia en la cultura, NASSICHUK, 2014: 454-456; VIVES-FERRÁNDIZ, 2013: 44-64.

² DEHAISNE, 1890: 67-97; BALIGAND, 1992: 759-769; PELADE-OLIVIER, 1999: 117-127.

³ EMMER, 2019: 39-42.

⁴ JANSON, 1937: 423-449; STECHOW, 1938: 227-228; BERGSTRÖM, 1991: 49-54; EMMER, 2009, 2019; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, 2013: 44-64.

⁵ EMMER 2009, 2019; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, 2013: 44-64; 2015: 101-112.



Fig. 1. Quis evadet?
Fuente: Rijksmuseum

prácticas basadas en los juegos de ingenio y la agudeza⁶. El «homo bulla», en tanto en cuanto es una metáfora en palabras o en imágenes, encajaba a la perfección en la cultura barroca pero, con posterioridad, fue decayendo conforme la ilustración privilegió otras formas de aproximarse al hecho artístico. Esta explicación, sin embargo, es incompleta y superficial, pues sólo atiende a una visión rupturista de la historia del arte que desatiende las continuidades y variaciones de la tradición a lo largo de la historia. En verdad, el «homo bulla» no desaparece con la llegada de la ilustración, sino que el tipo iconográfico se adaptará a nuevos marcos retóricos que reformularán o desplazarán su significado original. Esto no significa que se vacía por completo de sentido moralizante, sino que se mantendrán ideas, significados y connotaciones que se arrastran desde época moderna pero adaptadas o reformuladas a nuevos contextos, como las crisis económicas, las guerras mundiales del siglo XX, el cine o las series de entretenimiento contemporáneas.

⁶ MÉNDEZ, 2006: 147-180.

2. LAS BURBUJAS ECONÓMICAS Y LA TRADICIÓN DEL HOMO BULLA

La burbuja es la imagen que mejor representa las inflaciones y crisis financieras en virtud de su condición volátil, ilusoria y aparente, figurando como metáfora idónea para expresar una situación financiera de tipo especulativo que es efímera, frágil, aislada, poco consistente y de final anunciado⁷. Las burbujas económicas y la especulación han sucedido a lo largo de la historia desde la antigua Mesopotamia, aunque no contamos con datos concretos que nos permitan tener una idea clara de cómo fueron. No obstante, las condiciones para que se produjeran burbujas financieras se dieron con toda probabilidad en el antiguo Egipto, Grecia y Roma⁸. A partir del siglo XVII se documentan las mayores burbujas económicas de la historia que, además, han sido descritas como arquetipos o modelos con los que entender fenómenos posteriores de especulación. Lo relevante es que las representaciones visuales de estas primeras burbujas financieras van a estar relacionadas con la «vanitas» y con el «homo bulla». Por ejemplo, la tulipomanía de los Países Bajos en el siglo XVII es una de las primeras burbujas bien documentadas como consecuencia de la especulación en los precios y ventas de los bulbos de los tulipanes⁹. La cultura visual de la época hizo alusión a esta locura especulativa en las representaciones de la «vanitas» por medio de tulipanes junto a calaveras y otros objetos del repertorio visual de la vanidad, lo que evidencia una temprana correspondencia entre la moralidad aplicada al pensamiento de la «vanitas» y esa moralidad trasladada a la inversión económica.

Esta simetría entre los discursos moralizantes de la «vanitas» y la economía se mantendrá en la siguiente gran burbuja económica, la *South sea bubble*, de 1720, también conocida como la *Burbuja de los mares del sur* en la que el «homo bulla» estará ya presente para moralizar sobre la especulación. En el contexto de la Guerra de Sucesión española, las posibilidades de controlar el comercio con América hicieron que un gran número de inversores ingleses invirtiera en bonos de la Compañía de los Mares del Sur, bonos que ascendieron de valor rápidamente pero que, al poco tiempo, lo perdieron por completo¹⁰. En las imágenes satíricas que se difundieron¹¹ de esta crisis destacan las impresas en el taller de Carington Bowles en Londres hacia la segunda mitad del XVIII. Una de ellas, titulada *The Bubbles Medley, or a sketch of the times being Europes Memorial for the year 1720*, representa los acontecimientos de la crisis por medio de una combinación de textos e imágenes a modo de collage. Las distintas imágenes que conforman el grabado se refieren a sucesos reales de la crisis financiera, pero se acompañan de la imagen del

⁷ LEE, 2019; FUENTES, BELMONTE, 2015: 762-778.

⁸ VOGEL, 2010: 3-7.

⁹ GARBER, 1989: 535-560; VOGEL, 2010: 27-29.

¹⁰ VOGEL, 2010: 29-32.

¹¹ McNEIL, 2004: 283-298.

«homo bulla» con un niño que hace pompas de jabón en la esquina inferior derecha para advertir de la condición volátil e ilusoria de la especulación¹².

Otras imágenes de esta burbuja, como el grabado de John Pine y Thomas Bowles titulado *The bubblers kingdom in the aerial world*, igualmente de 1720, también otorgan el protagonismo al «homo bulla» pero con algunas modificaciones¹³. En este caso no se trata de un niño, sino que es un adulto que hace pompas de jabón figurado según el tipo iconográfico del necio, pues porta el característico gorro con cascabeles. Otros elementos del grabado contienen alusiones a lo etéreo y volátil, como un molino, una cometa que vuela por el viento o un necio que emite flatulencias. Las inscripciones que se encuentran en el grabado subrayan la idea de que una burbuja económica es como intentar atrapar cosas que no tienen consistencia. En la parte inferior de la izquierda se puede leer «Catch at all and hold nothing», sentencia que alude a que intentar atrapar algo inconsistente es un ejercicio inútil. Uno de los primeros ejemplos de emblemas dedicados al «homo bulla» había expresado esta misma idea, pero aplicada a los bienes terrenales. El emblema de Hadrianus Junius contiene unos «putti» que se dedican a perseguir pompas de jabón.



Fig. 2. *The Bubblers Medley*
Fuente: British Museum

¹² McNEIL, 2004: 284.

¹³ McNEIL, 2004: 288.

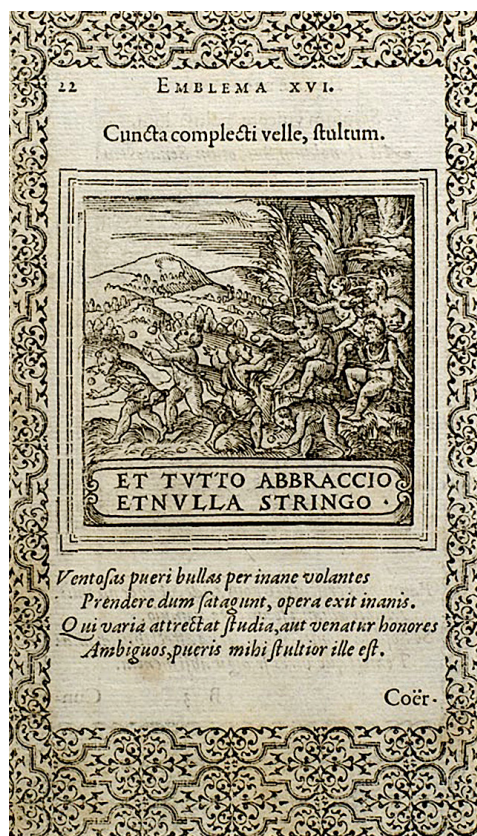


Fig. 3. *Cuncta complecti velle, stultum*
Fuente: Glasgow University Emblem Website

El mote alude a que sólo los necios se preocuparían por perseguir y atrapar unas pompas de jabón, pues estas, al mínimo contacto, explotan y desaparecen¹⁴. La «pictura» contiene, además, una sentencia en italiano que dice «Tutto abbraccio et nulla stringo», frase que complementa el sentido del emblema, pues moraliza sobre los vacuos intentos de atrapar cosas que no tienen consistencia y que vemos trasladado al ámbito conceptual de la economía moderna.

Casi un siglo después, el «homo bulla» se empleará de nuevo para advertir de los peligros de invertir en compañías volátiles o poco fiables en una imagen satírica de Charles Williams. Realizada en 1824, la imagen hay que ponerla en relación con la conocida como *Latin America mania*, que afectó a los inversores británicos en el contexto de las independencias americanas del siglo XIX y que supuso una importante crisis financiera¹⁵. Sobre una plataforma de madera, tres promotores hacen pompas de jabón mientras otras burbujas flotan a su alrededor.

¹⁴ JUNIUS, 1565: 22.

¹⁵ STONE, 1968: 311-339; VOGEL, 2010: 8-9.



Fig. 4. Bubbles for 1825 or fortunes made by steam
Fuente: British Museum

Las burbujas contienen los nombres de distintas compañías. Así, se puede leer los nombres de empresas como Pawn-broking Company, Gass Company, Insurance Company, Poyais Company o Greenland Gudgeon Company. Algunas de ellas han explotado y dejan salir el aire de su interior mientras que otras flotan en el aire. A los pies de la plataforma se encuentra un grupo de inversores de todo tipo y condición que miran embelesados las burbujas e intentan invertir sus ahorros en esas compañías. La sátira moraliza sobre los peligros de invertir en momentos de especulación y de la avaricia desmedida de los incautos inversores¹⁶.

Otra imagen con contenido similar se publicó en el número 1264 de la revista satírica norteamericana «Puck», de 1901, con la intención de cuestionar el monopolio del banquero John Pierpont Morgan en la economía norteamericana¹⁷. En la imagen satírica de Udo Keppler, Morgan está figurado como el toro de Wall Street que se dedica a inflar los valores de las acciones para que los incautos inversores traten de atraparlos.

¹⁶ TAYLOR, 2006: 115-117.

¹⁷ «Puck», 22 May 1901: 8-9; VOGEL, 2010: 8-9.

En las burbujas se pueden leer las palabras «Inflated values» y junto a Morgan se encuentra una *stock ticker*, máquina que le proporcionaba información privilegiada sobre el precio de las acciones en la bolsa. En la sección de comentarios de la revista se advierte de los peligros de la especulación y de las inversiones. Bajo el título *The gambling itch*, desde la revista se advierte que el dinero que se hace en Wall Street no surge de la nada, sino que cada dólar que gana un banquero o inversor viene del bolsillo de otra persona, que en consecuencia pierde dinero. El editorial de la revista adopta un tono moralizante al concluir que «the speculative flurry was a good sign of the times and a bad sign for the novices that were in it»¹⁸, señalando que en la bolsa siempre ganan los mismos. La imagen denuncia que el desconocimiento de las normas y trucos de los mercados financieros desemboca en la ruina de aquellos novatos que deciden invertir sus ahorros. Salvando las distancias, se puede advertir que se mantiene un discurso que contrapone sabiduría y necedad, lo cual, en el ámbito de la «vanitas», expresa una idea cristiana, mientras que, en el caso de la economía, sirve para expresar los peligros de desconocer el funcionamiento del sistema¹⁹.



Fig. 5. *Wall Street Bubbles, always the same.* Fuente: Library of Congress

¹⁸ «Puck», 22 May 1901: 7.

¹⁹ En las crisis económicas más recientes se aprecia el recurso a la metáfora barroca de la «vanitas» y el desengaño, en ZIARKOWSKA, 2018: 27-37.

3. EL «HOMO BULLA» EN LAS SÁTIRAS BÉLICAS

Una obra fundamental en la pervivencia y transformaciones del «homo bulla» en la contemporaneidad es el cuadro *Bubbles* del pintor prerrafaelita John Everett Millais, cuadro que originariamente se titulaba *A child's world* y que fue pintado en 1886. El niño que aparece retratado en el cuadro es William James, nieto del pintor, y con la referencia a la infancia Millais no buscaba recuperar un tema clásico o enlazar con la tradición de la «vanitas», sino aludir a «the evanescent calm of childhood with its sense of wonder at little things»²⁰. El niño que observa maravillado la pompa de jabón que flota sobre su cabeza no representaría tanto una antigua metáfora moralizante como un mero juego infantil y la inocencia que rodea esta etapa de la vida. Sin embargo, es difícil no ver la continuidad con la tradición del «homo bulla» o, cuanto menos, la pervivencia de un tipo iconográfico que va cambiando su mensaje y contenido conforme es reinterpretado por ojos de otras épocas. Sin embargo, sea cual sea el sentido original del cuadro de Millais, es una imagen clave para comprender la extensión del «homo bulla» y la metáfora de las pompas de jabón en la contemporaneidad, pues será el punto de partida para reelaboraciones y pervivencias en la sátira política y el cine.

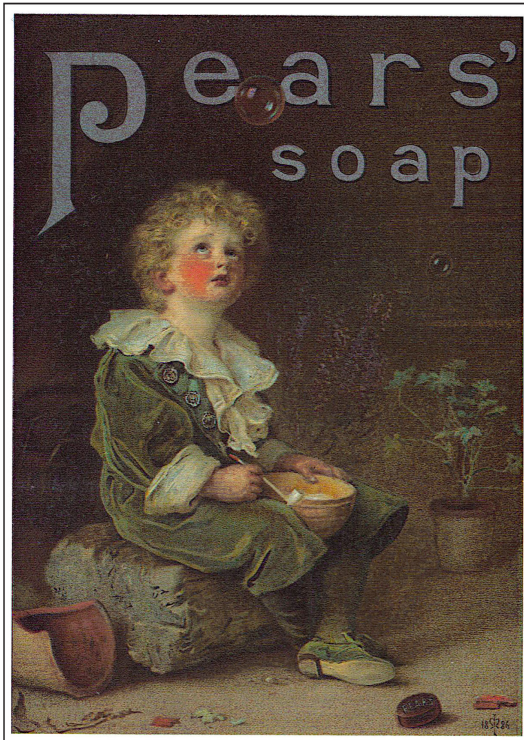


Fig. 6. Publicidad
Fuente: Bridgeman images

²⁰ LANGMUIR, 2006: 220.

Sir William Ingram, director de la revista «The Illustrated London News», incluyó una reproducción del cuadro de Millais en el número de Navidad del año 1886. Esto hizo que la imagen gozase de una amplia difusión y alentó a que Thomas J. Barratt, propietario y director de la empresa de jabones Pears, comprase los derechos de reproducción del cuadro de Millais con la intención de hacer publicidad de sus productos²¹. Esto provocó que la imagen fuese todavía más popular, pues alcanzó a una mayor cantidad de público que se familiarizó con la imagen de un inocente niño que juega a hacer pompas de jabón.

El cuadro de Millais y la publicidad de los jabones *Pears* sirvieron de modelo para una serie de imágenes satíricas que se distribuyeron durante la Primera Guerra Mundial para denunciar los anhelos imperialistas del káiser Guillermo II de Alemania. La compañía de postales Bamforth & Co dedicó varias de sus imágenes a criticar por medio de sátiras las ansias imperialistas y los deseos de dominar el mundo del káiser. Una de las postales representa a Guillermo como un niño, imitando la pose y el esquema compositivo del cuadro de Millais. Sus aspiraciones de dominio, como la invasión de Inglaterra y la conquista de Francia, son figuradas como pompas de jabón que explotan.



Fig. 7. Sátira
Fuente: Bridgeman images

²¹ BRADLEY, 1984: 193-209.

Una de las postales contaba, además, en el anverso con un poema titulado *Kaiser's bubbles*, en el que se denuncia su vanidosa megalomanía y sus derrotas son comparadas con pompas de jabón, recurriendo a los tópicos asociados a las burbujas en la tradición cultural: «The Kaiser blow some bubbles / as big as big could be / he blew them full of vanity / across the land and sea».

Este tipo de sátiras que infantilizan al káiser sirvieron, a su vez, como inspiración para que Charles Chaplin representase en *El gran dictador* (1940) a Adenoid Heynkel como un niño que juega con una gran bola del mundo hinchable. Los sueños colonizadores y dominadores de Heynkel sobre el mundo se escenifican y satirizan en una escena alegórica que expresa la levedad de la política internacional de la época, en la que el dictador juega con una bola del mundo hinchable: la lleva de un lado para otro, la toca dulcemente, la mueve, la impulsa con el trasero, danza con ella hasta que explota y el gran dictador se sorprende y asusta como un niño incapaz de controlar sus sentimientos. La fragilidad del mundo queda expresada en una metáfora de antigua tradición, aunque renovada en el contexto bélico del momento. Chaplin quiso hacer con su película una burla de la vacuidad de los discursos propagandísticos del *Führer*, tanto visuales como hablados. La imagen que crea Chaplin en su película es una respuesta a la imagen construida por Riefensthal en *El triunfo de la voluntad*, un intento por desinflar el mito de poder y de grandeza que la propaganda nazi trataba de difundir por medios visuales. Además, el discurso final de Heynkel pretende mostrar que la palabrería de Hitler era también vacía y que no había nada bajo una imagen construida con el propósito de persuadir²².

4. EL «HOMO BULLA» MUSICALIZADO

La pompa de jabón se había convertido en una potente metáfora para representar diversas nociones relacionadas con la ilusión, la apariencia, la necedad o el desengaño. Por medio de palabras o de imágenes, las pompas expresaban una condición del ser humano que se podía adaptar a distintas situaciones y a distintos tiempos. Las palabras y las imágenes, sin embargo, no fueron los únicos lenguajes que recurrieron a las pompas de jabón para representar la inocencia de la infancia. La música, especialmente a partir del siglo XIX (no hay constancia de ejemplos previos), abordó el tema del «homo bulla» o las pompas de jabón desde distintas sensibilidades. En 1871, el compositor Georges Bizet compuso la suite *Jeux d'enfants*, un conjunto de doce duetos para piano que escribió para las hijas de Marguerite de Beaulieu y Fanny Goulin, dos amigas de su mujer Geneviève. La suite es un conjunto de piezas inspiradas en el mundo de la infancia y tratan de evocar con recursos musicales los juegos infantiles. No se trata de música para ser interpretada por niños, sino música que representa la etapa de la infancia. Así, se pueden escuchar los

²² RIAMBAU, 2000: 328; SAND, 2004: 258.

juegos del columpio, la peonza, la muñeca o el caballito y, cómo no, *Les bulles de savon*, en alusión a la infancia y a los juegos típicos de ese tiempo²³. La pieza dedicada a las pompas de jabón representa en su estribillo el momento en que diversas pompas salen por el aro del pompero impulsadas por el soplido del niño y permanecen flotando en el aire. El estribillo se repite varias veces a lo largo de la pieza para visualizar la repetición del juego con las pompas.

Sin embargo, la manera más original de representar el tema del «homo bulla» a través de la música ha sido expuesta por el músico Johannes Dietrich, quien compuso en 2008 el álbum *Solo Journeys*, basado en los proverbios de Erasmo de Rotterdam. La figura del humanista neerlandés es capital para la historia de las pompas de jabón, pues la inclusión de la comparación del hombre con una burbuja en el libro de Erasmo, un escueto «Homo bulla», fue uno de los detonantes para la posterior difusión del tópico en la cultura de época moderna²⁴. Así, las diferentes piezas son algunos de los proverbios erasmistas, como *Festina Lente*, *In Vino Veritas*, *Tempus Omnia Revelat* y *Homo Bulla*. La breve composición está basada en *pizzicati* para hacer así referencia al momento en que explotan las burbujas. El oyente que escucha el «homo bulla» de Dietrich atiende a una sucesión de *pizzicati* que visualizan el momento en que las pompas de jabón explotan. El *pizzicato* es una técnica que consiste en pellizcar las cuerdas del violín, por lo que su utilización introduce el sentido del tacto en la representación de la metáfora. Hay que tener en cuenta que en el juego de las pompas de jabón no solo es una metáfora visual, sino que el sentido del tacto entra también en acción cuando los dedos tocan las burbujas y explotan.

5. FEDERICO FELLINI, AMARCORD Y LOS VILANOS QUE VAGAN

Al comienzo del film *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), una mujer grita «¡Le manine!», mientras los vilanos que marcan el inicio de la primavera vuelan, empujados por el viento, a través de varios espacios de la ciudad de Rímimi. Unos alegres colegiales corren tras ellos, los persiguen e intentan capturar mientras los vilanos vuelan de un lugar a otro. Un charlatán captura al vuelo uno de ellos y se dirige a la cámara con una reflexión que es un lugar común sobre la inconsistencia de los vilanos que flotan de aquí para allá como las burbujas:

Los vilanos coinciden en nuestro pueblo con la primavera. Son unos vilanos errantes que vagan, vagan por aquí, vagan por allá, sobrevuelan el cementerio donde todos reposan en paz, sobrevuelan a lo largo del mar como si fueran alemanes que no sienten el frío. ¡Ay! Vagan y vagan, revolotean, revolotean, revolotean, vagan, vagan, vagan.

²³ MacDONALD, 2014: 176-177.

²⁴ ERASMO, 2001: II, III, 48.

Hay que advertir que un emblema de Sebastián de Covarrubias ya desarrollaba la misma escena, con unos niños que persiguen los vilanos que vuelan empujados por el aire en la «pictura» del mismo, junto al mote «Et omnia vanitas». Covarrubias explica en el comentario que acompaña al emblema que perseguir los vilanos es como perseguir los bienes terrenales, pues «auiendolos a las manos se les deshazen entre ellas, y se hallan corridos y burlados. Los que van siguiendo las cosas temporales son niños, y ellas flores de los cardos espinosos, a los quales el Señor comparó las riquezas»²⁵.

Con este emblema de trasfondo, los vilanos y las pompas de jabón quedan equiparados, pues en ambos casos se trata de perseguir algo que es inconsistente y vacío. La escena de Fellini tiene un poso de desengaño barroco, pues la llegada de la primavera, con la que empieza la película, alude al ciclo de la vida y la resurrección tras el invierno. Además, uno de los planos se detiene en el cementerio para subrayar la contigüidad entre vida y muerte. Los vilanos tiñen toda la película de un tono metafísico²⁶ que, en realidad, ha acompañado la metáfora del «homo bulla» desde sus inicios en época clásica con mayor o menor intensidad. En las películas de Fellini siempre aparece lo clásico entendido como un repositorio de arquetipos jungianos que conectan el pasado y el presente de manera discontinua a través de una compleja red de influencias, pervivencias y tradiciones. El clasicismo de Fellini ha sido interpretado, además, como un intento de encontrar signos de vitalidad en la decadencia²⁷, por lo que los vilanos primaverales que dan comienzo y concluyen la película son una reflexión sobre la vida y la muerte. Además, los vilanos de *Amarcord* están hechos de la misma textura que los recuerdos: son inconsistentes, vagan, van de un lugar a otro y son inasibles como las burbujas. La película es un ejercicio del recuerdo y un intento de capturar al vuelo las imágenes de la infancia. El título de la película viene de «a m'arcord» que en dialecto de la zona significa «yo me acuerdo». Sus escenas, personajes y anécdotas provienen del recuerdo, del pasado que ya no existe pero que pervive en forma de recuerdo en la memoria. Son recuerdos que vagan de un lugar a otro de la memoria, inasibles, inconsistentes, distorsionados, como una burbuja, y que se capturan en las imágenes que conforman la película²⁸.

6. THE UNDOING: MUERTE Y DESENGAÑO EN LA ALTA SOCIEDAD

La serie *The undoing* (Susanne Bier, 2020) emitida en HBO, actualizará la imagen de los niños que juegan con pompas de jabón para significar el mundo de falsas apariencias de la alta sociedad neoyorkina. Tal como se puede ver en los créditos iniciales que preceden a cada capítulo, una niña de estética prerrafaelita se dedica a perseguir una pompa de

²⁵ COVARRUBIAS, 1610: 206r-206v.

²⁶ VINCENZI, CASA, 2019: 240-254.

²⁷ CARRERA, 2019: 2-3.

²⁸ PEDRAZA, LÓPEZ GANDÍA, 1999: 259-279; KEZIC, 2007: 303-309.

jabón mientras suena la canción *Dream a little dream* interpretada por Nicole Kidman, actriz protagonista de la serie. La niña salta sobre una cama, como un juego infantil, mientras alarga su brazo para atrapar una pompa de jabón que flota en el aire. En los siguientes planos, las burbujas flotan mientras vemos las manos de la niña que intentan tocarlas o atraparlas.



Fig. 8. *The undoing*
Fuente: Captura de pantalla

En la introducción se suceden diversas imágenes relacionadas temáticamente con la fugacidad, como flores, lluvia o reflejos en el agua que se ven interrumpidos por un reguero de gotas de sangre que prelude el asesinato que va a marcar la trama de la serie. El último plano de los créditos muestra de nuevo a una burbuja que flota mientras uno de los dedos de la niña se acerca lentamente para tocarla para, a continuación, hacer que la pompa de jabón explote.

La elección de una niña que persigue pompas de jabón como *leitmotiv* de la introducción encaja perfectamente en la trama de la serie, pues un asesinato servirá para desvelar un mundo de apariencias, sueños y engaños en la alta sociedad neoyorkina. La canción que suena mientras vemos los intentos de la niña por atrapar la pompa habla también de sueños, de cosas inconsistentes y fugaces, como un beso o el amor. La burbuja que explota es metáfora del desengaño que acontece a la protagonista ante la vida que ha compartido con su marido, pues tras ese asesinato se desvelarán las mentiras y apariencias que han conformado su vida. Una vida brillante como una burbuja ha resultado, al final, una vida hueca y vacía, como una burbuja explotada.

La extraordinaria fertilidad de la metáfora del «homo bulla» en la cultura visual es un ejemplo más de la pervivencia de la tradición clásica y artística. La contemporaneidad ha adaptado una antigua metáfora que moralizaba sobre la vida humana a nuevos marcos y temas en los que las pompas de jabón se reformulan, pero manteniendo una idea que atraviesa cualquiera de los ejemplos mencionados: la retórica de la ilusión y el desengaño. Las burbujas, cuando se emplean en imágenes de crisis financieras, sátiras

bélicas, películas sobre la infancia o series de televisión sobre la alta sociedad, sirven para mostrar la inconsistencia de las cosas aparentes y el desengaño ante la ilusión que estas provocan. En el fondo, es lo que han significado las burbujas desde hace dos milenios.

FUENTES

- COVARRUBIAS, Sebastián de (1610). *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez.
- ERASMO DE ROTTERDAM (2001). *Opera Omnia. Tomus secundus. Complectens adagia*. Hildesheim-Zürich-Nueva York: Georg Olms Verlag.
- JUNIUS, Hadrianus (1565). *Emblemata*. Antverp: Christophoro Plantini.
- LUCIANO (1988). *Obras*. Madrid: Gredos.
- VARRÓN, Marco Terencio (1928). *Del camp*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

BIBLIOGRAFÍA

- BALIGAND, Françoise (1992). *Jean Bellegambe au Musée de Douai*. «Revue du nord». 74:297-298, 759-769.
- BERGSTRÖM, Ingvar (1991). *Homo bulla. La boule transparente dans la peinture hollandaise à la fin du XVIe siècle et au XVIIe siècle*. In TAPIÉ, Alain, coord. *Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle*. Paris: Musée du Petit Palais, pp. 49-54.
- BRADLEY, Laurel (1984). *Millais's Bubbles and the problem of artistic advertising*. In CASTERAS, Susan P; FAXON, Alicia Craig, eds. *Pre-Raphaelite art in its European context*. Londres: Associated University Presses, pp. 193-209.
- CARRERA, Alessandro (2019). *Fellini's eternal Rome. Paganism and Christianity in the films of Federico Fellini*. Londres: Bloomsbury.
- DEHAISNE, Chrétien (1890). *La vie et l'ouvre de Jean Bellegambe*. Lille: L. Quarré.
- EMMER, Michele (2009). *Bolle di sapone. Tra arte e matematica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- EMMER, Michele (2019). *Bolle di sapone. Forme dell'utopia tra vanitas, arte e scienza*. Milano: Silvana Editoriale.
- FUENTES GONZÁLEZ, Daniel; BELMONTE UREÑA, Luis (2015). *La metáfora en el lenguaje económico: una aproximación sociometafórica a la burbuja inmobiliaria*. «Hispania». 98, 762-778.
- GARBER, Peter M. (1989). *Tulipmania*. «Journal of Political Economy». 97, 535-560.
- JANSON, Horst W. (1937). *The putto with the death's head*. «The Art Bulletin». 19:3, 423-449.
- KEZIC, Tullio (2007). *Fellini. La vida y las obras*. Barcelona: Tusquets.
- LANGMUIR, Erika (2006). *Imagining childhood*. New Haven & Londres: Yale University Press.
- LEE, Micky (2019). *Bubbles and machines. Gender, information, and financial crisis*. Londres: University of Westminster Press.
- MacDONALD, Hugh (2014). *Bizet*. Oxford: Oxford University Press.
- McNEIL, David (2004). *Collage and social theories: an examination of Bowle's «Medley» prints of the 1720 South Sea Bubble*. «Word & Image». 20, 283-298.
- MÉNDEZ, Sigmund (2006). *Del barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo*. «Andamios». 4, 147-180.
- NASSICHUK, John (2014). *Homo bulla est: la métaphore de la bulle dans la littérature humaniste latine et française*. In BONNER, Xavier, dir. *Le parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphors*. Paris: Classiques Garnier, pp. 449-467.
- PEDRAZA, Pilar; LÓPEZ GANDÍA, Juan (1999). *Federico Fellini*. Madrid: Cátedra.
- PELADE-OLIVIER, Monique (1999). *L'iconographie du polyptyque d'Anchin de Jean Bellegambe*. «Revue du nord» 329, 117-127.
- «Puck». (22 May 1901) 7-9.

- RIAMBAU, Esteve (2000). *Charles Chaplin*. Madrid: Cátedra.
- SAND, Sholmo. (2004). *El siglo XX en pantalla*. Barcelona: Crítica.
- STECHOW, Wolfgang (1938). *Homo bulla*. «The Art Bulletin». 20:2, 227-228.
- STONE, Irving (1968). *British long-term investment in Latin America, 1865-1915*. «The Business History Review». 42, 311-339.
- TAYLOR, James (2006). *Creating capitalism. Joint-stock enterprise in British politics and culture 1800-1870*. Londres: Boydell Press.
- VINCENZI, Monica; CASA, Luigi (2019). *Fellini metafísico. La riconciliazione tra sogno e realtà*. Roma: Armando Editore.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (2013). *Cuerpos de aire. Retórica visual de la vanidad*. «Goya». 342, 44-64.
- VIVES-FERRANDIZ SÁNCHEZ, Luis (2015). *La insoportable levedad del aire: cuerpos sin carne y vanitas neobarroca*. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael; DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, eds. *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispano*. Valencia: Universitat de València, pp. 101-112.
- VOGEL, Harold (2010). *Financial market bubbles and crashes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZIARKOWSKA, Justyna (2018). *Poderoso caballero es Don Dinero. Las metáforas del simulacro y el engaño en auxilio de los actuales discursos españoles de la crisis*. «Itinerarios». 27, 27-37.

II

COMUNICAÇÕES/
COMUNICACIONES

LOS PROVERBIOS MORALES Y CONSEJOS CRISTIANOS DE CHRISTÓBAL PÉREZ DE HERRERA. UN LIBRO DE EMBLEMAS EN EL GUANAJUATO NOVOHISPANO*

MONSERRAT AIZPURU CRUCES**

MARÍA GUEVARA SANGINÉS**

Resumen: *La Compañía de Jesús tuvo una innegable participación la construcción cultural del México novohispano ya que los jesuitas participaban de una doble vocación: docentes y misioneros; como tales influyeron en la edificación espiritual de la época, propiciando que la sociedad adquiriera nuevos aspectos morales, sociales y religiosos. Entre los lenguajes que se utilizaron para el proceso de creación cultural, los libros de emblemas ocupan un lugar especial, aunque poco estudiado. Es sabido que la espiritualidad jesuita, expresada en manifestaciones artísticas propias de la Compañía, además de la función estética, tenía la intención de educar a los creyentes en las cuestiones de fe, los ideales de relación social y moralidad cristiana. No es extraño que la Compañía de Jesús, por esas vocaciones, pero sobre todo por mantener contacto entre sus miembros a través de las cartas annuas, construyese una cultura de lo escrito, inmersa ésta en un ámbito de la oralidad.*

Palabras clave: *emblema; jesuitas; Guanajuato.*

Abstract: *The Society of Jesus had an undeniable participation in the cultural construction of New Spain's Mexico since the Jesuits participated in a double vocation: teachers and missionaries; as such they influenced the spiritual construction of the time, causing society to acquire new moral, social and religious aspects. Among the languages that were used for the process of cultural creation, emblem books occupy a special, although little studied, place. It is known that Jesuit spirituality, expressed in the artistic manifestations of the Company, in addition to the aesthetic function, had the intention of educating believers in matters of faith, the ideals of social relationship and Christian morality. It is not strange that the Society of Jesus, for these vocations, but above all for maintaining contact between its members through cartas annuas, built a culture of writing, immersed in an area of orality.*

Keywords: *emblem; Jesuits; Guanajuato.*

1. LOS JESUITAS EN GUANAJUATO

El colegio jesuita de la Santísima Trinidad de Guanajuato se fundó bajo los auspicios de doña Josefa Teresa de Busto y Moya y don Pedro Bautista Lascurain de Retana (Fig. 1), dos miembros de la élite minera guanajuatense¹, quienes además convencieron a los mineros y demás miembros del cabildo de la Villa de Guanajuato para que participaran en esta magna obra.

* Si no se indica el *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, pertenece a las autoras de este texto.

** Universidad de Guanajuato, México. Email: aizpurum@ugto.mx; guevaram@ugto.mx.

¹ Gentilicio aplicado, en el siglo XVIII, a los pobladores de la Ciudad de Guanajuato.

Fig. 1. Josefa de Busto
y Moya y Pedro Lascurain de
Retana
Fuente: Universidad de
Guanajuato, México



Por otra parte, cuentan en las *Annuae* que, a petición del obispo de Valladolid Juan Joseph de Escalona, Pedro Lascurain de Retana expresó al Provincial de la Compañía de Jesús su deseo de fundar cuatro misiones que atendieran a todo el obispado de Michoacán y proveyera al Colegio de la Santísima Trinidad de Guanajuato de un maestro de filosofía. Éste, así como los cuatro misioneros tendrían su residencia en el Real de Minas para lo cual donaría, a su muerte, cuatro haciendas que tenía en Valle de Santiago llamadas *Paranguero*, *Quirizeo*, *Zerritos* y *la Iglecia*².

Las condiciones para la donación que puso Lascurain de Retana incluían que dos misioneros recorrieran el obispado durante cuatro meses, alternándose con los otros dos misioneros que se quedarían en Guanajuato de junio a septiembre, por ser época de lluvias y por lo mismo, tiempo poco propicio para la misión; esta práctica no era novedosa, así habían laborado los jesuitas en la región desde el siglo XVI, es decir, la influencia de la Compañía se había dejado sentir desde 1594 a través de las llamadas misiones que realizaban los jesuitas en la región del Obispado de Michoacán conocida como la Gran Chichimeca en la que se encuentran las minas de Guanajuato³.

Otra de las condiciones señalaba que, en caso de no conseguir la licencia real para el establecimiento en la Villa de Guanajuato, la misión cambiaría su sede al colegio jesuita de Celaya. Éstas y el resto de las ocho condiciones las firmó el Provincial de la Compañía de Jesús, Juan Antonio Oviedo, el 15 de noviembre de 1738.

En abril de 1744, murió don Pedro, pero por la mala condición en que se encontraban las haciendas la construcción de las habitaciones para los misioneros en el colegio de la Santísima Trinidad de Guanajuato se comenzó a edificar hasta el 29 de octubre de 1759 y fue hasta el rectorado del padre Ignacio Coromina que se concluyeron cuatro aposentos, la escuela de niños y la portería.

² En todo el artículo se conservó la ortografía original.

³ MARMOLEJO, 1967: 144.



Fig. 2. San Ignacio enseñando a los niños a persignarse. Siglo XVIII, pinacoteca del Oratorio de San Felipe Neri. Guanajuato, México

En el año 1761, inició el Curso de Artes a cargo del padre Dionicio Pérez, quien servía de operario en la Casa Profesa de México. El curso contaba con quince alumnos y se realizaron tres actos de lógica, uno de ellos dedicado a san Francisco Xavier; varios ejercicios de réplica; así como concursos de actos de filosofía. En ese mismo año de 1761 llegaron al Colegio de la Santísima Trinidad los cuatro misioneros: Ramón Cerdán, George Vidaurre, Manuel Domínguez y Pedro Borrote.

Así que, en el siglo XVIII a través de sermones, conversaciones y ejercicios espirituales, impartición de sacramentos —particularmente el de la confesión—, formación de niños en la escuela de primeras letras y el catecismo, además de las cátedras en el colegio y las múltiples obras pías, el espíritu ignaciano se asimiló en la idiosincrasia de los habitantes de Guanajuato (Fig. 2).

Si bien la biblioteca del Colegio de la Santísima Trinidad ha sido muy poco estudiada, conocemos que el libro *Los Proverbios Morales y Consejos Cristianos* del médico Christoval Pérez de Herrera forma parte de su acervo y que fue utilizado por dicha comunidad.

A pesar de la controversia y polémica historiográfica sobre los acontecimientos históricos hispanos en el siglo XVII que afirman una supuesta decadencia de la monarquía⁴, no podemos ignorar hoy por hoy, que es el siglo de oro de la cultura hispana y que durante esos años se publicaron una enorme cantidad de trabajos sobre economía y política que utilizaron profusamente los emblemas. Tratadistas, arbitristas y moralistas contribuyeron a la formación del pensamiento económico político hispano que bajo la influencia jesuita

⁴ ELLIOTT, 2012.

ha permeado al mundo contemporáneo y que, aunque han sido silenciados en múltiples ocasiones, soterradamente explican los comportamientos y orientaciones de la vida cotidiana en muchos lugares que formaban parte de la monarquía hispana.

Allí es donde destaca el trabajo de Pérez de Herrera que, además de médico, escribió arbitrios al rey con la intención de mejorar la situación económica y moral de la monarquía, en esta forma de cultura política hispana que incluía la negociación y el diálogo con el monarca, Pérez de Herrera ataca particularmente la mendicidad y sugiere que los mendigos y pícaros fueran ocupados en oficios útiles a la república, propuesta que se intentó aplicar reiteradamente con poco éxito⁵.

A lo anterior es preciso recordar, que en el paradigma ignaciano se le da vital importancia a la atención y la memoria como requisitos indispensables para el aprendizaje.

Este arte de la memoria, que San Ignacio ha puesto tan metódicamente en obra con «las composiciones viendo el lugar», con «las aplicaciones de los sentidos» de sus Ejercicios Espirituales implica también una retórica. La asiduidad a los «libros-galerías» entre los jesuitas de la primera mitad del siglo XVII, obedece al hecho de que ofrecen al lector un «palacio o templo» todo organizado de la memoria cristiana, con sus lugares repletos de imágenes cargadas de un sentido «místico» y cuyo recorrido completamente proyectado conduce al alma, metódicamente, de la percepción de sus errores terrestres a la contemplación amorosa de las más altas verdades de la fe. Itinerario espectacular de iniciación que conduce al alma, de visión en visión, de emoción en emoción, por una purificación progresiva de sus apegos sensibles hasta la pureza perfecta de la contemplación ad amores⁶.

Así, una de las estrategias para el aprendizaje desarrollada por san Ignacio fue el conmover hasta las lágrimas a través de la *Compositio Loci*. Conmover por medio de las imágenes de la imaginación se realizaba lo mismo para los ejercicios espirituales como en la convivencia cotidiana en los colegios. Además, esta misma estrategia de la Composición de Lugar se desplegaba en paralelo con la literatura emblemática, en donde la palabra y la imagen se entrelazan para crear un mensaje críptico, agudizando el intelecto de los alumnos y, por lo mismo, se recomendaban ejercicios hermenéuticos y exegéticos, además de organizar competiciones sobre dicha composición de lugar en el método de estudio, la *Ratio*, así como un buen número de libros de retórica y emblemática en las bibliotecas de los colegios jesuitas.

⁵ CAVILLAC, 2002.

⁶ ZERMEÑO PADILLA, 2001: 80.

2. SANTA FE REAL DE MINAS DE GUANAJUATO Y LOS CONSEJOS DE PÉREZ DE HERRERA

El libro de emblemas *Proverbios Morales, y Consejos Cristianos* del médico de las galeras del rey de España, don Cristóbal Pérez de Herrera, que llegó a Guanajuato es la edición de 1733, fue publicada en Madrid por los herederos de Francisco Hierro. El libro está dividido en dos grandes partes: la primera comprende todo lo referente a los proverbios morales y consejos, que forman un total de 759 versos pareados, divididos en Tratados donde cada uno corresponde a un tema particular. La segunda parte o Segundo Libro, corresponde a los enigmas o adivinanzas, que eran tan populares como juegos de artificio, entre algunos grupos de la época. Para este trabajo se utilizará únicamente la primera parte, o primer libro, referente a los proverbios y consejos cristianos y hemos agregado ejemplos de su posible influencia en los guanajuatenses.

Los tratados inician con un emblema formado por un lema, una *pictura*, un pequeño epigrama y un consejo en forma de referencia complementaria.

También, a manera de complemento interpretativo, cada tratado presenta un poema dividido en estrofas pareadas, que tienen su referencia en diversos autores clásicos, en libros de la Biblia, y en otros autores cristianos (Fig. 3).



Fig. 3. Emblema «O piger, vade ad formicam, et disce sapientiam»

Fuente: PÉREZ DE HERRERA, 1612

El Tratado primero tiene como lema «O piger, vade ad formicam, et discite sapientiam», que constituye una leve modificación del libro de los proverbios, atribuido al rey Salomón, incluido en la Biblia; capítulo VI, versículo 6 que al texto dice: «Vade ad formicam o piger et considera vias eius et discite sapientiam» («Ve a la hormiga, oh perezoso, mira sus caminos, y sé sabio»). Como se puede observar, las imágenes de la *pictura* se acompañan con los conceptos de *Pietate* (piedad); *Gubernatione* (gobierno); y *Ordine* (orden).

Finalmente, el emblema contiene un epigrama que como él mismo señala, encierra su sentido total: «Orden, gobierno y piedad, de hormiga, abeja y cigüeña *aquesta* emblema lo enseña».

El Tratado primero muestra una *Pictura* que ofrece tres imágenes en vertical y en diferentes niveles: el primero, la figura de una cigüeña que alimenta a sus polluelos que están dentro de un nido construido sobre una torre, le acompaña el concepto de piedad; la segunda, tres pares de panales con abejas volando ordenadamente, con el concepto de gobierno; y la tercera muestra varias filas o caminos de hormigas con la palabra «orden».

Ya desde los clásicos, la cigüeña era considerada como un jeroglífico de la gratitud y de la providencia. Suele representarse de perfil ya sea con una alimaña en el pico o, como en este caso, posada sobre su nido. El hecho de que la cigüeña elija construir su nido en las partes altas de las ciudades y de alimentarse de animales nocivos para la ciudad como ratones y serpientes, dio como resultado que se le considerara como una representación del agradecimiento para con sus bienhechores; y el cuidado que pone en criar a sus polluelos como representación de la piedad y la caridad. Por ejemplo, Ferrer de Valdecebro señala en el *Gobierno de las Aves* que el percnótero o cigüeña es el cuarto linaje de águilas reconocido por Aristóteles y que cuando llegan a la vejez y no pueden volar ni cazar, sus hijos le llevan de comer al nido con «nativa y compasiva piedad»⁷.

Sobre la figura de la abeja, observamos como Plinio el Viejo afirmó que este antófilo ocupaba el primer lugar entre los insectos por su organización admirable y su laboriosidad. Por su parte, el jesuita Francisco Garau advierte en *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza* «Cuidado, que la abeja que labra la miel, lleva también el aguijón»⁸, haciendo referencia a que las tentaciones no se presentan con la cara horrenda del vicio sino siempre como algo bello y tentador.

En 1732 abre sus puertas el hospicio de la Santísima Trinidad en una casa de doña Josefa Teresa de Busto y Moya, empresaria minera y propietaria de haciendas agropecuarias y de beneficio de plata. Doña Josefa se caracterizó por su apoyo a obras pías que se reflejaron en la educación de niños y jóvenes y en el intento por mejorar las condiciones morales y económicas de los habitantes de en ese entonces Villa de Santa Fe y Real de Minas de Guanajuato. En ese sentido, no es de extrañar que la tradición nos remita

⁷ FERRER DE VALDECEBRO, 1683: 3.

⁸ GARAU, 1704: 139.

a la existencia de un panal de abejas en la casa que albergó al hospicio y luego al Colegio con su «admirable organización y laboriosidad», es decir, el emblema marca el buen gobierno con el que se trabaja en la colmena para lograr un orden en una sociedad que se preocupa y ocupa de los necesitados, emblema e ideal que hoy por hoy sigue definiendo a la Universidad de Guanajuato.

Finalmente, acerca del motivo de la hormiga, resalta, no solo su laboriosidad, sino las filas o carriles por los que caminan sin desviarse. También, admira Garau, que entre ellas se ayudan en lo que pueden.

Sobre el *Scriptum* de este primer tratado, los versos giran en torno a la importancia de evitar la vanidad, la envidia, la codicia, la necedad, las afrentas, la mentira. Así como la felicidad que conlleva criar hijos virtuosos, fomentar la verdad, la justicia, el heroísmo honrado, la prudencia, en suma, la templanza; fines que se aplicaron al naciente colegio y a la vida cotidiana de la villa en la que eran frecuentes los crímenes y las batallas campales —conocidas como *zafenis*— entre los trabajadores de las minas y el gran número de vagamundos, actos de violencia que disminuyeron con la obra educadora de agustinos, franciscanos y jesuitas.

Después de la serie de versos, termina el poema con el siguiente consejo: «Antes con justa piedad, oye con misericordia, la contraria adversidad, volviendo en dulce concordia, el rencor y enemistad»⁹. En este primer tratado, la figura de la cigüeña representa la piedad que se tiene al que se encuentra en apuros.

En buena medida las misiones de los jesuitas en la provincia de Guanajuato giraron en torno a educar las virtudes —humildad, liberalidad, honestidad— contrarias a los vicios mencionados en el párrafo anterior. Por ello no es de extrañar que los mineros¹⁰ contemporáneos a dicha dama, además, de explotar la minería, solicitaron al rey otorgara el título de ciudad a la villa; para lograrlo, mejoraron las condiciones urbanas del sitio y contribuyeron a la construcción y embellecimiento de varios templos, así como al mantenimiento de cofradías, establecimiento del colegio y otras obras pías para aliviar la extrema pobreza de un sector de la población guanajuatense.

En cuanto a los jesuitas, en esos años, siguieron con las misiones en los alrededores de Guanajuato y la enseñanza del cristianismo, consolidaron el colegio en 1744 y se organizaron con los betlemitas para trasladar a los enfermos del hospital al colegio después de una terrible inundación¹¹: «Ni hai mas verdadera / gloria que ser amparo de pobres. / Ni de que mas paga cobres / que de obras de charidad»¹² (Fig. 4).

⁹ PÉREZ DE HERRERA, 1612: 16.

¹⁰ El término «minero» en el siglo XVIII se refería a los empresarios de la minería.

¹¹ FERNÁNDEZ DE SOUSA, 1992.

¹² PÉREZ DE HERRERA, 1612: 9.

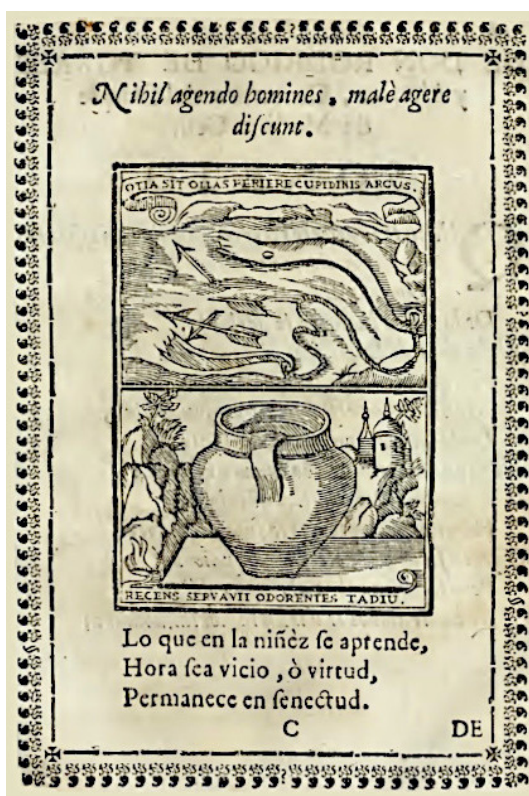


Fig. 4. «Otia sit tollas periere cupidinis arcus»
Fuente: PÉREZ DE HERRERA, 1612

La *pictura* del Tratado segundo ofrece dos imágenes en vertical; en la de arriba se observan un arco y dos flechas de Cupido, rotos, que se acompañan por una cartela con el mote «Otia sit tollas periere cupidinis arcus» («Si eliminas el descanso, se rompe el arco del deseo»). La segunda imagen, situada debajo de la primera, muestra la figura de una olla, también acompañada de una cartela con el mote «Recens servavit odorem testa diu» («La olla nueva conservará el aroma largo tiempo»).

Este segundo emblema se complementa con la referencia «Nihil agendo homines, malè agere discunt» («Entregándose a la ociosidad, aprenden los hombres a obrar mal») así como por el epigrama «Lo que en la niñez se aprende, hora sea vicio o virtud, permanece en senectud».

La fuente textual del mote se toma de Marco Porcio Catón «El Viejo», citado por Lucio Junio Moderato Columela, en el libro XI, tomo II, de *Los Doce Libros de Agricultura*, que a la letra dice: «Efectivamente, no hay medio mejor para impedir esto, aunque sea al hombre mas malvado, que exigir todos los dias de él que trabaje, pues nada hay mas verdadero que aquel oráculo de Marco Catón, que dice: “No haciendo cosa alguna los hombres, aprenden á hacer mal”». Por ello, es que la fundación del colegio,



Fig. 5. «Patientia et constantia»
Fuente: PÉREZ DE HERRERA, 1612

auspiciado por doña Josefa y por Lascuráin de Retana, cumple entonces con la preocupación por dar orden y guía a una sociedad cuya fama era estar constituida por una plebe de levantiscos y pendencieros, desempleados y vagamundos, derrochadores de sus bienes.

Hablaremos ahora del Tratado tercero de los *Proverbios Morales* (Fig. 5).

La imagen muestra un gran barco, con todas sus velas desplegadas, que se enfrenta a una tempestad con el mar embravecido y fuertes vientos, los cuales se representan por medio del soplado de dos personajes.

El motivo del barco enfrentándose a la tempestad ya había sido utilizado por Pérez de Herrera en su obra *Discurso del Amparo de los legítimos pobres*, impreso en Madrid por Luis Sánchez en 1598, sin embargo, en aquella ocasión la galera permanecía con las velas recogidas, avanzando lentamente y esperando mejores tiempos. En el caso que nos ocupa, el bajel se enfrenta peligrosamente, velas al viento, contra el peligro de la tormenta.

El lema de este emblema indica «Patientia et constantia» («Paciencia y constancia») que se complementa con la referencia «Qui dubiis ausus committere flatibus alnum quas natura negat praebuilt arte vias» («Quien primero se atrevió a confiar su corteza de

aliso a los vientos inciertos y quien con su habilidad concibió un camino prohibido por la naturaleza»).

La fuente de la referencia está tomada del epilio de Claudio Claudiano, *El rapto de Proserpina*, que textualmente señala:

El que primero hizo un barco y se hundió con él en las profundidades, turbando las aguas con remos toscamente labrados, quien primero se atrevió a confiar su corteza de aliso a los vientos inciertos y quien con su habilidad concibió un camino prohibido por la naturaleza, temeroso al principio ensayó suaves mares, abrazando la orilla en un curso sin aventuras. Pero pronto comenzó a intentar el cruce de amplias bahías, a dejar la tierra y extender su lona al suave viento del sur; y, como poco a poco su creciente coraje lo llevó adelante, y como su corazón se olvidó del miedo entumecedor, navegando ahora en grande, irrumpió en mar abierto y, con las señales del cielo para guiarlo, pasó triunfante a través de las tormentas del Egeo y del Jónico¹³.

En la tradición náutica, el capitán tiene toda la responsabilidad sobre las decisiones para que el barco llegue con bien a puerto, por lo cual es indispensable el buen juicio del mandatario en todo momento; de ahí que el epigrama del emblema señale: «Si el piloto sin consejo, por su voluntad se empeña, dará el Baxel en la peña»¹⁴.

En ese sentido, observamos que tanto los párrocos como los regidores de Guanajuato buscaron, no sin peripecias y alcances —fraudes— en algunas ocasiones, hacer del sitio habitado un lugar bien dirigido para el bien común. Ya en el siglo XVII, el agustino, fray Joseph Sicardo, puso orden en las batallas campales que se organizaban los fines de semana entre los operarios mineros y años más tarde, ya en el siglo XVIII, los jesuitas con sus prácticas piadosas —sermones, ejercicios, catequización— favorecerían el orden.

El cuarto Tratado se conforma por la *pictura* de una mano abierta que muestra la palma y los cinco dedos separados, arriba de cada uno de los dedos está un ojo humano abierto, mirando al espectador (Fig. 6).

Nuevamente Pérez de Herrera utiliza un emblema de su obra *Discurso del Amparo de los legítimos pobres*, pero de nueva cuenta cambia su epigrama y con ello modifica la enseñanza del mensaje.

El lema de este cuarto tratado es «Vigili labore» («Trabajo vigilante») y su referencia complementaria señala «Oculi tui recta videant» («Tus ojos miren lo recto») la cual está tomada del libro de los Proverbios: «Oculi tui recta videant et palpebrae tuae praecedant gressus tuos»¹⁵ («Tus ojos miren lo recto, Y diríjanse tus párpados hacia lo que tienes delante»).

¹³ CLAUDIO CLAUDIANO, 1995: 32.

¹⁴ PÉREZ DE HERRERA, 1612: 33.

¹⁵ Pr 4, 25.



Fig. 6. «Vigili labore»
Fuente: PÉREZ DE HERRERA, 1612

Por otra parte, el epigrama dice «Argos conviene que seas, Vigilante, peregrino, Para no errar el camino».

Además, el poema que complementa este emblema inicia con una elocuente sentencia, «Recede a malo» («Apártate del mal») y en sus versos continúa aconsejando:

Es justo tomar consejos de prudencia y rectitud, porque siguiendo virtud cualquier trabajo es ligero; y es camino verdadero de la fé y verdad cristiana, no diferir a mañana el bien que hoy se puede obrar; procurando no imitar a los de aqueste tratado, al que puede ser amado y gusta que le aborrezcan; al que pretende que crezcan sus deleites y placeres; al que por llegar haberes pone su persona en mengua; al que de dañada lengua pretende sacar provecho; al que estando satisfecho pide cosas excusadas; al que mide otras pisadas y no quiere ser medido; al que después de perdido aguarda a tomar consejo; al que perdió amigo viejo y muy presto se consuela; al que siempre se desuela en fundar Torres de viento; al que sobre ruin cimiento cargare grande labor [...] al que siente que alabado ser otro en su presencia; al que tiene por clemencia Dar consejo deleitoso; al que por ser poderoso Vive á descuido, y placer; al que estudia en complacer Sin cosa mala estorbar; al que piensa reposar No siendo en nada fiel; al que se atribuye

*á el Todo el bien que Dios le dio; al que entiende que nació En algo libre, y exento. Y á aquellos que sufrimiento y caridad no tuvieren, porque ellos viven y mueren con pena eterna, y tormento*¹⁶.

Este poema ejemplifica con claridad lo que sucedió en la flamante ciudad de Guanajuato, joya de la corona hispana, en 1767 que, con la aplicación de la Real Pragmática de Extrañamiento de los miembros de la Compañía de Jesús de territorios hispanos, pierde el rumbo y a falta de un buen dirigente, sus pobladores se amotinaron. La represión no se hizo esperar y el colegio sobrevivió por varios años a la deriva, hasta que bajo la batuta del sacerdote oratoriano Marcelino Mangas la institución educativa corrige el rumbo y es salvada de las ideas absurdas de los gobiernos independentistas, que lejos de apoyar la educación y el buen concierto social, pretendían cerrar el colegio y darle un uso ajeno al educativo al edificio.

En la imagen de la *pictura* del emblema Quinto se observan a tres operarios trabajando en la recolección y crianza del gusano de seda, mientras otros dos se dedican al transporte e hilado de los capullos (Fig. 7).

El lema reza «Permansionem» («Permanencia») y la referencia complementaria: «Qui diligit disciplinam, diligit scientiam» («El que ama la corrección ama el conocimiento»), la cual se tomó del libro de Proverbios¹⁷: «Qui diligit disciplinam diligit scientiam qui autem odit increpationes insipiens es» («El que ama la corrección ama el conocimiento, pero el que aborrece la repreñión se embrutece»).

Por otra parte, el epigrama señala «Que lo que prudencia rige, Por largo tiempo se queda, Muestra el gusano de seda».

Nuevamente el poema que acompaña este emblema inicia con una sentencia grave «Fac Bonum» (Haz el bien) y que pareciera complementa la del emblema anterior.

*De lo que debes huir Te aconsejé en el pasado
Y en este último tratado Lo que conviene seguir
Hallarás bien dibujado.
Sigue al que el mudo ha dexado Por mejor servir á Chrifto.
Al que no quiere ser visto Y huye a la soledad.
Al que con gran caridad A los próximos consuela.
Al que siempre se desvela En mirar por su conciencia.
Al que vive con prudencia y Santa sinceridad.
Al que ama la verdad Por ser seguro camino.*

¹⁶ PÉREZ DE HERRERA, 1612: 52.

¹⁷ Pr 12, 1.



Fig. 7. «Permansionem»
Fuente: PÉREZ DE HERRERA, 1612

*Al que confiesa por trino A Dios en única esencia.
Al que tuviere paciencia En sufrir persecuciones.
[...]
Al que antes que se informe ninguna cosa condena.
Al que de virtudes llena Tiene el alma de contínuo;
Al que al pobre peregrino Agasaja, y favorece.
Al que jamas desfallece De lo bueno que comienza,
Al que aunque á los otros venza No se jacta ni engrandece,
Al que en obras siempre crece Exemplares, y christianas,
Al que las cosas mundanas Aborrece con firmeza,
Y pone su fortaleza
En ganar las soberanas
Que dá la suprema Alteza¹⁸.*

¹⁸ PÉREZ DE HERRERA, 1612: 80.



Fig. 8. «Placet compendiosa brebitas»
Fuente: PÉREZ DE HERRERA, 1612

La parte final de *Los Proverbios Morales y Consejos Cristianos* incluye un último emblema con una postrera enseñanza (Fig. 8).

Esta vez, en la imagen se observa un jarrón con un enorme ramo de flores y hierba, que pierde pétalos. Al fondo se alcanzan a percibir un par de construcciones sobre dos peñones. A la *pictura* la acompaña el lema «Placet compendiosa brebitas» («Agrada la escueta brevedad») y es que, en esta ocasión, el emblema se dirige hacia el menosprecio de las cosas perecederas de esta vida, como explicará Herrera, después, en los tercetos.

El emblema se complementa por la referencia del verso 211, «Stacio», de Publio Papinio: «Semper odoratis spirabunt floribus área» («Siempre con flores fragantes exhalarán los altares»); así como por el epigrama «Que lo que prudencia rige, por largo tiempo se queda, Muestra el gusano de seda».

CONCLUSIONES

La educación de los jesuitas en Guanajuato no se limitó a lo enseñado en el Colegio de la Santísima Trinidad, sino que fue más allá tratando de inculcar, entre los habitantes de la entonces Real de Minas, comportamientos morales y cristianos a través de la administración de sacramentos —principalmente la penitencia y la eucaristía—, de la

enseñanza del catecismo, la organización de obras pías, la prédica a través de sermones y ejercicios espirituales, así como de las conversaciones edificantes con sus amigos y vecinos. Una estrategia fundamental para lograr lo anterior fue la Composición de Lugar, la cual se aplicaba tanto en la pedagogía como en la literatura emblemática y en la retórica visual del arte, sobre todo pictórico, aunque también escultórico que aún se aprecia en el templo de la compañía y en otros templos inspirados por su propuesta pedagógica.

En este ámbito es donde se inserta el libro de Pérez de Herrera y su posible influencia en el comportamiento de los guanajuatenses durante el siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- CAVILLAC, Michel (2002). *El Madrid «utópico» (1597-1600) de Cristóbal Pérez de Herrera*. «Bulletin Hispanique». 104:2, 627-644. [Consult. Abr. 2021]. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2002_num_104_2_5126>.
- CLAUDIO CLAUDIANO (1995). *El rapto de Proserpina*. Barcelona: Fundació Bernat Metge: p. 32.
- ELLIOTT, John (2012). *Haciendo Historia*. Trad. Marta Balcells. Madrid: Taurus.
- FERNÁNDEZ DE SOUSA, Juan de Dios (1992). *Carta Consolatoria a la ciudad de Guanajuato*. Guanajuato: Gobierno del Estado.
- FERRER DE VALDECEBRO, Andrés (1683). *Gobierno general, moral y político hallado en las Aves más generosas y nobles sacado y propiedades de sus naturales virtudes*. Madrid: Imprenta de Bernardo de Villa Diego, t. I.
- GARAU, Francisco (1704). *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza y segunda parte de las máximas políticas y morales. Máxima V*. Barcelona: por Rafael Figueró.
- GUEVARA SANGINÉS, María (2012). *Familias empresarias y propietarias en el Real de Minas de Guanajuato, siglo XVIII*. México: ENAH. Tesis doctoral.
- MARMOLEJO, Lucio (1967). *Efemerides guanajuatenses*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, t. I.
- PÉREZ DE HERRERA, Christoval (1612). *Proverbios morales, y consejos cristianos, muy provechosos para concierto, y espejo de vida, adornados de lugares, y textos de las divinas, y humanas letras*. Madrid: Herederos de Francisco del Hierro.
- PÉREZ DE HERRERA, Christoval (1598). *Discurso del Amparo de los legítimos pobres*. Madrid: Luis Sánchez.
- ZERMEÑO PADILLA, Guillermo (2001). *La filosofía jesuita novohispana en perspectiva*. «Artes de México». 58, 78-87.

DIVISAS Y EMPRESAS EN LOS FESTEJOS CABALLERESCOS. REFLEXIONES SOBRE SU USO EN EL MUNDO HABSBÚRGICO

PATRICIA ANDRÉS GONZÁLEZ*

JESÚS F. PASCUAL MOLINA*

Resumen: *La presencia de emblemas en las fiestas caballerescas es bien conocida, sin embargo, aún no ha sido analizada sistemáticamente, a pesar de que el mundo de la emblemática y la cultura visual relacionada con ella tiene un amplio espacio de estudio en el mundo de los torneos y otros entretenimientos, a través de los libros de fiestas y las crónicas que se publicaron sobre ellas. Algunos estudios importantes realizados hasta la fecha, como The English Tournament Imprese (1988) de Young, están dedicados a la presencia de este género en festivales y juegos caballerescos en la tradición de la Inglaterra tudor y jacobea; pero el entorno de los Austrias ha sido mucho menos trabajado y de forma muy aislada, lo que sucede en la Península Ibérica, a pesar de que se han publicado numerosos estudios dedicados a las festividades celebradas en esas zonas. El objetivo de este trabajo es hacer una primera reflexión sobre el uso de la empresa en los torneos descritos por Calvete de Estrella, que permita introducir un análisis sistemático de su uso en otros ejemplos.*

Palabras clave: *Habsburgos; torneos; emblemática; Empresas; fiestas caballerescas.*

Abstract: *The presence of emblems in knightly festivals is well known, however, it has not yet been systematically analyzed, despite the fact that the world of emblematics and the visual culture related to it has ample space for study in the world of tournaments and other entertainments, through the festival books and chronicles that were published about them. Some important studies carried out to date, such as Young's The English Tournament Imprese (1988) are devoted to the presence of this genre in festivals and chivalric games in the tradition of Tudor and Jacobean England; but the environment of the Habsburgs has been much less worked and in a very isolated way what happens in the Iberian Peninsula, despite the fact that numerous studies have been published dedicated to the festivities celebrated in those areas. The objective of this work is to make a first reflection on the use of the imprese in the tournaments described by Calvete de Estrella, which allows introducing a systematic analysis of its use in other examples.*

Keywords: *Habsburgs; tournaments; emblematic; Imprese; chivalric festivals.*

La presencia del género emblemático en los torneos y justas de la Edad Moderna es un campo todavía por desarrollar, especialmente en el ambiente de los Habsburgo. Y es que si la emblemática, en cualquiera de sus modalidades, está presente en todo tipo de soportes, el de los juegos caballerescos no fue ajeno a ello¹. El uso de la emblemática en los torneos ha sido tratado en trabajos de referencia como los de Alan R. Young para el

* Los autores pertenecen al Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid y Unidad de Investigación Consolidada de la Junta de Castilla y León Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna. Email: patricia@fyl.uva.es; pascual@arte.uva.es.

¹ LÓPEZ POZA, 2008.

caso inglés², o los de Ceballos y Rico en el ámbito del siglo XV español³. Sin embargo, en el contexto de los festejos caballerescos de la época del emperador Maximiliano, de los que existe numerosa bibliografía⁴, la necesidad de un estudio a partir de la emblemática parece ser cada vez más imperioso:

In addition to their distinctness from the realm of heraldic studies, the use of imagery in tournaments, particularly those held in Maximilian's time, should also be held as apart from the field of emblem and impresa studies. While this has been touched on briefly in wider scholarship, the depths of tournament imagery in connection to emblems is far from fully explored⁵.

Y es que una dinastía como la de los Habsburgo, empleó también, entre otros recursos, el nuevo género literario, la emblemática, para transmitir su imagen de poder. Así, en algunos de los libros patrocinados por el emperador Maximiliano, como el *Freydal* (1512-1515)⁶, se muestra el gusto por los torneos y las justas, a través de sus reglas y en 250 miniaturas en las que se ofrece una visión simbólica y propagandística del propio soberano⁷, donde aparecen diversos motivos emblemáticos. El emperador, bajo el nombre de Freydal, suele ser representado portando un gran penacho de plumas blancas en ocasiones saliendo de una corona (Fig. 1).

Los demás caballeros muestran motivos tan diversos como la rueda de la fortuna o el molino de viento en medio de una corona de laurel en una cimera o con el que, a modo de lanza, juega un niño alado sobre un caballo de madera, por poner algunos pocos ejemplos.

Sin duda, esta obra se puede relacionar con otras que seguirían esta línea, ensalzando el mundo caballeresco, como las surgidas del ámbito del emperador como el *Theuerdank* (1517) o el *Weisskunig* (compuesta hacia 1516, pero publicada por primera vez en 1775), pero sobre todo con los libros de torneos realizados en el entorno de los Habsburgo, especialmente en el territorio alemán, como el manuscrito conservado en Múnich (Fig. 2), con grabados de Hans Burgkmair el joven (c. 1540), o los volúmenes conservados en Nueva York y Viena, realizado este último para el emperador Fernando II, ya en el siglo XVII⁸.

² YOUNG, 1987; 2008.

³ CEBALLOS ESCALERA, 1985; RICO, 1991: 189-230.

⁴ COLTMAN CLEPHAN, 1995 [1919]; KRAUSE, PFAFFENBICHLER, eds., 2017.

⁵ ANDERSON, 2017: 168.

⁶ BEAUFORT SPONTIN, 2008; KRAUSE, 2019a: 120-122; 2019b: 123-135; 2019c.

⁷ SILVER, 2008; PASCUAL MOLINA, 2019.

⁸ SANDBICHLER, 2010; NICKEL, BREIDING, 2010.



Fig. 1. Freydal, *Turnierbuch Kaiser Maximilians I*, c. 1512-1515, Viena
Fuente: Kunsthistorisches Museum



Fig. 2. *Turnierbuch Ritterspiele gehalten von kaiser Friedrich III und Kaiser Maximilian I in den Jahren 1489-1511*, Hans Burgkmair, c. 1540
Fuente: Bayerische Staatsbibliothek, cod. Icon. 403

Los motivos decorativos en escudos y banderas, así como en las gualdrapas de los caballos o las cimbras de los yelmos, son un muestrario de elementos que funcionan como divisas o empresas personales, que en algunos casos permiten reconocer al personaje, relacionándose muchas veces con la heráldica⁹.

Si bien siempre se tiende a vincular la cultura caballeresca y su magnificencia ornamental con la corte de Borgoña y su auge en tiempos del emperador Maximiliano, llamado por la historiografía «el último caballero», es innegable que también en la España de los Trastámara se celebraron importantes festejos caballerescos y en ellos igualmente se desplegaron los recursos de la emblemática. Baste recordar el repertorio de emblemas y divisas usados por el rey Fernando el Católico, quien empleara símbolos como el hinojo o el yelmo, por no hablar del conocido yugo, elementos con significado eminentemente político, pero también vinculados al amor cortés, haciendo referencia a la inicial de su esposa¹⁰.

Lo cierto es que, en la España del siglo XVI, la tradición europea y la propia hispana se entremezclarán y en lo referido a los festejos caballerescos se vivirá un momento de esplendor¹¹. Carlos V protagonizó diversos episodios en este sentido, como cuando justó por primera vez en Valladolid, llevando sobre su sayo y la gualdrapa del caballo unas tarjetas que mostraban la divisa del *Plus Ultra*¹², adoptada tras la muerte de Fernando el Católico, así como el texto *Nondum qui est a dire*, que podríamos traducir como «queda por decir» o «aún no se ha dicho», que había sido la divisa que usaba desde su infancia y en referencia a lo que le podía deparar el futuro. Pero sin duda, en la primera mitad del siglo XVI, destacaron los festejos relacionados con el príncipe Felipe, destinados no solo a perpetuar una tradición caballeresca, sino sobre todo entendidos como actos de presentación del heredero y exaltación del linaje. Así, por ejemplo, las justas en torno a los actos de celebración del primer matrimonio del príncipe con la portuguesa María Manuela, especialmente los de Valladolid en 1544, o las que tuvieron lugar en Alcalá de Henares en 1548, antes de la partida hacia Europa, son buena muestra de ello¹³. En este sentido, las fiestas celebradas durante el *tour* del heredero por los territorios europeos fueron el colofón de un espectáculo caballeresco convertido, cada vez más, no tanto en un ejercicio marcial, como en una representación teatral, una puesta en escena del poder.

⁹ Sobre el mundo de la divisa o empresa, se han consultado las bases de datos de <www.bidiso.es/Symbola> y <<https://devise.sapat.fr>>.

¹⁰ LÓPEZ POZA, 2012.

¹¹ GAMBA, 2017.

¹² ROSENTHAL, 1971.

¹³ PASCUAL MOLINA, 2013: 229-245; 2017; PENA SUEIRO, 2019.

EL CASO DEL *FELICÍSIMO VIAJE DE CALVETE DE ESTRELLA*

Entre 1548 y 1551, el príncipe Felipe realizó un viaje por los territorios que algún día habría de heredar. Una fuente esencial para conocer en detalle lo sucedido en el periplo europeo es el *Felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*¹⁴, de Juan Cristóbal Calvete de Estrella (Sariñena, Huesca, h. 1510-Salamanca, 1593), quien recoge todas las celebraciones acontecidas a su paso, entre ellos los torneos festivos que se celebraron en distintas ciudades a lo largo de la relación de un viaje que puede entenderse como de presentación del príncipe ante sus futuros súbditos¹⁵. En relación con la emblemática, frente a otras crónicas de este viaje en las que no se describen las cimbras de los caballeros, aunque sí los colores y tejidos de las ropas, Calvete cita algunos casos de interés.

No debemos olvidar que Calvete demuestra conocer y hace uso de la emblemática. Entre 1541 y 1547, se encarga de adquirir gran parte de los libros que formarían inicialmente de la biblioteca privada del príncipe, entre los que pudo estar la *Hieroglyphica* de Horapollo, que figura en el catálogo desde 1530 (Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, sign. 16-V-22). Este texto, además, tuvo una influencia probada en la extensión y difusión de empresas, jeroglíficos y emblemas en el contexto español, por ejemplo, en el ámbito de la arquitectura efímera¹⁶. A partir de su publicación, estos elementos se van a encontrar tanto en programas iconográficos como en las *relaciones de sucesos*.

Asimismo, Calvete probó su conocimiento del arte de la emblemática en su participación en las exequias del emperador Carlos V celebradas en Valladolid en 1558, para cuyo túmulo se encargó de redactar los epitafios y versos¹⁷.

Por otro lado, y en relación con el felicísimo viaje, la comitiva se detuvo en Pavía, no solo para visitar el lugar de la famosa victoria contra Francisco I, sino también para que los más doctos del grupo fueran a escuchar a Andrea Alciato:

*Ay en la ciudad una, entre otras cosas dignísimas de ser vistas (como esta dicho), una Universidad y Escuela instituydas por el Emperador Carlo Magno, las quales estavan ornadas de dos de los más excelentes y celebrados varones en letras que ay en nuestros tiempos y mas conocidos por sus obras y libros que se han escripto y publicado con inmortal fama suya. El uno el doctor Andrea Alciato, juriconsulto, y el otro, Geronymo Cardano, famoso médico y matemático, a los quales, por ser tan señalados en palabra, los fueron a ver muchos hombres doctos cortesanos. El siguiente día, el Alciato hizo en palacio a su Alteza una oración en latín breve y muy elegante*¹⁸.

¹⁴ CALVETE DE ESTRELLA, 1552.

¹⁵ CHECA CREMADES, 1987: 221-232; STRONG, 1988: 96-102.

¹⁶ GERMANO LEAL, 2014.

¹⁷ CALVETE DE ESTRELLA, 1559.

¹⁸ CALVETE DE ESTRELLA, 1552: 57.

Siguiendo el orden cronológico de las referencias del viaje, podemos encontrar algunos testimonios que permiten reparar en la presencia de la emblemática en los distintos festejos que se celebraron. Así, el 24 de enero de 1549 la comitiva llegó a Trento, donde tuvieron lugar diferentes fiestas y entre ellas lo que Calvete titula como «Fiestas de fuegos y combate del castillo»¹⁹. En este «torneo de invención», siguiendo la expresión propuesta por Pedro Cátedra²⁰, encontramos una breve referencia del uso de empresas en los torneos. Dice Calvete: «Despues d'esto salieron de un lado de la plaça ocho armados de armas blancas con almetes en las cabeças y por cimera en ellos un Hércules, que con fuerza descarrillava un león, el qual echava por la boca centellas y llamas de fuego, continuándolo sin cessar por buen espacio de tiempo»²¹.

La presencia de motivos mitológicos es habitual tanto en las arquitecturas efímeras como en las fiestas, al igual que lo es en la emblemática:

A los personajes mitológicos les corresponde un amplio espacio en los Emblemas. Basta hojearlos al azar para toparse con Pan, Baco, Juno, Tetis, Minerva, Hércules, las Gracias y las Arpías, Scilla y Níobe, Tántalo y Prometeo, Ganímedes, Acteón, Icaro, Narciso, Proteo [...]. La vista se recrea de buen grado con estas figuras, muchas de las cuales son un encanto. Pero no olvidemos que tienen una función. O bien simbolizan un vicio o una virtud, o bien traducen una verdad moral. Fauno es la lujuria; Tántalo la avaricia; Belerofonte, la inteligencia y el coraje triunfando sobre las acechanzas; Ganímedes, el alma pura que halla su alegría en Dios²².

En este caso, Hércules luchando con el león puede entenderse en referencia a la fuerza y era motivo habitual en las representaciones de los Habsburgo, pues se concebía como antecesor de la dinastía.

En el torneo a pie celebrado el domingo siguiente, tras la comida y el baile:

Entraron quatro mantenedores muy en orden, así de muy luzidas armas como de ricas libreas. Trayan sobre los almetes por cimera un ave phenis ardiéndose en el fuego, que es la divisa del Cardenal de Trento, con esta letra:

VT VIVAM

Como si dixesse:

Para que biva

Y muchas hachas alumbrando delante²³.

¹⁹ RÍO NOGUERAS, 2012a.

²⁰ CÁTEDRA, 2005.

²¹ CALVETE DE ESTRELLA, 1552: 103.

²² SEZNEC, 1983: 89.

²³ CALVETE DE ESTRELLA, 1552: 105.

Efectivamente el cardenal Cristóforo Madruzzo o Madruzzo, hombre de estado que sirvió al rey Carlos V, a Fernando I y al mismo Felipe II, fue obispo-príncipe de Trento entre 1539 y 1567. La divisa señalada corresponde a la descrita por Girolamo Ruscelli, quien con el Fénix representa a cualquier cristiano, príncipe o cardenal que «todo el peso de sus fatigas mundanas, como son principalmente el tener que gobernar, e instruir a tanta gente a ellos encomendada, los trabajos de las discordias de los cristianos en los asuntos de la religión, el celo, la aflicción por el peligro de los infieles que amenaza a los pueblos», necesita la renovación²⁴.

Se han conservado varias medallas acuñadas en honor del cardenal, en cuyos reversos aparece el Ave Fénix con las alas desplegadas, encima de una pira ardiente. La realizada hacia 1570 por Lorenzo Fragni, o Lorenzo Parmesano²⁵, probablemente con motivo de su nombramiento como obispo de Ostia, muestra por encima del ave una corona de laurel junto a un cingulo o cordón. La leyenda dice «REVIXIT-». En 1578, se realizó otra medalla, obra de Pietro Paolo Romano, en el que el ave fénix arde en la pira, mirando al sol abrazador, y ahora sí, lleva la inscripción «VT VIVAT» (Fig. 3).



Fig. 3. Pietro Paolo Romano, medalla del Cardenal Madruzzo. 1578
Fuente: Civiche Raccolte d'Arte Applicat, Milán

El papa Clemente VIII usará también como divisa al Fénix, y Juan de Horozco le dedicará uno de sus libros (*Sacra symbola*, 1601)²⁶ incluyendo el Fénix en varias ocasiones, incluso con el mismo mote de *Ut vivat*.

Como es conocido, uno de los torneos más importantes y complejos de los descritos en el *Felicísimo viaje* es el celebrado en la localidad de Binche, durante las magníficas fiestas organizadas por María de Hungría a la llegada del emperador y el príncipe en agosto de 1549²⁷. La *invención* celebrada se ha considerado como un cambio en los torneos caballerescos, a partir del cual adquieren un carácter más teatral, pero en realidad

²⁴ RUSCELLI, 1566: 173-179; GARCÍA ARRANZ, 2010: 358-375.

²⁵ ÁLVAREZ-OSSORIO, 1945.

²⁶ LÓPEZ POZA, 2017.

²⁷ PETERS, 1999; PIZARRO GÓMEZ, 1999; RÍO NOGUERAS, 2012b; REY SIERRA, 1999.

esta transición se venía fraguando desde unos años antes como demuestran los festejos de la década de 1540.

En la descripción de Calvete se destacan especialmente los colores que los caballeros vistieron durante el espectacular torneo de a pie, pero además, tras la entrega de premios de este, se celebró el famoso *torneo de invención*: «De la aventura de la espada encantada y del castillo tenebroso»²⁸.

A lo largo del mismo hay un juego habitual con el sobrenombre de los participantes y la decoración de su cimera a modo de divisa o empresa. Calvete cita una serie de caballeros con apelativos como «del Griphon», «de la Muerte», «Tenebroso», «del Sol», «del Águila Negra», «de la Mula Blanca», «del escudo verde», «del León dorado», «de los tres luceros», «Sin Esperanza», «del Escudo Azul»... Algunos parecen muy evidentes y en otros casos resulta difícil intuir qué se ha representado, siendo muy pocos los motivos claramente descritos por Calvete, como cuando menciona al caballero «de la Muerte», «que assi se llamava el otro por tres calaveras que traya en su escudo»²⁹.

Estos nombres de los caballeros son los que han dado lugar a la hipótesis de que Miguel de Cervantes conociese el texto de Calvete o alguna otra relación de estas fiestas y lo usase como inspiración para algunos de sus personajes de *El Quijote*³⁰, como el caballero de la Luna que recuerda al de la Blanca Luna, el bachiller Sansón Carrasco del capítulo II, o por supuesto el caballero Triste que evoca al sobrenombre que Sancho da a don Quijote en el capítulo XIX, «caballero de Triste Figura». Pero este, sin ir más lejos, aparece también en *La historia del muy esforzado e animoso caballero don Clarián de Landanís* (Toledo, 1518)³¹. Según la edición de Diego Clemencín, el caballero del Grifo sería el conde de Aremberg en esas celebraciones. Tampoco es fácil demostrar esta cuestión, ya que hay otros libros de caballerías como el publicado en 1543, *Filesbian de Candaria*, donde también aparece un caballero del Grifo³².

En relación con ello, creemos importante tener en cuenta que, aunque muchos personajes repitiesen su denominación y con ello su divisa o empresa —especialmente en el caso de divisas personales, o alusiones a elementos familiares o al nombre de la amada—, en realidad estamos hablando de *invenciones* realizadas para cada torneo —muchos de ellos podríamos denominar «temáticos», erigidos sobre un paratexto literario que servía de marco a los festejos— en los que aparecen tipo iconográficos comunes, que pueden tener un simple sentido decorativo, como en un principio ocurría, o con mayor probabilidad un carácter simbólico o alegórico, en ocasiones relacionado con las armas heráldicas, o también con una lectura más emblemática³³.

²⁸ CALVETE DE ESTRELLA, 1552: 336.

²⁹ CALVETE DE ESTRELLA, 1552: 336.

³⁰ LÓPEZ ESTRADA, 1982.

³¹ ALLEN, *ed.*, 1989: I, 242, 4.

³² AVALLE-ARCE, *ed.*, 1979: I, 231, 18.

³³ CÁTEDRA, 2007.

Sin ir más lejos, el grifo decora varias gualdrapas de los caballos en los retratos ecuestres del emperador Maximiliano. Recordemos, por ejemplo, la representación contenida en el folio 13 recto del *Eine Reihe von in Farben zum Theil schön ausgeführten Bildern*, Wolfenbüttel, en la Herzog August Bibliothek, o la pintura anónima del Kunsthistorisches Museum, que muestra a Maximiliano entrando en Luxemburgo en septiembre de 1480.

Pausanias, en la *Descripción de Grecia*, señala que «Los grifos son unos animales parecidos a leones con alas y pico de águila»³⁴. Aunque han tenido diversos simbolismos³⁵, es habitual que sean utilizados como protectores y guardianes, de hecho, se colocaban en las esculturas *thoracatas* romanas aludiendo a su función de recoger el alma del héroe. Podemos pensar que en el XVI, cuando se siguen representando, no se hace con un carácter meramente decorativo, y menos en contextos caballerescos donde el grifo como el animal, aunque mitológico, más fuerte, venía siendo utilizado con ese claro simbolismo— recordemos la divisa de la Orden de Caballería de la Jarra y el Grifo, fundada por Fernando de Antequera.

Entre los caballeros que llaman la atención a Calvete está otro que lleva unas empresas con rayos: «Fue maravilla ver la furiosa batalla que hazía en ese tiempo un caballero de unas armas blancas, que sobre ellas traya hechos unos rayos de encarnado y blanco»³⁶.

Respecto a las mismas fiestas, el autor sigue mencionando a caballeros con divisas semejantes:

*En aquel punto avía entrado una dueña ricamente guarnida en un palafrén, puesto un antifaz en el rostro, a pedir batalla de parte de tres cavelleros; venía con ella un hermoso doncel vestido de raso encarnado golpeado, y por los golpes sacados unos bocados de telilla de plata, que era lo mismo de que venían los cavalleros aventureros, y dándole la respuesta que no les faltaría batalla tocando la bozin, lo que hizo luego el caballero del Sol, que así se dezía porque lo trayía por divisa dentro de una guirnalda sobre una hermosa cimera de plumas blancas garçotas, y assi las trauían los otros de su compañía*³⁷.

O: «el caballero de las Estrellas se dezía, porque las traya en la cimera, el qual era Gerónimo Perrenoto, y el otro que su batalla con el del Aguila Negra hazia, y no se detuvo mucho en ella el Cavallero de la Luna, que assi se dezía porque la trayía en la cimera»³⁸. Y uno de los más espectaculares, no solo por la empresa que se repetía por todas sus ropas, sino también por la puesta en escena de su llegada:

³⁴ PAUSANIAS, 1994: 147.

³⁵ ARMOUR, 1995; SILVA SANTA-CRUZ, 2012.

³⁶ CALVETE DE ESTRELLA, 1552: 337.

³⁷ CALVETE DE ESTRELLA, 1552: 196.

³⁸ CALVETE DE ESTRELLA, 1552: 196.

*Cavallero de la Muerte, que la trayía por divisa. Vieronle baxar por los collados todo de negro con muchas muertes sembradas por el vestido, acompañado de muchos cantores vestidos de lo mismo que venían cantándole los responsos con muy suave y concerta música, y con la misma solenidad, después de vencido, lo acompañaron al castillo Tenebroso, éste era don Garcia de Ayala. Era el tercero el caballero del Basilisco*³⁹.

Respecto a estos caballeros mencionados y por compararlos con algún ejemplo visual, encontramos cómo sus emblemas y divisas son motivos reiterados. El famoso libro de torneos conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, el *Album of Tournaments and Parades in Nuremberg*, en su página 5r., nos presenta un caballero montando un caballo cuya gualdrapa está decorada con un sol.



Fig. 4. *Turnierbuch*, Nuremberg, mediados del siglo XVII
Fuente: The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1922 (22.229)

En *Freydal*, un caballero con cimera en forma de sol lucha con el que lleva una estrella en la página 38, mientras que en la 51, el caballero de la estrella justa con el de la luna, o en la página 103 un caballero con el yelmo con un sol se enfrenta a otro que aparece con la luna. Tanto en las páginas 99 como 115, se representa un torneo a caballo en el que uno de los caballeros lleva en su yelmo un león dorado. En el *Turnierbuch* de Burgkmair se reiteran algunos de estos tipos: en la página 10 tenemos unas gualdrapas de caballo adornadas con un sol, mientras que el otro caballero de esa misma página va adornado con estrellas. Este tipo de elementos debemos considerarlos como frecuentes en los festejos caballerescos.

³⁹ CALVETE DE ESTRELLA, 1552: 196v.

Pocos más elementos emblemáticos describe Calvete en el contexto de los torneos y justas celebrados durante la relación del largo viaje del príncipe. Como vemos no son muchos y tampoco se dan grandes detalles, pero atendiendo al sentido alegórico y simbólico que tanto las entradas como las fiestas y justas tuvieron⁴⁰, resultaría extraño que un aspecto como este se descuidase.

CONCLUSIONES

Los libros ilustrados sobre torneos, todavía muchos por analizar desde el punto de vista simbólico en el mundo habsbúrgico, muestran un gran número de elementos que estudiar. Por ejemplo, respecto a la gualdrapa del caballo representado en la página 15 del libro de torneos conservado en el *Metropolitan Museum* de Nueva York, Helmut Nickel y Dirk H. Breiding, conservadores del museo, señalan que «The crests of the jousts —a bishop's miter and a broken (ostrich?) egg— are presumably obscure Shrovetide jests, now incomprehensible to us. On the other hand, the blindfolded Cupid bound to a tree carries an obvious message»⁴¹.

En efecto, el Cupido con la venda en sus ojos es un motivo recurrente en los festejos caballerescos, teniendo en cuenta además que los paratextos que sirven de contexto a los enfrentamientos inciden habitualmente en el tema del amor cortés. Otros motivos resultan más complejos. Sin embargo, creemos que un estudio pormenorizado podría llegar a permitir comprender todos sus sentidos y en ello la literatura emblemática, que bebe de motivos clásicos y medievales, reelaborándolos, tiene mucho que aportar. Todo esto deberá ponerse, además, en relación con cuestiones propias de la cotidianidad de la corte: aliados, enemigos, enamorados..., pues muchas veces los colores, las divisas y los emblemas hacen referencia a estos aspectos. Sin olvidar la posibilidad de atender al posible papel jugado por los reyes de armas⁴² en la creación de estas divisas, pues ellos eran en muchas ocasiones los ideólogos y conductores de estos espectáculos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, John Jay, ed. (1989). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, Francisco (1945). *Recuerdo del Concilio de Trento. Algunas medallas de los papas y cardenales, del Concilio, conservados en el Museo Arqueológico Nacional*. «Boletín de la Real Academia de la Historia». 117, 252-253.
- ANDERSON, Natalie Margaret (2017). *The Tournament and its Role in the Court Culture of Emperor Maximilian I (1459-1519)*. Leeds: University of Leeds. Tesis doctoral.
- ARMOUR, Peter (1995). *Griffins*. In CHERRY, John, ed. *Mythical Beasts*. Londres: British Museum Press, pp. 72-103.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, ed. (1979). *El Quijote*. Madrid: Alhambra.

⁴⁰ ÉDOUARD, 2005.

⁴¹ NICKEL, BREIDING, 2010: 134.

⁴² COUHAULT, 2020.

- BEAUFORT SPONTIN, Christian (2008). *El Freydal y la cultura del torneo en la corte de Maximiliano I.* In CHECA CREMADES, Fernando, dir. *El siglo de Durero: problemas historiográficos.* Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, pp. 221-234.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal (1552). *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Philippe.* Amberes: Martín Nucio.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal (1559). *El túmulo Imperial, adornado de Historias y Letreros y Epitaphios en Prosa y verso Latino.* Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.
- CÁTEDRA, Pedro (2005). «*Jardín de amor*»: *torneo de invención del siglo XVI ahora nuevamente publicado con motivo del IV Centenario del «Quijote» (1605-2005).* Salamanca: Semyr & Mundus Libris.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2007). *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote.* Madrid: Abada.
- CEBALLOS ESCALERA, Alfonso (1985). *Las divisas en la heráldica castellana del siglo XV.* «Hidalguía». XXXIII:192, 665-688.
- CHECA CREMADES, Fernando (1987). *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento.* Madrid: Taurus.
- COLTMAN CLEPHAN, Robert (1995 [1919]). *The Mediaeval Tournament.* Nueva York: Dovel Publications.
- COUHAULT, Pierre (2020). *L'étoffe des hérauts. L'office d'armes dans l'Europe des Habsbourg à la Renaissance.* Paris: Garnier.
- ÉDOUARD, Sylvène (2005). *L'Empire imaginaire de Philippe II. Pouvoir des images et discours du pouvoir sous les Habsbourg d'Espagne au XVIe siècle.* Paris: Honoré Champion.
- GAMBA, Jimena (2017). *Fiesta caballeresca en el Siglo de Oro: estudio, edición, antología y catálogo.* Zaragoza: Inst. Fernando el Católico.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2010). *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII.* A Coruña: SIELAE.
- GERMANO LEAL, Pedro (2014). *On The Origins Of Spanish Hieroglyphs (I).* «IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual». 6, 27-38.
- KRAUSE, Stephan (2019a). *The Freydal miniatures in Vienna.* In TERJANIAN, Pierre, ed. *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I.* Nueva York: Metropolitan Museum, pp. 120-122.
- KRAUSE, Stephan (2019b). *The Freydal Sketches in Washington, DC.* In TERJANIAN, Pierre, ed. *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I.* Nueva York: Metropolitan Museum, pp. 123-125.
- KRAUSE, Stephan (2019c). *Freydal. Medieval Games. The Tournament Book of Emperor Maximilian I.* Colonia: Taschen.
- KRAUSE, Stephan; PFAFFENBICHLER, Matthias, eds. (2017). *Turnier. 1000 Ritterspiele.* Viena/Múnich: Kunsthistorisches Museum/Hirmer.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982). *Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto festivo (el caso del «quijote»).* «Bulletin Hispanique». LXXXIV:3-4, 291-327.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2008). *Linajes de aguda invención figurada: las empresas.* In CHAPARRO GÓMEZ, César et al., coords. *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América.* Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 17-63.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2012). *Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos).* «Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro». 1, 1-38.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2017). *Sacra Symbola, de Juan de Horozco Covarrubias.* In EZAMA GIL, Ángeles et al., coords. «*La razón es aurora*». *Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 89-104.
- NICKEL, Helmut; BREIDING, Dirk H. (2010). *A book of tournaments and parades from Nuremberg.* «Metropolitan Museum Journal». 45, 125-186.

- PASCUAL MOLINA, Jesús F. (2013). *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- PASCUAL MOLINA, Jesús F. (2017). *Alcalá de Henares en fiesta: los Espectáculos caballerescos de 1548*. «Anales de Historia del Arte». 27, 45-55.
- PASCUAL MOLINA, Jesús F. (2019). *Propaganda de papel: libros, dibujos y estampas de Maximiliano I a Carlos V*. In MANCINI, Matteo; PASCUAL CHENEL, Álvaro, eds. *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*. Madrid: Sílex, pp. 179-204.
- PAUSANIAS (1994). *Descripción de Grecia*. Barcelona: Gredos.
- PENA SUEIRO, Nieves (2019). *Los casamientos del príncipe Felipe de Austria y María Manuela de Portugal en las relaciones de sucesos*. In PENA SUEIRO, Nieves; FERNÁNDEZ TRAVIESO, Carlota, eds. *Festina Lente. Estudios en Homenaje a Sagrario López Poza*. A Coruña: Universidad, pp. 247-262.
- PETERS, Emily (1999). *1549. Knight's game at Binche. Constructing Philip II's Ideal. Identity in a Ritual of Honor*. In FALKENBURG, Reindert Leonard, ed. *Court, State and City Ceremonies*. Zwolle: Waanders, pp. 11-36.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (1999). *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*. Madrid: Encuentro.
- REY SIERRA, Ana M.^a (1999). *Las fiestas de Binche: dos puntos de vista*. In LÓPEZ POZA, Sagrario; PENA SUEIRO, Nieves, eds. *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 315-324.
- RICO, Francisco (1991). *Estudios sobre la poesía española del siglo XV*. Barcelona: Crítica.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2012a). *Il Principe Filippo d'Asburgo e Cristoforo Madruzzo nell'anno 1549: un torneo a Trento alle porte del settimo cerchio dell'Inferno*. In MARZATICO, Franco; RAMHARTER, Johannes, eds. *I cavalieri dell'Imperatore*. Trento: Castello del Buonconsiglio, pp. 168-177.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2012b). *Motivos folclóricos y espectáculo caballeresco: el príncipe Felipe en las fiestas de Binche en 1549*. «Revista de poética medieval». 26, 285-302.
- ROSENTHAL, Earl (1971). *Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V*. «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes». 34, 204-228.
- RUSCELLI, Girolamo (1566). *Le imprese illustri [...]*. Venecia: Franciscus Rampazetto.
- SANDBICHLER, Veronika (2010). *Torneos y fiestas de corte de los Habsburgo en los siglos XV y XVI*. In DE JONGE, Krista; GARCÍA GARCÍA, Bernardo José; ESTEBAN ESTRÍNGANA, Alicia, eds. *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austria*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 607-624.
- SEZNEC, Jean (1983). *Los dioses de la antigüedad*. Madrid: Taurus.
- SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012). *El grifo*. «Revista Digital de Iconografía Medieval». IV:8, 45-65.
- SILVER, Larry (2008). *Marketing Maximilian. The visual ideology of a Holy Roman Emperor*. Princeton: Princeton University Press.
- STRONG, Roy (1988). *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*. Madrid: Alianza Forma.
- YOUNG, Alan R. (1987). *Tudor and Jacobean Tournaments*. Londres: George Philip.
- YOUNG, Alan R. (2008). *The Emblem in Tournaments*. In DALY, Peter, ed. *Companion to Emblem Studies*. Nueva York: AMS Press, pp. 477-487.

«EMPRESAS LUSITANAS CONTRA CASTELHANAS EMPRESAS»: O DUELO EMBLEMÁTICO ENTRE O DRAGÃO E O LEÃO NAS BATALHAS LIVRESCAS DOS REINOS IBÉRICOS (1640-1668)

FILIPA MEDEIROS ARAÚJO*

Resumo: *A investigação tem demonstrado que a escassez de livros de emblemas portugueses contrasta com os significativos exemplos de produção emblemática em estruturas de arte efémera ou em programas iconográficos pintados sobre azulejo. Neste contexto, ganha relevância o manuscrito assinado por frei Gabriel da Purificação, intitulado *Empresas Lusitanas contra Castelhanas Empresas* (1663). Pretende-se, assim, discutir a originalidade das composições, destacando os símbolos utilizados para representar os reinos de Portugal e de Castela, na senda da polémica livresca travada entre Caramuel e Sousa de Macedo. Será, ainda, sugerido um diálogo intertextual com o manuscrito do *Templo da Fama*, de modo a salientar a recorrência da luta entre o dragão e o leão como representação simbólica do combate político entre os reinos ibéricos. Afinal, em que medida podemos considerar que o duelo simbólico travado pelas composições logoicónicas reflete o impacto da emblemática ao serviço da propaganda da Restauração?*

Palavras-chave: *emblemas; Restauração; propaganda; representação política.*

Abstract: *Research has shown that the scarcity of Portuguese emblem books contrasts with the multiple cases of emblematic devices applied on ephemeral art structures or displayed at iconographic programs painted on tiles. In this context, the manuscript written by friar Gabriel da Purificação, entitled *Empresas Lusitanas contra Castelhanas Empresas* (1663), gains relevance. This study aims to discuss the originality of its compositions, highlighting the symbols there used to represent the kingdoms of Portugal and Castile, in the wake of the bookish controversy between Caramuel and Sousa de Macedo. It will also be suggested an intertextual dialogue with the manuscript *Temple of Fame*, in order to emphasize the recurrence of the fight between the dragon and the lion as a symbolic representation of the political combat between the Iberian kingdoms. After all, to what extent can we consider that the symbolic duel waged by the logo-iconic compositions reflects the impact of emblematic language at the service of Restoration propaganda?*

Keywords: *emblems; Restoration; propaganda; political representation.*

As amistosas relações entre os países ibéricos nos últimos séculos têm contribuído para esbater a memória da histórica animosidade entre os dois povos, que tantas vezes se confrontaram nas zonas fronteiriças. Assistimos recentemente ao encerramento pontual da fronteira entre Portugal e Espanha, que se revestiu de uma forte dimensão simbólica, num momento em que os riscos provenientes da propagação da pandemia COVID-19

* Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos/Universidade de Coimbra. Email: medeiros.filipa@gmail.com. Trabalho desenvolvido no âmbito do projeto *Camões, muda poesia e emblemática*, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDP/00150/2020).

obrigaram a tomar medidas que impediram temporariamente a livre movimentação entre os territórios vizinhos. As povoações raianas beneficiam atualmente de uma convivência pacífica consolidada ao longo dos anos, sem ignorar os sinais dos tempos e os testemunhos culturais que não permitem esquecer que estes locais foram, muitas vezes, palco de sangrentos confrontos armados, com consequências desastrosas em termos sociais, económicos e humanos. A própria organização urbanística dos aglomerados populacionais próximos da fronteira espelha a necessidade de defender o território através de muralhas e construções fortificadas.

Os dois países situados no extremo ocidental da Europa conheceram vários momentos de tensão e conflito, entre os quais se destaca o confronto na sequência do período de monarquia dual (1580-1640). A bibliografia sobre este tema é vastíssima, pelo que nos escusamos de repetir os detalhes acerca das lutas pela Restauração da Independência que os portugueses travaram não só no campo de batalha, mas também nos salões das cortes europeias, nos meios académicos, nas instâncias jurídicas e na própria imprensa. Teve lugar uma verdadeira «guerra livresca e simbólica», com ampla utilização da literatura e da iconografia enquanto armas de ataque e estratégias de defesa¹.

1. LUTA SIMBÓLICA NAS BATALHAS LIVRESCAS NA GUERRA DA RESTAURAÇÃO (1640-1668)

A crise sucessória desencadeada pelo desaparecimento de D. Sebastião levantava problemas de legitimidade governativa, com implicações no sistema dinástico e no princípio do direito divino sobre o qual estava alicerçada a soberania dos monarcas absolutistas. A União Ibérica serviu de mote a inúmeros tratados jurídicos, peças de teatro, representações alegóricas e relatos de festividades que abordavam o tema a partir de diferentes perspetivas e recorrendo a argumentos variados, nomeadamente exaustivos estudos genealógicos ou rebuscadas dissertações historiográficas.

Em 1639, pouco antes de eclodir a rebelião liderada pelo Duque de Bragança e já antecipando essa possibilidade, Juan de Caramuel y Lobkowitz publicou a obra intitulada *Philippus prudens, Caroli V Imperatori Filius, Lusitaniae Algarbiae, Indiae, Brasiliae, &c. legitimus Rex demonstratus* (1639)². Assumiu, assim, a defesa do direito de Filipe IV a herdar o trono lusitano, alegando razões de ordem genealógica, histórica e jurídica. A erudita argumentação da requintada edição recorre amiúde à iconografia simbólica, de modo a tornar mais visível a complexa teorização ali desenvolvida. O frontispício

¹ Veja-se RODRIGUEZ MOYA, 2008a; VALLADARES RAMÍREZ, 2002; entre outros.

² Sobre o autor, professo na Ordem de Cister, veja-se, entre outros, VELARDE LOMBRANA, 1989; SERRAI, 2005. Caramuel tornou-se uma autoridade reconhecida em vários domínios, mas, sobretudo, no âmbito da tratadística política. Ao serviço da Casa de Áustria, compôs a *Declaración mystica de las Armas de España* (1636). Nesta obra, o teórico legitimava o poder dos Habsburgo sobre os reinos subjugados através de um designio divino, com base na apologia místico-simbólica das formas de representação régia.

exemplifica bem essa finalidade, pois oferece aos leitores uma gravura aberta a buril por Jacob Nefs a partir de um desenho de Erasmus Quellinus. Representa-se um leão coroadado com as patas em cima de um dragão, que se vê impedido de fugir. Os versos inscritos na parte superior da gravura orientam a interpretação do valor simbólico através de uma metáfora inspirada pela astronomia, aludindo ao facto de as órbitas do Zodíaco e da Lua se cruzarem num ponto designado como *caput draconis* (cabeça de dragão) na terminologia de Copérnico e que se situa no signo de Leão³. O texto sugere que o dragão, no regresso da sua órbita, tenta fugir da trajetória do leão, mas não consegue escapar à prudência do inimigo.

Para os olhares contemporâneos seria imediata a identificação simbólica dos animais que estavam representados nas armas de Castela e de Portugal. O livro intitulado *Philippus prudens* abre com uma gravura do escudo lusitano, que usava o dragão como timbre, como recorda o próprio autor nas observações sobre o frontispício⁴. O ícone do inimigo fantástico vencido por São Jorge foi incorporado pelo menos desde a dinastia de Avis, como atestam as armas do rei D. Manuel I no *Livro da nobreza e perfeição das armas*, de António Godinho. A obra de Caramuel provocou uma expressiva onda de contestação por parte de diferentes autores que publicaram, não só em Portugal, mas também em França, Inglaterra e Países Baixos⁵. A retaliação mais consistente foi preparada por António de Sousa de Macedo (1606-1682)⁶ com o sugestivo título de *Lusitania liberata ab injusto castellanorum domino* (1645)⁷. O diplomata preparou o seu texto durante o período em que permaneceu na corte inglesa por incumbência de D. João IV, com a missão de persuadir o futuro sogro de D. Catarina de Bragança a apoiar a causa

³ CARAMUEL Y LOBKOWITZ, 1639: 19.

⁴ CARAMUEL Y LOBKOWITZ, 1639: 17-19. Sobre a simbologia do leão nas armas da monarquia espanhola, consulte-se, entre outros, MÍNGUEZ CORNELLES, 2004.

⁵ Manuel Moraez deu à estampa o *Pronóstico y Respuesta a una pregunta de un Caballero muy ilustre sobre las cosas de Portugal* (Leiden, 1641), e António de Macedo publicou, em Londres, a obra intitulada *Juan de Caramuel [...] convencido en su libro intitulado Philippus Prudens* (1642). Em Portugal, começou a circular uma publicação anónima que saiu com o título de *Manifiesto do Reyno de Portugal* (1641), estampada em Lisboa, por Paulo Craesbeeck. A este respondeu Caramuel com a *Respuesta al Manifiesto* (1642), à qual retorquiu o português Manuel Fernández Villareal, com o *Anti-caramuel o Defensa del Manifiesto del Reyno de Portugal* (Paris, 1643). Veja-se TORGAL, 1981: I, 120-150.

⁶ Fidalgo da Casa Real, desde cedo se destacou pelo seu brilhante desempenho como aluno do colégio jesuíta de Santo Antão e, depois, como estudante de Direito Civil, na Universidade de Coimbra. Cumpriu várias missões diplomáticas antes de se tornar uma das figuras mais influentes da corte de D. Afonso VI, a quem serviu como secretário de Estado a partir de 1663. A sua sólida formação e a familiaridade com a linguagem emblemática ficaram expressas nos escritos que abarcam diferentes áreas, desde a historiografia à jurisprudência. Compôs, igualmente, textos de intervenção política, bem como panfletos e relações de sucessos, nomeadamente: a *Falla [...] no juramento de Rey do muito alto, e muito poderoso Dom Affonso VI. nosso senhor* (1656) e a *Relacion de las fiestas que se hizieron en Lisboa, con la nueua del casamiento de la Serenissima Infanta de Portugal Doña Catalina (ya Reyna de la Gran Bretaña,) con el Serenissimo Rey de la Gran Bretaña Carlos Segvndo deste nombre: y todo lo que sucedió hasta embarcarse para Inglaterra* (Lisboa, 1662). Atribui-se também a Sousa de Macedo a autoria dos *Mercúrios portugueses, com as novas da guerra entre Portugal e Castela*, periódicos mensais que surgiram em janeiro do 1663 e foram publicados até dezembro de 1666. Sobre a produção deste autor multifacetado, veja-se TORGAL, 1981: II, 300-304; SILVA, 2015.

⁷ Sobre o título, o autor afirma, no prólogo ao leitor, que a sua proposta inicial era *Libertas Lusitaniae*, mas pareceu-lhe que a nova opção reforçava a ideia de usurpação indevida. MACEDO, 1645: XIV.

independentista. Focado em rebater os argumentos trazidos à colação pelo arquirrival, o diligente aluno do Colégio de Santo Antão seguiu uma estrutura muito semelhante à de *Philippus prudens*, com um investimento mais forte na linguagem logoicônica. As catorze gravuras integradas na obra devem efetivamente ser entendidas como parte de uma estratégia retórica que utilizava a iconografia como instrumento para ampliar o impacto da argumentação livresca⁸.

O volume inclui gravuras do artista flamengo John Droeshout (1596-1652)⁹, refletindo a sensibilidade estética do político de formação jesuíta que estava muito familiarizado com a cultura emblemática, bem patente na decoração do próprio jazigo. Parece-nos, portanto, que as composições logoicônicas inseridas na obra de Macedo devem ser interpretadas como unidades semânticas, equivalentes a compostos emblemáticos que conjugam uma inscrição latina, uma *pictura* e um dístico também em latim¹⁰. Estes compostos emblemáticos, entalhados em pontos estratégicos da obra, assumem uma função estrutural no discurso que o autor dirige diretamente ao Santo Padre e aos outros «Príncipes do Orbe Cristão», como se lê na página de rosto.

1.1. A emblemática luta do dragão e do leão na *Lusitania Liberata* (1645)

O diálogo intertextual que o futuro secretário de D. Afonso VI estabelece com a obra de Caramuel começa a manifestar-se no frontispício, cuja gravura representa a inversão dos papéis atribuídos aos animais simbólicos no tratado de 1639.

Na versão portuguesa, o dragão coroadado da Casa de Bragança surge numa posição vitoriosa sobre o leão deitado por terra e com pés de cordeiro, para salientar a sua fragilidade com um toque satírico. Na parte superior, versos latinos denunciam a presunção do felino: «Vngue Leo fisus credit tenuisse Draconem, sed, quia iustus, eum iam Draco fecit ouem. Hoc docet exemplum breuiter violenta perire, solaque in aeternum uiuere iusta solent». O texto explica que o rei da selva foi transformado em ovelha pelo justo Dragão, porque a Justiça prevalece sempre sobre a violência, como sintetiza a inscrição «Haec vicit», gravada sob os pés das alegorias da Justiça e da Vitória. A complexidade figurativa do frontispício espelha a relevância da representação simbólica na obra de Macedo, que pretendia impressionar Carlos I com a sua dissertação histórico-jurídica em latim.

O diplomata português empregou um mecanismo de comunicação que já tinha sido amplamente testado e aprovado pelas cortes europeias, demonstrando, assim, que dominava a utilização da linguagem emblemática ao serviço da propaganda política. Importa referir que o autor dá provas de conhecer não só os *Emblemata* como os

⁸ RODRÍGUEZ MOYA, 2008b; ALMEIDA, 2011.

⁹ Sobre o gravador, ALMEIDA, 2011: 89-90.

¹⁰ ARAÚJO, 2014: 545-556.



*In tempus vigilo, simulans dormire; neq' ullum
Iam timē Alcitem, Lysius arma colens.*

Fig. 1. Emblema do dragão na *Lusitania Liberata* (1645)

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, disponível em <<https://purl.pt/25805/1/index.html#/574-575/html>>

trabalhos académicos de «Alciatus uir egregius», que cita para fundamentar determinados preceitos jurídicos¹¹.

No primeiro emblema do terceiro livro, representa-se um dragão adormecido debaixo de uma macieira.

O dístico latino insinua que o dragão finge dormir enquanto está de vigia e declara que Alcides já não era temido, porque Lísio iria pegar nas armas. A referência a Hércules, neto de Alceu, sugere uma ligação ao Jardim das Hespérides que era guardado por um monstro alado. São, assim, evocados dois antepassados míticos dos povos ibéricos, ao mesmo tempo que se propõe uma transferência do atributo convencionalmente imputado ao rei da selva.

De acordo com a tradição, acreditava-se que o leão dormia de olhos abertos para nunca deixar de vigiar, como menciona Alciatus no emblema *Vigilantia et custodia*¹². Ao apresentar o dragão como ícone de vigilância e defesa, a obra de Macedo antecipa o conteúdo desse capítulo, que narra os acontecimentos que permitiram restituir o reino

¹¹ MACEDO, 1645: 86, 194, 249, 250, 277, 332, 333, 427. São especificamente mencionados os *Parergon iuris libri duodecim* (MACEDO, 1645: 281, 390) e *De verborum significatione libri IIII* (MACEDO, 1645: 350).

¹² ALCIATO, 1621: 85.

de Portugal ao seu legítimo herdeiro. O dragão que simula estar adormecido enquanto, na verdade, prepara o ataque serve, pois, de símbolo ao país que buscava, com Prudência, o restabelecimento da sua independência. Importa recordar que, na iconografia cristã, o dragão costuma estar associado à representação do pecado, mas a tradição emblemática indica-o frequentemente como guardião, símbolo de vigília¹³. O emblema *Custodiendas virgines*, de Alciato, deixa bem patente a ligação entre o dragão e a deusa Atena, referindo que o animal guardava os bosques sagrados e os templos¹⁴. Daí que tivesse assimilado o traço semântico da Prudência.

Na última secção do volume, designada como apêndice, os compostos logoicónicos assumem particular expressividade. O primeiro representa o dragão lusitano com uma coroa de louros sob o mote «Dominabitur astris» (é dominado pelos astros)¹⁵ e sentado sobre um orbe semelhante a uma esfera armilar. Este emblema pretende representar uma conjugação astral que evolui no sentido de subjugar o signo de leão, como se explica nas páginas seguintes. Facilmente se percebe que esta composição procura dar resposta ao frontispício da obra de Caramuel. Segue-se a enunciação de oito profecias, algumas das quais com raiz bíblica, que alegadamente teriam previsto a vitória de Portugal, determinada pelos astros. A argumentação prossegue, no terceiro capítulo, com mais uma composição de texto e imagem centrada no simbolismo do dragão. Tal como acontece no *Philippus prudens*, também a *Lusitana Liberata* dedica especial atenção à interpretação do escudo lusitano¹⁶. O emblema enquadra a descrição pormenorizada que se segue sobre o simbolismo das armas nacionais, comprovando, mais uma vez, a articulação funcional entre o composto logoicónico e o texto em prosa.

Fazendo justiça ao princípio retórico da *peroratio*, o derradeiro emblema da *Lusitania liberata* sintetiza visualmente as principais ideias veiculadas pelo discurso¹⁷. A composição enaltece o carácter de D. João IV, o único herdeiro legítimo do trono português, assinalando as suas virtudes éticas, militares e cristãs, geneticamente transmitidas pela linhagem dos seus antepassados. Seria, por conseguinte, merecedor do amor do povo e do apoio divino, reunindo todos os critérios para que a Fama o celebrizasse, disseminando pelo mundo o seu nome. Esta figura alegórica surge no topo do emblema, equilibrada sobre uma pirâmide com a inscrição dos atributos do Restaurador. Convém salientar que, na base desse monumento, foram representados um leão e um dragão, lado a lado, com a identificação das virtudes da Fortaleza e da Prudência. A gravura final parece, assim, sugerir que o reconhecimento da independência lusitana colocaria fim ao conflito entre os reinos ibéricos.

¹³ FERNÁNDEZ IZAGUIRRE, 2022: 69-74.

¹⁴ ALCIATO, 1621: 122.

¹⁵ MACEDO, 1645: 708.

¹⁶ MACEDO, 1645: 764.

¹⁷ MACEDO, 1645: 792.

Aproveitando as vantagens comunicativas da linguagem icónica, Macedo preparou uma obra capaz de convencer os príncipes da Cristandade a aderirem à causa independentista. *A Lusitania Liberata*, com os seus argumentos históricos, políticos, jurídicos e simbólicos, desempenhou, no palco internacional, o papel propagandístico com que foi concebida, mas também circulou em Portugal. Os recursos emblemáticos não só facilitavam a transmissão da mensagem a destinatários estrangeiros em edições impressas, como também permitiam comunicar com o público português através de instrumentos de divulgação mais acessível, nomeadamente panfletos e brochuras. Cumpre, portanto, dar a conhecer outras aplicações da linguagem logoicónica que poderão ter circulado manuscritas, ao serviço do movimento restauracionista.

1.2. A emblemática luta do dragão e do leão nas *Empresas Lusitanas* (1663)

Frei Gabriel da Purificação¹⁸ foi um dos raros cultores de composições emblemáticas sobre a guerra da Restauração que deixou testemunho da sua produção. O códice atualmente guardado na biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa, com o título *Empresas Lvzitanas contra Castelhanas Empresas*, inclui uma portada¹⁹, que identifica claramente a data de 1663, o autor e a dedicatória ao senhor D. Sancho Manuel de Vilhena, conde de Vila Flor e general de armas da Província do Alentejo²⁰.

Trata-se de um conjunto de dezanove fólios com *picturae* coloridas, conjugadas com motes latinos, geralmente colhidos nas Sagradas Escrituras. Pese embora a falta de informação sobre a obra, é indiscutível a intenção de celebrar os feitos do militar vitorioso na batalha do Ameixial, recentemente ocorrida. Será, portanto, um precioso exemplo de compostos logoicónicos verdadeiramente concebidos como empresas heroicas, que representam o caráter excecional de um indivíduo. No entanto, a inclusão de figuras humanas contradiz os princípios estipulados pelos tratadistas italianos e franceses para

¹⁸ Natural de Lisboa, foi batizado como Simão Antunes (1632-1704). Professou no Sagrado Instituto de São Jerónimo, no Real Convento de Belém e foi prior do Convento do Espinheiro, em Évora, duas vezes visitador Geral e porteiro-mor do Convento de Belém. Deixou várias obras publicadas: *Sermão em a festa de N. Senhora do Egipto* (Lisboa, na Officina de João Galrao, 1687); o *Terno sonoro*, em honra das principais festas de Nossa Senhora (Lisboa, na Officina de Joam Galram, 1689); o *Espelho diáfano e cristalino* (Lisboa, Manoel Lopes Ferreira, 1690), sobre a vida de São Jerónimo e de São Bruno, em oitavas; e o *Sermão dos Santos Apóstolos, S. Simão e S. Judas* (Lisboa, na Officina de Antonio Pedrozo Galrao, 1700). A posição política do autor ficou expressa nos manuscritos *Canção à batalha de Montes Claros* e *Carta escrita ao Conde de Castello Melhor, Ministro do despacho del Rey D. Affonso VI sobre a forma do governo* (Cod. 12 968 da BNP). As *Empresas Lusitanas* não são referidas pelo elenco de BARBOSA MACHADO, 1933: II, 294-295.

¹⁹ O códice terá sido adquirido por D. Manuel II, em Inglaterra. É legível na portada a indicação de ter pertencido a um indivíduo de nome Caldeira, registada a tinta de escrever do século XVIII, o que não permite, porém, saber mais sobre o percurso do manuscrito. O silêncio dos bibliófilos Barbosa Machado e Inocêncio da Silva sugere que a obra não seria conhecida em Portugal, mas é citada por autores coevos. Sobre o códice, BANDEIRA, 1962.

²⁰ Este militar, falecido em 1677, combateu como mestre de campo, general e governador de armas na província do Alentejo, durante a Guerra da Restauração. Atingiu o posto de comandante-chefe das forças portuguesas e foi agraciado com o título de Conde de Vila Flor na sequência da vitória alcançada na batalha das Linhas de Elvas (1659). Obteve êxito na batalha do Ameixial (1663) e participou também no combate de Montes Claros, em 1665.

a composição de empresas. Também a arte poética de Pires de Almeida se debruçou sobre os princípios de seleção das imagens, condenando a inclusão de corpos falsos, impossíveis, imaginários ou quiméricos, bem como as formas humanas²¹. Frei Gabriel da Purificação, todavia, não respeitou os pressupostos definidos, criando composições tríplices que conjugam inscrições latinas com imagens e textos maioritariamente em castelhano, talvez para que fossem bem entendidos por um público mais vasto, no contexto do bilinguismo que se verificava.

O leão e o dragão marcam presença em seis conjuntos emblemáticos que importa conhecer. No primeiro destes, surge a figura central da Imaculada Conceição a esmagar o dragão do pecado, entre um leão alado que ostenta o escudo castelhano e um outro dragão, de asas abertas, a segurar o escudo português.



Fig. 2. *Empresas luzitanas contra castelhanas empresas*
Fonte: Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa

O texto questiona a pertinência de os castelhanos invocarem a proteção de Nossa Senhora, recordando que a Casa de Bragança tinha especial devoção à Imaculada Conceição, a quem D. João IV consagrara o reino em 1646. O brasão de Espanha é novamente invocado na composição que representa o rei da selva diante da imagem de

²¹ PIRES DE ALMEIDA, 2002: 97.

Cristo crucificado. A inscrição bíblica «Circuit quaerens quem deuoret, cui resistisse fortes in fide»²² compara o leão à figura do Diabo que ameaça a fé humana. Aproveitando esse mote, a décima em verso rimado, condena o «horror soberbio de Hespaña» que apenas imita a manha do leão, mas não consegue reproduzir o seu valor nem a sua força. Os portugueses são, pois, evocados como os homens valentes que enfrentam os ferozes castelhanos com a perseverança de quem acredita estar a seguir o exemplo de Jesus, lutando por uma causa que receberia proteção divina.

Segue-se uma composição que toma como mote o versículo «Super aspidem et basiliscum ambulabis et; conculcabis leonem et draconem»²³. Ilustrando os termos latinos, representa-se o Conde de Vila Flor a pisar um réptil e um leão, cujo significado se explica no epigrama.



Fig. 3. *Empresas lusitanas contra castelhanas empresas*
Fonte: Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa

Mais uma vez, o autor desrespeita os preceitos a propósito das figuras humanas, mas procura a sintonia entre texto e imagem. Adapta-se a citação bíblica ao contexto bélico, cuja leitura metafórica é desenvolvida na décima de métrica irregular. O «leon de

²² 1 Pd 5, 8-9. Tradução: «Anda em redor como um leão que procura quem possa devorar, ao qual resisti, fortes na Fé».

²³ Sl 91, 13. Tradução: «Pisarás a cobra e o basilisco, calcarás com os pés o leão e o dragão».

Hespaña» é acusado de copiar a manha da áspide com seu «venenoso furor», por isso foi vencido por Vila Flor, «Flor de Marte». Quanto mais poderoso se configurava o rival, mais impressionante se tornava a vitória do Conde de Vila Flor, pelo que a estratégia retórica do hieronimita passa também por evocar a força irascível do rei da selva, enfim dominado por um braço ainda mais potente. A ira leonina é novamente focada na empresa que toma como lema a inscrição «Vilissima, non bellissima possidet», a par de outra cartela com a letra «Qui malitia non militia obtinet». A oposição entre dois pares dicotómicos (vilíssimo/belíssimo e malícia/milícia), além de explorar uma certa semelhança fonética entre os termos, coloca em contraste a perfídia e a honra militar. Procura-se, assim, mostrar que a usurpação da coroa portuguesa era um ato vil, uma «torpe guerra» que nada tinha que ver com uma conquista legítima, por isso precisava de ser combatida pelas armas.

Aproveitando um mote²⁴ de inspiração bíblica que pretende atribuir à vitória portuguesa uma dimensão providencial, frei Gabriel da Purificação explora também a lendária ligação de Alcides ao povo hispânico.



Fig. 4. Empresas luzitanas contra castelhanas empresas
Fonte: Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa

²⁴ A primeira parte da inscrição («Deus ab Austro venit») reproduz o versículo de Habakkuk 3, 3, a que se junta um excerto do Evangelho de São Lucas, 1, 71. Tradução: «Deus vem do Austro, salvando-nos dos nossos inimigos».

Coloca sobre os ombros de D. Sancho a pele do leão castelhano, como troféu, de forma a imitar o conhecido atributo de Hércules. Deste modo, a composição pretende acentuar a valentia do militar português, comparado ao herói dos doze trabalhos.

Para finalizar, recordamos a composição que elege o dragão como corpo central.

O líder castelhano é também representado, num gesto de desânimo que vem justificado pelo texto latino inscrito na cartela: «a serpente enganou-me»²⁵. O sentido do letreiro torna-se claro através do texto poético que refere claramente a utilização simbólica da serpente alada no timbre das armas portuguesas, não como símbolo de engano (como acontece na passagem bíblica), mas como sinal de valentia.

Através dos exemplos aqui trazidos à colação, torna-se evidente que, embora o manuscrito procure celebrar os feitos de uma figura individual, as composições de frei Gabriel combinam o objetivo das empresas com as características dos emblemas, espelhando os efeitos da contaminação genológica já disseminada. Seguindo o modelo



Fig. 5. *Empresas luzitanas contra castelhanas empresas*
Fonte: Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa)

²⁵ Gn 3, 13.

tríplice celebrizado por Alciato, os compostos de 1663 promovem a interação semântica entre uma inscrição latina (*inscriptio*), a *pictura* e um texto poético, adaptando esse modelo ao programa propagandístico da Restauração. Dada a natureza agonística das *Empresas lusitanas contra castelhanas empresas*, importa destacar o diálogo intertextual que estabelecem com a simbologia da luta entre o dragão e o leão, recuperando uma tradição do imaginário popular, sistematizado pela heráldica e pela tratadística política. Esta estratégia de comunicação revelou-se eficaz, e frei Gabriel da Purificação não foi o único a implementá-la.

1.3. A emblemática luta do dragão e do leão no *Templo da Fama* (1665)

No contexto da produção emblemática de tema político, cumpre referir o manuscrito assinado pelo bacharel Manuel Pinheiro Arnaut²⁶, com o título de *Templo da fama: consagrado ao valor de Portugal & construído das ruínas de Castella em Montes Claros, na sempre memorável victoria a 17 Junho de 1665*. A dedicatória ao Conde de Castelo Melhor, Luís de Vasconcelos e Sousa (1636-1720), na qualidade de conselheiro de Estado, reposteiro mor e escrivão da Puridade, indicia a intenção de agradecer a um patrono influente, enquanto cumpre a função de enaltecer a vitória no embate de Montes Claros.

Também o autor recorre à metáfora da astronomia para defender a teoria de uma ordem cósmica a favor da vitória portuguesa, afirmando que a estabilidade dos polos garante a movimentação da Terra nesse sentido. Esta ideia é ilustrada na primeira empresa que junta uma esfera armilar ao mote «Manens dans cuncta moveri».

Pinheiro Arnaut atribui a responsabilidade de tão «portentoso triunfo» ao empenho do dedicatário, a quem oferece o conjunto que identifica como «empresas e hieróglifos» para cumprir o desígnio de «cantar com a devida gala» os heróis da batalha e difundir a fama de tão «memorável vitória»²⁷. Este texto preambular evidencia, portanto, a finalidade propagandística da obra que revela total domínio da arte emblemática.

Entre as vinte e duas composições que associam uma imagem com inscrição a um texto poético em português importa destacar aquelas que recuperam a simbologia do leão e do dragão. Os primeiros doze conjuntos logoicônicos são dedicados aos chefes militares intervenientes na batalha, combinando uma décima com um desenho emblemático. O nono tributo, referente a João da Silva de Sousa, sargento-mor da batalha da Província do Alentejo e general da cavalaria do Algarve, elege como figura central uma árvore florida, coroada pelo escudo português, e no tronco da qual se enrola uma silva, numa representação metafórica do sobrenome do homenageado.

²⁶ Falecido em 1685, o autor foi reconhecido pela capacidade de pintar caracteres com a pena e com o pincel. BARBOSA MACHADO, 1933: III, 337. Publicou poesias no primeiro volume da *Academia dos Singulares* (1665) e no tomo IV da *Fénix Renascida*. A obra foi incluída na livraria pessoal do nobre, que viria a ser leiloada em 1878, e passou, assim, para a posse da biblioteca de Harvard.

²⁷ PINHEIRO ARNAUT, 1665: 20.



Fig. 6. Emblema de João da Silva no *Templo da Fama*
Fonte: Biblioteca de Harvard, disponível em <[https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$37i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$37i)>



Fig. 7. Emblema no *Templo da Fama*
Fonte: Biblioteca de Harvard, disponível em <[https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$86b](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$86b)>

Sugere-se, assim, que o militar português se ergueu como verdadeiro «muro» defensor contra o inimigo «raivoso», daí que o autor tenha escolhido como mote desta composição o verso «Pro muro habetur»²⁸. Cumpre destacar que a figura leonina, claramente associada ao inimigo castelhano, é descrita na décima como «ingente animal / / mais que forte, fantasioso».

O rei da selva volta a aparecer em cena numa das dez composições finais, que se distinguem do núcleo anterior porque não retratam uma personalidade. Tomam como motivo aspetos relacionados com o contexto bélico e aproximam-se, portanto, da mensagem universal que caracteriza os emblemas, por oposição às empresas. Entre esses compostos emblemáticos, selecionamos aquele que é dedicado «aos inimigos cobardemente prisioneiros».

Tomando como mote o verso virgiliano «Timor addidit alas» (Virgílio, *Eneida*, 8, 224: «pedibus timor addidit alas»), o autor altera o sentido original que alude ao desejo de fuga motivado pelo medo. Ao afirmar que os leões castelhanos ganharam asas, comparando-os a galinhas, Pinheiro Arnaut acusa-os de cobardia perante a valentia lusitana, procurando uma imagem ridicularizante.

A oposição entre o «leão feroz» e o dragão inspira a sequência que ilustra «as várias nações de que se compôs o exército português», confundindo o inimigo²⁹. Na parte inferior da imagem surge o leão castelhano, de boca aberta, da qual brotam várias línguas identificadas com cartelas.

Na parte superior, vê-se uma figura alada (dragão ou serpente), com a indicação de três línguas (inglês, francês e português), que correspondem às nações aliadas na defesa da Restauração da Independência. O mote «Micat ore trisulcis» (vibra a trífida língua) (Virgílio, *Geórgicas*, 3, 423) faz eco do texto virgiliano que descreve o cenário pecuário no qual as serpentes representam uma ameaça para o gado. O composto pretende, assim, mostrar como a serpente lusitana, com as «três línguas vibradas / todas a um corpo unidas» vence a multiplicidade de inimigos do lado espanhol.

Deste modo, as composições emblemáticas de Pinheiro Arnaut dão continuidade ao aproveitamento simbólico da luta entre o dragão e o leão, recriando as imagens convencionais que se coordenam com novas composições poéticas e motes de inspiração clássica.

²⁸ Sl 58, 17.

²⁹ PINHEIRO ARNAUT, 1665: 77.



Fig. 8. Emblema no Templo da Fama
Fonte: Biblioteca de Harvard, disponível em
<[https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269\\$79i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:474447269$79i)>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *corpus* selecionado demonstra como a luta simbólica entre o dragão lusitano e o leão castelhano inspirou diferentes autores de composições emblemáticas, inseridas em obras que circularam impressas ou manuscritas, ao serviço da propaganda restauracionista. Adaptando a estrutura triplíce difundida pelos emblemas de Alciato, estas composições aludem a acontecimentos e a personalidades suas contemporâneas, com a finalidade pragmática de divulgar uma determinada ideologia política. Neste tipo de obras de propaganda, o formato emblemático procura beneficiar de uma estratégia comunicativa amplamente testada e comprovada no universo barroco, nomeadamente através de mecanismos de arte efêmera usados nas festividades régias. Recorde-se, a título de exemplo, que a luta entre o leão e o dragão protagonizou emblemas descritos nos relatos das *Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI*³⁰ e também na descrição dos aparatosos arcos triunfais levantados para celebrar o segundo casamento de D. Pedro II³¹.

³⁰ P-VV, *Festas que se fizeram pelo casamento del Rey D. Affonso VI*, 1666: 7.

³¹ COSTA, 1694: 155.

Num momento em que a Casa de Bragança procurava afirmar a legitimidade do seu poder, a propaganda em suporte escrito era uma arma quase tão importante como a força militar. Com o avanço das técnicas de impressão na Europa, a disseminação de panfletos assumiu-se como um mecanismo muito eficaz para influenciar a opinião pública, através de uma estratégia comunicativa com base na manipulação da informação. Pese embora a evidente diferença de recursos e de alcance, parece-nos que há pontos comuns entre as batalhas livrescas da Era Moderna e o papel determinante das redes sociais e dos *media* nos conflitos da atualidade, como tem demonstrado a evolução dos acontecimentos na sequência da invasão russa na Ucrânia. Numa guerra, a comunicação entre os líderes e o seu povo é verdadeiramente decisiva para o resultado final.

Nesta perspetiva, os testemunhos artísticos legados por Sousa de Macedo, frei Gabriel da Purificação e Pinheiro Arnaut comprovam que os autores lusitanos conseguiram esgrimir argumentos com os vizinhos espanhóis também no domínio da emblemática. É difícil avaliar o impacto destas obras, mas há indícios de que tenham circulado, pelo menos no seio de um círculo restrito. Embora não se conheçam outras cópias da obra de frei Gabriel da Purificação, sabemos que foi divulgada, porque a ela faz referência um manuscrito contemporâneo, hoje guardado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Entre papéis vários de autoria anónima e datação incerta, figura uma coleção de cinquenta e sete «enigmas e emblemas» que versam sobre a Guerra de Sucessão Espanhola. Esta recolha de compostos emblemáticos, também inéditos, reforça a ideia de que não terá sido meramente ocasional, no universo lusitano, a utilização de estruturas logoicónicas para transmitir uma posição política. As *Empresas lusitanas* e o seu autor são claramente identificados em nota marginal numa das páginas do manuscrito, com a transcrição integral do emblema em que D. Sancho esmaga o leão e um animal, ali identificado como um caranguejo³². Percebe-se, portanto, que as composições de frei Gabriel, apesar de não terem passado pelos prelos, não deixaram de circular.

Nesta área, como em muitas outras da produção emblemática ibérica, há ainda vários aspetos por explorar e inúmeros desafios à investigação, de modo a apurar o verdadeiro impacto dos modelos emblemáticos na produção lusitana e castelhana durante o período da Guerra da Restauração. Embora não permita chegar a conclusões definitivas, a análise deste *corpus* focado na realidade portuguesa deixa antever que se tratou de uma relação dinâmica, com tentativas de contra-ataque e ofensivas em momentos estratégicos de vitória. Os livros de emblemas espanhóis floresceram durante os sessenta anos de monarquia dual, ao contrário do que aconteceu no reino de Portugal. Ainda assim, parece não haver dúvidas de que os modelos circularam sem fronteiras e os autores descendentes de Luso aprenderam a dominar a arte emblemática, estando preparados para travar um duelo com o inimigo também nesse campo de batalha.

³² BG, *Enigmas e emblemas*: fol. 227v.

FONTES

Fontes impressas e arquivistas

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT. *Livro da nobreza e perfeçam das armas por António Godinho*. Casa Real, Cartório da Nobreza, liv. 20, século XVI.

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

BG. *Enigmas e emblemas*, m. 346, fols. 204-259v.

Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa

P-VV. *Festas que se fizerão pelo casamento del rey D. Affonso VI* (1666). Vila Viçosa, ms. BDMII- XCVIII. PURIFICAÇÃO, Gabriel (1663). *Empresas lusitanas contra Castelhanas Empresas*, ms. BDM2-XCV.

Harvard University

PINHEIRO ARNAUT, Manuel (1665). *Templo da Fama*, ms typ 250.

Fontes manuscritas

ALCIATO, Andrea (1621). *Emblemata cum commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis, et notis Laurentii Pignorii*. Patauii: apud Petrum Paulum Tozzium.

CARAMUEL Y LOBKOWITZ, Juan (1639). *Philippus prudens, Caroli V Imperatori Filius, Lusitaniae Algarbiae, Indiae, Brasiliae, & c. legitimus Rex demonstratus*. Antuerpiae: ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti.

COSTA, António (1694). *Embaixada que fes o excellentissimo Senhor Conde de Villar-Maior [...] ap Príncipe Philippe Guilhelmo Conde Palatino do Rhim, eleitor do S. R. J. conduçam da Rainha Nossa Senhora a estes reinos, festas, & applausos, com que foi celebrada sua felix vinda, & as augustas vodas de suas Magestades*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal.

MACEDO, António (1645). *Lvsitania Liberata ab injusto Castellanorum dominio; Restituta Legitimo Principi Serenissimo Ioanni IV*. Londini: In Officina Richardi Heron.

PIRES DE ALMEIDA, Manuel (2002). *Poesia e Pintura, ou Pintura e Poesia: tratado seiscentista*. Edição e introdução de Adma Muhana. São Paulo: EDUSP.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Lilian (2011). *A Lusitania Liberata ou a Restauração Portuguesa em imagens: análise iconológica do conjunto das gravuras da obra de António de Sousa Macedo*. «Talia Dixit». 9, 85-119.

ARAÚJO, Filipa (2014). *Verba significant, res significantur. A receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Tese de doutoramento.

BANDEIRA, Luís (1962). *Um valioso manuscrito da Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa*. Lisboa: Tipografia Calípole.

BARBOSA MACHADO, Diogo (1933 [1741-1759]). *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Bertrand Irmão Ltd, vols. II e III.

FERNÁNDEZ IZAGUIRRE, Penélope (2022). *El fénix, el basilisco y el dragón: transcendencia de la animalia fabulosa y su simbolismo en los libros de emblemas*. «Janus: estudios sobre el Siglo de Oro». 11, 44-80. DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20221102>.

- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (2004). *Leo Fortis, Rex Fortis. El león y la monarquía hispánica*. In MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor; CHUST CALERO, Manuel, ed. *El Imperio sublevado. Monarquía y Naciones en España e Hispanoamérica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 57-94.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2008a). *Caramuel, Felipe IV y Portugal: genealogía e imagen dinástica en el contexto de la pérdida del Reino*. In *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Ouro Preto: C/Arte, pp. 554-568.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2008b). *Lusitania liberata. La guerra libresca y simbólica entre España y Portugal, 1639-1668*. In GARCÍA MAHIQUES, Rafael; ZURIAGA SENENT, Vicent, ed. *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia: Biblioteca Valenciana, vol. II, pp. 1377-1392.
- SERRAI, Alfredo (2005). *Phoenix Europae. Juan Caramuel y Lobkovitz in prospettiva bibliográfica*. Milano: Editioni Silvestre Bonnard.
- SILVA, Pedro (2015). *António de Sousa de Macedo Diplomata, Conselheiro da Fazenda, Secretário de Estado*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Dissertação de mestrado.
- TORGAL, Luís (1981). *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração*. Coimbra: BGUC, 2 vols.
- VALLADARES RAMÍREZ, Rafael (2002). *Teatro en la guerra: Imágenes de Príncipes y Restauración de Portugal*. Badajoz: Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones.
- VELARDE LOMBRAÑA, Julián (1989). *Juan de Caramuel*. Oviedo: Pentalfa.

CUR PERCUTIS ME? EL LAMENTO DE UNA BURRA BÍBLICA EN CLAVE POLÍTICA: DE LUIS XIV A DONALD TRUMP

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ*

Resumen: *Más allá de su dimensión teológica y doctrinal, el episodio bíblico de la burra de Balaán¹ ha sido objeto de una lectura e interpretación en clave política en diferentes períodos de la historia. Este trabajo supone una aproximación desde los estudios visuales a un conjunto de imágenes en las que el pasaje bíblico asume un significado político, en un recorrido que parte de las persecuciones religiosas en la Francia de Luis XIV a raíz del Edicto de Fontainebleau (1685) y llega hasta la elección y el mandato presidencial de Donald Trump en Estados Unidos (2016-2021). Y, entre uno y otro, tienen cabida diversos acontecimientos relacionados con la política inglesa del siglo XVIII y el parlamentarismo británico del XIX, el Pánico de 1837 y la crisis financiera en Estados Unidos, y las campañas presidenciales americanas de los siglos XIX y XX.*

Palabras clave: *análisis histórico-político; Balaán; Biblia de Jerusalén; Donald Trump; estudios visuales.*

Abstract: *Beyond its theological and doctrinal dimension, the biblical episode of Balaam and his donkey¹ has been read and interpreted in a political key in different periods of History. This paper proposes an approach from Visual Studies to a set of images in which the biblical passage assumes a political meaning, which has its starting point in the religious persecutions in the France of Louis XIV as a result of the Edict of Fontainebleau (1685) and reaches the election and presidential mandate of Donald Trump in the United States (2016-2021). And between them there is room for various events related to the English politics of the 18th Century and the British parliamentarism of the 19th Century, the Panic of 1837 and the financial crisis in the United States, and the American presidential campaigns of the 19th and 20th centuries.*

Keywords: *historical-political analysis; Balaam; Jerusalem Bible; Donald Trump; visual Studies.*

INTRODUCCIÓN

El Libro de los Números, cuarto de la Biblia y del Pentateuco que conforma junto a Génesis, Éxodo, Levítico y Deuteronomio, recoge la historia de Balaán, perteneciente a una clase de poderosos adivinos en Mesopotamia, que fue llamado por Balac, rey de Moab, para maldecir al ejército israelita ante la inminente ocupación de su territorio². Contradiciendo la petición, Balaán proclamó un conjunto de oráculos anunciando el nacimiento del Mesías y la gloria de Israel como nación elegida. La interpretación de este personaje se muestra ambigua dentro de la Biblia y posteriormente en sus exégetas, y ha dado lugar a múltiples lecturas por lo extraordinario que resulta que un adivino extranjero reciba una revelación de Dios superior incluso a la de los profetas³.

* Grupo TriviUN. Universidad de Navarra. Email: jazanza@unav.es.

¹ Nm 22, 22-35.

² Nm 22-24.

³ Acerca de la ambigüedad de la figura de Balaán, Yebra Rovira concluye: «Esta ambivalencia en el trato del personaje, tanto en la tradición bíblica como en la posterior, lejos de sorprender debería llevarnos a profundizar en la complejidad

El episodio central de la historia, y también el de mayor fortuna artística, recoge el viaje de Balaán a lomos de su burra para encontrarse con Balac; pero el ángel del Señor se interpone en su camino hasta en tres ocasiones, presencia que capta el animal, pero no el adivino que lo azuza con su vara, hasta que el asno cae a tierra y se gira hacia él, recriminándole su actitud⁴.

El tipo iconográfico de la burra de Balaán ha asumido a lo largo de la historia diversos significados que justifican, por ejemplo, su revitalización a finales del siglo XI como metáfora de la «vita claustralis»⁵ e incluso ligado a la Reconquista en territorio peninsular⁶. Y adquiere nuevamente entidad en un debate de gran calado doctrinal como es la Reforma Protestante (explícitos se muestran en este sentido los escritos y sermones de Jan Hus y Lutero⁷), con consecuencias hasta nuestros días en el ámbito teológico-político. Este aprovechamiento del relato numérico como portador de un mensaje más allá de la realidad bíblica posibilita una aproximación a la figura de Balaán desde los estudios visuales en clave histórico-política. El método iconográfico en el que se fundamenta considera por igual todos los soportes, técnicas y lenguajes, y genera un discurso que requiere de unas coordenadas espaciotemporales para alcanzar su comprensión total.

1. LA PERSECUCIÓN PROTESTANTE EN FRANCIA EN EL REINADO DE LUIS XIV

Comienza este recorrido en la Francia de Luis XIV, con una medalla de plata (1685, Ámsterdam, Rijksmuseum, RijM, NG-VG-1-1331; y Londres, British Museum, BMu, M.2120) acuñada en Leiden por Jan Schmeltzing (I), alusiva a la «Persecución de los protestantes en Francia».



Fig. 1. Jan Smeltzing (I). Medalla histórica de la persecución de los protestantes en Francia, 1685
Fuente: Ámsterdam, RijksMuseum, NG-VG-1-1331

de los personajes bíblicos y en la riqueza de sus historias. Todos ellos tienen aspectos positivos y negativos. Su pluralidad forma parte de las características de la narrativa bíblica y hace de ellos modelos siempre sugerentes para un creyente». YEBRÁ ROVIRA, 2016: 43.

⁴ Nm 22, 22-35.

⁵ POZA YAGÜE, 2011: 253-257; FORSYTH, 1981: 59-65.

⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, 1989: 38-39.

⁷ Para el primero, véase FUDGE, 2010: 71; para el segundo, BRONDOS, 2017: 1-11.

El 18 de octubre de 1685, el Rey Sol promulgó el Edicto de Fontainebleau que revocaba el de Nantes (1598)⁸, y el protestantismo quedó prohibido en todo el territorio francés. En este contexto se inscribe la edición de la medalla, en cuyo anverso aparece Balaán con vestiduras episcopales a lomos de su burra que se gira al sentir los golpes en presencia del ángel, presto a desenvainar la espada. Dice la leyenda: «QUID ME VERBERAS» (¿Por qué me pegas?), variante de Nm 22,32: «Cui angelus Domini: “Cur, inquit, tertio verberas asinam tuam?”» [«El Ángel de Yahvé le dijo: “¿Por qué has pegado a tu burra hasta tres veces?”»]. En el reverso se distingue la cúpula de la Sorbona, delante de la cual está tejida una telaraña con varios insectos atrapados, «emblema de la multitud de edictos por los que tantas personas fueron arrestadas como mosquitos»⁹, acompañada de la frase: «NON AQUILIS LEVE TEXIT OPUS» («No se tejó esta frágil red para las águilas»).

En su mensaje final, la medalla denuncia la persecución de la Iglesia a quienes la sirven, pues el papa Inocencio XI, identificado en los catálogos numismáticos de la época con Balaán¹⁰, apoyó la revocación del Edicto de Nantes por Luis XIV, e incluso aseguró al monarca francés merecer «inmortales alabanzas por una obra que la Iglesia no olvidaría inscribir en sus anales»¹¹. Con todo, la posición papal es matizable, pues si bien apoyó la revocación, condenó la persecución religiosa y la conversión forzada de los hugonotes y conminó al Rey Sol a retractarse de la violencia empleada¹².

2. INTRIGAS POLÍTICAS EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVIII

A mediados del siglo XVIII se fecha un grabado (1740, Londres, BMu, 1868,0808.3627) del dibujante Charles Mosley, que lleva por título: *The State Pack-Horse* (El caballo de carga del Estado)¹³.

Recoge el episodio en el que Robert Walpole, considerado el primer primer ministro de Gran Bretaña, envía un caballo de carga con sobornos desde Westminster a Edimburgo¹⁴. El grabado constituye una sátira política sobre la reacción de Walpole a la oposición a su gobierno del que fuera su aliado John Campbell, II duque de Argyll, quien tras los disturbios de Porteous de 1736 marchó a Escocia, donde fue objeto de

⁸ El Edicto de Nantes fue promulgado en abril de 1598 por el rey Enrique IV, quien autorizaba la libertad de conciencia y una libertad de culto limitada a los protestantes calvinistas.

⁹ Sobre el significado de esta medalla en su contexto histórico, véase *Histoire Metallique des XVII Provinces des Pays Bas* [...], 1732: 311-313.

¹⁰ *Catalogue des Medailles qui se trouvent dans le Cabinet* [...], 1697: 11.

¹¹ MARTÍN HERNÁNDEZ, 1986: 81; STOYE, 1999: 408-420.

¹² O'BRIEN, 1930.

¹³ STEPHENS, 1877: 293-295.

¹⁴ Se alude a este acontecimiento, con referencias concretas al grabado que nos ocupa, en LANGFORD, 1986: 186-187; 1998: 53-54. SRIGLEY, 1994: 112-113.



Fig. 2. Charles Mosley. *The State Pack-Horse*, 1740
Fuente: Londres, British Museum, 1868,0808.3627

un entusiasta recibimiento en Edimburgo en junio de 1740¹⁵. Temeroso de los efectos que la presencia de Argyll pudiera ejercer sobre los escoceses y en particular sobre los ciudadanos de Edimburgo, Walpole envió a un agente facultado para pacificar a los descontentos mediante la fuerza y el soborno. Pese a los intentos de Walpole, el duque fue muy influyente en Escocia y su oposición contribuyó a la derrota del primer ministro en las elecciones escocesas de 1741.

En el grabado, las consecuencias de la desertión del duque de Argyll se desarrollan en una composición con carácter narrativo. En primer plano a la derecha queda el *Exchequer* (Edificio del Tesoro de Su Majestad) en Londres, a cuya puerta Robert Walpole entrega un pagaré de 5.000 libras a un emisario cuya cabalgadura va cargada con varas y sobornos: bolsas de dinero, cuentas de tesorería y promesas de riqueza, honores y cargos. Un camino sinuoso conduce hasta el plano intermedio, en el que a la izquierda un escocés sostiene un cuadro con el episodio de Balaán ante el ángel; este último porta un pergamino con la inscripción: «El discurso del duque de Argyll», en referencia a su intervención en el Parlamento el 15 de abril de 1740 en defensa de los escoceses, que significó su destitución. Encima del cuadro puede leerse: «El asno de Balaán habló

¹⁵ Argyll apoyó a Walpole en su carrera política hasta los disturbios de Porteous, cuando una turba enfurecida mató al capitán de la guardia de Edimburgo. Argyll se opuso enérgicamente en el Parlamento al proyecto de ley para penalizar a la ciudad escocesa y votó en contra de las represalias. En 1741, lideró la exitosa oposición a Walpole en las elecciones escocesas, pero al año siguiente renunció a todos los cargos. WATSON, 2018: 57-84.

en medio de la opresión, nuestro caballo de carga trae el yugo de la opresión». Junto al cuadro, un hito vertical informa de la distancia de 300 millas a Edimburgo, cuya fortaleza queda en la parte superior, donde los escoceses corruptos se reparten los sobornos que



Fig. 3. Anónimo. Fox, Pitt and Thurlow, 1784
Fuente: Londres, British Museum, 1868,0808.5360

les entregan el jinete y un diablo alado, recompensas todas ellas que tienen su origen en el «yugo de la opresión» que se hace visible; en cambio, los ciudadanos íntegros los rechazan y acuden a recibir al duque de Argyll, quien extiende los brazos a la par que reconoce: «Sólo he cumplido con mi deber, no tengo ningún mérito», mientras otras inscripciones insisten en su capacidad de liderazgo político. En definitiva, al igual que el ángel detuvo la marcha de Balaán, así también Argyll detuvo los propósitos de Walpole para con Escocia.

Algo más tardío es un grabado anónimo (1784, Londres, Bmu, 1868.0808.5360) que corresponde al reinado de Jorge III (1760-1801). Balaán recibe ahora los rasgos de Edward Thurlow, político británico conservador que desempeñó el cargo de *Lord Canciller* durante catorce años, de 1778 a 1792 (con un lapso de abril a diciembre de 1783), bajo cuatro primeros ministros¹⁶. Uno de ellos fue William Pitt, *el Joven*, cuyo rostro se adivina en el asno sobre el que monta el Canciller. Es el único que «habla» para decir: «¿No soy yo tu Pitt? Tu asno, sobre el que has cabalgado desde que era tuyo». Tanto Pitt como Thurlow (que tiene sobrepeso, usa peluca y toga de Canciller y apoya su maza sobre su hombro derecho) dirigen su mirada hacia un personaje que, como el ángel

¹⁶ Edward Thurlow fue uno de los personajes más recurrentes de la sátira política británica del siglo XVIII, como pone de manifiesto GILDING, 2021: 1-24.

bíblico, les cierra el paso: sostiene una espada serpentina y un escudo del país, y asume los rasgos físicos de Charles James Fox, relevante político *whig* que desempeñó destacados cargos públicos, entre ellos el de Secretario de Estado para Relaciones Exteriores¹⁷.

El grabado es ilustrativo de la tensa relación entre los tres políticos¹⁸. Thurlow se había ganado muchos enemigos, entre ellos Fox, quien impulsó su destitución temporal de la Cancillería en 1783, siendo restituido en su cargo por Pitt. Sin embargo, también la relación entre Thurlow (que con frecuencia confiaba en su amistad con Jorge III para permanecer en su puesto) y Pitt fue frágil, de manera que el primer ministro se arrepentiría más tarde de ello por el obstruccionismo conservador del Canciller en la Cámara de los Lores, y le obligaría a retirarse en 1792, tras atacar Thurlow un proyecto de ley de Pitt para establecer un fondo para redimir la deuda nacional. El pie de foto incide metafóricamente en esta idea y fecha el grabado en Londres el 21 de julio de 1784, coincidiendo con el momento en el que Thurlow había sido repuesto en el cargo gracias a la intervención de Pitt.



Fig. 4. Henry R. Robinson. *The modern Balaam and his ass*, 1837. Nueva York
Fuente: Library of Congress (PC/US, 1837.R661, n.º 48 (B size) [P&P])

¹⁷ GEORGE, 1938: 162.

¹⁸ Véase al respecto BLACK, 1994; BRIGGS, 2014: 65-111.

3. EL PÁNICO DE 1837 Y LA CRISIS FINANCIERA EN ESTADOS UNIDOS

De nuevo aparece el asunto bíblico en *The modern Balaam and his ass* («El moderno Balaán y su asno»), grabado del litógrafo Henry R. Robinson publicado en 1837 en Nueva York.

El presidente saliente de los EE.UU. Andrew Jackson aparece caracterizado como Balaán, montado sobre su burra y empuñando el bastón del «Veto» con el que amenaza a la cabalgadura: «¡Porque te has burlado de mí, ojalá tuviera una espada en mi mano, ahora te veto!». El animal responde: «¿No soy tu asno, sobre el que has cabalgado desde que fui tuyo hasta el día de hoy?». Un tétrico ángel femenino lleva en sus vestiduras las medidas que llevaron al Pánico de 1837 y blande la espada de la «Protesta \$200,000» (alusiva al promedio de los depósitos de los bancos), a la vez que recrimina al adivino/presidente: «¿Por qué has golpeado a tu asno? Mira que he salido a amonestarte, porque tu camino es perverso ante mí». El jinete deja ver su «Discurso de despedida» que vuela en dirección a Martin van Buren, sucesor de Jackson, quien afirma: «Seguiré los pasos de mi ilustre predecesor». Al fondo, los bancos (Manhattan, Nueva York, América) han cerrado sus puertas y suspendido el pago en especie.

La caricatura satiriza el final del mandato presidencial del demócrata Andrew Jackson, a quien se consideró responsable del Pánico de 1837¹⁹ y del peligroso estado del sistema bancario estadounidense²⁰. No debe sorprender la analogía, en un contexto en el que los dibujantes recurrieron a diversos personajes bíblicos y literarios para ejemplificar la crisis bancaria²¹. La caricatura pone de manifiesto además la división interna del Partido Demócrata en materia de política bancaria: el hecho de que Martin van Buren, sucesor de Jackson, camine detrás del burro, muestra que la advertencia no fue escuchada y que el Partido Demócrata seguirá sufriendo a manos de su líder. En consecuencia, denuncia la persistencia de los problemas económicos de la nación, al frente de la cual siguen quienes con sus políticas financieras indujeron al Pánico. Y tiene el valor añadido de ser uno de los más tempranos ejemplos (si no el primero) del burro como símbolo emergente del Partido Demócrata, frente al elefante republicano.

¹⁹ El 11 de julio de 1836, Andrew Jackson emitió la *Specie Circular*, una orden ejecutiva que requería a entidades que compraban tierras del Gobierno que aceptasen solo especie (oro o plata) y no papel moneda, como pago en la venta de terrenos públicos. La circular estaba destinada a proteger los ingresos federales y frenar la alta inflación y la especulación. Esta medida redundó en una mayor demanda de especie que muchos bancos no pudieron atender. Cuando estos agotaron sus reservas de oro y plata, se produjeron quiebras bancarias, reducción del crédito y aumento del desempleo en una crisis económica conocida como el Pánico de 1837. EE.UU. atravesó la depresión más severa de su historia hasta ese momento; el país tardaría años en recuperarse, y por el daño causado se culpó también a Martin van Buren, llegado a la presidencia en 1837. ROUSSEAU, 2000: s.p.

²⁰ En el corpus historiográfico sobre el Pánico de 1837, dos teorías se muestran dominantes: una se centra en factores internos, como la *Specie Circular* de Andrew Jackson, y la otra incide en un shock internacional derivado de cambios en las políticas crediticias del Banco de Inglaterra. Aunque con argumentos a favor de ambas, nuevos datos basados en un análisis econométrico bancario parecen demostrar que el Pánico se debió al colapso de la confianza en el sistema bancario de Jackson. LIANG, 2017.

²¹ LEPLER, 2010: s.p.

4. GOBERNADORES Y CANDIDATOS PRESIDENCIALES EN ESTADOS UNIDOS

Una nueva caricatura, con el título *Balaam and his ass* (Balaán y su asno), aparece el 21 de marzo de 1883 en «Puck»²², revista satírica de orientación demócrata creada por el inmigrante austriaco Joseph Keppler y publicada en Estados Unidos entre 1876 y 1918.

En esta ocasión, el adivino es un hombre de negocios que se ha bajado de su montura, a la que azota con el garrote del «Lobbying» (Cabildeo²³); en la violencia del gesto deja caer el sombrero del «Trabajador político». El asno porta en sus alforjas, sujetas por el «Peso legislativo», varios documentos de «gasto innecesario, proyecto de ley de apropiación corrupta, y facturas deshonestas y corruptas». En su camino hacia el Tesoro del Estado de Massachusetts, que se levanta al fondo, un ángel, cuyo rostro asume las facciones del gobernador Benjamin Butler, les cierra el paso con la espada del Veto y la lira de la Reforma. El gesto de su mano izquierda adelantada y el pie de caricatura: «No con esa carga», son elocuentes de que ni Balaán ni su montura cruzarán el desfiladero.



Fig. 5. Joseph Keppler. *Balaam and his ass*
Fuente: «Puck», 28 mar. 1883: 64

²² «Puck», 28 mar. 1883: 64.

²³ Cabildear: hacer gestiones con maña para ganar voluntades en un cuerpo colegiado o corporación (RAE).

Benjamin Franklin Butler, militar, abogado y político del Partido Demócrata, fue Gobernador del Estado de Massachusetts entre enero de 1883 y el mismo mes de 1884. En su discurso inaugural prometió abolir el impuesto de capitación, reducir las horas de trabajo y aumentar los salarios; y para atajar los males que aquejaban a Massachusetts, ofreció su remedio: impuestos reducidos y una economía gubernamental estricta, si bien a pesar de sus promesas electorales poco pudo hacer frente al mandato del republicano Chester A. Arthur como vigesimoprimer presidente de los EE.UU.²⁴. A esta coyuntura obedece la caricatura, cuyo comentario en la sección «Cartoons and Comments» de la revista contraponía la acertada política monetaria de Butler en Massachusetts con las medidas poco eficaces del también demócrata Grover Cleveland en el Estado de Nueva York²⁵.

Precisamente Cleveland será el protagonista de *The Political Balaam* («El Balaán político»), firmada por el caricaturista Victor Gillam y publicada en octubre de 1892 en «Judge»²⁶, revista satírica semanal de tendencia republicana editada en Estados Unidos entre 1881 y 1947.



Fig. 6. Victor Gillam.
The Political Balaam
Fuente: «Judge», oct.
1892: s.p.

El falso adivino es en esta ocasión el político demócrata, cuyo enorme peso soporta un asno al que amenaza con el bastón del «Libre comercio». En un desfiladero rocoso les cierra el paso un ángel femenino sedente que representa al Distrito Federal de Columbia; viste la bandera de las barras y estrellas y porta la espada del «Sentimiento proteccionista» para impedir que la cabalgadura alcance las fábricas que se adivinan al fondo.

²⁴ HARMOND, 1968: 266-280. Sobre el pensamiento económico de Butler, véase BUTLER, 1892: 931-960.

²⁵ «Puck», 28 mar. 1883: 50.

²⁶ «Judge», oct. 1892: s.p.

El pie de texto dice: «El asno democrata (al Profeta relleno): ¿Por qué insistes en golpearme con ese garrote? No puedo ir más lejos. ¡No hay nadie tan ciego como aquellos que no ven!».

La caricatura apareció en vísperas del segundo mandato de Cleveland, presidente de 1885 a 1889 y de 1893 a 1897 (las elecciones fueron el 8 de noviembre de 1892). Durante la campaña, la prensa lo bautizó irónicamente como «The Stuffed Prophet» (el Profeta relleno o Profeta de peluche) y «The Elephantine Economist» (el Elefante economista), debido a su peso que alcanzaba las 250 libras (113 kilos)²⁷, por lo que se sucedieron las sátiras que lo identificaban con el paquidermo e incluso con la ballena bíblica de Jonás²⁸. Partidario de una reforma arancelaria y defensor de los principios del liberalismo y del libre comercio, uno de los mensajes de campaña fue reducir el proteccionismo, eliminar privilegios y detener la descontrolada producción de plata que vaciaba las reservas del Tesoro, política económica que chocaba frontalmente con la del candidato republicano Benjamin Harrison, partidario del proteccionismo comercial y de apoyar subsidios²⁹. Varias caricaturas aparecidas en «Judge» en los meses previos a las elecciones advertían acerca de las consecuencias que podría acarrear la implantación de las medidas económicas demócratas.

5. UN «PONS ASINORUM» EN LA INGLATERRA VICTORIANA

La Inglaterra victoriana es el escenario de *The Modern Balaam* (El moderno Balaán), caricatura de Tom Merry, seudónimo del caricaturista William Mechem, publicada el 7 de enero de 1888 en «St Stephen's Review», revista conservadora que apareció en Gran Bretaña entre 1883 y 1892.



Fig. 7. Tom Merry.
The Modern Balaam
Fuente: «St Stephen's Review»,
7 ene. 1888: s.p.

²⁷ SUMMERS, 2008: s.p.

²⁸ Así aparece por ejemplo en *The Democratic Jonah*, «Judge», 23 jul. 1892: 49.

²⁹ DUPONT, 2014: 559-579; HAEFFELE-BALCH, STORR, 2014: 581-596; PALEN, 2016: 237-266.

En esta ocasión es el político liberal británico William Gladstone quien encarna a Balaán, montado sobre el asno del Partido Liberal. El político azuza a su cabalgadura para cruzar el «Pons Asinorum» («Puente de los Asnos»), a cuyo extremo les cierra el paso un bello ángel que porta un tridente.

Gladstone fue líder del Partido Liberal, primer ministro del Reino Unido en cuatro ocasiones entre 1868 y 1894, y uno de los estadistas más célebres de la época victoriana, tal es así que Winston Churchill lo citaba como inspirador suyo. En este caso, la caricatura tiene que ver con el debate en torno a la representación parlamentaria proporcional, a la que se oponía el primer ministro por considerarla impracticable e ininteligible, calificándola de «Pons Asinorum»³⁰, expresión que empleó en su debate a finales de 1884 con el también liberal Leonard Courtney, profundamente comprometido con el sistema de representación proporcional, quien renunció a su cargo al saber que el proyecto de reforma del gobierno silenciaba cualquier referencia al mismo³¹. Su postura encontró cumplida réplica desde diferentes sectores³², entre ellos «St Stephen's Review»; de hecho, dada la línea editorial conservadora de la revista, Gladstone siempre fue visto por Tom Merry como la principal amenaza para la estabilidad del Imperio³³.

6. ¿DONALD TRUMP, EL NUEVO BALAÁN?

El 24 de octubre de 2016, un titular de «The Washington Post» dejaba pocas dudas acerca del resultado de las inminentes elecciones presidenciales: «Donald Trump's chances of winning are approaching zero»³⁴. Quince días más tarde, el 8 de noviembre, el candidato republicano derrotaba contra todo pronóstico a la demócrata Hillary Clinton y se convertía en el 45 presidente de los Estados Unidos, gracias a los votos de la derecha cristiana. La pregunta resulta obligada: ¿por qué el 81% de los cristianos evangélicos (movimiento dentro del cristianismo protestante) apoyó a un individuo tan reincidente en el pecado como Trump, dando así un vuelco a los sondeos electorales?

A juicio de los analistas políticos, la respuesta se encuentra en la Biblia, donde queda patente que Dios, en más de una ocasión, elige obrar su voluntad a través de pecadores y paganos³⁵. Y establecen un doble paralelismo del mandatario estadounidense con el rey persa Ciro³⁶, a quien Dios proclama su ungido y le encarga restaurar Jerusalén a los

³⁰ Puente de los asnos: dificultad que, por falta de conocimientos, encuentra una persona en una ciencia u otra cosa, y le quita el ánimo para pasar adelante (RAE).

³¹ PARSONS, 2002: 384-385.

³² Un claro ejemplo es el del líder republicano irlandés John O'Connor Power, quien escribía: «Puede ser un "Pons Asinorum" según el Primer Ministro, pero no es más un "Pons Asinorum" de lo que lo fue el voto por papeleta en 1874 [...]. Mi recuerdo del «Pons Asinorum» en la escuela es el de un paso en una frontera científica, que una vez cruzada, el camino queda despejado para siempre». O'CONNOR POWER, 1885: 15-24.

³³ PARSONS, 2009: 161-185; SÁNCHEZ-BEATO LACASA, 2011: 117-138; QUINAULT, SWIFT, WINDSCHEFFEL, eds., 2016; CONTI, 2019: 151, 197, 227.

³⁴ CILLIZA, BLAKE, 2016.

³⁵ NEWSINGER, 2020.

³⁶ Is 45. Nótese la coincidencia numérica de capítulo y presidente.

judíos³⁷; y con Balaán, a través de cuyos oráculos proclamó la gloria de Israel. Entonces, ¿por qué no iba a hacerlo por boca de Trump?

La comparación Balaán-Trump adopta muy diferentes ángulos y puntos de vista, tanto por partidarios como por detractores del polémico mandatario, quienes a través de los medios de comunicación y de las redes sociales abordan cuestiones como su retórica populista, su postura ante el terrorismo islámico, su cruzada antiabortista o el culto reverencial que profesan al presidente algunas ideologías del país, que lo convierten en un nuevo Balaán, el azote del Partido Demócrata simbolizado en su burra. Numerosos artículos publicados entre 2016 y 2021, con títulos como «Balaán y Donald: El Todopoderoso obra por vías misteriosas», «¿Por qué Trump? El argumento del asno de Balaán» o «El espíritu de Balaán detrás del culto a Trump», resultan explícitos de la relación establecida entre ambos, que ha sido objeto de estudio por analistas políticos como John R. Vile³⁸.



Why Trump? The Argument from Balaam's Ass

Posted on October 14, 2016 by Dave



In his acceptance speech at the Republican National Convention, Donald Trump spoke about how evangelicals were supporting his run for the presidency. He added sheepishly, "I may not deserve it."

I shouted, "Amen!!" I agree, except I would state it more forcefully. Donald Trump does not deserve the support of an Evangelical Christian.

Note: The opinions expressed on this website are mine, informed by Scripture, reflection, discussion and prayer.

They may not be the views held by my church, which welcomes all, no matter how they vote, and takes no position on candidates or election issues.



Abortion, Balaam's Donkey, and President Donald Trump

Written by Dr. Boyd D. Cashey

Rate this item (24 votes)



The more scientific corroboration there is that we are viewing a real human being, the more frenzied, unnatural, and anti-human the arguments of the pro-abortionists become, to the point now that the narrative is simply to declare openly that it is simply okay to "kill" the infant embryo.

On Friday, January 18, 2019, over 100,000 people—families, young adults, children, religious groups—gathered in the freezing cold of Washington DC's Mall to once again "March for Life," a national event that has taken place every year since 1974, forty-five years consecutively.

Balaam and "The Donald": The Almighty works in mysterious ways

AUGUST 23, 2016 BY JGS EDITOR — LEAVE A COMMENT

Could God POSSIBLY Use Trump, Like Queen Esther?

MARCH 23, 2019 BY DAVE ARMSTRONG — 0 COMMENTS

... and Like He Used Balaam's Ass, Jonah's Whale, King Cyrus, and the Babylonian Heathen King, Nebuchadnezzar (Not to Mention Adulterous Murderer, David)?



Fig. 8. Reseñas y artículos de opinión estableciendo el paralelismo Balaán-Donald Trump, publicados entre 2016 y 2021. Fuente: elaboración del autor

³⁷ Las referencias a Trump como Ciro fueron continuas a lo largo de su mandato. Incluso el primer ministro de Israel Benjamin Netanyahu, en su visita a la Casa Blanca el 5 de marzo de 2018, dijo que estaba al nivel de Ciro, que liberó a los judíos de Babilonia; y el Centro Educativo Israelí Mikdash acuñó una moneda que mostraba a Trump y Ciro, conmemorativa del reconocimiento por Trump de Jerusalén como la capital de Israel y la promesa de trasladar a ella desde Tel Aviv la embajada de su país. BARRETT-FOX, 2018: 502-522; TRANGERUD, 2021a: 1-29; 2021b: 1-21.

³⁸ VILE, 2020. Véase también MAHIR, 2018: 133-148.

Diversas claves aportan también *The Trump Prophecy* (S. Schultze, 2018), *The Faith of Donald J. Trump* (D. Brody & S. Lamb, 2018) y *Team Trump and the Evangelical White House* (G. J. Hocking, 2020). Todavía en clave profética, los «nuevos profetas cristianos» del siglo XXI auguran el inminente retorno de Trump a la Casa Blanca³⁹.

La constatación del decisivo papel desempeñado por Ciro y Balaán en la elección de Trump nos llevaría a plantear, en un contexto más amplio, hasta qué punto la interpretación de los hechos y personajes bíblicos ha condicionado las elecciones presidenciales estadounidenses, dando paso con ello a una nueva vía de investigación. En esta hemos tratado de demostrar cómo Balaán va más allá del adivino bíblico para asumir valores muy diversos en otros ámbitos ligados a la política y la economía desde el siglo XVII hasta la actualidad, enriqueciendo así su significado.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRETT-FOX, Rebecca (2018). *A King Cyrus President: How Donald Trump's Presidency Reasserts Conservative Christians' Right to Hegemony*. «Humanity & Society». 42:4, 502-522.
- BLACK, Jeremy (1994). *British Foreign Policy in an Age of Revolutions, 1783-1793*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRIGGS, Asa (2014). *The Age of Improvement, 1783-1867*. New York: Routledge.
- BRONDOS, David A. (2017). *Luther on Balaam's Ass*, «94t.mx», 1-11. [Consult. 20 dic. 2022]. Disponible en <<https://94t.mx/wp-content/uploads/2021/07/Luther-on-Balaams-Ass-Update.pdf>>.
- BUTLER, Benjamin Franklin (1892). *Autobiography and Personal Reminiscences of Major-General Benj. F. Butler*. Boston: A. M. Thayer & Co.
- CATALOGUE DES MEDAILLES qui se trouvent dans le Cabinet de Nicolas Chevalier à Amsterdam. Amsterdam: [s.n.]. 1697.
- CILLIZA, Chris; BLAKE, Aaron (2016). *Donald Trump's chances of winning are approaching zero*. «The Washington Post». (16 oct. 2016) s.p. [Consult. 14 oct. 2021]. Disponible en <<https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2016/10/24/donald-trumps-chances-of-winning-are-approaching-zero/>>.
- CONTI, Gregory (2019). *Parliament the Mirror of the Nation. Representation, Deliberation, and Democracy in Victorian Britain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DUIN, Julia (2021). *The Christian Prophets Who Say Trump Is Coming Again*. «Politico». (18 feb. 2021) s.p. [Consult. 21 oct. 2021]. Disponible en <<https://www.politico.com/news/magazine/2021/02/18/how-christian-prophets-give-credence-to-trumps-election-fantasies-469598>>.
- DUPONT, Brandon (2014). *Henceforth, I Must Have No Friends. Evaluating the Economic Policies of Grover Cleveland*. «The Independent Review». 18:4, 559-579.
- FORSYTH, Ilene Haering (1981). *L'Âne parlante. The Ass of Balaam in Burgundian Romanesque Sculpture*. «Gesta». XX:1, 59-65.
- FUDGE, Thomas A. (2010). *Religious Reform and Social Revolution in Bohemia*. London & New York: Tauris.
- GEORGE, Mary Dorothy (1938). *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Vol. VI (1784-1792)*. London: printed by order of the Trustees.

³⁹ Explicito de ello se muestra el análisis de DUIN, 2021.

- GILDING, Ben (2021). *Lord Thurlow: A Chancellorship in Caricature through New College's Collection of Gillrays*. «New College Notes». 15:10, 1-24.
- HAEFFELE-BALCH, Stefanie; STORR, Virgil Henry (2014). *Grover Cleveland against the Special Interests*. «The Independent Review». 18:4, 581-596.
- HARMOND, Richard (1968). *The Beast in Boston: Benjamin F. Butler as Governor of Massachusetts*. «The Journal of American Story». 55:2, 266-280.
- HISTOIRE METALLIQUE des XVII Provinces des Pays Bas. *Traudite du Hollandais de Monsieur Gerard van Loon*. Tome Second. La Haye: P. Gosse, J. Neaulme, P. de Hondt, 1732.
- «Judge». (23 Jul. 1892) 49.
- «Judge». (Oct. 1892) s. p.
- LANGFORD, Paul (1986). *Walpole and the Robinocracy*. Cambridge: Chadwyck-Healey.
- LANGFORD, Paul (1998). *A Polite and Commercial People: England 1727-1783*. Oxford: Clarendon Press.
- LEPLER, Jessica (2010). *Pictures of panic: constructing hard times in words and images*. «Commonplace: the Journal of Early American Life». 10:3, s.p. [Consult. 10 feb. 2021]. Disponible en <<http://commonplace.online/article/pictures-panic/>>.
- LIANG, Katharine (2017). *Banking Crises at the Micro-Level: The Panic of 1837*. [Consult. 14 oct. 2021]. Disponible en <<https://repository.wellesley.edu/object/ir746>>.
- MAHIR, Najah (2018). *The Ransom that Lies Demand: We the People and «Covfefe»*. Pittsburgh: Dorrance Publishing Co.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Francisco (1986). *Revocación del edicto de Nantes, el 18 de octubre de 1685*. «Diálogo Ecuménico». 21:69, 65-84.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafin (1989). *Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo*. In CASTELNUOVO, Enrico; PERONI, Adriano; SETTIS, Salvatore, coords. *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*. Módena: Franco Cosimo Panini, pp. 35-51.
- NEWSINGER, John (2020). *Chosen by God: Donald, Trump, the Christian Right and American Capitalism*. United Kingdom: Bookmarks Publications.
- O'BRIEN, Louis (1930). *Innocent XI and the Revocation of the Edict of Nantes*. Berkeley: University of California.
- O'CONNOR POWER, John (1885). *The New Reform*. «Nineteenth Century». (January 1885) 15-24.
- PALEN, Marc-William (2016). *The «Conspiracy» of Free Trade. The Anglo-American Struggle over Empire and Economic Globalisation, 1846-1896*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PARSONS, Floyd D. (2002). *Ignis Fatuus vs. Pons Asinorum: William Gladstone and Proportional Representation, 1867-1885*. «Parliamentary History». 21:3, 374-385.
- PARSONS, Floyd D. (2009). *Thomas Hare and Political Representation in Victorian Britain. Studies in Modern History*. London: Palgrave Macmillan.
- POZA YAGÜE, Marta (2011). *Las portadas de los prioratos cluniacenses de Tierra de Campos en tiempos de Alfonso VI: una iconografía de corte monástico para una manifestación pública*. «Anales de Historia del Arte». 2, 251-279.
- «Puck». (28 mar. 1883) 50, 64.
- QUINAULT, Ronald; SWIFT, Roger; WINDSCHEFFEL, Ruth Clayton, eds. (2016). *William Gladstone. New Studies and Perspectives*. London and New York: Routledge.
- ROUSSEAU, Peter L. (2000). *Jacksonian Monetary Policy, Specie Flows, and the Panic of 1837*. «NBER Working Paper». 7528, s.p. [Consult. 10 oct. 2021]. Disponible en <https://www.nber.org/system/files/working_papers/w7528/w7528.pdf>.
- SÁNCHEZ-BEATO LACASA, Fernando (2011). *La representación política durante el siglo XIX en Gran Bretaña*. «Política y Sociedad». 48:1, 117-138.

- SRIGLEY, Michael (1994). *The Mighty Maze: A Study of Pope's An Essay on Man*. Uppsala: Academiae Upsaliensis.
- STEPHENS, Frederic George (1877). *Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum. Division I. Political and Personal Satires, Vol. III, Part I (1784-1792)*. London: printed by order of the Trustees.
- STOYE, John (1999). *El despliegue de Europa, 1648-1688*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- SUMMERS, Mark W. (2008). *A Good Man is Hard to Take: Grover Cleveland – Man of Destiny*. [Consult. 12 feb. 2021]. Disponible en <<https://www.rbhayes.org/hayes/a-good-man-is-hard-to-take-grover-cleveland-man-of-destiny>>.
- TRANGERUD, Hanne Amanda (2021a). *The American Cyrus: How an Ancient King Became a Political Tool for Voter Mobilization*. «Religions». 12:354, 1-29.
- TRANGERUD, Hanne Amanda (2021b). *The Trump Prophecies and the Mobilization of Evangelical Voters*. «Studies in Religion/Sciences Religieuses». XX:X, 1-21.
- VILE, John R. (2020). *The Bible in American Law and Politics: A Reference Guide*. London: The Rowman & Littlefield Publishing Group.
- WATSON, Amy (2018). *Patriotism and Partisanship in Post-Union Scotland, 1724–37*. «The Scottish Historical Review». XCVII:1:244, 57-84.
- YEBRA ROVIRA, Carmen (2016). *Me ha tocado bendecir. El profeta Balaán, su burra y el Dios de Israel*. «Reseña Bíblica. El Libro de los Números». 92, 35-44.

«SEUS TRONCOS VARONIS RECORDAM-ME PILASTRAS»: A PRESENÇA DA EMBLEMÁTICA NO CINEMA PORTUGUÊS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX*

HUGO BARREIRA**

Resumo: *O cinema afirma-se inicialmente como um meio «mudo», fundamentalmente visual, em que as imagens e os textos estabelecem relações dialógicas através dos elementos textuais que, além dos diálogos, ou narrações, permitem igualmente a inclusão de elementos contextuais ou comentários.*

Esta convenção promove construções que aproximam o cinema mudo de uma relação entre textos e imagens que se filia na cultura verbo-visual e que é relacionável com a emblemática, abundando motes e aforismos, bem como imagens latentes e construções similares à ekphrasis, a qual transitará para o cinema sonoro.

Propomos, assim, uma análise do cinema à luz da emblemática, tendo por objeto uma leitura exploratória de uma seleção de filmes disponíveis em edições restauradas criticamente. Este serão objeto de uma análise de acordo com perspetivas dos estudos visuais e da intermedialidade.

Palavras chave: *cinema; emblemática; ekphrasis; intermedialidade; cultura verbo-visual.*

Abstract: *Cinema initially asserts itself as a «silent» medium, mostly visual, in which images and texts establish dialogic relationships through textual elements that, in addition to dialogues or narrations, also allow the inclusion of contextual elements or comments.*

This convention promotes constructions that bring silent cinema closer to a relationship between texts and images that is affiliated with the verbal-visual culture and that is relatable to emblematic, abounding mottoes and aphorisms, as well as latent images and constructions like ekphrasis, which will remain with the transition to sound film.

We therefore propose an analysis of cinema in the light of emblematic, having as object an exploratory reading of a selection of films available in critically restored editions, through an analysis according to the perspectives of visual studies and intermediality.

Keywords: *cinema; emblematic; ekphrasis; intermediality; verbo-visual culture.*

INTRODUÇÃO

Partindo da relação do filme *Lisboa Crónica Anekdotica* com o poema de Cesário Verde, enquanto figura de convite, enveredamos por uma abordagem exploratória, menos destinada a adensar o discurso teórico e analítico focado na emblemática no seu tempo histórico, bem como a sobrevivência dos emblemas clássicos no tempo longo, mas antes a perscrutar as sobrevivências (in)conscientes das suas construções discursivas no meio cinematográfico. Apresentam-se, assim, propostas de leitura da emblemática e dos seus processos de construção de imagens enquanto meios para o questionamento e análise

* Se o *copyright* de tabelas, gráficos e outras imagens não for indicado, pertence ao autor deste texto.

** FLUP-CITCEM. Email: hbarreira@letras.up.pt.

da imagem em movimento nas perspectivas dos estudos visuais e da intermedialidade. Na linha do que havíamos explorado na nossa tese de doutoramento¹, ao propormos um quadro concetual a partir do qual se estabeleceram parâmetros para um questionamento prévio dos meios da imagem em movimento como construção, tendo em vista a recolha de informação parametrizada e a inversão do processo construtivo inerente ao meio, procuramos agora, através da relação com a emblemática, novas possibilidades de leitura das relações verbo-visuais nos meios cinematográficos mudo e sonoro, bem como nos seus contextos de produção e de receção.

No filme de Leitão de Barros, composto por um conjunto de sequências com variadas instâncias de autonomia narrativa e de dramatização, que, no seu conjunto, constituem a «Crónica Anedótica» da cidade, podemos encontrar exemplos destas relações verbo-visuais que, como veremos, se aproximam dos «quadros» do teatro de revista. Na sequência do Carro Elétrico², o entretítulo pode preceder a imagem e funcionar como um título — «Uma entalção» —, numa estratégia que se aproxima das fotografias e *cartoons* humorísticos que, com a legenda, integram as páginas das revistas ilustradas. Num meio que se estabilizou temporariamente na ausência de som, o entretítulo pode funcionar como suporte para a fala — «— Isto foi feito para pessoas normais, como eu» — em que a figura do ator é utilizada para o humor, numa relação direta com a sequência de imagens, em que o texto é inserido concorrendo com a mesma para o seu significado. Por fim, e ainda na mesma sequência, encontramos a fala em entretítulo como comentário irónico para a imagem que o antecedeu por parte de uma personagem — «— Devagar, que temos pressa» — novamente Vasco Santana, que, num meio mudo, utiliza o tipo de humor urbano e rápido próprio da imprensa e do teatro de revista. Note-se que, ao contrário dos dois últimos casos, no primeiro, a legenda atua como comentário não diegético, ou seja, não tem origem no universo da história, funcionando como um hipotético narrador que, ao hiperbolizar, ironizar ou criar estratégias metonímicas ou metafóricas, atua na construção da significação da imagem.

Para compreendermos as possibilidades dialógicas entre imagens e textos que o cinema do período mudo utiliza, é necessário pensar os seus primórdios à luz dos meios de produção e de circulação da imagem e da cultura visual do seu tempo³. O estabelecimento do mudo resultou sobretudo da impossibilidade de encontrar um sistema sonoro funcional, pese embora o conjunto de tentativas que acompanharam as primeiras décadas do cinema. Assim, a formação e codificação paulatina da linguagem cinematográfica, tendo por base, num primeiro momento, apenas a imagem e, num segundo momento, as relações entre imagem e textos, quase sempre em conjunto com música

¹ BARREIRA, 2017.

² [01:14:00]. Ao longo do texto, as citações filmicas são feitas sob a forma de [HH:MM:SS] indicando o tempo inicial.

³ Vide BENJAMIN, 2012.

e alguns efeitos sonoros⁴, acompanhada pela conseqüente formação dos mecanismos de recepção no público, foi um processo experimental e muito complexo. Longe da uniformidade que o distanciamento cronológico e cultural lhe possa atribuir, o cinema mudo apresentou, durante os seus cerca de trinta anos de vigência, diversas atitudes em relação aos respectivos lugares do texto, do diálogo, da imagem e da própria música.

Ao longo dos pontos seguintes, exploraremos a utilização das relações dialógicas entre imagens e textos quer no cinema mudo quer na passagem para o cinema sonoro, o que nos permitirá igualmente reforçar a sobrevivência de muitos destes dispositivos imagéticos para lá da presença do texto sob a forma gráfica. Propomos, assim, uma análise do cinema à luz da emblemática enquanto construção verbo-visual de uma seleção de filmes⁵ da primeira metade do século XX disponíveis em edições restauradas criticamente, destacando o cinema português.

1. A CINEMATOGRAFIA MUDA E AS SUAS CONVENÇÕES

Coevo do grande fôlego da imprensa ilustrada, que encontrava a sua modernidade na viragem para o século XX, o cinema descobre os seus processos de montagem de imagens no tempo, em grande medida, no diálogo com aquele meio que complexificava as estratégias de fotomontagem, articulando-as, com texto, no espaço gráfico da página⁶. Muitas das convenções da montagem cinematográfica, e do seu garante — a continuidade — como a relação entre os olhares, o direcionamento de movimentos, a coerência espaciotemporal, ou as relações verbo-visuais, encontram antecedentes e paralelos na fotomontagem e na imprensa ilustrada, sendo a relação entre a banda desenhada e a animação um dos exemplos da transposição direta de convenções para o novo meio. Apropriadas são também as transgressões, nomeadamente a capacidade de utilizar os mecanismos de continuidade espaciotemporal para a criação de universos que existem unicamente nos meios da imagem, quer através da sua incorporação pacífica no universo diegético quer através da sua declarada ostentação para a produção de imagens fantásticas, tal como foi utilizada no universo das vanguardas, mesmo que não espere de todos os seus observadores a capacidade de descodificação total da significação do conteúdo, atuando, por vezes, naquilo que Christian Metz designou como denominador comum, acessível a uma maioria generalizada⁷.

A convenção narrativa da linguagem do cinema mudo, articulando planos fotográficos com entretítulos textuais, permite a sua análise como um meio verbo-visual,

⁴ Note-se que esta relação com o som é muito complexa e, por vezes, difícil de determinar no cinema mudo, variando de exibição para exibição. Para compreender a recepção dos filmes é, porém, determinante, nela atentar. *Vide* CHION, 2011.

⁵ A seleção baseia-se em objetos por nós analisados (BARREIRA, 2017), no caso do cinema português, e em filmes associados ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica e às primeiras vanguardas cinematográficas.

⁶ *Vide* PINTO, 2015.

⁷ METZ, 1972: 91.

em analogia com a análise da emblemática. A progressiva subtileza narrativa do cinema mudo vai tirar partido da imagem latente⁸, omitindo uma representação em detrimento de uma frase que a descreve ou sugere, quer sob a forma da descrição direta de uma ação ou das suas consequências quer sob formas mais poéticas, em que o desfecho fica implícito. Este dispositivo de economia narrativa, ou de supressão de uma imagem pelo seu conteúdo questionável⁹, funcionava quase em sentido inverso ao plano alegórico, em que a alusão poética se faz pela imagem. Em *Noferatu* (1922), Murnau dá-nos diversos exemplos, tal como na sequência de planos em que Orlock mata a tripulação do navio¹⁰.

Com a maturação da linguagem cinematográfica, os quadros apresentam-se dilatados no tempo, aprofundados na sua complexidade iconográfica, encadeados e intercalados entre si, abandonando a justaposição sequencial em função de uma leitura de ressonâncias múltiplas da sua significação individual, concorrendo para a leitura iconográfica e iconológica do filme como uma construção semântica cada vez mais complexa.

Os motes, ou aforismos, eram também utilizados no cinema mudo, sobretudo nas adaptações literárias. No cinema português, Rino Lupo, em *Mulheres da Beira* (1923), adaptação do conto *A Fecha da Mizarela*, de Abel Botelho (1898), abre o filme com seguinte texto:

MOTE:

Menina não seja varia

Recolha o seu pensamento

Que beijos são impostura

Palavras leva-as o vento!...¹¹

Retirado do conto, no qual a quadra é uma cantilena trauteada pela personagem principal, Ana, já num momento mais adiantado do seu percurso, o mote aparece-nos no filme de forma similar ao seu lugar na emblemática convencionada a partir de Andrea Alciato, sendo essencial para a compreensão de todas as imagens que constituem o filme, funcionando como um vaticínio.

Paralelamente, também a metáfora e a metonímia são dispositivos amplamente utilizado pelo cinema mudo. Rino Lupo apresenta-nos um quadro, precedido pelo entre-título «Triste calvario!»¹², em que a figura de Ana, já vítima do seu destino, deambula pela Serra da Freita, assomando-se a uma pequena capela com calvário¹³, no qual se apoia.

⁸ Simultaneamente, o cinema mudo utiliza amplamente o som latente através da sua representação visual.

⁹ Sabemos que esta era uma forma frequente de contornar os códigos censórios.

¹⁰ [01:00:02].

¹¹ [00:00:24].

¹² [01:17:41]

¹³ Trata-se da Capela de São João de Valinhas, em Santa Eulália.

Um dos aspetos interessantes do quadro é a utilização de uma imagem que, na sua polissemia, pode ser interpretada como uma metáfora, na associação direta entre o calvário da personagem e a construção religiosa homónima, quer como metonímia, numa fusão compositiva entre a personagem e o espaço, numa apropriação do calvário físico enquanto imagem do sofrimento e destino de Ana, funcionando como a sua extensão semântica. Um outro exemplo pode ser encontrado na fala final de Ana, reencontrando-se com André, precipitando-se na Frecha da Mizarela numa sequência de breves planos intercalados pelas falas da personagem¹⁴.

Paralelamente ao que podemos designar como um cinema de carácter comercial, os anos vinte do século XX serão igualmente profícuos no desenvolvimento de um cinema assumidamente diferente, transgressor das convenções¹⁵. Também nestas práticas, a linguagem e a estética cinematográfica permitem outras aproximações à emblemática. Caracterizados, em muitos casos, pelo predomínio da imagem e pela desejável eliminação ou diminuição do texto, os cineastas de vanguarda procuram explorar ao limite as suas possibilidades narrativas, criando imagens com diversas camadas de significação e que tiram amplo partido do diálogo com outros meios de representação. Contudo, e uma vez que a presença do texto escrito é reduzida ao essencial, as relações verbo-visuais são agora parte de uma construção visual de carácter intermedial, em que, uma vez mais, o cinema envereda por caminhos similares aos da emblemática, neste caso, através da *ekphrasis* e de construções aproximadas.

Em *Napoleon*, de Abel Gance (1927)¹⁶, somos transportados para a apresentação, em 1792, de «La Marseillaise», em que Rouget de Lisle entoia a canção tendo como pano de fundo uma bandeira tricolor pendurada sobre um Cristo Crucificado, em sugestivo mote iconográfico. Será, no filme, a sua primeira apresentação ao povo de Paris, uma sinédoque cinematográfica da sua composição autêntica e da associação aos voluntários de Marselha. O contexto de receção da cena seria altamente performativo e funcionaria como um dispositivo de engajamento do público.

Para lá de um contexto específico de receção que o tempo diluiu e fez esquecer na posterior apreensão do filme, interessa-nos a forma como Gance substituiu o convencional intertítulo por uma trucagem fotográfica em que sobrepõe um *tableau vivant* inspirado no relevo escultórico *La Marseillaise*, de François Rude, encomendado por Luís Filipe para o Arco do Triunfo de Paris. Da obra, destaca-se a expressiva representação da deusa romana Bellona, ou deusa da Guerra, que incita os filhos da Pátria do poema a erguerem as suas armas. A leitura de Rude transcende o tempo e o contexto

¹⁴ [01:26:39].

¹⁵ *Vide* HAGENER, 2007.

¹⁶ O filme encontra-se incompleto devido à sua extensa duração e à sua complexidade técnica. Baseamo-nos em fragmentos da reconstituição de 2012, e em leituras adicionais, pelo que a nossa leitura deverá ser interpretada à luz deste contexto e confrontada com o material fílmico íntegro. Sobre os restauros do filme *vide* DARGIS, 2012.

estrito do poema, adotado como hino nacional e com mais de quarenta anos, amplificando-o para a intemporalidade, sem deixar, porém, de recuperar os códigos de leitura do monumento no seu lugar e na sua significação urbana — os voluntários dirigem-se para a cidade — e de ecoar o seu contexto de encomenda, a Monarquia de Julho, que Delacroix pintara na sua *Liberdade Guiando o Povo*, obra com a qual Rude claramente dialoga na sua recepção no tempo longo.

Da obra de Rude, retém a figura de Bellona e os principais elementos compositivos, os estandartes, sobrepondo-a à figura de Rouget de Lisle e à multidão que entoava a canção a seus pés, tomando o lugar dos voluntários do escultor. O significado da sucessão de imagens fantasmáticas é anunciado num dos cartazes de propaganda do filme¹⁷. O sentido retórico e persuasivo da sequência, o qual deve ser entendido no contexto do nacionalismo coevo, pode, no nosso entendimento, ser interpretado como um dispositivo efrástico, apelando ao diálogo intermedial quer com o poema através da sua descrição através da escultura, quer com o grupo de Rude, quer ainda com a sua relação imagética com a obra de Delacroix. Como tantas vezes acontece nos épicos históricos e nos biópicos, interessa mais ao realizador a ressonância diacrónica dos acontecimentos e figuras representados que o rigor historiográfico da sua representação.

Este complexo diálogo intermedial pode ser igualmente encontrado em outras vanguardas narrativas, o expressionismo alemão e a Nova Objetividade, nomeadamente em *Metropolis*, de Fritz Lang (1927). Num pensamento filmico que muito deve à arquitetura¹⁸, Lang trabalha cenários, multidões, e referências históricas, artísticas e culturais com um sentido eclético regido por uma estilização modernizante. Embora muito mutilado pelo tempo e por uma fortuna crítica menos favorável que a atual, *Metropolis* conseguiu ser reconstituído na sua quase totalidade graças à combinação de diversas cópias, documentos e, sobretudo, graças à partitura original anotada¹⁹. Assim, e ao contrário de muitos filmes mudos, estamos muito próximos do filme tal como concebido por Lang, com o conseqüente sentido da síntese dos vários elementos.

Metropolis começa também com um mote ou «lema», que se pode traduzir como «Entre o cérebro e as mãos deve estar o coração». O lema, que se apresenta ao som do tema *Metropolis*, no primeiro ato do filme, precedendo o título, acompanha-nos como um *leitmotiv*. A conceção arquitetónica da cidade, com a qual somos confrontados no início da narrativa, no sentido descendente, é marcada pela estanquicidade. Algumas personagens como Grot, o «Guardião do Coração das Máquinas», podem, excepcionalmente, movimentar-se entre os vários níveis. Os filhos dos privilegiados, como Freder Fredersen, filho do criador da cidade, Joh Fredersen, vivem alheios aos níveis inferiores. Perturbado por Maria, uma jovem que emerge das profundezas com os filhos

¹⁷ CURRY, 2012.

¹⁸ DEMENOK, 2010.

¹⁹ PATALAS, 2010.

dos trabalhadores, Freder desce ao nível das máquinas e tenta que o pai desenvolva uma alternativa para o funcionamento da cidade.

As transgressões de Maria, ascendendo, e de Freder, descendo, indiciam que a rigidez arquitetónica e o ritmo maquinal da cidade podem ser contrariados. Paralelamente, uma outra transgressão surge-nos através de Rotwang, um cientista que vive na parte antiga da cidade e a quem Fredersen recorre para parar a influência de Maria.

Na criação do duplo de Maria, o «humano-máquina» é justamente o coração que nos aparece destacado, recordando o lema do filme²⁰. A própria cidade tinha nas máquinas o seu coração, no seu centro arquitetónico, garantia do seu equilíbrio mecânico e funcional. Após ter sido evitada a destruição da cidade, no pórtico da catedral, símbolo da velha cidade, Grot e Fredersen dão as mãos através de Freder, enquanto o tema de *Metropolis* se começa a apresentar, lenta e festivamente, cortando a cena imediatamente para o entretítulo do lema inicial²¹.

A natureza efrástica da sequência é evidente, ecoando as diversas alusões ao papel do coração no centro do equilíbrio de *Metropolis* e demonstrando como facilmente este poderia ser pervertido. A construção do filme, numa sucessão de quadros organizados em atos e números intermédios, com evidentes conotações musicais, e potenciada pelas características tardo-românticas da partitura, baseada em temas e recorrências rítmicas claramente identificáveis, em torno do *leitmotiv* central, confere pleno sentido à estrutura arquitetónica da cidade e ao movimento através da mesma. Assim, e no decurso da breve análise espacial, formal e narratológica que apresentámos, é possível perceber que, pese embora a sua duração e a sua narrativa hipertrófica, *Metropolis* produz uma imagem claramente definida, que tem a convergência e a livre circulação como ideias recorrentes.

Propomos assim uma interpretação do filme de Lang como «um filme-emblema», passível de ser interpretado por analogia com a estrutura tripartida da emblemática de Alciato. O seu mote ou alma seria «Entre o cérebro e as mãos deve estar o coração», o corpo, constituído pelos diversos quadros do filme, e o epigrama, constituído pela montagem ou texto fílmico, que daria sentido interpretativo aos vários quadros e à sua relação recorrente e interdependente com o mote. Assim, e enquanto o emblema é lido no espaço gráfico da imagem verbo-visual, o «filme-emblema» seria lido no tempo fílmico da montagem, incorporando, naturalmente, a música e a sua função determinante para a interpretação das imagens²².

Desconhecemos se Lang teria algum interesse pela emblemática, mas, como vimos, o pensamento gráfico do seu tempo e a própria construção da narrativa fílmica propiciaram esta aproximação ou sobrevivência, ainda que de forma inconsciente. Um aspeto curioso é a recorrência verbo-visual nas sequências de *Metropolis* e a sua relação com

²⁰ [01:25:34].

²¹ [02:26:10].

²² Vide CHION, 2011.

outros meios. Veja-se o momento da sequência da alucinação²³, que se funde com a dança do duplo de Maria. Na cabeceira da sua cama, o jovem vê um monge que lhe apresenta as páginas de uma Bíblia impressa, com uma estrutura muito aproximada do emblema, em que de uma passagem do Livro do Apocalipse²⁴ se destaca a frase «Die grosse Babylon» — «A grande Babilónia» —, acompanhada de uma xilogravura, em evidente alusão à tradição germânica, partilhada pelos pintores expressionistas. A representação da Babilónia funde-se num plano seguinte com o seu *tableau vivant*, em que o duplo de Maria a personifica. Ainda na mesma sequência, sucedem-se novas referências e relações intermediais, como a *totentanz*²⁵, e os quadros efrásticos com esta interligados — os Sete Pecados Mortais suportam-na²⁶ — e — A Morte está sobre a cidade²⁷.

2. DE LISBOA CRÔNICA ANEDÓTICA AOS INÍCIOS DO SONORO

Como vimos, Leitão de Barros apresenta-nos um filme que oscila entre o cinema experimental e os quadros dramatizados. A fotografia de gosto formalista, dirigida por Costa de Macedo, e as legendas de Feliciano Santos para cada um dos quadros, apresentam-nos, novamente, uma panóplia de relações verbo-visuais. O percurso do realizador na imprensa ilustrada é alegoricamente tratado num quadro sob o mote dos jovens «entregues a si próprios»²⁸, no qual transparecem as influências de *Metropolis*, das vanguardas soviéticas e do documentário industrial.

No quadro «Palavras cruzadas»²⁹, a relação verbo-visual transborda para o desenho gráfico do entretítulo, o qual complementa a imagem numa relação dialógica ao cruzar também os diálogos, com evidentes sugestões humorísticas. Podemos ver este interesse pelas imagens latentes associadas ao texto em quadros como «Letreiros pitorescos»³⁰, em que a publicidade é pretexto para o humor. Percebemos como neste filme, a passagem da fotomontagem para a montagem cinematográfica é particularmente evidenciada.

A mais recorrente imagem latente de Lisboa e, por sinédoque, do país, aparece-nos na associação de uma grande parte das imagens do filme como o poema *O Sentimento dum Ocidental* (1887), de Cesário Verde, o que explica algumas reações menos entusiastas à pouca lisonja das imagens³¹. Como podemos ver na Tabela 1, os versos aparecem, por vezes, citados, em associação direta a uma imagem, ou apenas evocados,

²³ [01:32:57].

²⁴ Ap 17:3-5. A passagem encontra-se incompleta.

²⁵ [01:33:30].

²⁶ [01:33:24].

²⁷ [01:34:13].

²⁸ [00:10:17].

²⁹ [00:31:10].

³⁰ [00:38:30].

³¹ Vide BAPTISTA, 2009.

Tabela 1. *O Sentimento dum Ocidental em Lisboa, Crónica Anedótica*

Versos	Relação ecrástica
I — Ave Maria	
Nas nossas ruas, ao anoitecer, Há tal soturnidade, há tal melancolia,	A [01:46:54]
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.	B
<u>Vazam-se os arsenais e as oficinas;</u> <u>Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;</u> E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras, <u>Correndo com firmeza, assomam as varinas.</u>	B
[...]	
Vêm sacudindo as ancas opulentas! Seus troncos varonis recordam-me pilastras; [E algumas, à cabeça], embalam nas canastras Os filhos que depois naufragam nas tormentas.	A [00:40:47] e [00:42:09]
<u>Descalças! Nas descargas de carvão,</u> <u>Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;</u>	B
<u>E apinham-se num bairro aonde miam gatas,</u>	A [00:51:37]
E o <u>peixe podre</u> gera os focos de infecção!	B

Legenda: A – Citado em entretítulo e ilustrado [tempo]; B – Imagem latente no filme (sublinhado)

ilustrando o poema sem o referir, naquilo que podemos designar por diversas relações ecrásticas. Uma vez mais, o filme aproxima-se da construção do emblema, encontrando-se na montagem a função epigramática.

Por razões de ordem técnica e narrativa, o cinema sonoro inicial conserva ainda muito da estrutura em quadros do cinema mudo e consequentes relações verbo-visuais. Recorrendo diversas vezes à música, o título do filme pode ser interpretado como mote e a canção (geralmente inicial) como uma alegoria para o enredo³².

Concentrando-nos em *A Canção de Lisboa* (1933), realizado por Cottinelli Telmo, as relações verbo-visuais são muito evidentes, e podemos vê-las quer sob a forma escrita quer, predominantemente, sob a forma oral. Os quadros são, muitas vezes, apropriações do teatro musical ligeiro português, a chamada «Revista», com a inerente crítica social transposta para o cinema. Nesse sentido, a relação verbo-visual em contexto expandido, pode ser utilizada para a interpretação do sentido de algumas cenas, como o famoso quadro da capa alentejana em «ESTADO NOVO»³³, em que a personagem Vasco Leitão,

³² Um exemplo é *Sous Les Toits de Paris* (1931), realizado por René Clair.

³³ [00:19:26].

segurando o cartaz, acaba transformada num demónio e a ser agredida. No contexto de receção do filme, em ano de instituição do Estado Novo em Portugal, a alusão crítica não passaria despercebida e pode ter sido aliviada em piada lúbrica no final da sequência, numa estratégia comum também no palco³⁴. A canção inicial do filme, sua homónima, revisitada e transformada através de sucessivas letras, atua como um *leitmotiv*, permitindo uma forte associação entre a cidade (e o país) e a personagem principal, atuando em sentido metonímico na articulação entre imagens e palavras³⁵, recordando as estratégias de *Lisboa, Crónica Anekdotica*.

Além da evidente relação verbo-visual das sequências musicais, nas quais encontramos construções muito similares à emblemática³⁶, as imagens alegóricas são também abundantes³⁷, bem como se destaca a utilização da *ekphrasis* em pleno sentido humorístico na canção «O Balãozinho»³⁸. Em outros filmes, aparentemente muito distantes da emblemática tradicional, as relações verbo-visuais podem ser igualmente utilizadas como dispositivo de provocação, quer do humor quer de outras camadas interpretativas. António Lopes Ribeiro explora-a de forma magistral em *O Pai Tirano* (1941), na sequência do passeio junto aos cartazes³⁹. Uma análise aprofundada das imagens revela as diversas camadas de um discurso assente na intermedialidade e que convoca duas das modalidades narrativas recorrentes do filme: a autorreferência e a metaficção⁴⁰. Neste caso, ao articular a palavra escrita, a oralidade e as imagens e contextos dos próprios cartazes, a relação verbo-visual atua como uma *mise en abyme*, aproximando-se de estratégias das vanguardas da segunda metade do século.

3. O ÉPICO HISTÓRICO E AS POSSIBILIDADES DE UMA «EMBLEMÁTICA CINEMATOGRAFICA»

Será, porém, no épico histórico que o cinema sonoro mais parece aproximar-se da emblemática. Em *Camões, Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1946), Leitão de Barros, realizador, e António Lopes Ribeiro, produtor, evocam, desde as primeiras imagens, uma associação direta do filme com *Os Lusíadas*, como se pode ver na apropriação do frontispício da edição impressa (1572) para o desenho dos títulos do filme⁴¹. A partitura apresenta-nos o triunfal tema do poeta, que acompanhará, como *leitmotiv*, as glorificações de Camões ao longo do filme.

³⁴ Para as relações entre o filme o teatro de revista, em particular a personagem de Caetano como metáfora para Oliveira Salazar, veja-se: BARREIRA, 2017: 238-240.

³⁵ Veja-se a sequência inicial [00:02:34], com *reprise*, e a sequência final [01:29:45].

³⁶ A valsa «Castelos no Ar» é um claro exemplo [00:33:29].

³⁷ [01:24:06] e [01:26:33].

³⁸ [00:42:38].

³⁹ [01:21:43].

⁴⁰ Vide BARREIRA, 2017: 243-273.

⁴¹ [00:00:42].

Se o título-mote do filme⁴² anuncia uma pitoresca ilustração das aventuras de Camões, a razão de ser de uma produção que António Ferro considerou «um grande fresco cinematográfico»⁴³, em receção reveladora do pensamento intermedial da época, era o épico. Deste modo, a associação direta de Camões, de *Os Lusíadas*, e da fortuna crítica de ambos, constituem o motor narrativo de algumas das imagens mais fortes do filme.

Para tal, Leitão de Barros socorre-se de uma fusão de tempos e dos respetivos discursos visuais que interliga com a narração da vida do poeta de forma indelével. Paradigmático é o momento em que Camões recebe a inspiração da musa⁴⁴, que, ao contrário da pintura, não é vista, mas ouvida em voz-off. Na Tabela 2 apresentam-se as duas primeiras estâncias do Canto I e a respetiva relação verbo-visual dada pela montagem do filme.

Tabela 2. Relação de sequência do filme com *Os Lusíadas*

<i>Os Lusíadas</i> — Canto I — Estâncias 1 e 2	Sequência de imagens
<u>As armas e os barões assinalados,</u> <u>Que da ocidental praia Lusitana,</u>	Camões contempla as Tapeçarias de Pastrana no Paço da Ribeira.
<u>Por mares nunca de antes navegados,</u> <u>Passaram ainda além da Taprobana,</u> <u>Em perigos e guerras esforçados,</u> <u>Mais do que prometia a força humana,</u>	Panorâmica dos Painéis de São Vicente (cerca de 1470) atribuídos a Nuno Gonçalves intercalada com o rosto do poeta.
E entre gente remota edificaram Novo Reino, que tanto sublimaram;	—
E também as memórias gloriosas Daqueles Reis, que foram dilatando	—
A Fé, o Império, e as terras viciosas De África e de Ásia andaram devastando;	
<u>E aqueles, que por obras valerosas</u> <u>Se vão da lei da morte libertando;</u> <u>Cantando espalharei [ás] por toda parte,</u> <u>Se a tanto me [te] ajudar o engenho e arte.</u>	Panorâmica dos Painéis de São Vicente (cerca de 1470) atribuídos a Nuno Gonçalves intercalada com o rosto do poeta.

Legenda: As palavras da Musa apresentam-se sublinhadas e adaptadas a partir do poema com []

Similarmente a *Lisboa, Crónica Anekdotica*, os versos omitidos constituem imagens latentes na sequência, dando sentido à relação entre as imagens objetivas e subjetivas da sequência, corporizada no diálogo de Camões com André de Resende. A sequência

⁴² Soneto da lírica camoniana.

⁴³ RAMOS, 2012: 67.

⁴⁴ [01:32:44].

termina em jeito de corolário, com planos atuais (à data do filme) do Mosteiro de Santa Maria de Belém, das esculturas dos seus pórticos, do seu interior, transitando para o grupo escultórico do Padrão dos Descobrimentos, obra do Estado Novo, e da Torre de Belém.

A fusão de tempos e de código visuais, e respetivos contextos, dá-se através da montagem, originando uma construção na linha dos pensamentos de apropriação da história e da cultural nacionais sob o ideário do Estado Novo e do seu pensamento nacionalista de revitalização patriótica⁴⁵. A sequência atua, uma vez mais, com uma construção emblemática similar à de *Metropolis*, na qual o mote podiam ser os dois primeiros versos da segunda estância, reforçadas pelo som do *leitmotiv* musical do poeta.

Tabela 3. Relação de sequência do filme com *Os Lusíadas* e o poema *Camões*

Camões — Canto Décimo	<i>Os Lusíadas</i> — Canto X — Estância 152	Falas de Camões	Sequência de imagens
Os olhos turvos para o céu levanta; E já no arranco extremo: — «Pátria, ao menos Juntos morremo» E expirou coa pátria		Senhor, salvai-o! Morre, mas a Pátria não! A Pátria não!	A derrota na batalha de Alcácer Quibir em sobreposição ao rosto de Camões.
	Fazei, Senhor, que nunca os admirados Alemães, Galos, Ítalos e Ingleses, Possam dizer que são pera mandados, Mais que [E não] pera mandar, os Portugueses.		Perfil de Camões, contra um fundo escuro, olhando para o céu.
		Senhor, salvai-o! A Pátria não!	
			Camões expira em sobreposição do campo de batalha com sequência de bandeiras que se erguem culminando em 1940.

Legenda: as palavras adaptadas a partir do poema com []

Estas relações intermediais, abundantes em todo o filme, atingem o seu paroxismo literal com o término da vida terrena de Camões⁴⁶. A sequência terá como possível protótipo, evidente na fotografia e caracterização, o túmulo oitocentista presente em Santa Maria de Belém, da autoria de Costa Motta (tio), de 1880. Além de *Os Lusíadas*, é também convocado o poema *Camões* de Almeida Garrett (1825), considerado a obra inicial da literatura romântica nacional. Na Tabela 3 encontram-se as relações verbo-visuais que identificámos na sequência.

⁴⁵ BARREIRA, 2017: 87-90.

⁴⁶ [01:48:50].

A sequência da morte do poeta⁴⁷ apresenta uma clara relação ecrástica com o poema de Garrett, possível fonte para a sua construção, consolidando a associação entre a sua morte e a derrota de Portugal e corporizando-a na imagem em movimento. Contudo, e ao contrário do pensamento do exilado de 1825, o filme recupera o sentido da sequência anterior, sob o mote: «[o rei] morre, mas a Pátria não!» Deste modo, ressignifica-se a associação da morte do poeta e da pátria como episódicas realidades terrenas, que, no tempo longo, não são mais que imagens superadas por uma sequência de sucessivas revitalizações, as quais reforçam a ideia de uma pátria que se liberta da lei da morte, à luz do contexto do Estado Novo e da sua leitura da História. É, uma vez mais, sob o *leitmotiv* musical do poeta, que a pátria se eterniza, fundindo-se assim com o poeta e com a obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura exploratória que propusemos ao longo destas páginas focou-se, como vimos, na dupla perspetiva da presença da emblemática no cinema e na leitura do cinema à luz da emblemática. A natureza deste texto não nos permitiu uma análise exaustiva ou um *corpus* alargado, que em muito transcenderiam os seus objetivos e possibilidades. Assim, as conclusões que apresentamos devem ser tidas enquanto primeira etapa de um estudo necessariamente de fundo, ainda por fazer, e como mote para estudos individuais dos vários filmes.

Embora a sobrevivência dos emblemas no tempo longo tenha sido objeto de algumas reflexões nos estudos da emblemática, procurámos uma ótica diferente, focando-nos especificamente na sobrevivência de construções verbo-visuais mais ou menos aproximadas às da emblemática, as quais conseguimos encontrar quer em diversos exemplares da cinematografia muda quer na cinematografia sonora.

Esta sobrevivência é natural quando compreendida à luz da cultura visual coeva e de outros meios, como a imprensa ilustrada, por exemplo, com a qual a emblemática apresenta evidentes semelhanças na construção verbo-visual. Ficou, porém, por perceber se esta sobrevivência resulta, nos diversos casos, de um ato consciente ou de uma aproximação natural de um meio que utiliza a imagem e o texto em diversas formas e suportes. A investigação de base documental e o percurso dos próprios realizadores e restantes membros das equipas poderá lançar uma nova luz sobre o papel da emblemática clássica enquanto fonte específica para obras cinematográficas, hipótese plausível em casos como Fritz Lang, por exemplo.

Por outro lado, demonstram-se indelévels os contributos dos estudos em emblemática para os estudos da imagem em movimento, e da cultura visual numa diacronia e espectro de meios alargados. A revisitação de alguns dos filmes por nós analisados

⁴⁷ BARREIRA, 2017: 89.

previamente à luz da emblemática enquanto construção verbo-visual resultou em novas possibilidades de interpretação de várias sequências fílmicas, bem como na identificação de fontes e referências para a sua construção. Do mesmo modo, evidenciou-se também o contributo destas analogias metodológicas, em especial da análise das relações ecrásticas entre vários meios, para a leitura iconográfica e iconológica da imagem em movimento.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

- ALCIATO, Andrea (1531). *Emblematum liber*. [Consult. 29 abr. 2022]. Disponível em <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php>>.
- BAPTISTA, Tiago (2009). *Documentário, modernismo e revista em Lisboa, Crónica Anedótica*. «DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário». 6, 109-127. [Consult. 29 abr. 2022]. Disponível em <http://doc.ubi.pt/06/artigo_tiago_baptista.pdf>.
- BARREIRA, Hugo (2017). *As imagens na imagem em movimento. Documentos e expressões*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- BARROS, Leitão de (1930). *Lisboa, Crónica Anedótica* (2017). [DVD]. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- BARROS, Leitão de (1946). *Camões, Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (2014). [DVD]. Lisboa: Nos Audiovisual.
- BENJAMIN, Walter (2012 [1936]). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, pp. 59-95.
- CHION, Michel (2011). *A Audiovisão*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- CLAIR, René, realiz. (2015 [1930]). *Bajo los Techos de Paris*. [DVD]. (s/l): La Casa Del Cine Para Todos.
- CURRY, Adrian (2012). *Movie Poster of the Week: Abel Gance's «Napoleon»*. [Consult. 29 abr. 2022]. Disponível em <<https://mubi.com/pt/notebook/posts/movie-poster-of-the-week-abel-gances-napoleon>>.
- DALY, Peter M. (2014). *The Emblem in Early Modern Europe. Contributions to the Theory of the Emblem*. Surrey: Ashgate.
- DARGIS, Manohla (2012). «*Napoleon' Is Lost, Long Live 'Napoleon!*». [Consult. 29 abr. 2022]. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2012/03/18/movies/the-many-lives-of-abel-gances-napoleon.html>>.
- DEMENOK, Artem (2010). In *Metropolis*. [Blu-Ray]. Valladolid: Divisa Home Video.
- DIDIER, Lucília (2017). *A Emblemática como Retórica de Imagem nas Novelas Pastoris Portuguesas*. «Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso». 24, 119-160.
- GOMES, Luís (2009). *Emblema. E-Dicionário de Termos Literários*. [Consult. 29 abr. 2022]. Disponível em <<https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/emblema>>.
- HAGENER, Malte (2007). *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- LANG, Fritz, realiz. (2010 [1927]). *Metropolis*. [Blu-Ray]. Valladolid: Divisa Home Video.
- LUPU, Rino (2017 [1923]). *Mulheres da Beira*. [DVD]. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- METZ, Christian (1972). *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- MURNAU, Friedrich Wilhelm (2012 [1922]). *Nosferatu*. [Blu-Ray]. Valladolid: Divisa Home Video.
- PATALAS, Enno (2010 [2003]). *Der Fall Metropolis*. In *Metropolis*. [Blu-Ray]. Valladolid: Divisa Home Video.
- PINTO, Afonso (2015). *Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.
- RAMOS, Jorge Leitão (2012). *Dicionário do Cinema Português. 1895-1961*. Lisboa: Caminho.
- RIBEIRO, António Lopes (2005 [1941]). *O Pai Tirano*. [DVD]. Lisboa: Nos Audiovisual.
- RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1995). *Emblemas. Lecturas de la Imagen Simbólica*. Madrid: Alianza.
- TELMO, Cottinelli (2007 [1933]). *A Canção de Lisboa* (2007). [DVD]. Lisboa: Tugaland.

«DESPRECIANDO AL MUNDO POR SER VANO»: TERCERA PARTE DE LA VANIDAD DE ESTELLA ILUSTRADA EN PAÍSES BAJOS*

SILVIA CAZALLA CANTO**

Resumen: En 1712 el neerlandés Everardus van der Hooght publicó una edición única de *Lujo de la Vanidad del mundo* (Salamanca, 1574) de fray Diego de Estella ilustrada con láminas a modo de emblemas. Este trabajo analiza la tercera parte del tratado para conocer cuáles fueron los argumentos a los que el predicador protestante otorgó mayor relevancia, que nos ayudarán a comprender los motivos que le llevaron a emblematizar el libro de oro del predicador de Felipe II.

Palabras clave: fray Diego de Estella; Everardus van der Hooght; Frans van Hoogstraten; Edad Moderna; emblemática; vanitas; España; Países Bajos.

Abstract: In 1712 the Dutchman Everardus van der Hooght published a unique edition of *The Vanity of the World* (Salamanca, 1574) by Fray Diego de Estella illustrated with emblems. This work analyses the third part of the treaty in order to find out what arguments were given greater relevance by the protestant preacher; which will in turn help us grasp the reasons that led him to emblemise the golden book of Philip II's preacher.

Keywords: fray Diego de Estella; Everardus van der Hooght; Frans van Hoogstraten; Modern age; emblematic; vanitas; Spain; Netherlands.

1. DESTINO DE LA VANIDAD DEL MUNDO EN LOS PAÍSES BAJOS: LA EDICIÓN ILUSTRADA DE EVERARDUS VAN DER HOOGHT

En 1574 las prensas de Salamanca sacaron a la luz un tratado religioso de carácter ascético-místico con el cual su autor, el franciscano fray Diego de Estella, alcanzó la cumbre de su carrera como predicador y se consagró como uno de los máximos exponentes de la literatura espiritual española¹. Se trataba de la *Vanidad del mundo*, una obra compuesta por tres partes de cien capítulos cada una, cuyas páginas quedaron impregnadas del ascetismo que el autor exhibe con el deseo «de encaminar el alma del lector en la vía purgativa para que cultive su alma y desprecie el mundo terrenal»², y considerar como única verdad la gloria divina, en definitiva, la victoria sobre la muerte. De esta manera, el primer libro recoge y transmite el concepto de *vanitas*, trata las perversas costumbres y engaños del mundo en el segundo, y por último, enseña el camino a través del cual se puede servir sólo a Jesucristo³.

* Si no se indica el *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, pertenece a la autora de este texto.

** Universidad de Granada (Campus Ceuta). Email: scazalla@ugr.es.

¹ CAZALLA CANTO, 2021: 35.

² CAZALLA CANTO, 2021: 36.

³ ESTELLA, 1597: prólogo de la tercera parte.

La fortuna editorial de la *Vanidad* traspasó no solo las fronteras hispanas, sino también las europeas⁴, al ser traducida a distintos idiomas. Entre ellos, cobra un protagonismo de primer orden para este estudio el neerlandés⁵. Debido a las redes culturales tejidas entre España y los actuales Países Bajos durante los siglos XVI a XVIII, la obra llama la atención del humanista Frans van Hoogstraten quien realiza un complejo proyecto editorial de traducción que se prolongó desde 1659 a 1692⁶. Todas las traducciones neerlandesas de la *Vanidad* son únicas y especiales, ya que su autor no se dedicó meramente a transcribir la obra, sino a reelaborarla para presentar sus argumentos de manera condensada con un objetivo didáctico⁷, es decir, se interesó tanto por la temática de los trescientos capítulos, que realizó una reflexión en torno a ellos hasta transformarlos en una edición elaborada que presentaba un libro con tres partes de sesenta capítulos cada una del que él mismo considera «el libro de oro del sabio sentencioso»⁸. Hemos de especificar que tras una revisión de las ediciones neerlandesas y de las españolas, se puede concluir que en todos los casos mantiene los contenidos de la obra, pues ha sintetizado algunos argumentos que se extendían por varios capítulos en la fuente original⁹.

La *Vanidad neerlandesa* de Hoogstraten abre las puertas a la salvación del alma a través de una admonición sobre las vanidades del mundo que, como él mismo indica, no se ocupa de «los diversos temas religiosos que, en lugar de dar provecho, azuzan los ánimos de las distintas Iglesias oponiéndolas mutuamente»¹⁰. En ese sentido, ¿esta ideología pudo tener trascendencia más allá del proyecto de Hoogstraten?

Sin duda alguna la respuesta se sitúa en una edición póstuma de Hoogstraten, que vio la luz en Ámsterdam en 1712 bajo el título *De versmaading der wereltsche ydelheden*, gracias al predicador protestante Everardus van der Hooght (1642-1716), quien se presenta en la portada como traductor¹¹.

Cabría pensar que la obra del siglo XVIII podría tratarse de una simple reedición con la que otorgaría continuidad al proyecto iniciado por Hoogstraten medio siglo atrás, sin embargo, esta edición es considerada por Sagüés Azcona «de lujo y en ese sentido única por las múltiples láminas ilustrativas que lleva intercaladas dentro del texto»¹².

El investigador navarro supo ver acertadamente la diferencia entre esa edición y las anteriores traducciones, pues un conjunto de diecinueve grabados, a modo de *picturae*, muestran una enseñanza con carácter moralizante acompañados de una breve poesía

⁴ ESTELLA, 1924: 76-82.

⁵ ESTELLA, 1980: 15-24.

⁶ CAZALLA CANTO, 2021: 91.

⁷ CAZALLA CANTO, 2021: 103.

⁸ SAGÜÉS AZCONA, 1977: 66.

⁹ CAZALLA CANTO, 2019: 78.

¹⁰ HOOGSTRATEN, 1662: 5a.

¹¹ FUKS-MANSFELD, 2006: 256-261.

¹² ESTELLA, 1980: 23.

que funciona como epigrama. De esta manera, sus imágenes y poesías la convierten en una obra dotada de una originalidad inigualable con respecto a las demás traducciones que figuraron en Europa y más allá de sus fronteras¹³.

El mismo neerlandés en su prólogo indica los motivos por los cuales ilustró la obra de fray Diego en Países Bajos: en primer lugar, advierte que «no será un impedimento que el autor haya sido católico y franciscano», puesto que la doctrina que se puede aprender de ella es indispensable para cualquier cristiano que quiera encaminarse hacia la vía de la salvación; por otra parte, considera que las imágenes poseen esa capacidad de instruir ante nuestros ojos y por eso quiere «aportar material para componer didácticos *Emblemata*, para leerlo y utilizarlo con tal fin»¹⁴. En definitiva, su objetivo principal es aleccionar al alma cristiana para conseguir la gloria eterna.

En un artículo publicado en la revista *Ars Bilduma*, fueron analizados los seis grabados que se intercalaban en la primera parte de la *Vanidad* neerlandesa en la que la clara protagonista era la muerte, ya que todas las imágenes presentaban a un esqueleto que apuntaba con una flecha siempre al personaje principal —en todos los casos de alto estamento—, junto a otras alegorías como la discordia o envidia, la fama, la ocasión o la fortuna, es decir, el mensaje que transmitía —y que se complementaba con los epigramas— era la necesidad de desestimar toda honra mundana, pues su papel en la tierra era someternos a lo que Everardus considera los tres peores pecados capitales: soberbia, avaricia y lujuria¹⁵. Posteriormente, la segunda parte del *Tratado*, configurada por siete imágenes —la más numerosa—, ha sido estudiada y será publicada en las actas del *XII Congreso Internacional de la SEE. En la senda de Alciato*. En ella, el predicador protestante centró su atención en mostrar los engaños del mundo, entre los que seleccionó las riquezas temporales y para ello, creó cuatro primeros emblemas en los que mostraba que toda honra mundana puede ser superada abrazándose al dulce yugo de Cristo; y por otra parte, en los tres emblemas restantes, al igual que veíamos en la primera parte, se centró en los tres escuadrones que combatían al mundo: soberbia, avaricia y lujuria.

En esta ocasión cierro el ciclo abordando la tercera parte del tratado neerlandés, centrado en aleccionar sobre la vida espiritual y el servicio a Dios. En él, seis escenas exhibirán una serie de símbolos con los que instruir al fiel para que alcance la gloria eterna, despreciando la vanidad del mundo, y mostrarán que la victoria sobre la muerte es factible.

¹³ CAZALLA CANTO, 2019: 79-80.

¹⁴ HOOGHT, 1712: 4a.

¹⁵ CAZALLA CANTO, 2019b: 77-93.

2. FE, ESPERANZA Y CARIDAD: INICIARSE EN EL CAMINO DE LA VERDAD

Comienza mi recorrido con el emblema I, *De la confianza que se debe poner en Dios*, que tiene su correspondencia con los capítulos 4 y 5 de fray Diego¹⁶, «Como solo en Dios se halla el perfecto contentamiento» y «Que en solo Dios hemos de esperar» (Fig. 1).

En la *pictura* Cristo, cubierto solo con el paño de pureza, señala a un triángulo luminoso con un ojo en medio y las letras alfa y omega; Cristo está mostrando a Dios a un hombre con quien sostiene un corazón ardiente que a su vez se apoya en un ancla. Tras este hombre aparecen dos figuras: una zoomorfa con aspecto diabólico y una mujer velada que sostiene las tablas de la ley.



Fig. 1. Everardus van der Hooght,
Vanidad del mundo, emb. 1

¹⁶ Como se ha aludido en otras publicaciones, fray Diego de Estella puede prolongar un mismo argumento por varios capítulos. CAZALLA CANTO, 2021: 42.

La lectura en clave iconográfica nos traslada a las virtudes teologales que dominan la composición: el ancla, como primitivo símbolo cristiano de la Esperanza, que según Ripa «ayuda durante los mayores peligros»¹⁷ y el corazón ardiente en la mano, propio de la Caridad «que arde cuando ama»¹⁸. En ese sentido, ¿dónde se sitúa la Fe?

Precisamente la Fe es la clara protagonista de la escena cuando se atiende al gesto de Cristo junto a la prosa del estellés y a la poesía del neerlandés, quienes aseguran que la fe en Dios es la única vía para hallar la consolación que desea el espíritu. El mismo Estella señala que «la Caridad es la vida de la Fe, sin la cual está muerta la Fe»¹⁹; por ello, se debe depositar toda la esperanza en Dios, ya que como asevera Everardus, «quien no pueda establecer su confianza en Dios, no tiene ninguna esperanza de salvarse»²⁰.

El hombre por lo tanto debe escoger el camino que va a tomar a lo largo de su vida. Y es en ese momento cuando entran en juego las dos figuras que tiene a sus espaldas: una, oscura y demoníaca representa el mal; la otra, es una figuración de la Religión Judía, pues Dios entregó su palabra escrita a Moisés y por ello, se representa con las tablas de la Ley²¹ y como una matrona velada²². Everardus está creando una línea temporal visual al colocar a la Religión Judía —y por lo tanto al Antiguo Testamento— detrás y frente a él, al Nuevo Testamento representado por Cristo y lo explica en su epigrama: «el amor y la bondad de Dios siempre abarcó sus actos durante su gobierno [...] después dejó a su Hijo sacrificarse por la humanidad»²³; y del mismo modo, asevera Estella: «así guardando los Mandamientos de Dios [...] seas bienaventurado. [...] Él te libraré de todas tus tentaciones, pues el libro de los Proverbios se dice ser escudo de los que ponen en Él su Esperanza»²⁴. ¿Cuál será, por lo tanto, su elección?

Una reflexión sobre el verdadero valor de la vida es necesaria y para ello, el emblema II —que comparte el mismo título con el capítulo 44 de Estella—, «De la pasión por las buenas obras», se presenta revelador (Fig. 2).

La *pictura* muestra en un paisaje campestre con una arquitectura clásica en primer plano, a un hombre con el corazón encendido en llamas que sustenta sobre su cabeza un reloj y porta una rama de azucenas, mientras derrama con su mano derecha una bolsa con dinero sobre el regazo de un hombre anciano en presencia de la alegoría de la

¹⁷ RIPA, 1613: 249.

¹⁸ RIPA, 1613: 99.

¹⁹ ESTELLA, 1775: 373.

²⁰ HOOGHT, 1712: 135a. Los emblemas se encuentran situados entre dos páginas que están sin enumerar. Por eso, indicamos el lugar dónde se sitúa el epigrama, que correspondería al anverso o al reverso de una de las páginas entre las que se sitúan. Del mismo modo, adjuntamos el enlace para consultar la edición digitalizada. Disponible en <https://books.google.es/books?id=B4xoAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>. [Consul. 23 mar. 2022].

²¹ GARCÍA GARCÍA, 2013: 13.

²² FERNÁNDEZ LÓPEZ, 2002: 179.

²³ HOOGHT, 1712: 135a.

²⁴ ESTELLA, 1775: 310-311.

Caridad que amamanta un niño²⁵. El protagonista dirige su mirada al final del camino que ha iniciado en cuyo final le espera Cristo vestido con toga y con los brazos abiertos.

En el epigrama, Everardus explica cómo este hombre «después de reflexionar en torno a las cosas que verdaderamente tienen valor»²⁶, ha concluido que la única estimación que se debe tener en vida no es el dinero —por eso lo derrama—, sino Dios. La importancia de meditar en torno a esta verdad es crucial para obtener la salvación del alma, como significa Estella cuando asevera que cuando hay «voluntad de servir a Dios con buenas obras [...] ofrece tiempo oportuno para ejercitar su buen deseo»²⁷. Tiempo que sostiene el protagonista sobre su cabeza.



Fig. 2. Everardus van der Hooght,
Vanidad del mundo, emb. 2

²⁵ RIPA, 1613: 99.

²⁶ HOOGHT, 1712: 138r.

²⁷ ESTELLA, 1775: 373.

A partir de este discurso ambos predicadores realizan una alusión a las obras de Caridad —presente en la imagen— como herramientas para comenzar a hacer el bien. A ello se suma una última lección: no solo hay que alejarse de las riquezas terrenales, sino de todos los placeres de este mundo, entre ellos, el más peligroso: la lujuria, alegorizada por las azucenas, consideradas desde la Antigüedad como sinónimo de pureza, inocencia y virginidad²⁸. Para ello, tanto la Fe como la Fortaleza, «aquella columna que te saca de la infidelidad y te guía por este mundo»²⁹ son los pilares —presentes en la imagen a través de Cristo y la columna clásica— con los que «pelear y conquistar el Cielo por fuerza de armas, venciendo al demonio, al mundo, a la carne y a todos los vicios»³⁰. En definitiva, «¿dónde debería nuestro corazón consumirse en amor y placer? ¡Pues en Dios [...] en su reino!»³¹.

Estos dos primeros emblemas instruyen al lector para iniciarse en el camino hacia Dios a través de las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. A ellas se suman otras como la pureza o la fortaleza, necesarias para vencer la vanidad que el mundo ofrece a través de placeres como las riquezas o la lujuria. El protagonista de las *picturae* ha comprendido, tras una reflexión, que la verdadera gloria no se encuentra en la tierra, sino en la gloria celestial y por ello, se encamina hacia Dios quien le espera con los brazos abiertos.

3. MILES CHRISTI: COMBATIR LOS VICIOS MUNDANOS

Si emprender esta vía es ardua tarea, ser constante y no rendirse es verdaderamente un acto heroico. Por ello, el predicador protestante nos permite asomarnos a su emblema III, *De la perseverancia en las buenas intenciones*, cuyo paralelismo se sitúa en el capítulo 77 del católico español, «De la perseverancia en el bien comenzado» (Fig. 3).

En el grabado que compone el emblema, un soldado rememora el versículo «milita est vita hominis super terram» («batalla es la vida del hombre sobre la tierra»)³², haciéndose eco de la imagen del *miles christi* o caballero cristiano, en la que un soldado emprende un itinerario «valiéndose de sus armas alegóricas (las virtudes) para defenderse de los vicios»³³; una iconografía muy extendida en Europa, gracias al *Enchiridion* de Erasmo que obtuvo un enorme éxito literario³⁴. Este soldado cristiano —con un casco rematado con una cruz, un escudo con el mismo símbolo y una columna y flagelos bajo el brazo— asciende a un montículo en el que le espera Cristo coronado con los brazos abiertos a las puertas de una arquitectura que se identifica con la Jerusalén Celeste.

²⁸ HERNÁNDEZ MIÑANO, 2015: 44.

²⁹ ESTELLA, 1775: 372.

³⁰ ESTELLA, 1775: 372.

³¹ HOOGHT, 1712, 138r.

³² Jb 7, 1.

³³ HERRÁN ALONSO, 2005: 884.

³⁴ LLOMPART, 1972: 74.



Fig. 3. Everardus van der Hooght, *Vanidad del mundo*, emb. 3

A su espalda ha dejado riquezas en forma de monedas, a la misma figura zoomorfa que se observaba en el primer emblema, relacionada con el diablo y con los vicios, que le apunta con su flecha de tentaciones y armas con las que lo combatieron otros soldados de Cristo. Entre ellas la espada, que significa la justicia y la lanza que alude a la verdad³⁵. Además, están presentes la cruz «que Jesús cargó»³⁶ por la que combaten los soldados cristianos y una estructura cuadrada que recuerda a un poste de ahorcados³⁷.

³⁵ LLULL, 2000: 71.

³⁶ HOOGHT, 1712: 160r.

³⁷ No he localizado referencias entre esta estructura y el *Miles Christi*, no obstante, las ordenanzas militares del siglo XVIII aplican la pena de ahorcamiento por distintos crímenes a los soldados que estaban al servicio de la corona, pero cabe destacar que la imagen ha sido realizada por Everardus y desconocemos la legislación neerlandesa del siglo XVIII. Para más información sobre la milicia española *vide* NAFRÍA, 2021: 89-105.



Fig. 4. Everardus van der Hooght,
Vanidad del mundo, emb. 4

Este duro camino tendrá una recompensa solo si se consigue culminar, por ello asegura Everardus que es necesaria la perseverancia, pues ningún «guerrero premio ni corona se colgó al principio, sino al final del camino»³⁸. Esa persistencia se logra mirando Cristo «que por toda su vida perseveró en la obra de nuestra Redención y no cesó por las tentaciones del demonio»³⁹, sentencia Estella recordándonos que los instrumentos de su pasión los porta el protagonista bajo el brazo. De esta manera, incitan al guerrero a que continúe su camino: «si quieres conseguir el mayor premio, sigue la marcha»; «sé fiel hasta la muerte y alcanzarás la corona de vida»⁴⁰.

³⁸ HOOGHT, 1712: 160r.

³⁹ ESTELLA, 1775: 421.

⁴⁰ HOOGHT, 1712: 160r; ESTELLA, 1775: 421.

El neerlandés continúa haciendo hincapié en la necesidad de perseverar en el duro camino con su emblema IV, *De la precaución y el estar alerta ante los ataques*, que tiene su paralelismo con el capítulo 79 del franciscano, «Del cuidado y la vigilancia contra las tentaciones» (Fig. 4).

En la *pictura* nuevamente se presenta al *miles christi* luchando contra los pecados a través de la religión; de ahí que, siguiendo la epístola a los efesios de san Pablo vaya armado con la espada, el yelmo coronado de laurales y con la cruz, su escudo con el símbolo de la pasión y las sagradas escrituras en su pecho:

*Embrazad en todos los encuentros el escudo de la fe con que podáis apagar los encendidos dardos del maligno. Tomad el yelmo de la salvación y la espada del espíritu, que es la palabra de Dios*⁴¹.

Frente a él, el demonio y una mujer en la que —basándome en el análisis de los dos libros anteriores— se concentra la soberbia, avaricia y lujuria, que Everardus y Estella concebían como los tres escuadrones que combatían al mundo —sobre el que aparece sentada—, apuntan con sus flechas al guerrero dispuesto a combatir. Al fondo, de nuevo, la Jerusalén Celeste espera al final del camino.

Asegura Everardus que es obligación conocer los pecados del mundo para lidiar con ellos al igual que «cuanto más se sepa sobre el enemigo y su ejército, mejor sabrá el general emplear su fuerza contra él»⁴². Para esta lucha, un arma infalible son las Sagradas Escrituras, como asevera Estella, pues «son consuelo para el alma fiel puesta en tribulación y remedio contra el veneno de Satanás»⁴³.

Concedor de las fechorías del demonio y de los vicios, la única opción factible es pelear fuertemente para no ser vencido con la «esperanza, amor y fe en Dios»⁴⁴ como fundamento, indica el neerlandés; de ahí que Estella concluya con una afirmación que alecciona sobre cómo vencer al mal: «si sigues a la carne serás engañado y si sigues al espíritu serás coronado [...]. Ten fuertemente el escudo de la buena voluntad en el amor de Dios y perecerá todo temor y engaño del enemigo»⁴⁵.

4. SUPERAR A LA MUERTE: ALCANZAR LA GLORIA CELESTIAL

La última parte del camino hasta ahora mostrado se alcanza con los dos últimos emblemas. Con ellos, Everardus mostrará cómo vencer a la muerte y conseguir la gloria eterna.

En este contexto se sitúa el emblema V, *Del juicio aterrador de Dios*, que comparte título con el capítulo 98 de Estella (Fig. 5).

⁴¹ Ef 6, 10-17.

⁴² HOOGHT, 1712: 168r.

⁴³ ESTELLA, 1775: 423.

⁴⁴ HOOGHT, 1712: 168r.

⁴⁵ ESTELLA, 1775: 424.



Fig. 5. Everardus van der Hooght,
Vanidad del mundo, emb. 5

El grabado muestra una escena del Juicio Final en la que Cristo entronado en el centro, con las tablas de la ley y una corona de laureles fulmina a aquellos pecadores que se sitúan en la parte inferior de la imagen dominada por el miedo, el fuego, el terror y el caos. En la parte superior los ángeles observan lo que acontece, como señala Estella, para dar testimonio de la ira de Dios ante los condenados⁴⁶; aquellos que serán desterrados por despreciar a Dios, como asegura Everardus⁴⁷. El Juicio Final es inevitable tras la llegada de la muerte, por ello, tenerlo presente durante la vida es astuto, ya que recuerda el mayor de los castigos y ayuda a centrar la finalidad de la vida en Dios. Por ello, como sentencia el franciscano «si quieres que no te aparte de sí, no te apartes tú ahora de Él por pecados mortales»⁴⁸; «si te mantienes mirando hacia la luz eterna

⁴⁶ ESTELLA, 1775: 452.

⁴⁷ HOOGHT, 1712: 204r.

⁴⁸ ESTELLA, 1775: 454.

y lejos de la oscuridad del infierno, Dios sí le dará a tu virtud su premio misericordioso»⁴⁹, garantiza el neerlandés. Vencer a la muerte es factible y sus consejos la más útil herramienta para sembrar el bien en la vida terrenal y poder pasar la última de las pruebas: el Juicio Final.

Finaliza mi recorrido con el emblema VI, *De la gloria que adquirirán los despreciadores de la vanidad del mundo*, cuyo título asemeja al capítulo 100 de la *Vanidad* española (Fig. 6).

Tanto en el emblema de Everardus como en el capítulo de Estella, resulta curioso cómo la forma de dirigirse a su público cambia. Ambos predicadores se muestran afables por poder enseñar, tras un largo recorrido de tres libros y trescientos capítulos en el caso del franciscano y de diecinueve emblemas por parte del neerlandés, la recompensa que han anunciado desde la primera de sus páginas.



Fig. 6. Everardus van der Hooght,
Vanidad del mundo, emb. 6

⁴⁹ HOOGHT, 1712: 204r.

De ahí, que la *pictura* muestre una escena en la que la Gloria celestial domina la composición presidida por Cristo que, con una corona de laurel en las manos y rodeado de los santos, recibe a aquellas almas puras que han logrado superar todas las dificultades terrenales. Tras las puertas, el cordero de Dios, resplandeciente, ilumina a modo de sol, el interior donde todas las personas se encuentran en paz y disfrutando el cielo.

El gozo celestial, divino, eterno es el protagonista del verso y prosa de los tratados. Asevera Everardus que no existe nada equiparable a la felicidad que se siente en la gloria eterna, por ello «bienaventurado sea el hombre que desprecie por completo la vanidad del mundo [...] no habrá nada que supere la salvación del cielo»⁵⁰. Estella se reitera en la misma idea y asegura rotundamente que todo lo bueno de este mundo es realmente malo con respecto a lo que nos espera en la Gloria divina: «toda alegría es tristeza, toda suavidad, dolor, toda dulzura amargura, toda hermosura, fealdad y molestia, todo cuando puede deleitar»⁵¹. Ante estas afirmaciones ya no queda nada que decir, solo queda actuar y comportarse con base en las enseñanzas que han ofrecido a través de la imagen y la palabra. Por ello, «ahora calla mi pluma y debe permanecer en silencio sorprendida en el ascenso»; «pon delante de tus ojos la tierra de los vivientes para donde caminas despreciando las vanidades del mundo, porque así merezcas alcanzar aquella Gloria soberana y eterna. Amén»⁵².

CONCLUSIONES

Tras haber realizado este recorrido, no solo por la tercera parte de la *Vanidad* española y neerlandesa, sino por todo el conjunto, puedo extraer conclusiones muy claras al respecto. En primer lugar, es lícito otorgarle un valor especial a la edición del *Tratado de la vanidad* que Everardus van der Hooght sacó a la luz en Ámsterdam en 1712, partiendo de las traducciones que había publicado Frans van Hoogstraten un siglo anterior, pues fue capaz de convertir un tratado religioso del siglo XVI en un libro de emblemas al introducir sus diecinueve grabados a modo de *picturae* acompañados de epigramas.

Por otra parte, de los trescientos capítulos que componen la *Vanidad*, el neerlandés solo ha seleccionado algunos para componer sus diecinueve emblemas. De esta manera, en la primera parte se pudo comprobar que su objetivo era mostrar con sus seis emblemas el poder igualador de la muerte y la cautela que debemos tener ante la honra mundana y el esplendor del mundo exhibido mediante los tres peores pecados capitales: soberbia, avaricia y lujuria. En el segundo libro, se sumergía con mayor atención a través de siete emblemas en la necesidad de desestimar las riquezas terrenales y nuevamente en el temor ante esos tres escuadrones que combaten el mundo.

⁵⁰ HOOGHT, 1712: 219a.

⁵¹ ESTELLA, 1775: 457.

⁵² HOOGHT, 1712: 219a; ESTELLA, 1775: 457.

Ahora, en su tercera y última parte ha dado las claves necesarias mediante seis emblemas para obtener una buena muerte, superar el ansia por la honra mundana y combatir esos vicios. Y la metáfora empleada para ello resulta muy significativa: el camino. El camino que alegoriza la propia vida y que ha decidido dividir en tres partes: en primer lugar, los dos primeros emblemas apremian al lector para que se encamine en la vía de la Verdad con la Fe, Esperanza y Caridad como cimientos inamovibles, cuyas alegorías eran las protagonistas en las *picturae* simbolizadas por un ancla, un corazón en llamas y una madre amamantando a su hijo, y Cristo que esperaba al final del camino.

Los emblemas III y IV evocaban el tópico literario —ahora figurado— del *miles christi* o caballero cristiano, quien combate los vicios mundanos —alegorizados por la mujer ricamente ataviada y el diablo— con sus armas alegóricas. Finalmente, una vez superadas estas pruebas terrenales y tras la llegada de la muerte, se presenta en el emblema V, el terrible Juicio Final por el que todas las almas han de pasar para ser condenadas o salvadas y en el último emblema, el verdadero premio de la vida: la gloria celestial.

Y para conseguir esta gloriosa recompensa es necesario el mensaje del *Tratado de la vanidad del mundo*, pues incita a reflexionar y a interiorizar una enseñanza que ayuda a despreciar la vanidad del mundo. Una enseñanza que sirvió para todos los espectadores de los siglos XVI a XVIII, independientemente de su país, credo o religión. Por ello, un predicador protestante neerlandés del siglo XVIII, como Everardus van der Hooght se atrevió a introducir imágenes instructivas con las que acompañar las palabras de esta «bella Estrella, que nos señala el camino para el disfrute del alma y el tesoro más valioso».

BIBLIOGRAFÍA

- CAZALLA CANTO, Silvia (2019). *De versmaading der wereltsche ydelheden: emblematizando la Vanidad del mundo de Estella. Una edición ilustrada neerlandesa*. «Ars Bilduma». 9, 77-93.
- CAZALLA CANTO, Silvia (2021). *Redes emblemáticas y cultura visual en la Edad Moderna: la Vanidad del mundo (1574) de fray Diego de Estella, origen de Het Voorhof der ziele (1668) de Frans van Hoogstraten*. Pamplona: Eunsa.
- ESTELLA, Diego de (1597). *Tratado de la Vanidad del mundo*. Alcalá de Henares: Imprenta de Juan Gracián.
- ESTELLA, Diego de (1775). *Tratado de la Vanidad del mundo*. Madrid: Imprenta de Don Pedro Marín.
- ESTELLA, Diego de (1924). *Fray Diego de Estella y su IV Centenario*. Barcelona: Elzeviriana.
- ESTELLA, Diego de (1980). *Tratado de la Vanidad del mundo*. Madrid: Aranzazu.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José (2002). *Programas iconográficos de la pintura Barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- FUKS-MANSFELD, Rena (2005-06). *Everardus van der Hooght (1642-1716), the Last of the Christian Hebraists in the Dutch Republic*. «Studia Rosenthaliana». 38/39, 256-261.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2013). *Iglesia y Sinagoga*. «Revista Digital de Iconografía Medieval». V:9, 13-27.
- HERNÁNDEZ MIÑANO, Juan de Dios (2015). *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias: iconografía y doctrina de la Contrarreforma*. Murcia: Universidad de Murcia.

- HERRÁN ALONSO, Emma (2005). *La configuración literaria del tópico del «Miles Christi» entre la Edad Media y el Renacimiento*. En ALEMANY FERRER, Rafael; MARTOS SÁNCHEZ, Josep Lluís; MANZANARO I BLASCO, Josep Miquel, eds. *Actes del X Congrés Internacional de L'associació hispànica de literatura medieval*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana «Symposia Philologica», vol II, pp. 879-893.
- HOOGHT, Everardus van der (1712). *De versmading der Wereltsche Ydelheden*. Amsterdam: Jacobus Verheyden.
- HOOGSTRATEN, Frans van (1662). *Tweede deel van de Versmading der Wereltsche Ydelheden. Uyt de werken van de geleerde en spreuck-rijcke Didakus Stella*. Rotterdam: François van Hoogstraten.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel (1972). *En torno a la iconografía renacentista del «Miles Christi»*. «Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura». 1, 63-94.
- LLULL, Ramón (2000). *Libro de la orden de caballería*. Madrid: Alianza.
- NAFRÍA DOMÍNGUEZ, Juan Carlos (2021). *El ejército de la Monarquía católica*. «Revista de la Inquisición. Intolerancia y Derechos Humanos». 25, 89-105.
- RIPA, Cesare (1613). *Iconologia*. Siena: Appresso gli heredi di Matteo Florimi.
- SAGÜÉS AZCONA, Pío (1977). *Fray Diego de Estella. Sobre algunas traducciones de sus obras*. «Revista Española de Teología». 37, 33-83.

LA HUELLA DE LOS *HIEROGLYPHICA* EN LA CAMERA DE ALESSANDRO ARALDI

PAOLO CLERICI*

Resumo: *O seguinte estudo introduz-nos a análise iconográfica da chamada Câmara dos Grotoscos, adornada com afrescos do pintor parmesão Alessandro Araldi (c. 1460-1528) em 1514; o espaço encontra-se localizado dentro do que era conhecido como Presbitério de São Paulo, na cidade italiana de Parma. A Camera del Araldi fica ao lado da mais famosa Camera de San Paolo, pintada por Antonio Allegri da Correggio, em 1519. A decoração cobre toda a abóbada e desenvolve um ciclo pictórico de episódios do Novo e do Antigo Testamento, juntamente com outras representações simbólico-alegóricas, fruto do desejo humanístico da abadessa Gioanna da Piacenza, à guia do mosteiro de 1507 a 1524. Do grupo pictórico dos Araldi destacaremos os ensinamentos alegóricos e as imagens que se enraizam no âmbito de difusão dos Hieroglyphica de Horapolo.*

Palavras-chave: *Araldi; abadessa Gioanna; Parma; Hieroglyphica.*

Abstract: *The current study consists of an iconographic analysis of the so-called Grotosque Room decorated with frescos by the parmesan painter Alessandro Araldi (c. 1460-1528) in 1514. This space is located in the interior of what is known as the Monastery of Saint Paul in the Italian city of Parma. The Camera (room) of Araldi is next to the more famous Camera (room) of Saint Paul, painted by Antonio Allegri da Correggio in 1519. The decoration covers the whole vault and develops a pictorial cycle of episodes from the New and Old Testament, besides other allegoric and symbolic representations, produced under the patronage of the abbess Gioanna da Piacenza, in charge of the monastery from 1507 till 1524. Of the pictorial set painted by Araldi this paper focuses on the allegories and images which are rooted in the diffusion of Horapollon's Hieroglyphica.*

Keywords: *Araldi; abbess Gioanna; Parma; Hieroglyphica.*

1. EL MONASTERIO DE SAN PAOLO Y GIOANNA DA PIACENZA

El Convento de San Paolo en Parma, cuya fundación se remonta a finales del siglo X como una abadía bajo la orden benedictina, se había consolidado a principios del siglo XVI, y era parecido en importancia a los conventos de Sant'Alessandro, San Quintino y Sant'Uldarico, situados en la misma ciudad. En virtud de los privilegios concedidos en primera instancia por Gregorio VIII en 1187 y sucesivamente por el emperador Federico II, las abadesas de este convento podían ser nombradas a vida y además tenían la facultad de elegir los encargados de administrar el patrimonio del monasterio. En 1507 fue nombrada abadesa Gioanna da Piacenza, hija de Marco da Piacenza, descendente de los Sforza, y de Agnese Bergonzi. Cuando asumió el encargo, Gioanna tenía tan sólo 28 años y gobernó el convento hasta 1524 con firmeza y determinación, una mujer de índole muy

* Paolo Clerici (Ancona, 1971) reside en Vitoria-Gasteiz (España). Graduado en Historia del Arte en la UPV/EHU, en la Facultad de Letras de Vitoria-Gasteiz. Actualmente está cursando el Máster de Literatura Comparada y Estudios Literarios en la UPV/EHU. Email: enkirendistira@gmail.com.

culta y con las ideas claras desde el principio¹, tanto que ni las autoridades civiles ni los pontífices consiguieron doblegarla jamás; dejó en el convento unos epígrafes importantes con inscripciones de reminiscencias clásicas y muy en línea con el pensamiento filosófico del *Cinquecento*². Eran frases casi sibilinas, que en parte resultaban oscuras a la plebe, pero su significado habría podido ser fácilmente descifrado por algún intelectual; lemas agudos y maliciosos o *imprese*, afines a los que Isabella d'Este hizo escribir en su *studiolo* en la Corte Vecchia del Palacio Ducal de Mantua. Estaban distribuidos en lugares simbólicos, visibles y de paso, a lo largo de sus seis estancias, son audaces e irónicos y podrían ser analizados como una anticipación del programa iconográfico de la *Camera* de San Paolo pintada por Correggio. La chimenea de la *Camera* pintada por Araldi lleva este lema: «TRANSIVIMUS POR IGNEM ET AQUAM ET EDUXISTI NOS IN REFRIGERIUM, MDXIII»³. Es la única inscripción extraída del texto bíblico en todas las estancias: en realidad, detrás de las apariencias devotas, se esconde el sentimiento de vanagloria de Gioanna, la cual había vencido las facciones que querían someter el convento a un régimen de clausura en esos años. El ciclo pictórico que desarrollará Araldi en 1514 para decorar esa estancia es un testimonio de la fuerza espiritual, el coraje y la benevolencia de la abadesa Gioanna. Todos los demás lemas del Convento no son inspirados por la Biblia; entre ellos el que remata la puerta del salón, donde podemos leer: «NEC TE QUESIVERIS EXTRA»⁴ o las palabras escritas en la puerta de comunicación entre el salón y la *Camera* de Araldi: «GLORIA QUIQUE SUA EST», un verso del *Ode a Priapo*, de Tibulo que, en sus *Elegías*, nos aclara la magnitud del significado oculto, ya que la frase completa delata las segundas intenciones de Gioanna: «Gloria cuique sua est; me, qui spernentur, amantes consultant; cunctis ianua nostra patet»⁵; la frase completa de Tibulo es la confirmación de la aversión de Gioanna al estado de clausura.

Gioanna era sin duda una profunda conocedora de la literatura clásica, dato que emerge claramente considerado el contenido de otras dos inscripciones: la primera «SIC ERAT IN FATIS», un verso que procede de los *Fastos* de Ovidio⁶ y la segunda «IOVIS OMNIA PLENA», citación directa de las *Églogas* de Virgilio⁷. Sumamente determinada cuando se trataba de defender la libertad propia y de las monjas del monasterio frente a las injerencias externas, como perfectamente está resumido en el arquitrabe de la chimenea de la *Camera* de Correggio, donde aparecen las palabras: «IGNEM GLADIO NE FODIAS»⁸. El célebre proverbio pitagórico en este contexto era una alusión a Vesta

¹ MENDOGNI, 1989: 29-52.

² PANOFKY, 2017: 24-25.

³ Sl 66, 13-14.

⁴ PERSIO, 1977: 2.

⁵ TIBULO, 1997: 40.

⁶ OVIDIO, 1971: 28.

⁷ VIRGILIO, 1903: 34.

⁸ PANOFKY, 2017: 25.

y al fuego sacro que sus sacerdotisas tenían la obligación de mantener encendido y, además, era una clara amenaza contra los adversarios de Gioanna, avisados por la abadesa a no insistir en pisar los derechos de los más débiles⁹. El dragón alado que se muerde la propia cola y envuelve el blasón de Gioanna es el *ouroboros*, de los *Hieroglyphica* de Horapolo¹⁰, ya que la abadesa es la guía espiritual del convento y gobierna el tiempo con sabiduría; es la vigilante del límite, como lo es el dragón junto a la puerta¹¹ en el principio del camino iniciático en la *Hypnerotomachia Poliphili*¹². Un programa orquestado con la colaboración de su círculo intelectual, compuesto por los poetas Verónica Gambará y Giorgio Anselmi, el anticuario Michele Fabrizio Ferrarini, el noble casado de los Baiardi y los humanistas Francesco Maria Grapaldo y Taddeo Ugoletto.

En 1521 el territorio fue anexionado al Estado Pontificio y, desde el 28 de agosto de 1524, unos meses después del fallecimiento de la abadesa, se le aplicó al monasterio de San Paolo un régimen de estricta clausura hasta 1810, fecha de su desamortización; esta condición de alejamiento de la vida pública impidió que las obras pictóricas de Araldi en la *Camera* de los grutescos y de Correggio en la *Camera* de San Paolo salieran a la luz y, consecuentemente, no pudieron ser estudiadas por los contemporáneos. El encargado de redescubrir las joyas pictóricas escondidas en el interior de los apartamentos fue el pintor de la corte española Anton Raphael Mengs durante su paso por Italia en 1774¹³.

2. LA *CAMERA* DE ARALDI

Las reformas del Monasterio de San Paolo, llevadas a cabo por el arquitecto Giorgio da Erba entre 1510 y 1514, consistieron en la creación de seis estancias de distintas formas, de las cuales solo la *Camera* de Correggio y la *Camera* de Araldi¹⁴ han conservado la original planimetría: esta última tiene una forma muy próxima a un cuadrado (mide 6.5 x 7 metros) y presenta una chimenea entre dos vanos en la pared norte; su bóveda fue decorada con frescos por Alessandro Araldi en 1514¹⁵.

⁹ PANOFKY, 2010: 171-172.

¹⁰ HORAPOLO, 1991: 43-45.

¹¹ COLONNA, 1981: 88-89.

¹² COSTARELLI, 2017: 315-338.

¹³ AFFÓ, 2010: 86-87.

¹⁴ Alessandro Araldi (Parma, 1460-Parma, 1528) fue un pintor sobre todo activo en su ciudad natal e influido por la escuela véneta de Andrea Mantegna y Giovanni Bellini; al mismo tiempo, en su arte muestra haber asimilado las formas de las escuelas renacentistas en Bolonia y Ferrara, ofreciendo en el cromatismo, armonía y aspectos formales ecos de la pintura de Lorenzo Costa, Filippo Mazzola, más conocido como padre del Parmigianino, Amico Aspertini y Francesco Francia. Empezó a trabajar en el Monasterio de San Paolo entre 1500 y 1505, decorando el antiguo coro de las monjas (obra desgraciadamente perdida). Para el claustro del convento realizó una *Coronación de la Virgen con el Niño* y, en los mismos años en que llevó a cabo la *Camera* de los Grutescos, decoró al fresco la llamada Celda de Santa Catalina, ilustrando en una pared el tema de la *Disputa de Santa Catalina* y en la pared situada enfrente *Santa Catalina* y *San Jerónimo*, esta última obra hoy parcialmente repintada. De Araldi se conserva también en el monasterio un *Cenáculo* (1516), una copia de la *Última Cena* de Leonardo; CHIUSA, 1996: 9-19, 74-79.

¹⁵ PANOFKY, 2017: 16-18.

Esta cubierta consta de una intrincada decoración de arabescos, *putti*, follaje, grutescos, racimos y dieciséis elegantes óvalos; se trata de pequeños rosetones dorados que preludian un óculo central, decorado con siete *putti* (alusión al número de los planetas) musicantes sobre un cielo de fondo y aferrados a una barandilla circular.

Parece evidente la fuente de Mantegna, quien recreó un óculo semejante en la bóveda de la Cámara de los Esposos o *Camera Picta* en el Castillo de San Giorgio, en Mantua. El espacio restante está cubierto por una sugestiva mezcla de seres fitomórficos, sirenas, esfinges, extrañas criaturas, efebos danzantes, candelabros, festones y cartelas, todos ellos elementos que resaltan por la tonalidad rosácea o blanquecina sobre un fondo azul oscuro. Como marco de este océano mítico, poblado por figuras grutescas, admiramos cuatro veletas angulares (coincidentes con las trompas), alternadas con otras tantas ungulares. Las veletas destacan cromáticamente por el contraste rojo carmín, amarillo, verde, y su decoración se espacia entre ninfas, tritones, sirenas en las velas de las esquinas y objetos simbólicos y rituales como antifonarios, candelabros y globos terráqueos, mientras que en las velas intermedias (sólo en tres de las cuatro paredes) destacan unos tondos con los retratos de san Pablo, san Jerónimo y Dios Padre. En la vela central del paño norte destaca la alegoría de la Fe. El origen iconográfico de esta decoración se encuentra en el descubrimiento de los motivos de la *Domus Aurea*¹⁶ (hacia 1480), temas iconográficos grutescos o «a la antigua» que responden al concepto de *horror vacui* y que fueron sucesivamente desarrollados por Michele Angelo de Lucca, Filippino, Ghirlandaio y Pintoricchio; en particular este último utiliza este recurso en Santa María en Aracoeli (Capilla Bufalini), en Santa María del Popolo (Capilla Della Rovere) y sobre todo en la *Sala dei Santi* en los Apartamentos Borgia (sirviéndose de la preciosa colaboración de Michele Angelo da Lucca) con un exuberante lenguaje metamórfico sobre fondo oscuro¹⁷.

Por otra parte, posibles fuentes de inspiración para Araldi son la Sala de las Audiencias en el *Collegio del Cambio* de Perugia, obra del Perugino y la Sala de las Musas en el Palacio de los Pio en Carpi, decorada con frescos y grutescos por Bernardino Loschi¹⁸.

3. LA CAMERA DE SAN PAOLO

La *Camera* de San Paolo, decorada por Antonio Allegri de Correggio, con toda probabilidad entre 1518 y 1519, es una estancia casi cuadrada (6,5 x 7 m); los frescos de Correggio ocupan solo la parte de la bóveda, salvo la imagen inserta dentro de un marco ficticio trapezoidal de la diosa Diana, montada sobre un carro. La bóveda está compuesta por dieciséis gajos de igual medida, divididos por nervaduras sutiles y pareadas, que recuerdan cañas de bambú y que se juntan en el círculo cenital en virtud de la ficticia sujeción de

¹⁶ CHIUSA, 1996: 23-25. Parece que Araldi pudo haberse inspirado en el llamado *Codice di Parma*, un corpus de dibujos sobre temas de grutescos en la *Domus Aurea* atribuido a Giovan Maria Falconetto.

¹⁷ MASSAGLI, 2008: 76-82.

¹⁸ FADDA, 2018: 28-29. El conjunto de Bernardino Loschi es mencionado también por SARCHI, 2005: 139.

treinta y dos lazos. Estos lazos atados entre sí conforman un dúplice rosetón apuntado, en cuyo centro resalta el emblema dorado de Gioanna da Piacenza con el tema de las tres falces de luna. Los lazos, en sus extremidades van generando unas guirnaldas vegetales y frutales que, destacando sobre un fondo de zarzos, terminan en óculos con imágenes de *putti* danzantes y protagonistas de inocentes acciones de hermético significado. La creatividad de Correggio alcanza aquí un sublime efecto ilusorio, ofreciendo al espectador la imagen de una bóveda agujereada y abierta al cielo, y detrás de este telón pictórico los *putti*, por parejas o en tríadas, parecen jugar e interactuar entre ellos. La idea de horadar la bóveda y el ornato vegetal parecen haber sido sugeridos a Correggio por el célebre temple de Andrea Mantegna, *Madonna de la Victoria*, datado en 1496. Otra fuente posible es la *Sala delle Asse* (1498) de Leonardo da Vinci en el Castello Sforzesco de Milán, sobre todo por la distribución en dieciséis secciones. En la parte más baja de la bóveda de Correggio cierran la composición dieciséis lunetos en grisalla, en cuyo interior sendas figuras mitológicas sugieren una fina textura de mármol y crean un delicado efecto de claroscuros: la maestría pictórica de Correggio consiste en el acabado casi escultórico de los sujetos mitológicos, sugiriendo el efecto del bajorrelieve. En la parte superior, los lunetos están decorados por un friso semicircular adornado con conchas, de las que vemos la valva por la parte exterior; finalmente, debajo de los lunetos, la bóveda es clausurada por un entablamiento continuo, salvo la interrupción por la presencia de dos vanos en la pared norte; el friso de dicho entablamiento consta de cabezas de carneros en cada extremidad del luneto correspondiente y de festones longitudinales de tela que en el centro sostienen, a modo de hamaca, objetos rituales como platos de metal, jarrones, vasijas o ramas de laurel¹⁹. La relación entre la representación de Diana, montando el carro para una batida de caza, y la abadesa Gioanna es más que evidente, por la presencia de tres haces de luna en el blasón de Gioanna: una propiedad que comparte con la diosa de la caza. El primero en avanzar dicha hipótesis fue Corrado Ricci en 1896, que sostiene: «This figure was probably chosen, not as the symbol of purity, but as the personification of the moon, in the Abbess's coat of arms»²⁰.

4. MENSAJE ALEGÓRICO EN LA BÓVEDA DE ARALDI

El ciclo pictórico de Araldi despliega iconográficamente el epígrafe de la chimenea en la pared norte de la estancia: «TRANSIVIMUS PER IGNEM ET AQUAM ET EDUXISTI NOS IN REFRIGERIUM»; *refrigerium* viene a significar aquí la victoria final y la paz interior conseguida tras las pruebas constantes que nos interpone la vida. El paño sur nos habla de la *Pietas* o la *Caritas*, que Araldi ilustra con la leyenda de Pero y Cimón²¹

¹⁹ PANOFSKY, 2017: 27-33.

²⁰ RICCI, 1896: 165.

²¹ VALERIO MÁXIMO, 1971: 360-361.

sobre un fondo paisajístico que recuerda el cromatismo véneto de Cima da Conegliano²²; con el tondo del encuentro entre Cristo y la Samaritana, imagen oferente del agua vivificadora del bautismo, nos adoctrina con el *Triunfo del general Paolo Emilio*²³ que muestra piedad hacia los vencidos, en una escena envuelta por las llamas, demostración de que hasta en los éxitos siempre hay una parte de tristeza y un sentimiento de pérdida, en clara alusión a Paolo Emilio, que perdió a sus dos hijos en esos días. Son las pruebas a las que nos somete Dios para poder saborear más dulcemente la victoria última. En el recuadro de la *Caída de Pablo*, asistimos a la conversión de un alma; el Señor será su guía y la profesión de orgullo de Saulus se transforma en la *Pietas* de Paulus. El luneto de la *Virgen con el Unicornio* es una precisa alusión a la castidad y a la sabiduría de la abadesa, llamada a guiar espiritualmente el cenobio, mientras que el episodio de *Judith y Holofernes* sirve de amonestación para los adversarios de Gioanna, que predicaban la clausura y la determinación de la abadesa de no aceptar imposiciones externas²⁴. El rostro inscrito en el tondo de la vela unguilar representa a san Jerónimo, padre de la Iglesia y autor de la *Vulgata*.

El paño este queda dedicado a los gemelos argivos Cleobis y Bitón, hijos de Cídipe y la narración de los tres lunetos encierra la alegoría de la *Veritas*, en cuanto que la muerte, otorgada a los dos jóvenes por la piadosa Juno, es el logro de la verdadera felicidad.

La variante de Apolo preferida por Araldi es una herencia ciceroniana procedente de las célebres *Tusculanae disputationes* (escritas en el 45 a. C.): aquí es Apolo el que concedió el sueño eterno a los arquitectos del templo del oráculo de Delfos, Trofonio y Agamedes²⁵. La iniciación a la *Veritas* no puede prescindir de la absoluta obediencia, como profesa la *Regla de San Benito*, y Araldi elige tres episodios representativos, como la «*Traditio Legis*» (entrega de las tablas de la Ley²⁶), el recuadro de *Jesús entre los doctores*, donde Cristo asume la connotación de «*Magister Veritatis*» y cuya posición en la bóveda limita con la figura de Dios Padre que destaca en el *ovatino* de la vela unguilar; por último *La Matanza de los Inocentes* es utilizada simbólicamente como una exhortación por parte de la abadesa a las monjas del convento a no doblegarse frente a ninguna amenaza externa, como se deduce de unos pasajes de Petrus Berchorius en su *Liber Bibliae Moralis*, que la abadesa obviamente conocía: obediencia y audacia como medio para conseguir el *refrigerium*²⁷. En el principio del paño norte asistimos al «Camino Iniciático» con los pies caminando sobre la superficie del agua según lo que está escrito en el capítulo LVIII («Las obediencias imposibles») de la *Regla* benedictina: devoción, sacrificio y obediencia

²² ZANICHELLI, 1979: 28-29.

²³ PLUTARCO: II, XXXI-XXXVIII.

²⁴ ZANICHELLI, 1979: 30-36.

²⁵ BAROCELLI, 2010: 255.

²⁶ Ex 31, 18.

²⁷ ZANICHELLI, 1979: 36-41.

son condiciones necesarias para reprimir el orgullo personal. En la actitud ejemplar de la abadesa se encarnaba el espíritu del Señor, y la adhesión fiel a su mandato era la clave para que las cosas imposibles se volvieran practicables²⁸ y así llegar al *Concilium* con Dios. La misma obediencia es el concepto que permea el tondo con el *Sacrificio de Isaac*, mientras que entre el milagro de fe y la representación de lo Imposible discurren los episodios de las *Bodas de Caná* y *San Pedro caminando sobre las aguas*. Es un lento camino de purificación a cuya meta final los seres humanos no pueden llegar solos, ni armados de soberbia, como demuestra *El Pecado Original* de la bóveda; finalmente, en las dos alegorías de la *Caritas* y del *Sacrificio* resuena el eco de la «Prisca Theologia», con referencias clásicas al fuego purificador de Vesta, que en su luneto central, con la personificación de Gioanna ofreciendo haces de trigo a los antiguos dioses, coincide con el espacio arquitectónico ocupado por la chimenea. La senda de la Iniciación desemboca en la *Caritas* o *Amor Dei*, es decir, en la llama ardiente elevada hacia el cielo y que todos los rincones del alma alumbraba, conforme al pensamiento de san Buenaventura.

La página iconográfica en el sector oeste de la estancia es la transposición pictórica de la anhelada victoria final y, por consiguiente, del Triunfo sobre los vicios, como compendian las dos alegorías diseñadas mediante la semántica medieval de la lucha entre bien y mal: el *Triunfo sobre la Avaricia*, personificada por el dragón, y el *Triunfo sobre la Injusticia*, encarnada esta por el mono, conforme a las creencias ínsitas en los bestiarios y, en particular, a la opinión de Isidoro de Sevilla, que une las etimologías *simia* y *similitudo*, resignificando el animal como un pésimo imitador del comportamiento humano²⁹. Otro aspecto del triunfo es el *Juicio de Salomón*, alusión al Juicio Final y símbolo del justo epílogo en el mensaje doctrinal: la autoridad de Salomón es como la de Cristo y, por ende, de la abadesa, la cual guía virtuosamente el cenobio. El dragón, transposición semántica de la maligna serpiente, ha sido derrotado, de la misma manera que derrocados son los comerciantes del templo; semejante es la actitud de Gioanna, que desentierra la avaricia de las vísceras del monasterio, poniendo en práctica las palabras de Pablo, representado en el tondo de la vela central, en la sexta carta a los Efesios: «Porque nuestra lucha no es contra enemigos de carne y sangre, sino contra los Principados y Potestades, contra los Soberanos de este mundo de tinieblas, contra los espíritus del mal que habitan en el espacio»³⁰.

5. EL CAMINO INICIÁTICO Y LOS *HIEROGLYPHICA*

El programa iconográfico en los lunetos del paño norte despliega el concepto del Camino Iniciático, como pasaje obligado para alcanzar la Verdad Última o Paz Interior. A través de las alegorías de lo Imposible, el Sacrificio y la *Caritas*, Araldi nos introduce a la acepción

²⁸ BAROCELLI, 2010: 256-257.

²⁹ ZANICHELLI, 1979: 41-51.

³⁰ Ef 6, 12.

cristiana de Triunfo o *Refrigerium*, en el significado etéreo y sutil de descanso eterno o salvación, como aparece numerosas veces en la literatura patrística, en las inscripciones funerarias, tal y como mencionan, entre otros, Tertuliano, Ambrosio, Cipriano, Agustín y Jerónimo³¹.

En este breve estudio nos centraremos en concreto en el luneto de lo Imposible, una imagen enigmática, novedosa y que no tiene precedentes en el mundo clásico. El luneto destaca al comienzo del paño norte y comparte la veleta angular o trompa con el último episodio del lado este de la bóveda, es decir la muerte de Cleobis y Bitón, la leyenda argiva, recopilada por Heródoto en su *Historia*³².

5.1. Alegoría de lo Imposible

En el luneto de lo Imposible destacan como motivo principal dos pies enigmáticos que caminan sobre el agua y campean en un ambiente silvestre y montañoso con una ciudad fortificada y enmarcada por el fondo dorado del cielo.

La imagen tiene su fuente iconográfica más directa en los *Hieroglyphica* de Horapolo; es el jeroglífico IX del capítulo noveno, donde los enigmáticos pies sobre el agua, sobreponiéndose a las leyes físicas, transmiten la idea de que lo imposible puede acaecer o, mejor dicho, en clave soteriológica o mística: lo que es imposible que suceda³³.

En la ilustración del mismo jeroglífico, un acaecimiento imposible se expresa también de otra manera, es decir, con la figura de un hombre sin cabeza avanzando por un camino, como si aún estuviera con vida. El tratado de Horapolo tuvo una enorme trascendencia entre los círculos humanistas desde la segunda década del siglo XV, en concomitancia con el descubrimiento de un manuscrito que el viajero Cristoforo Buondelmonte trajo a Florencia desde la isla griega de Andros en el año 1419. En un primer periodo la obra se mantuvo viva gracias a la dedicación encomiable de humanistas como Ciriaco de Ancona (1391-1455) y el fraile Michele Fabrizio Ferrarini (prior de Reggio Emilia hasta su muerte en 1492), quienes glosaron, tradujeron y enriquecieron valiosos ejemplares manuscritos hasta que en 1505 viera la luz la primera edición (aún desprovista de ilustraciones) de los *Hieroglyphica* en la imprenta veneciana de Aldo Manuzio. La hipótesis más probable es que Araldi tuviera acceso directo a esa edición, de cuya sabiduría escrita plasmó la iconografía del luneto. La singular representación fue utilizada asimismo por Alberto Durerro entre la serie de grabados que componen el arco triunfal del emperador Maximiliano I, obra realizada entre 1512 y 1517; el grabador y tratadista alemán utiliza dos pies aislados sobre una superficie de agua para mostrar

³¹ AJA SANCHEZ, 2015: 12-14.

³² HERÓDOTO, 1977: 109-110.

³³ HORAPOLO, 1991: 231.

cómo Maximiliano I consiguió derrotar al rey de Francia, un triunfo que a priori era considerado imposible por la entera humanidad³⁴.

En relación con la pintura de Araldi, según el juicio de González de Zárate, andar sobre el agua significa equipararse a lo imposible, del mismo modo que un acontecimiento imposible pero real supuso la caída de los Primeros Padres e imposible pero real fue que Pedro anduviese sobre las aguas³⁵.

5.2. *Prisca Theologia*

La bóveda de Araldi es un cielo de virtud, un firmamento poblado de seres divinos, criaturas fantásticas, diosas paganas, alegorías y psicomaquias. Un techo ilusionista, abierto en un óculo central donde siete *putti* musicantes aluden a los siete planetas y rememoran la bóveda de Mantegna en Mantua, su personal expresión pictórica de la Antigüedad y de la perspectiva del «sotto in su».

El connubio entre Cielo y mundo terrenal era precisamente el núcleo de la filosofía neoplatónica, divulgada en Florencia por Marsilio Ficino, el cual intentaba demostrar en su *Theologia Platonica* que no hay más que una Teología o Revelación: que el Universo es un círculo divino en continuo movimiento que nos dirige de lo material a lo espiritual o viceversa, como ilustran los *Tarots* de Mantegna. Esta correspondencia entre microcosmos y macrocosmos derriba todas las fronteras de las creencias medievales o, mejor dicho, las perfecciona en una óptica antropocéntrica y abre a una teología convergente o *Prisca Theologia* («Teología Antigua»), donde el mundo pagano aporta savia vivificadora, fundamenta y completa la cultura judío-cristiana. La mezcla de pagano y cristiano se forja de manera indisoluble en los conceptos de *Castitas-Pietas*, *Veritas*, *Camino iniciático*, *Triunfo-Refrigerium*, y el pintor los ilustra aportando ejemplos de historia romana, rememorando el fuego sagrado de Vesta, las antorchas radiantes de Ceres y la leyenda de la Dama y el Unicornio. Recupera a Polibio y Plutarco, Esopo y Aristóteles, extrae de Valerio Máximo la leyenda de Pero y Cimón, y de Heródoto la de Cleobis y Bitón. Finalmente, difunde los *Hieroglyphica* en el luneto de lo Imposible. Parece una escenificación teatral con los *putti* que sujetan el óculo central y los tondos neo y veterotestamentarios. Los tritones por su parte, emergiendo de un océano poblado de grutescos, sujetan los recuadros bíblicos que complementan las alegorías y refuerzan la idea de la *Prisca Theologia*. Fue la abadesa Gioanna la que se consagró a orquestar tan suntuoso programa; ella, que en su escudo de armas hacía alarde de tres haces de luna, atributo que la identificaba con la casta diosa Diana.

³⁴ PANOFSKY, 2005: 191-192.

³⁵ GONZÁLEZ DE ZARATE, 2020: 56-57.

BIBLIOGRAFÍA

- AFFÓ, Ireneo (2010). *Ragionamento del Padre Ireneo Affò sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio*. In BAROCELLI, Francesco, dir. *Il Correggio nella Camera di San Paolo*. Milano: Mondadori Electa, pp. 85-103.
- AJA SANCHEZ, José (2015). *La acepción trascendente del Refrigerium cristiano, entre el agua y el infierno*. «Collectanea Christiana Orientalia». 12:2015, 1-45. [Consult. 11 abr. 2021]. Disponible en <<https://www.uco.es/revistas/index.php/cco/article/view/394/373>>.
- BAROCELLI, Francesco (2010). *Il Correggio nel monastero di San Paolo e l'umanesimo monastico di Giovanna Piacenza*. In BAROCELLI, Francesco, dir. *Il Correggio nella Camera di San Paolo*. Milano: Mondadori Electa, pp. 223-365.
- CHIUSA, Maria Cristina (1996). *Alessandro Araldi, la «maniera antico-moderna» a Parma*. Parma: Quaderni di Parma per l'Arte.
- COLONNA, Francesco (1981). *El sueño de Polifilo (tomo 1)*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, pp. 88-89.
- COSTARELLI, Alessio (2017). *Epigrafía e Umanesimo nel monastero di San Paolo a Parma*. «Eikasmos». XXVIII, 315-338. [Consult. 10 jun. 2021]. Disponible en <https://www.academia.edu/35134192/Epigrafia_e_Umanesimo_nel_Monastero_di_San_Paolo_a_Parma>.
- FADDA, Elisabetta (2018). *Come in un rebus, Correggio e la Camera di San Paolo*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 28-29.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús (2020). *Grammata hieroglyphica. Génesis de una literatura visual y semántica: la Emblemática*. In GARCÍA ARRANZ, José Julio; GERMANO LEAL, Pedro, ed. *Jeroglíficos en la Edad Moderna. Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural*. A Coruña: SIELAE, pp. 19-128.
- HERÓDOTO (1977). *Historia*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, pp. 109-110.
- HORAPOLO (1991). *Hieroglyphica*. Madrid: Akal.
- MASSAGLI Riccardi, (2008). *Michele Angelo da Lucca nella Roma di Pintoricchio*. In GARIBALDI, Vittoria; MANCINI, Francesco F., ed. *Pintoricchio*. Milano: Silvana Editoriale, pp. 75-91.
- MENDOGINI, Pier Paolo (1989). *Correggio a Parma*. Parma: Guanda.
- OVIDIO (1971). *Fastorum Libri Sex, I, 481*. Hildesheim: Georg Olms, p. 28.
- PANOFKY, Erwin (2005). *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma, pp. 191-192.
- PANOFKY, Erwin (2017). *L'iconografia della Camera di San Paolo del Correggio*. Milano: Abscondita, pp. 11-33.
- PANOFKY, Erwin (2010). *L'iconografia della Camera di San Paolo del Correggio*. In BAROCELLI, Francesco, dir. *Il Correggio nella Camera di San Paolo*. Milano: Mondadori Electa, pp. 165-221.
- PERSIO (1977). *Saturae, I, 7*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 2.
- PLUTARCO. *Vidas Paralelas, II, XXXI-XXXVIII*. [Consult. 14 abr. 2021]. Disponible en <<https://www.imperivm.org/vidas-paralelas-emilio-paulo-por-plutarco/>>.
- RICCI, Corrado (1896). *Antonio Allegri da Correggio, His life, His Friends and His Time*. London: William Heinemann, p. 165. [Consult. 11 abr. 2021]. Disponible en <<https://archive.org/details/antonioallegrida00riccuoft/page/164/mode/2up>>.
- SARCHI, Alessandra (2005). *The studiolo of Alberto Pio da Carpi*. In PERITI, Giancarla, ed. *Drawings Relationships in Northern Italian Renaissance Art*. Burlington: Ashgate, pp. 129-152.
- TIBULO, (1997). *Le elegie, I, 4, 77-78*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla, p. 40.
- VALERIO MÁXIMO (1971). *Deti e fatti memorabili*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, pp. 360-361.
- VIRGILIO (1903). *Las Bucólicas. Égloga III, 60*. México: Imprenta de Ignacio Escalante, p. 34. [Consult. 24 abr. 2022]. Disponible en <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080021807/1080021807_MA.PDF>.
- ZANICHELLI, Giuseppa (1979). *Iconologia della Camera di Alessandro Araldi nel Monastero di San Paolo in Parma*. Parma: Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione.

FRANCISCO LEITÃO FERREIRA: THE CONCEITS ART IN THE EMBLEMATIC CONSTRUCTION OF THE GLORIFICATION OF THE ROYAL POWER IN THE ITALIANS TRIUMPHAL ARCH

LUCÍLIA DIDIER*

Resumo: *A celebração dos votos nupciais de D. João V com D. Mariana de Áustria por ocasião da entrada régia na Catedral de Lisboa, em 22 de dezembro de 1708, foi assinalada por diversas festividades, incluindo dezanove arcos triunfais, dos quais um foi oferecido pela comunidade italiana. O conceito da ornamentação simbólica e emblemática do Arco Triunfal dos Italianos foi encomendada a Francisco Leitão Ferreira (1667-1735), poeta e historiador, que preservou a sua invenção para memória futura na obra *Idea Poetica, Epithalamica, Panegyrica* que a Nação Italiana mandou levantar [...], publicada em 1709. Este é um dos raros exemplos em que um autor de conteúdos simbólicos e emblemáticos aplicados a estruturas arquitetónicas efêmeras é simultaneamente o narrador da sua obra, descrevendo engenhosamente através de um discurso efrástico o seu conceito ou ideia, materializado em estátuas, pinturas, símbolos ou geroglifos e emblemas.*

Palavras-chave: *conceitos logoicônicos em emblemática aplicada.*

Abstract: *The celebration on the 22nd December 1708 of the wedding vows of the Portuguese King John V and Queen Marianna of Austria on the occasion of the Royal Entry in the Cathedral of Lisbon was marked by several festivities, including nineteen triumphal arches of which one was offered by the Italian community. The conceit of the symbolic and emblematic decoration of the Triumphal Arch of the Italians was commissioned to Francisco Leitão Ferreira (1667-1735), poet and historian, who preserved his invention for future memory in the work *Poetic, Epithalamic, Panegyric Idea* that served the Triumphal Arch that the Italian Nation [...], published in 1709. This is one of rare examples in which an author of symbolic and emblematic contents applied to architectural ephemeral structures is simultaneously the narrator of his creation, describing ingeniously through an ekphrastic speech his conceit or idea, materialised in statues, paintings, symbols or geroglifos and emblems.*

Keywords: *logo-iconical conceits in applied emblematics.*

In Portugal, the tradition of the descriptions of Royal Entries and other festivities¹, such as and among others, departures of princesses, royal weddings, and funerals² goes back to the medieval times and were, in an initial phase, included in the official reports of the events, such as the chronicles of Fernão Lopes³ or Garcia de Resende⁴. Later on these

* Integrated researcher of CITCEM — FLUP University of Porto (Sociabilities and Religious Practices) and Member of GENPEM (CITCEM) — (Group of Studies of the Portuguese Prose Fiction of the Modern Age, PHD candidate of DELCI (PHD in Literary, Cultural and Interarts Studies). ORCID 0000-0003-4736-4912. Email: ldidier@aluplasto.pt.

¹ Regarding Royal Festivities and political communication see BUESCU, 2010; STRONG, 1984.

² ALVES, 1986.

³ ALVES, 1986: 15. The first description of a royal entry was made by Fernão Lopes regarding the entry of king D. Pedro I, LOPES, 1735: chap. XIV.

⁴ RESENDE, 1973.

narratives were published in an autonomous way as an event account — the «relação» —, being the first known Portuguese autonomous report written by occasion of the Royal Entry of Philip I⁵ in Lisbon, published in 1581⁶. Most of the accounts of events incorporated emblematic and symbolic descriptions in ephemeral architecture, and regarding the triumphal arches, the first known account in Portugal of these ephemeral constructions of classic influence, inspired in the roman structures and made to imitate a stone arch, were raised on the occasion of the marriage of crown prince John, the heir of King John III, with princess Joana of Austria, daughter of the Emperor Charles V, in 1552. The official chronicle of the event, written by Manuel de Menezes⁷, accounts the description of the Arch of «Porta da Ribeira» decorated with devices and *geroglifos* (hieroglyphs), being this the first known reference in Portugal of applied symbolism and emblematics in ephemeral architecture. The use of the ephemeral constructions such as the Triumphal Arches served as a dramatization to reinforce and affirm the royal power and the consecration of the Christian Monarchy in its progressive path of centralization in the Old Regime. These monumental structures were decorated with sculptures, carvings and paintings complemented with dedications, emblems, symbols and hieroglyphs⁸ that included *mottos*, epigrams and verses that transmitted a vast biblical, historical and literary tradition with political, moral and symbolic dimension. The association of word and image started in the 16th century was initially used to reinforce the pedagogic tridentine strategy of using the image, together with the metaphor, the allegory, the analogy and the symbol, associating the didactic and the entertainment aspect — the horacian *prodesse aut delectare* — as a form of Counter-Reformation persuasion. The recovery of the classic tradition⁹ in the Renaissance humanism, expressed in a myriad of symbolic mythological, historical and literary contents, reworked by authors such as Vincenzo Cartari¹⁰ and the *Hieroglyphica* of Horapollo and Piero Valeriano¹¹ influenced the Portuguese and Spanish ephemeral decorators and accounts' authors.

⁵ Philip II of Spain and Philip I of Portugal under the Dual Monarchy period (1580-1640).

⁶ GUERREIRO, 1581. About the Triumphal Arches see also SERRÃO, 2009: 204-206 *apud* SOUSA, 2015; COUTINHO, 2015. See among others RAMOS, *coord.*, 2019.

⁷ ALVES, 1986: 37; MENEZES, 1730: IV, 16.

⁸ LEAL, 2014b: 27-38. See also LEAL, 2014a, 2015.

⁹ In the decoration of the arches and in the contents of the events accounts, side by side the emblematic alciatian influence, we must consider also the Imperial Ancient Roman architectonical structures decorated with epigrams, *frescos* and mosaics with pre-alciatian mythological and symbolic emblems. See PRAZ, 1946: 20ss; 1963: 24; LEAL, 2014a; 2014b: 27-38.

¹⁰ CARTARI, 1556.

¹¹ Inspired in the Egyptian tradition, the hieroglyphs of Horapollo and Valeriano were considered as the forerunners of the emblematic books started with the *Emblematum Liber* of Alciato, in 1531, and that started to be read in Portugal from the final years of 16th century. The first emblem book to be printed in Portugal, in 1596, was *Discvrso sobre a Vida, e Morte, de Santa Isabel Rainha de Portugal, e outras varias Rimas*, of Vasco Mousinho Quevedo Castelbranco while, in Spain, the *Empresas Morales* of Juan de Borgia was published in 1581, and the *Emblemas Morales* of Juan de Horozco, in 1589. See ARAÚJO, 2014; LEAL, 2015: 27-38; FERNÁNDEZ TRAVIESO, 2006: 246.

From this moment on and as a part of the festivities symbolic *rhetoric*, the triumphal arches were used in most of the important celebrations taken place in our country, like in many other European countries¹², which is the case of the event which was at the origin of the work we are analysing here, *Poetic, Epithalamic, Panegyric Idea that served the Triumphal Arch that the Italian Nation ordered to be raised on the occasion Their Majesties Most Serene King and Queen of Portugal, John V & Marianna de Austria went to the Lisbon Cathedral [...] (1709)*¹³ (hereforth referred to as the *Idea*), by Francisco Leitão Ferreira (1667-1735)¹⁴, eminent author and a parish priest of the church of Our Lady of Loreto of the Italian community of Lisbon. The occasion was the celebration on the 22nd December 1708 of the wedding vows and Royal Entry in the cathedral of Lisbon of King John V, known as *The Magnanimous*, and his cousin Queen Marianna of Austria who was the daughter of the Emperor Leopold I and sister of the Emperor Charles VI, the Portuguese King's ally in the Spanish Succession War that had recently started in 1706 and only ended many years after, in 1750. Charles of Habsburg was also supported by England, Holland and most of the states of Germany — the Great Alliance — a strategic option of Portugal to consolidate the alliance with England and to ensure the defence of the Atlantic routes to Brazil and the definition and protection of its borders. This was a very important union in the strengthening of the geopolitical affirmation of the royal power of the King of Portugal in the European context, which was the lifetime commitment of his reign¹⁵. This occasion was marked by several festivities, including nineteen triumphal arches of which one was offered by the Italian community of Lisbon that included mainly Genovese and Venetians. The conceit of the symbolic and emblematic decoration of the Triumphal Arch of the Italians was commissioned to Francisco Leitão Ferreira, as he expressly mentions using the «*captatio benevolentiae*» expression — «This arch (whose idea was commissioned to my incapacity)¹⁶ — taking into consideration his connection with the Italian community.

¹² Since the coronation of Charles V in Bologna in 1530 (BUESCU, 2010: 9) the Triumphal Arches started to be used in Europe initiating the tradition of the ephemeral architecture of classic inspiration with the influence of emblematics (ARAÚJO, 2014: 595) as reported by Calvete de Estrella (1552) in the account of Philip I's journey in Flanders and Italy. In king's John II Chronicle Garcia de Resende accounts the existence of Triumphal Arches, probably of medieval inspiration, by occasion of the marriage of Prince Afonso with Isabel of Spain, in 1490. (See ALVES, 1986: 28, 37. And also RESENDE, 1622: 171).

¹³ FERREIRA, Francisco Leitão, 1709, *Idea Poetica, Epithalamica, Panegyrica que servio no arco Triunfal, que a Nação Italiana mandou levantar na ocasião em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal Dom Joam V & D. Marianna de Austria foram à Cathedral de Lisboa [...]*, Lisboa: oficina de Valentim da Costa Deslandes (author's translation).

¹⁴ Born in a noble family in Lisbon, Francisco Leitão Ferreira made his studies of theology and was for thirty years a parish priest of the church of Our Lady of Loreto of the Italian community of Lisbon. He had a natural inclination to poetry, winning the first prize in many Literary Academic Contests. Fluent in Latin and Italian, he pursued his studies in mythology, iconology, epigraphy and ecclesiastical and secular history, and was a member of the Royal Academy of Portuguese History. He was invited for many of the literary academies of the time and lectured the art of conceits in the Anonymous Academy, and of these lectures resulted his masterwork, the *New Art of Conceits (Nova Arte de Conceitos)*, in two books, published in 1718 and 1721. See BARBOSA MACHADO, 1747.

¹⁵ RAMOS, 2009: 343-345.

¹⁶ FERREIRA, 1709: 9 (author's translation).

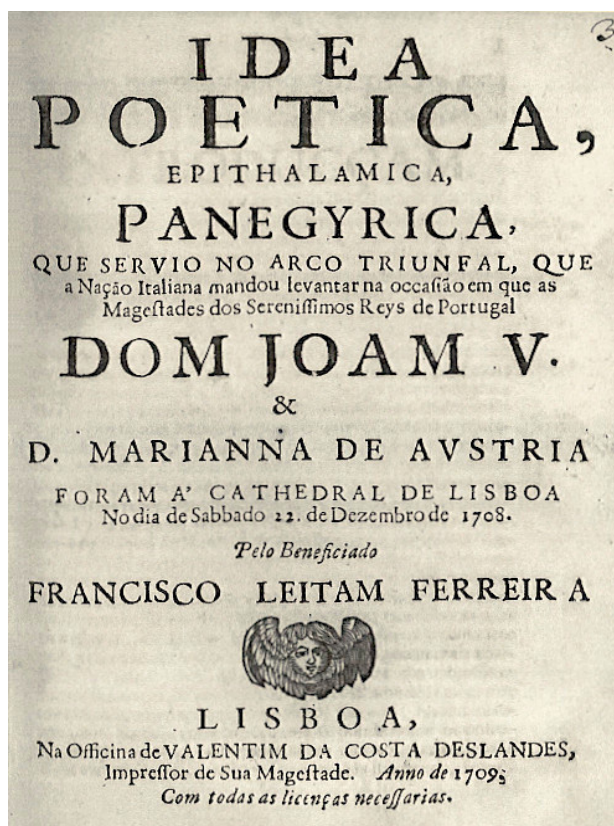


Fig. 1. *Poetic, Epithalamic, Panegyric Idea* [...], front cover
Source: <https://purl.pt/22727>

Contrarily to the above mentioned descriptions of events, the *Idea* cannot be considered an event account because he tells us nothing about the occasion in itself that took place and justified the construction of the Italian's Arch. The *Idea*, with 48 pages of text and without drawn or printed images, concentrates its speech on the conceit and description of the Arch which is really a novelty, both because it includes the explanation of the conceit and especially because it is probably the first known example in which an author of symbolic and emblematic contents applied to architectural ephemeral structures is simultaneously the narrator of his creation. Curiously there is another work of the same kind, but with different characteristics, and on the occasion of the same event, but this time of the Arch of the English Nation, with no mention of authorship (*Description of the Triumphal Arch that the English nation ordered to be risen on the occasion Their Majesties Most Serene King and Queen of Portugal, John V & Marianna of Austria went to the Lisbon Cathedral*[...])¹⁷ (hereforth referred to as the *Description*), published in the

¹⁷ *DESCRIPÇAM DO ARCO TRIUNFAL que a Naçãm Ingleza mandou levantar na occasião em que as Magestades* [...]. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1708 (author's translation).

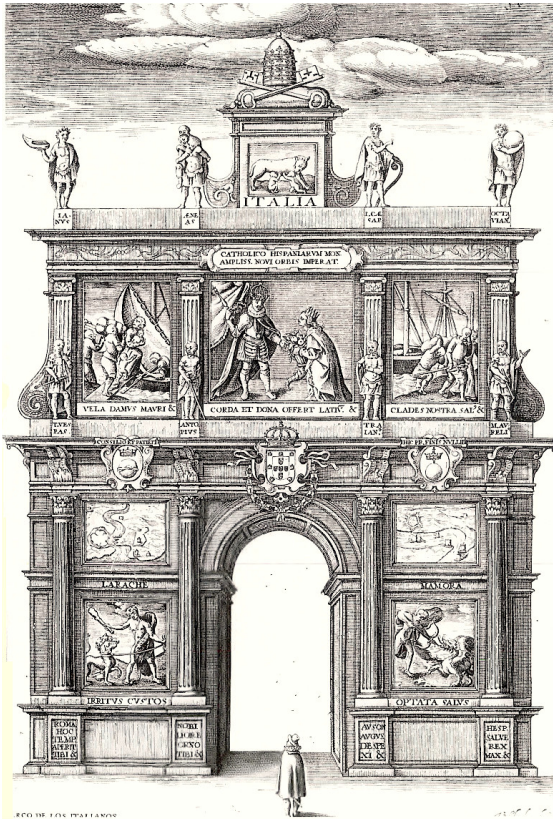


Fig. 2. The Italian's Triumphal Arch, on the occasion of the Royal Entry of Philip II in Lisbon in 1619, around one hundred years before the Italian's Arch described in the *Idea*
Source: Lavanha.1622.31 <https://purl.pt/28507>

same year of the event (1708) and having 20 pages, almost half the length of the work of Leitão Ferreira, and equally without printed images. As the event took place on the 22nd December 1708, the *Description* of the English Arch was written and published even before the event took place in the first days of December 1708 (a very curious anticipation) as we can see by the inquisitorial licenses that come in the end of the *Description*, one of which is a praise or eulogy to the maltese Carlos Gimac who conceived the decoration of the arch by D. António Caetano de Sousa, a prominent writer considered the father of the portuguese genealogical history and like Leitão Ferreira a member of the Royal Academy of Portuguese History. The two works coincide in the fact that they concentrate their speech on the account of the Arches and not on the occasion in itself and both have the same printer: Valentim da Costa Deslandes. The difference between these two works is notorious and already resumed in the titles *Description* and *Idea*. The English Triumphal Arch is merely described. On the other end, the *Idea* of Leitão Ferreira is a kind of treatise of the conceit of the Italian Triumphal Arch. We wonder if Leitão Ferreira wrote his work in reaction to the English Arch's description, surpassing

it in quality. Curiously in the digital edition of the *Idea* we had access to in the National Portuguese Library¹⁸ there are no introductory or final inquisitorial licenses although, on the front cover, there is mentioned that the book has all the «necessary licenses»¹⁹, which is another curious fact.

The *Idea* applies some of the concepts that would integrate Leitão Ferreira's master work, the *New Art of Conceits*²⁰, published some years later, in 1718 and 1721, the first rhetoric treatise in Portuguese language to be written and printed²¹ and where, in the footsteps of Aristotle and Tesauro, he defines conceit²² as «the thought, idea or image that the intellect forms in itself of something; and to form the conceit of something is the same as representing it in the understanding (the intellect), knowing it as it in itself is, or seems to be, or one imagines it to be»²³. Another important concept to analyse this work is the «ingenious argument a certain device of speech, with which our understanding proves and demonstrates some truth or some verisimilar or feasible of the matter or subject being discussed²⁴». The concepts of conceit and ingenious argument as well as the concept of metaphor are worked in this *Idea* of the Triumphal Arch. Before describing the «architectural order» and the «poetic idea»²⁵ of the Italians' arch, Leitão Ferreira makes an introduction of almost eight pages about the base or the «skeleton» of his conceits related to the triumphal arch rescued from the classic Greek and Roman antiquity traditions. He begins by approaching the ancient relation between the celebration of the triumphs and the construction of the commemorative arches, recovering their history and their significance in the public celebrations of the people of the victories of their rulers, resorting to the tradition of the sources of emblematics. Leitão Ferreira regrets the inexistence of descriptions of these triumphal structures in the history of the deeds of the first Portuguese Kings in medieval times that were more occupied in winning the battles and submitting their enemies to the Cristian faith²⁶ than to celebrate their enterprises. To enhance the importance of keeping this bond between sovereigns and subjects, and in the tradition of the «specula principum» — the mirrors of princes — or the education of princes, he calls

¹⁸ FERREIRA, 1709.

¹⁹ FERREIRA, 1709: front cover (author's translation).

²⁰ FERREIRA, Francisco Leitão, (1718). *Nova Arte de Conceitos [...] Primeyra Parte*. Lisboa Occidental: Oficina de A. Pedrozo Galram; FERREIRA, Francisco Leitão, (1721). *Nova Arte de Conceitos [...] Segunda Parte*. Lisboa Occidental: Oficina de A. Pedrozo Galram.

²¹ The importance of the *New Art of Conceits* goes beyond the fact that it was the first rhetoric treatise in Portuguese language to be written and printed and to have a real impact in the intellectual national life beyond the academic world and whose echoes endured much beyond his lifetime.

²² In the introductory study of 2019 edition of *Nova Arte de Conceitos*, Belmiro Fernandes Pereira stresses the fact that the English language has the advantage to distinguish *conceit* from *concept* (which is not the case of the Portuguese language that uses the same word «conceito» for both meanings). (FERREIRA, 2019: 15).

²³ FERREIRA, 2019: 54, Lição Primeira §IV (author's translation).

²⁴ FERREIRA, 2019: 291 Lição Décima Terceira §1 (author's translation).

²⁵ FERREIRA, 2019: 6 (author's translation).

²⁶ FERREIRA, 1709: 4.

the *Idea of a Political Prince* of Saavedra Fajardo, device or *empresa* 59²⁷, which opens the section called «How should the prince govern his estates» with the *inscriptio* «With the breast and the hand» («*Con el senno I con la mano*»)²⁸ which advises the sovereign against the danger of ambition to conquer foreign lands *versus* the conservation of the kingdom in peace and prosperity. Being, as we said, Portugal in the Spanish Succession War, the values of peace and tranquillity are highly stressed as a warning or advice to the King, evoking the symbols of love and fortune to assist the good and wise government and the satisfaction of the subjects. The side note to Alciato's emblem 29 «*Etiam Ferocissimos Domari*»²⁹ (Even the most ferocious can be dominated)³⁰, the celebration of Cicero's death and the symbolic destruction of eloquence by political power, together with the text mention to Marc Antony's subjugating the lions on his chariot as a form of celebration³¹, suggests a probable hidden allusion to the danger of not listening to the wise (Cicero and Leitão Ferreira) and the consequent misuse of government, corroborating the authors' advice.

The two facade's arch itself and its location facing the river and the sunny south and west triggers the following step of the construction of the conceit: the statue of Janus stands on the top of the arch, one of the facades having the statues of Rome and Lisbon and on the other front the statues of Mercury and Hercules Theban. Two frames receive the Lusitanian and the Pontifical coats of arms paintings (as a symbol respectively of the Portuguese and of the Italian Genovese and Venetian) assisted by two symbols the Public Felicity and Eternity. Seven emblems complete the «symbolic and hieroglyphic “intentions”» as the author expressly says, especially conceived to the occasion of the wedding vows, inspired in the example of the ancient Rome, where «in enduring marble the symbols where interpreted by the seers in conceited allusions of profound hieroglyphs engraved on the stone» using also «ingenious symbols»³². Embodying the metalepsis of the arch itself for the ancient romans, Janus *Bifrons* was chosen by Leitão Ferreira to stand on the top of the dome of the Italians' arch, the first to be crossed by the monarchs in their royal wedding triumph. Vincenzo Cartari and Baltasar de Vitoria³³ are two of the authors called to define the attributes of Janus, the doorkeeper, with the two keys, arbitrator of peace and war, symbol of the sun, the world and the sky and representing the beginning and the end of the year. Janus was depicted in his whole body, in two perspectives, from one side of the arch an old

²⁷ FERREIRA, 1709: 4.

²⁸ SAAVEDRA FAJARDO, 1640: 434-452 (author's translation).

²⁹ ALCIATO, 2003: 22.

³⁰ FERREIRA, 1709: 8. The side note mentions Alciato's emblem 22 instead of 29 which is probably a printing mistake as the text refers to Alciato's emblem 29. Nevertheless, Alciato's emblem 22 «*Custodiendas virgins*», the honour of Pallas Athena guarded by the dragon, symbol of prudence and at the same time the symbol of the king's royal house of Braganza reminds the sovereign his responsibility in guarding his reign which Pallas Athena entitles could also be applied in this context. ALCIATO, 2003: 22, 64.

³¹ FERREIRA, 1709: 8.

³² FERREIRA, 1709: 10 (author's translation).

³³ CARTARI, 1556: 12-14; VITORIA, 1620.

man and from the other a young man, with the express intention to cause strangeness and wonder to the seers, both representations followed by epigrams. In previous Royal Entry descriptions, such as the ones from Calvete de Estrella³⁴ or Mestre Guerreiro³⁵, among others, the two faced, old and young, Janus is represented in one single body which makes the fact of Leitão Ferreira having completed the perspectives of an old man's from one side and from the other of an young man in their complete bodies an interesting novelty. The author presents eight arguments to support the choice of the allegory of Janus to preside this triumphal *machine* and the interpretation of the profound conceits of his hieroglyphs is used to support the connection of his attributes to the celebrating occasion, of which we can point out his connection to Italy (he was an ancient Italian King) and the fact that for the ancient romans he is the metalepsis of the arch itself and this arch was offered by the Italian community. In the applied connection of his symbols to Portugal and the Portuguese context of war, Leitão Ferreira builds ingenious arguments from Janus's intrinsic attributes: as a moderator of war and peace, his quality of mythological doorkeeper or protector is associated to the circumstance that Portugal is the paradise of Europe, with two doors to the east and the west; as a symbol of the world and the sky he is associated to the extension of the Portuguese imperial oriental and occidental influence, as *sang* by Camões in his *Lusíadas*³⁶, spread by the four parts of the world but having one only head crowned and united in one only body of monarchy, and being Janus's a symbol of the sun, his two faces light up Portugal in a glorious and perpetual day with his past symbols as the mirrors of the future undertakings. Furthermore and in an unfolding chain of symbolism, the old and young Janus symbolize the two poles, Artic with seven stars that are connected to the seven golden castles of the symbol of Portugal and the Antarctic with his southern cruise of five stars to the five *quinas* (from the latin *quini* — every five) of the coat of arms of Portugal that symbolizes the five wounds of Christ as a reference to the religion defended by the secular power entitled by the castles. The old Janus' right hand offers the monarchs the two gold and iron keys of peace and war in homage and subjection but also transferring the inherent decision and responsibility, aiming for peace and the benefit and prosperous future of Portugal. On his left hand a golden sceptre, the attribute of Portuguese Monarchy, has in its top the imperial eagle, both symbol of the ancient Rome and of the prosperous and influent Austrian empire, calling Piero Valeriano, Cesar Ripa and Vincenzo Cartari as attestants of the good fortune that eagles stand for as symbols of the monarchies³⁷. Janus' robe in sky blue with golden and silver stars call's Tesauro's description of the celestial image and

³⁴ CALVETE DE ESTRELLA, 1552: 37b, 227a, 227b.

³⁵ GUERREIRO, 1581: 35b.

³⁶ FERREIRA, 1709: 11.

³⁷ FERREIRA, 1709: 13.



Fig. 3. Tagus allegory, detail, front cover
Source: Lavanha.1622. <https://purl.pt/28507>

symbolizes the Portuguese sky now enriched by the new star represented by the Queen Marianna of Austria. Symbolizing the spring of life, the future time and the perpetual youth, the young Janus, on the other front of the arch, in a «curious spectacle of strangeness»³⁸, as the author specifically stresses, gives wishes to the King and Queen of a prosperous new year ahead.

Returning to the first facade of the old Janus' perspective there are the statues of Rome and Lisbon with allusive verses, synecdoches of Italy and Portugal, both represented by matrons with a manly aspect, having at their feet the allegories of their respective rivers Tiber and Tagus, both allegorized as men with bull effigies and crowns of fruits as a sign of fertility. Rome, symbolizing the political and spiritual empires, dressed in purple with an imperial white mantle, symbolizing charity and faith, holds the two keys of gold and silver on the right hand as hieroglyphs of jurisdiction and order, standing the two naked swords on the left hand for the ecclesiastical and the secular powers. The paraphrase tells us that Rome, whose anagram in Portuguese is Love (*Roma-Amor*), reminded by the author as

³⁸ FERREIRA, 1709: 14 (author's translation).

a fortunate auspice of the royal wedding, transfers her triumphs to Lisbon in this joyful day. The matron Lisbon, dressed in green with a blue mantle, bears the royal crown symbol of monarchy and holds in the right hand the gold and silver sceptres as hieroglyphs of her power over the opulent provinces and remote seas. On the left hand she shows a vessel with two crows on the bow and stern, symbol of the city of Lisbon and also of the sea commerce. The description of the statues has an emblematic influence in its exposing structure: first the title («inscription»), then the «ekphrasis»³⁹ and meaning of the image («pictura»), and finally the «subscription» in Latin paraphrased in a Portuguese verse with an explanation of the subjects. Leitão Ferreira praises both cities, with a clear advantage to Lisbon which stands out, in the paraphrase, as the synecdoche of the modern world and an example, in its greatness, for Rome. In this comparison, the reader has the feeling that in spite of all the Rome stands for in culture, civilization and religion, she is a «copy» of Lisbon which takes notorious advantage in antiquity and modern deeds, as stressed in the *Os Lusíadas*⁴⁰ and as the head of a future fifth empire. The author makes an unfolding and chained succession of meanings of interpretation of symbols, as for example the conceit of the number five, expressed in the five wounds of Christ, the five *quinas* of the symbol of Portugal that culminates in King John, the fifth King with his name, as the ruler of the biblical spiritual fifth empire, the myth rescued and advocated by padre António Vieira⁴¹ as a Portuguese mission's prediction as a nation.

On the other side of the arch of the young Janus has the statues of Mercury and Hercules Theban. The image of Mercury is expressly inspired in Alciato's Emblem 8 «Qua Dii vocant, eundum» («We must follow the God's path»)⁴² as shown in the margin's note. With his head covered with the golden winged helmet and silver sandals, in his quality of gods' ambassador an ruler of commerce and guide of the travellers, Mercury shows the path of triumph with his right hand and holds in his left hand not the caduceus but the club of Hercules, the instrument of victories. On the left hand side, the statue of Hercules Theban dressed with the head and skin of the nemean lion, shows a laurel and a palm in the right hand and holds in the left hand Mercury's caduceus, a golden rod with two entwined serpents, symbol of prudence and wisdom, instead of his club, stressing the fact that Hercules never entered a battle moved by tyranny but by reason. This ingenious exchange of attributes suggests the restrain and balance of emotions (by depriving the

³⁹ In the tradition of «ekphrasis» there are the emblematic examples of Achilles' Schield in Homer's *Iliad* or Vulcan's shield in Virgil's or the sculptures of Dante's *Purgatory* of which Heffernan considers that «ekphrasis» not only envoices sculpted figures and thus elicits a story from them: it also doubly demonstrates the power of the word over the image». (HEFFERNAN, 1993: 45.)

⁴⁰ FERREIRA, 1709, 19.

⁴¹ FERREIRA, 1709: 22. About the life and work of padre António Vieira see, among others, PAIVA, José Pedro (1999). *Padre António Vieira, 1608-1697: bibliografia*. Lisboa: Biblioteca Nacional; AZEVEDO, João Lúcio de (2008). *História de António Vieira*. São Paulo: Alameda, 2 vols; BESSELAAR, José van den (1981). *António Vieira: o homem, a obra, as ideias*. Lisboa: ICALP.

⁴² ALCIATO, 2003: 104 (author's translation).

Mercury and Hercules of their intrinsic and identifiable symbols and the respective exchange) reinforced by the margin's note of Alciato's emblem 108 «Vis Amoris»⁴³ («The power of Love/Cupid»), the cupid's power over the sky's lightening, giving the idea of the prevalence of love over war towards the path of peace while Saavedra Fajardo's emblem 59 is again alluded twice by the image of the arm⁴⁴. The King's forefather's John II motto «*by the law and by the people*»⁴⁵ is remembered stressing that «the greatest triumph of the princes is to defend with useful and wise government the people, rescuing the humble from the oppressed, the poor from the injustice of the rich, the cities from the tyranny of the tributes»⁴⁶, a very straightforward and bold message to King John V.

The two attics of the arch show two paintings of the Lusitanian and the Roman pontifical coats of arms, bare textless paintings that are completed in the *Idea* by sonnets with the expressed intention to build two emblems⁴⁷. Leitão Ferreira addresses the Portuguese coat of arms like a cipher, a veiled history with prophecies and mysteries, going back to the founding myths of Portugal, like the symbol of the five *quinas* given by Christ as a transference of his «stigmata», a more noble and elevated symbol than the lions, the hydras and the eagles (of Rome and Austria, for example) of other royal houses, to the first Portuguese King Afonso as a predestination of the Portuguese nation's mission in the world's spiritual redemption, the triumph of catholic religion and an hieroglyph of faith⁴⁸. The sonnet, the added «subscription», reminds the challenges of the Portuguese nation, the overcome Spanish and Moors, and resumes the number five, as a divine cypher, both as a founding symbol — the five *quinas* — and as a destiny, the fifth empire⁴⁹. The pontifical or papal coat of arms shows the three crowned tiara and the golden and silver keys of Peter that substituted in Rome the pagan symbols for the triumph of the catholic religion that consecrated the Portuguese nation through his first King Afonso and all his successors that spread the Christian faith to his empire. Again, as it happened with the comparisons between Lisbon and Rome, all the arguments are ingeniously worked in favour of the Portuguese nation culminating in the persons of King John V and Queen Marianna of Austria.

⁴³ ALCIATO, 2003: 100. Alciato's emblem 108 «Vis Amoris» («The power of love») side note reference has no relation with the text mentions to Hercules, which is approached in emblems 58, 101, 129, 136, 137 and 179. Hercules, which is approached in emblems 58, 101, 129, 136, 137 and 179.

⁴⁴ FERREIRA, 1709: 27.

⁴⁵ FERREIRA, 1709: 28 (author's translation).

⁴⁶ FERREIRA, 1709: 28 (author's translation).

⁴⁷ FERREIRA, 1709: 37.

⁴⁸ FERREIRA, 1709: 33.

⁴⁹ FERREIRA, 1709: 34.

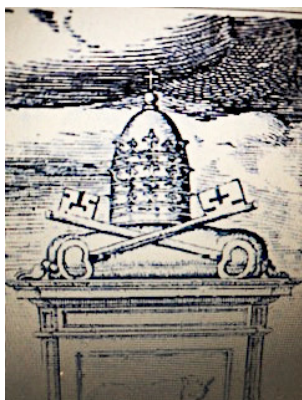


Fig. 4. Pontifical coat of arms, detail of Italian's Arch
Source: Lavanha.1622.
<https://purl.pt/28507>



Fig. 5. Portuguese coat of arms, detail of Italian's Arch
Source: Lavanha.1622.31
<https://purl.pt/28507>

Returning to the conceit of the arches, «arrogant *factories* that had inscriptions, emblems and hieroglyphs as tongues and voices to expose their profound ideas», or as «languages to speak to the eyes of the world»⁵⁰ superseding the Romans with their inscriptions the first Egyptian's mute hieroglyphs, Leitão Ferreira recalling Tesauro's *Cannocchiale Aristotelico*⁵¹ takes the example of the ancient Romans to now *paint* and *sculpt* his arch with inscriptions, emblems, titles and images to express high subtleties, profound allusions and rare conceits⁵² through two symbols and seven emblems of mixed order dedicated to the wedding vows and triumph of their majesties. Inspired in Piero Valeriano⁵³ and Vincenzo Cartari⁵⁴, where the pentalpha is a symbol of health, the first symbol, *Public Felicity*, consists in a pentalpha, a five pointed star in red (of joy and colour of the house of Austria) and green (of hope and the Portuguese House of Braganza) with the Latin words «Publica Salus» (that the author translates as «Public Safety» and not «Public Health», reinforcing his message of peace), from which the five Alfas stand for the five «A» of the name mAriAnA of AustriA connected to her spouse, the fifth King John. This is a very ingenious way to build a cypher with symbolic colours and a geometric figure associated with letters transforming the whole set in a kind of symbolic writing. Equally inspired in Valeriano and Cartari, in which both the serpent is also a symbol of health («salus»)⁵⁵,

⁵⁰ FERREIRA, 1709: 38-39 (author's translation).

⁵¹ TESAURO, 1670.

⁵² FERREIRA, 1709: 39.

⁵³ VALERIANO, 1617: 636.

⁵⁴ CARTARI, 1571.

⁵⁵ CARTARI, 1571: 91.

the second symbol, *Eternity*, is pictured as the *Ouroborus*⁵⁶ the serpent that eats its tail with the Latin numbers (CCCLXV) of the 365 days of the year with the Latin epigraph «Inclusi expectant» («awaiting closed») meaning an endless perpetuity of the life and happiness of the sovereigns, the same vows wished by the young Janus. The side note of Virgil's *Aeneid*, book 6, reinforces the idea of life after death, the transformation of Eneas from Trojan to Roman after the ritual passages of *Orcos* to reach the *Elysium*. One possible reading from the association of the Pentalpha (Public Felicity/Safety) and the *Ouroborus* (Eternity) is that from on one hand Leitão Ferreira associates the King and Queen to the symbols of eternity to the assurance of public safety, as if the King's success and eternal destiny of Portugal as a kingdom has to be achieved using of a wise and safe government that keeps his subjects safe and happy.

Finally Leitão Ferreira describes the seven emblems (entitled *Emblem 1* to 6 and *Last Emblem*) composed by a «pictura», a short Latin «subscription» and a Portuguese paraphrase. The first two emblems were placed at the both sides of the Lusitanian coat of arms painting as a complement with a related meaning. The body of Emblem 1 describes a vigilant dragon with a golden snitch or apple in his claws alluding to the fable of the garden of the Hesperides (the «nymphs of the west» also named *Atlantides*, because they are the daughters of Titan Atlas⁵⁷ and in this way connecting geographically Portugal with the garden of Hesperides) whose trees produced the apples of gold watched by the dragon (the King's house of Braganza ensign), symbolizing the kingdom of Portugal, garden of Europe, producer of the gold of Brazil that offers symbolically the golden apple to the Austrian Queen as a prize for exceeding Juno, Pallas, Venus in majesty, wisdom and beauty. The second emblem on the left hand side of the royal shield showed two crowned palm trees⁵⁸, equal in size having the trunks linked by a chain of flowers, an allusion to the monarchs' matrimony, recalling the *Natural History* of Pliny that tells how the palms when parted dye and when together grow and bear fruits, symbolizing also the palm tree, in Horapollo⁵⁹, the hieroglyph of the fruitful times. The symbolism of the palm tree is based on the works of Cartari and Picinelli's *Mondo Simbolico* (*Symbolic World*)⁶⁰.

⁵⁶ The serpent *Ouroborus* connected with time and immortality in his emblematic expression can be found in Alciato's emblem 132 «Ex litterarum studiis immortalitatem» (2003: 63) and later on in Juan de Borja's *empresa* 30 «Omnia Vorat» (1581: 66-67). Piero Valeriano (1617: 173-174) in 1556 differentiates the serpent that eats or swallows its tail as a symbol of the «machina mundi», the machine of the world, and the serpent that hides his tail under the throat as a symbol of time and immortality, a distinction probably taken from Horapolo as we can see in the first pages of the French translation of 1543 (*Orusapollo de aegypte, de la signification des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens* [...] (1543), Paris: Jacques Keruer.)

⁵⁷ GRAVES, 2013: 234-245; GRIMAL, 2016: 264-265.

⁵⁸ The palm tree motive is a common one in emblematic literature. (See for example the «pictura» of two bare (crownless) palm trees depicted in Daniel de la Feuillée's *Devises et Emblèmes* (1691), p. 19, devise 13, with the motto «the same affection joins us».

⁵⁹ FERREIRA, 1709: 43.

⁶⁰ CARTARI, 1571; PICINELLI, 1653.

The third and fourth emblems were put side by side the Pontifical coat of arms: the first representing two hearts united under the same crown and both pierced by one single arrow, symbolizing the love between the consorts united under the same monarchy, being the Italian arch the first trophy raised to celebrate the monarchs' love and union. Virgil's *Aeneid* expression «Vivit sub pectore vulnis»⁶¹ as the only side note to this emblem, remembering to the mind of the reader of the growing passion of Queen Dido for Aeneas, transfers to the text a dramatic tone. The fourth emblem showed a rainbow whose extremities emerged from weapons and military insignia laying on the ground, signifying the rainbow the sign of serenity after the heavy rain and also the rainbow's arch standing as a hieroglyph of peace that triumphs over the war that rages in most kingdoms of Europe, enhanced by the royal wedding's occasion that raises the hope of serenity in troubled times.

The fifth, sixth and seventh emblems were painted in the interior of the «portico» (porch). The fifth emblem, taken from Pliny's *Natural History*⁶² pictured a royal eagle, symbol of the house of Austria and representing the Queen Marianna, facing Cupid (without his blindfold), and both staring at the sun, sign of the King. Cupid aims his bow and golden arrow to the sun, wounding the King with the love of his consort. The sixth emblem also pictures an eagle, the bird of Jove, carrying in its claws a bow and an arrow, the weapon of Cupid's triumph that are transferred to the Queen symbolized by the eagle. Reinforcing the idea of peace and love over terror and war, the side note reference to Horace's *Odes*⁶³, developed in the text, explains that the eagle that gave the Vulcan's war rays to Jove is now using the weapons of love with the Portuguese Jove, which is King John V. The last emblem on the portico's roof showed Fame, in a timid attitude with folded wings, facing a mirror in her left hand symbolizing the truth of her messages and on the right hand holding a golden clarion or trumpet, with no ears and full of eyes, signifying that she had only eyes to witness the magnificence of the royal court of Lisbon and no ears because nothing that she could hear could be compared to this triumph that she would spread with truth to the world. The example of Fame is taken from the *Os Lusíadas* of Camões, Virgil's *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses* and shown in the side notes but this Fame represented by Leitão Ferreira is suspended and absorbed, instead of open wings she has folded ones, instead of many ears to spread what she had heard she had only eyes to witness the truth of the greatness of King John V's Lisbon Court, a statement corroborated by the symbol of the mirror taken from Filippo Picinelli's *Mondo Simbolico*⁶⁴.

⁶¹ VIRGIL, 1981: book 4, 67.

⁶² FERREIRA, 1709: 45.

⁶³ FERREIRA, 1709: 48.

⁶⁴ PICINELLI, 1653.

As a conclusion we should point out, as innovating issues, that the *Idea* concentrates its speech on revealing the conceit of the Arch instead of the occasion in itself and also that the author of symbolic and emblematic contents applied to architectural ephemeral structures is simultaneously the narrator of his creation. Leitão Ferreira shows us the process of the mind construction and expression of applied emblematics and symbolic themes to ephemeral architecture in which everything has a meaning and a purpose explained by the author, giving the reader all the keys to decipher the images which in some way conditions but certainly enriches the reader's interpretation. In the path of Humanistic tradition, we are before the baroque style full of wit and rhetoric resources that in one hand bases some of his messages on the meaning of the emblems of Saavedra Fajardo and Alciato but then constructs his own emblems, conceiving them from the source, from the works of the symbolic tradition, such as Piero Valeriano, Vincenzo Cartari or Cesar Ripa, supported by emotional hints or references to the classic literature such as Virgil and Horace to dramatize and add second readings and meanings, such as the importance to assure justice and peace to the country. The iconological and symbolic expressions of his conceits are exposed in an unfolding and chained ingenious relation of attributes and symbols showing how wit and spirit can be worked in parallel meanings. The author uses emblems, attributes and symbols as a form of «writing», and also, in the case of the emblems as an image with straight or veiled referential meaning, changing and adapting the iconographic signs to convey a message, a *political* statement of appealing to a just and wise government and peace, going beyond a simple conventional panegyric or praising decoration relating to the royal power representation and the wedding celebration. And this may perhaps justify the absence of paratextual introductory complementary texts or inquisitorial licenses which, to be intentional and not accidental for any editing or printing mistakes, might show a strange or compromised silence in fear of association with such open interference to the King's ruling. In the footsteps of Tesauro⁶⁵, Leitão Ferreira bases his emblematic and symbolic constructions in conceits or ideas, being the conceit, and not the text, the soul of the emblem. In the *Idea* is very interesting to see how he assembles and also unfolds a series of ingenious and witty conceits through an ekphrastic speech full of mythological, historical, literary, emblematic and symbolic references in a metaphorical translation of meaning from a series of attributes or hieroglyphs that he uses as a kind of significant logo-iconical language, reaping in Horapollo, Piero Valeriano, Emanuele Tesauro, Cesare Ripa, Vincenzo Cartari, Andrea Alciato, Saavedra Fajardo, Luís de Camões and padre António Vieira, among others, his source of inspiration to conceive the conceits of the exaltation of the Portuguese monarchy and of the emblematic and symbolic construction of the royal power based on the heroicity tempered by reason and having as ultimate goals justice, loyalty and the

⁶⁵ TESAURO, 1670.

love of subjets. The *Idea* of Leitão Ferreira is a kind of a *lecture* to the King and to the world of the supreme values of peace, justice and wise royal government having in its construction and enunciation many of the principles that would integrate the *New Art of Conceits*, the master work of Leitão Ferreira, only ten years later.

BIBLIOGRAPHY

- ALCIATO, Andrea (2003 [1549]). *Los Emblemas de Alciato, Traducidos en Rimas Españolas*. [s.l]: Rafael Zafra, Edicions UIB.
- ALVES, Ana Maria (1986). *As entradas régias portuguesas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ARAÚJO, Filipa Marisa Gonçalves Medeiros (2014). *Verba Significant, Res Significantur: a receção dos Emblemas de Alciato, na produção literária do Barroco em Portugal*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. PHD Thesis.
- BARBOSA MACHADO, Diogo (1747). *Bibliotheca Lusitana. Tomo II*. Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues, pp. 169-173.
- BORJA, Juan de (1581). *Empresas Morales*. Praga: Jorge Morin.
- BUESCU, Ana Isabel (2010). *Festas régias e comunicação política no Portugal moderno (1521-1572)*. Lisboa: Comunicação & Cultura, pp. 35-55.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristobal (1552). *El Felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe, Hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España à sustierras de la baxa Alemania: com la descripcion de todos los estados e Brabante Y Flandes*. Anvers: Martin Nucio.
- CARTARI, Vinzenzo (1571). *Le immagini con la spositione de i dei de gli antichi*. Venetia: Francesco Marcolini.
- COUTINHO, Maria João Pereira (2015). *Arquitetura e supremacia: analogias entre a decoração de portais e arcos no contexto das festividades filipinas e brigantinas*. «Cadernos do Arquivo Municipal». 2.ª Série, 7, 19-56.
- DESCRIPÇAM DO ARCO TRIUNFAL que a Naçãm Ingleza mandou levantar na occasiaõ em que as Magestades [...]. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1708.
- FERNÁNDEZ TRAVIESO, Carlota (2006). *La cultura emblemática en la entrada en Toledo de Isabel de Valois en 1560*. In CLOSE, Anthony Close; FERNÁNDEZ VALES, eds. *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. Cambridge: Iberoamericana Vervuert, AISO, pp. 245-254X.
- FERREIRA, Francisco Leitão (1709). *Idea Poetica, Epithalamica, Panegyrica que servio no arco Triunfal, que a Nação Italiana mandou levantar na occasião em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal Dom Joam V e D. Marianna de Austria foram à Cathedral de Lisboa [...]*. Lisboa: Oficina de Valentim da Costa Deslandes.
- FERREIRA, Francisco Leitão (2019). In FRANCO, José Eduardo; FIOLEAIS, Carlos, dir. *Obras pioneiras da cultura portuguesa*. [S.l.]: Círculo de Leitores: pp. 594-606.
- FEUILLE, Daniel de la (1691). *Devises et emblèmes anciennnes et modernes tirées des plus celebres auteurs avec plusieurs autres nouvellemt. inventées et mises en Latin, en François, en Espagnol, en Italien, en Anglois, en Flamand et en Allemand, par les soins de Daniel de la Feuille*. [Consult. 22 apr. 2022]. Available in <<http://hdl.handle.net/1874/37313>>.
- GRAVES, Robert (2013). *Les Mythes Grecs*. Paris: Fayard.
- GRIMAL, Pierre (2016). *Diccionario de Mitologia Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.
- GUERREIRO, Afonso (1581). *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa, na entrada del Rey D. Philippe primeiro de Portugal*. Lisboa: Francisco Correia.

- HEFFERNAN, James A. W. (1993). *Museum of Words — The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- LAVANHA, João Baptista (1622). *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II [...]*. Madrid: Thomas Iunti.
- LEAL, Pedro Germano (2014a). *The invention of Hieroglyphs: A theory for the transmission of hieroglyphs in Early Modern Europe*. Glasgow: College of Arts, Stirling Maxwell.
- LEAL, Pedro Germano (2014b). *On the origins o Spanish Hieroglyphs I*. «IMAGO Revista de Emblemática Y Cultura Visual». 6, 27-38.
- LEAL, Pedro Germano (2015). *On the origins o Spanish Hieroglyphs II*. «IMAGO Revista de Emblemática Y Cultura Visual». 7, 25-42.
- LOPES, Fernão, (1735). *Chronica del Rey D. Pedro I deste nome, e dos Reys de Portugal o oitavo cognominado o Justiceiro na forma em que a escreeveo Fernão Lopes [...] copiada fielmente do seu original antigo [...] pelo Padre Jozé Pereira Bayam [...]*. Lisboa Occidental: Oficina de Manoel Fernandes Costa.
- MENEZES, Manuel de (1730). *Crónica do muito alto, e muito esclarecido Príncipe D. Sebastião, decimo sexto rey de Portugal*. Lisboa Occidental: Oficina Ferreiriana.
- ORUSAPOLLO DE AEGYPTE, de la signification des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens [...] (1543). Paris: Jacques Keruer, 1543.
- PICINELLI, Filippo (1653). *Mondo Simbolico*. Milano: Francesco Mognagha.
- PRAZ, Mario (1946). *Studi sul Concetismo*. Firenze: G. S. Sansoni Editore.
- PRAZ, Mario (1963). *Estudios de emblemática: imagenes del barroco*. Traducion de José María Parreño. Madrid: Ediciones Siruela.
- RAMOS, Rui, coord. (2009). *História de Portugal*, Lisboa. Esfera dos Livros.
- RESENDE, Garcia de (1622). *Chronica dos valerosos e insignes feitos del Rey Dom João II, da gloriosa memoria, em que se refere, sua vida, suas virtudes, seu magnanimo esforço, excelentes costumes e seu Christinansinno zelo*. Lisboa: Antonio Alvarez.
- RESENDE, Garcia de (1973). *Crónica de D. João II e Miscelânea*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1640). *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*. Monaco: emprenta de Nicolao Enrico.
- SERRÃO, Vítor (2009). *A Entrada de Filipe II em Lisboa em Junho de 1581 e o seu programa iconográfico à luz dos conceitos de aurea aetatis e de ubilicus mundi*. In *Lisboa e a Festa: celebrações religiosas e civis na cidade medieval e moderna*. Actas do Colóquio de História e de História da Arte. Lisboa, pp. 201-221.
- SOUSA, José Pedro (2015). *Panorâmicas y algunos detalles de la Entrada del Rey en Portugal, de Jacinto Cordeiro: Hacia un estudio de iconografia teatral*. In GONZÁLEZ, Lola, coord. *Plumas y pinceles son iguales Teatro y pintura en el Siglo de Oro*. Lleida: Universitat de Lleida.
- STRONG, Roy (1984). *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press.
- TESAURO, Emanuele (2000 [1670]). *Il Cannocchiale Aristotelico [...]*. Torino: Editrice Artistica Piemontese.
- VALERIANO, Piero (1617). *Les Hieroglyphiques de Ian-Pierre Valerian [...]*. Lyon: Paul Frelon.
- VIRGIL (1981). *The Aeneid of Virgil*. Toronto and New York: Bantam Books.
- VITORIA, Baltasar de (1620). *Theatro de los Dioses de la Gentilidad*. Salamanca: Antonia Ramirez.

ALGUNAS ADVOCACIONES MARIANAS EN LA ESTAMPA SEVILLANA DEL SIGLO XVIII

MARÍA MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN*

Resumen: Durante el siglo XVIII aumentó la circulación de estampas devocionales que potenciaron y difundieron la imagen mariana. Fueron muchos los grabadores activos en Sevilla que se dedicaron casi en exclusiva a esta temática, divulgando a través de la estampa las devociones marianas de la ciudad. A través de ellas se aprecia la lenta evolución que experimentaron las imágenes devocionales en el sentir popular, sin apenas cambios iconográficos hasta bien avanzado el siglo XIX. Se conserva un buen número de estampas producidas por estos estamperos de los que se aportan nuevos datos biográficos de algunos de ellos.

Palabras clave: Sevilla; estampas; advocaciones marianas; religiosidad popular; siglo XVIII.

Abstract: During the 18th century the circulation of devotional prints increased that enhanced the Marian image. There were many authors of engravings active in Seville, who dedicated themselves almost exclusively to this theme, spreading through the prints, the Marian devotions of the city. Through them, it was noticed the weak evolution experienced by devotional images in the common feeling of the people, with few iconographic changes during much of the nineteenth century. A large number of prints produced by those authors conferring new biographical data on some of them are preserved.

Keywords: Seville; prints; Marians devotions; popular piety; 18th century.

La importancia de la estampa y su trascendencia en la cultura visual de Sevilla en el siglo XVIII da idea del papel tan importante que jugó en la divulgación del culto mariano a lo largo de los años. La estampa devocional se convirtió en un medio de difusión y de conexión espiritual del hombre con la divinidad, teniendo su período de máxima plenitud entre los siglos XV y XIX, hasta tal punto que la abundancia y difusión que tuvieron los grabados de temática religiosa llegó a identificar la palabra estampa con aquellos grabados que reproducían temas religiosos¹. Las características de las estampas, al no ser un ejemplar único, debido a la posibilidad de realizar numerosas copias a partir de una matriz, propició que se abaratara considerablemente su coste. Asimismo, desempeñaba una importante función en el desarrollo de las mentalidades, al permitir llegar a un mayor número de personas, sobre todo a las clases populares, al poder tener a su alcance imágenes devocionales que hasta entonces le habían estado vetadas. El difundir la devoción fue por tanto el principal objetivo de las estampas religiosas, reproduciendo las imágenes que se veneraban en los templos, ermitas o santuarios, de ahí que la mayoría

* Universidad de Sevilla. Email: mmfm@us.es. Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Proyecto I+D+i *Tres siglos de arte en el grabado (XVI-XVIII, estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques*. PID2019-104433GB-I00. Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ CARRETE PARRONDO, 1990: XXVIII.

de estas estampas se identifiquen como «verdaderos retratos», siendo, como afirma Carrete Parrondo, bien para ganar indulgencias o su protección contra las enfermedades o epidemias. El beneficio de las indulgencias a través del rezo delante de una estampa y la indicación expresa de las que tenía concedidas una determinada imagen es un fenómeno que se generaliza en el siglo XVIII, continuándose en el siguiente. Se trataba de hacer una traslación de la pintura o escultura a la plancha de cobre lo más exacta posible, por lo que se procura representar la imagen lo más parecida a la efigie titular, aunque a veces no esté exenta de modificaciones e incluso alteraciones. No se debe olvidar tampoco el valor económico que proporcionaban las estampas, encargadas por hermandades o congregaciones, pues con su venta recaudaban fondos para su sostenimiento y ayuda al culto². El adorno de estampas era común, a veces estas eran iluminadas a mano, aplicando el color con la técnica de la acuarela, se decoraban y bordaban con pasamanería o lentejuelas o se estampaban sobre tafetán o seda para darle más vistosidad y prestancia, convirtiéndose en un signo de distinción que, lógicamente, encarecía el producto. Con estos recursos sus propietarios daban mayor realce a la estampa, haciéndola diferente a las demás, a pesar de ser un arte seriado.

La mayoría de las estampas que se realizaron en España durante el siglo XVIII fueron de tema religioso, generalmente estampas sueltas de carácter votivo-devocional, siendo las advocaciones marianas la temática más abundante³. Tradicionalmente, el grabado español había estado supeditado a los libros impresos, por este motivo la estampa suelta se ha conservado en menor número. No obstante, en Sevilla la estampa devocional jugó un papel importantísimo en la difusión de algunos cultos a imágenes religiosas. Los promotores de las estampas fueron en la mayoría de las ocasiones los estamentos religiosos, principalmente órdenes religiosas y hermandades, aunque también en menor medida hubo promotores particulares, bien por devoción o por agradecimiento por una causa concedida. Por este motivo en la mayoría de las estampas se muestra una inscripción que acompaña a la imagen con el nombre de la persona o institución que encargó la obra, con la fórmula más común de «a devoción de». Aparte de advocaciones sevillanas más concretas se veneraban también otras de gran aceptación, con fama de milagrosas y de carácter más universal. La mayor parte de las personas que adquirían estas estampas lo hacían para su devoción particular, portándolas en forma de escapulario o guardadas en los devocionarios, pero también ocuparon un lugar preferente en sus viviendas. Las estampas se pegaban directamente en la pared, no como adorno, sino con el carácter protector que podrían ejercer sobre los moradores y sus bienes. En las casas más acomodadas si podían llegar a ser un adorno al enmarcarse y colgarse junto a las pinturas.

² CARRETE PARRONDO, 1990: XXIV.

³ MORENO GARRIDO, 2015: 36.

Fue en el siglo XVII cuando en Sevilla la estampa adquiere gran importancia, tanto en cantidad como en calidad, prolongándose en la siguiente centuria. La demanda de estampas propició que en la ciudad trabajara un nutrido grupo de grabadores locales o procedentes de otros lugares, afincados en la ciudad. No obstante, el panorama de los grabadores activos en Sevilla durante el siglo XVIII es muy desigual. Por una parte, en el primer cuarto del siglo, aunque todavía estaban activos pintores-grabadores como Matías de Arteaga y Alfaro y su hermano Francisco, Valdés Leal y sus hijos Lucas y María Luisa Morales, quienes realizaron un gran número de estampas devocionales, aunque la mayoría de ellas fechadas en los años finales del siglo anterior. A excepción de estos, en los primeros años del XVIII son muy pocos los grabadores que destacan entre los que se podrían citar Duque Roldán y Duque Cornejo o el capuchino fray Antonio de Madrid, especializado en estampas devotas, sin apenas interés⁴. El panorama se recuperó unos años más tarde con Domingo Martínez y Juan Valdés, ambos discípulos de Lucas Valdés. Pero sin lugar a duda el grabador más conocido de este periodo fue Pedro Tortolero, aunque no se dedicó a la estampa devocional.

En la segunda mitad del siglo el grabado experimentó un gran auge a nivel nacional, pasando a ser reconocido como oficio artístico, aunque en el caso de Sevilla siguió experimentando una progresiva decadencia. Muy poco se conoce de los grabadores Gabriel Díaz y Francisco Gordillo, del que se aportan nuevos datos sobre su paso por la Casa de la Moneda de Madrid y posteriormente a México, casado con una hermana de Diego San Román y Codina, uno de los estamperos e impresores más importantes de la segunda mitad del siglo en Sevilla. En estos años se pone en marcha en la ciudad la academia de Bellas Artes, a imitación de la madrileña y la valenciana, que comienza a funcionar en 1771 bajo el título de escuela de las Tres Nobles Artes, aunque la enseñanza del grabado en esa institución no comenzará hasta 1802. En la fundación intervinieron dos de los grabadores más importantes de este periodo: Manuel López Palma, desgraciadamente muerto prematuramente en 1777 y el citado Diego de San Román y Codina, pintor, grabador, impresor y estampero, con una amplia producción de imágenes devocionales sevillanas entre 1743 y 1797⁵. Van a ser estos últimos los que dediquen su actividad casi en exclusiva a la estampa devocional mariana, parcela ampliamente representada en Sevilla.

Louis Réau establece dos tipos iconográficos de la Virgen en el arte occidental, con una clara distinción conceptual e iconográfica. Apunta a que la Inmaculada es la Virgen antes de su nacimiento, «que existía en el pensamiento de Dios antes del comienzo del mundo [...], descendiendo del cielo a la tierra para redimir la falta de Eva». De esta manera se opone a la Virgen de la Asunción que, por el contrario, después

⁴ GALLEGO, 1979: 256.

⁵ RODRÍGUEZ-MOÑINO, PÉREZ DE GUZMÁN, 1954: 89.

de su muerte asciende desde la tierra hacia el cielo. La Inmaculada Concepción es por tanto enteramente diferente a la Maternidad virginal y a la Asunción, con las cuales se la confunde constantemente e incluso, a veces, experimentó elaboraciones híbridas, fusionándose imágenes de la Asunción con las de la Concepción, a pesar de sus diferencias iconográficas⁶. Mucho se ha hablado y escrito sobre la defensa y proclamación de María Virgen, como Purísima e Inmaculada Concepción, declarado dogma de fe por la Iglesia Católica el 8 de diciembre de 1854. En el antiguo Reino de Sevilla, desde los albores del siglo XIV ya se registra la fiesta de la Concepción con su octava, si bien sus primeras representaciones iconográficas se pueden fechar a finales del siglo XV o inicios del XVI.

Es precisamente en el siglo XVI cuando se empieza a propagar la devoción a la Inmaculada, así como otras advocaciones, alentada la primera por los franciscanos, extendiéndose a lo largo del siglo a otras órdenes, como carmelitas, mercedarios y jesuitas que hicieron frente común contra los dominicos, fieles a los dictados de la gran figura de su orden, Santo Tomás de Aquino. En las primeras décadas del siglo XVII las antiguas confrontaciones teológicas debatidas en la Sorbona tuvieron un nuevo escenario en Sevilla, y en esta ocasión la controversia salió a la calle, tomando parte de ella toda la ciudad. El problema surgió en septiembre de 1613 cuando un fraile dominico afirmó en un sermón que «La Virgen fue concebida y luego santificada». Esto provocó una gran conmoción a la que se opusieron todas las demás órdenes religiosas e incluso el cabildo eclesiástico y el mismo arzobispo D. Pedro de Castro, que reaccionaron inmediatamente en contra y ordenaron funciones de desagravio, tomando parte activa el pueblo, organizándose una solemne procesión a finales de 1613 que salió del Sagrario y recorrió toda la ciudad cantando los populares versos encargados por el canónigo Mateo Vázquez de Leca al poeta Miguel Cid: «Todo el mundo en general / A voces reina escogida, Diga que sois concebida / sin pecado original»⁷.

A lo largo del siguiente año siguieron las fiestas en casi todas las parroquias y pueblos sevillanos, entusiasmo que quedó reflejado en la pintura que Juan de las Roelas pintó en 1616, donde una multitud de personas se arremolina a los pies de la Inmaculada. El lienzo lleva multitud de leyendas aclaratorias de los personajes o de los símbolos que se representan y el más largo explica el contenido de la representación: «En el año del Señor de 1615, a 29 de junio [...] todos (pueblo, nobles y eclesiásticos) iban alabando la Inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora». Esta devoción fue creciendo y perpetuándose en el tiempo, como demuestra la pintura anónima conservada en la Catedral de Sevilla, fechable en la segunda mitad del siglo XVII, donde se representa el altar levantado para su veneración en la consagración de la iglesia del Sagrario.

⁶ DURÁN HERAS, 2001: 43-82.

⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1983: 56.

La iconografía inmaculista ha sido suficientemente estudiada y son numerosísimas las representaciones pintadas y esculpidas, hecho que propició una amplia producción de estampas. Pero las devociones marianas en Sevilla no quedaron limitadas a la Inmaculada Concepción, siendo conocida la ciudad como la «Tierra de María Santísima» al ser muy amplia la devoción y advocaciones marianas en la ciudad. En el siglo XVIII cada barrio y cada puerta de la ciudad tenía su patrona, aunque muchas de ellas no son exclusivamente sevillanas, sino que reciben culto en otras poblaciones. Quizás, la única genuinamente sevillana sea Nuestra Señora de las Madejas, que recibe su nombre de la alcantarilla o puente que cruzaba el arroyo del Tagarete, título estrechamente unido al lema *no-madeja-do* que Alfonso X concedió a la ciudad.

Sánchez Herrero recoge hasta ciento treinta y tres advocaciones marianas en Sevilla y su provincia, que las agrupa conforme a lo que representan, de las que Hernández Díaz estableció fundamentalmente cinco temas relacionados con la Virgen: la Concepción Inmaculada, la Encarnación, la Maternidad, la Dolorosa y la Asunción, representaciones que se recogen por igual en las estampas devocionales sevillanas⁸. Esta pluralidad de advocaciones de María era recogida por Gonzalo de Berceo ya en el siglo XIII en las loas en honor de la Virgen María, recogidas en su obra titulada *Milagros* cuando dice «No existe nombre alguno / que del bien no provenga / que de alguna manera / con ella no se avenga [...]. Más serían los nombres / que de ella leemos / que las flores del campo / mayor que conocemos»⁹.

El interés por difundir las devociones marianas sevillanas quedó recogido en la obra del abad Alonso Sánchez Gordillo quien redactó, en torno a 1630, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, obra que no vio la imprenta, trasladada con adiciones en los primeros años del siglo XVIII por el canónigo Ambrosio de la Cuesta, y nuevamente copiada en 1737 por un escritor anónimo¹⁰. En la copia de 1707 del canónigo Cuesta incluyó una serie de estampas grabadas de diferentes autores, todas ellas posteriores al texto de Sánchez Gordillo. En el Memorial Gordillo recoge todas las noticias referentes a las devociones de la población hispalense que hasta su tiempo se conocían, tanto orales como documentales, con el interés manifiesto de compilarlas y darlas a conocer al gran público. En el prefacio de su manuscrito queda claro que su interés está en refrescar la memoria de los fieles e incitar a las devociones que siempre habían existido en Sevilla. Para Sánchez Gordillo el acendrado culto a la Virgen estaba presente en Sevilla desde su catedral, bajo la advocación, como tantas otras seos, de la Asunción de Nuestra Señora, contabilizando en su interior más de diecisiete capillas y altares dedicados a la Virgen María, devoción que se reparte por toda la ciudad en parroquias y órdenes religiosas, con diversos títulos y devociones.

⁸ SÁNCHEZ HERRERO, 2002: 11-40.

⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, 1986: 11.

¹⁰ SÁNCHEZ GORDILLO, BERNALES BALLESTEROS, CUESTA, 1982.

Muchas de estas advocaciones seguían siendo muy frecuentes en el siglo XVIII, pero otras corrían el riesgo de olvidarse por lo que la estampa jugó un papel fundamental en la difusión de esas devociones, de las que nos limitaremos a dar solo algunos ejemplos. De las advocaciones más antiguas están las de época de Fernando III el Santo, imágenes entronizadas que se representan sentadas con el Niño en los brazos. A este tipo corresponde la Virgen de la Sede, titular de la catedral hispalense y cuyo retablo mayor preside. Se grabó una estampa, de gran calidad en el dibujo, en los últimos años del siglo XVII, utilizándose la misma plancha de autor anónimo durante los años siguientes. Reproduce fielmente la imagen de talla completa en madera de ciprés, recubierta con láminas de plata, obra del siglo XIII que se venera en su altar mayor. La Virgen está sentada y tiene al Niño entronizado sobre su pierna izquierda, mientras que en la mano derecha lleva una flor de plata.

La imagen está enmarcada en un registro oval rodeado de una profusa ornamentación vegetal y en los ángulos, enmarcados por orlas vegetales, se representan escenas alusivas a Sevilla como la Giralda; el escudo de la ciudad de Sevilla con Fernando III el Santo, San Isidro y San Leandro; un navío, alusivo a los viajes ultramarinos y a la importancia de su puerto; y las santas Justa y Rufina, protectoras de la ciudad. Este mismo modelo de estampa se repite a lo largo de los años, a excepción de pequeñas variantes como se aprecia en algunas aleluyas impresas en el siglo XVIII, donde cambia la tipología del trono.

Las aleluyas eran estampas muy populares y frecuentes, vinculadas con las fiestas religiosas. Arrojadadas por el aire al paso de las procesiones o en el interior de los templos, suelen ser de menor tamaño que las estampas e incluir, como ésta de la Virgen de la Sede, la palabra aleluya o «alleluia». En muchas ocasiones se estampaban en papel de colores, con objeto de dar mayor vistosidad cuando eran arrojadas por el aire en las grandes solemnidades¹¹.



Fig. 1. Anónimo, *Aleluya de la Virgen de la Sede*
Fuente: Colección particular

¹¹ PORTÚS PÉREZ, VEGA, 1998: 289.

De similares características y cronología es la Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla y de su archidiócesis. La virgen de los Reyes presidía su altar dentro de un chapitel de plata, apoyado en cuatro columnas con batientes de madera chapeada del mismo material, guardado dentro de otro tabernáculo de plata de mayor tamaño, provisto de puertas de madera pintadas. Restos del chapitel gótico externo forma actualmente parte del retablo de la Virgen de los Reyes en la Capilla Real catedralicia. Así aparece reproducida en la estampa atribuida a Matías de Arteaga y fechada en la segunda mitad del siglo XVII, entronizada en el retablo ejecutado por Luis Ortiz de Vargas entre 1634 y 1649.

La imagen fue desde siempre vestidera, pero el desarrollo que tuvo la moda de vestir las imágenes en los siglos XVII y XVIII llevó a dictaminar al cardenal Niño de Guevara en el Sínodo de 1604 la prohibición o mesura en su exorno. La «imagen da Virgen que ten vestido cendal», mencionada así en la cantiga 292 de Alfonso X, se la representa a la moda de las damas de la corte de los Austrias, con vestidos realizados con aparatosos guardainfantes que daban un aspecto sumamente acampanado, con lo que el sillón queda oculto, pareciendo que la Virgen está de pie. Si comparamos la estampa de Arteaga con algunas aleluyas de la Virgen de los Reyes de mediados del siglo XVIII, se puede apreciar que apenas ha cambiado el gusto, aunque el vestido pasa de ser menos acampanado, suavizando de esta forma un poco la aparatosa figura, aunque pese a ello aún sigue ostentando un aspecto estante más que sedente. Representa el tipo de imagen de devoción mariana más frecuente del siglo, con sus lujosos vestidos rígidos, que daban a la figura esa silueta cónica —de ahí su popular denominación de imágenes «de alcuza», por asemejarse su silueta a ese recipiente, modelo muy frecuente desde el siglo XVII y que se mantendrá hasta bien entrada la centuria siguiente, aspecto que se aprecia en otras muchas estampas marianas como la Virgen de las Aguas que se venera en la iglesia del Salvador, tallada por Diego de San Román y Codina en 1780.

No va a ser hasta mediados del siglo XIX, con las estampas de José María Martín cuando se fije el modelo iconográfico de la Virgen de los Reyes, que con pocas variantes ha llegado hasta la actualidad.

Un gran cambio en la iconografía mariana se produce a partir del siglo XVI pues se abandona la imagen de la Virgen sedente con el Niño apoyado en el lado izquierdo por la imagen de pie, Virgen Hodigitria, como guía y conductora de Jesús. Advocaciones también muy queridas por los sevillanos como la Virgen de la Antigua, Rocamador, Coral, del Madroño, de los Remedios, de la Cinta o la del Reposo, que se veneran en la catedral. La Virgen del Reposo o «Horabuena lo pariste», que recibe culto en el trasaltar mayor de la catedral, obra de Miguel Perrin, hacia 1522. Su advocación se relaciona con el fervor que le profesó el venerable padre Fernando Contreras (1470-1548). No obstante, en el imaginario popular quedó con la segunda advocación que, según la leyenda popular, se debe a que un judío increpaba a la imagen diciendo «Noramala lo



Fig. 2. Diego de San Román y Codina,
Virgen de las Aguas
Fuente: Calcografía Nacional

pariste» y una vez juzgado por la Inquisición y arrepentido, el inquisidor Fernando de Valdés para eliminar la memoria de esa blasfemia concedió cuarenta días de indulgencia a quien la invocara diciendo «En buena hora lo pariste». Las estampas reproducen la dulzura de la obra original con la Virgen que mira al Niño dormido sobre su brazo derecho. Fue muy popular, pues a ella se encomendaban las embarazadas para tener un buen parto¹². Dada la gran devoción popular, muchas de estas estampas se enmarcaron y decoraron con aplicaciones de lentejuelas y pasamanería, como las que se conservan en el monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla.

Asimismo, la Virgen de la Hiniesta, patrona del Ayuntamiento de Sevilla desde 1649, gozó de gran devoción. Veneración casi en exclusiva de la ciudad de Sevilla pues solo se conoce otra imagen con el mismo nombre en un pueblo cercano a Zamora. Se trataba de una imagen de talla completa de autor anónimo que en el barroco sufrió notables mutilaciones para ser vestida con ropas. La Madre porta en su mano derecha una manzana, que remite a María como la nueva Eva. Dicha manzana aparece rematada por una rama de hiniesta, que recuerda el origen legendario de su advocación, pero que en los grabados del XVIII se reinterpreta y es sustituida a veces por un orbe. En 1681

¹² LAGUNA PAÚL, 2022: 103.

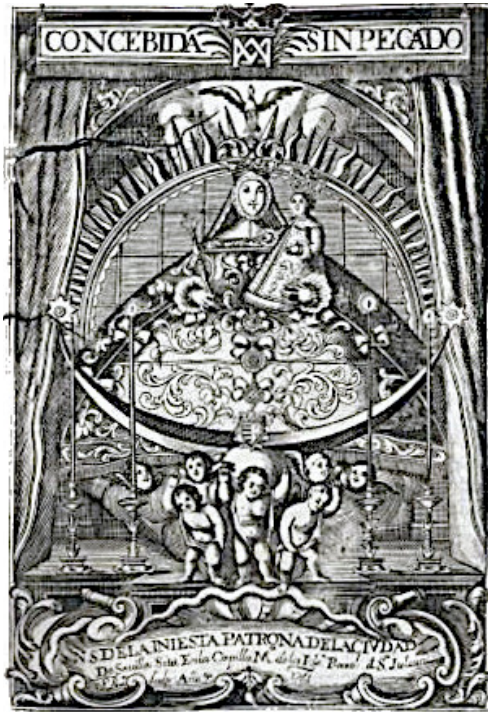


Fig. 3. *Virgen de la Hiniesta*
Fuente: Calcografía Nacional

Lucas Valdés grabó una estampa en folio, donde se la representa con lujosas vestiduras, con verdugado o tontillo según la moda de la época, pues la talla gótica no había escapado a la nefasta moda de las telas. Está dispuesta sobre una peana con ángeles, con la luna a los pies y una gran ráfaga de rayos rectos y ondulantes. Este grabado se encuentra recogido en la obra del abad Gordillo, anteriormente citada y sirvió de modelo estilístico para otros posteriores, especialmente para los del siglo XVIII. En este se aprecian especialmente los efectos de luces y sombras y la profundidad en el camarín con un fondo transparente de cristal para dar efecto de luminosidad.

Pero sin lugar a duda una de las devociones más querida por los sevillanos fue la de la Virgen de la Antigua. Desde fines del siglo XVI, para la difusión de la fe por tierras orientales, los jesuitas propagaron esta advocación, utilizando principalmente para ello los grabados flamencos. El de máxima calidad dedicado a la Virgen de la Antigua fue el editado por Felipe Galle y ejecutado por Jerónimo de Wierix, que servirá de modelo para las posteriores representaciones. Durante el siglo XVIII la devoción a la Virgen de la Antigua alcanzó su mayor apogeo y el arzobispo Luis de Salcedo y Azcona promovió toda la reforma barroca en su capilla de la catedral hispalense. Es una pintura mural que preside su capilla y se la representa de pie en posición frontal con el Niño en brazos, vestida con túnica blanca-dorada y en su mano derecha sostiene una rosa blanca. En la

zona superior, por encima de sus cabezas se sitúan tres ángeles. El central abre una filacteria en la que se lee *Ecce María venit*. Los otros dos, a ambos lados, sostienen una corona sobre sus cabezas que, en 1929, cuando su coronación canónica, se reprodujo en oro y pedrería. En la zona inferior derecha, junto a los pies de la Virgen, aparece arrodillada una pequeña figura femenina vestida de negro, en actitud orante que ha sido identificada con D. Leonor de Albuquerque.

Una de las estampas más antiguas de esta imagen es la xilografía que se encuentra en la colección de Antonio Correa en la Calcografía Nacional. Los grabados en madera no se solían firmar y cuando así era solo se hacía con las iniciales como en este caso que presenta las iniciales M. A. T., sin haber sido posible su identificación. La representación iconográfica de esta advocación es una de las que menos cambió a lo largo de los años como se aprecia en la estampa realizada en 1766 por Francisco Gordillo, donde, además de los elementos ornamentales de la orla, coloca sobre la corona de la Virgen que sostienen los ángeles un querubín con una filacteria donde se lee «Ave María». En la parte inferior de nuevo aparece la advocación y el lugar donde recibe culto «N.S. DELA ATIGVA dela S.Y./ Patriarcal d Sevilla». Gordillo renovó la matriz de la que se hicieron numerosas copias, apreciándose un mayor descuido en el dibujo, en ocasiones con el fondo blanco, sin el rayado de otras estampas.



Fig. 4. Francisco Gordillo, *Virgen de la Antigua*
Fuente: Calcografía Nacional

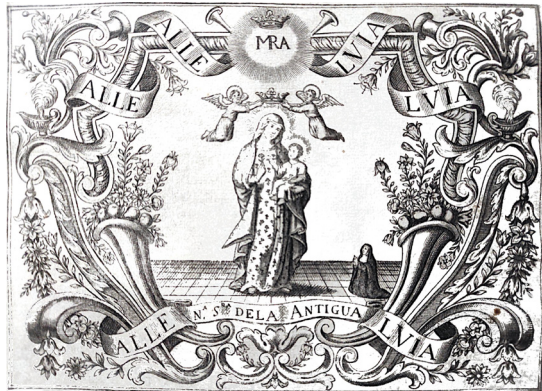


Fig. 5. Anónimo. *Aleluya de la Virgen de la Antigua*
Fuente: Colección particular

Asimismo, a devoción de un devoto grabó nuevamente una estampa en 1778, donde simplifica al máximo la imagen, pero da gran protagonismo a la orla que la rodea. También otra estampa anónima sigue la misma iconografía, pero la leyenda de la filacteria que porta el ángel sobre la cabeza de la Virgen está en latín «ECCE MARIA VENIT». El siglo XIX marcó el ocaso de la devoción. Como podemos observar, iconográficamente no cambia a lo largo de los años. Si es cierto que la estampada por Wierix es más rígida con la mirada baja, mientras que la original presenta una mirada más dulce que dirige al espectador y es la que reproducen los estamperos sevillanos. La figura de la orante por regla general no se representa en las del siglo XVIII, excepcionalmente se reproduce en una aleluya conservada en la catedral, donde destaca la importancia de las orlas vegetales de guirnaldas, flores y cornucopias, combinadas con la decoración de tarjas, características de las estampadas en Sevilla.

Partiendo del modelo iconográfico de la Virgen de la Antigua se veneran en Sevilla otras imágenes que fueron ampliamente estampadas como la Virgen de Rocamador, en la iglesia de San Lorenzo y la del Coral de San Ildefonso, los originales igualmente pinturas murales, que comparten también la devoción de los sevillanos. Rocamador tuvo un importante repunte de su devoción durante los siglos XVII y XVIII, sobre todo en este último cuando se fusionó con la Hermandad del Rosario de Rocamador. A estas hay que sumar en la segunda mitad del siglo XVIII la Virgen del Amparo que alcanzó



Fig. 6. Diego de San Román y Codina, *Virgen del Amparo*
Fuente: Calcografía Nacional

una gran devoción y que se vio plasmada en multitud de estampas, realizadas por estamperos de gran prestigio como Amat o San Román y Codina, este último miembro de una familia de impresores sevillanos muy activos, que difundieron a través de la imprenta un gran número de estampas. Esta devoción que venía desde antiguo se incrementó tras el terremoto de 1755, conocido como de Lisboa. A su intersección se le atribuyeron las escasas consecuencias que tuvo el terremoto en la ciudad de Sevilla y por ese motivo se hizo el Voto de Acción de Gracias que aún hoy se sigue realizando.

Otras muchas advocaciones se grabaron y se difundieron a través de la estampa que haría interminable esta relación, que ni pretende ni puede ser exhaustiva, por su gran extensión, surgiendo incluso a principios del siglo XVIII nuevas advocaciones, como la devoción a la Divina Pastora o la Divina Enfermera.

En definitiva, podemos concluir destacando la importancia de la estampa como vehículo para mantener las devociones marianas sevillanas más arraigadas y valorar su pervivencia u olvido. Pero también para documentar la evolución iconográfica que experimentaron esas imágenes a lo largo de los años, así como el análisis de un importante repertorio de motivos decorativos, reflejo del gusto de una época y testimonio del proceso de cambio que se opera en los usos ornamentales a lo largo de los años. Las orlas de las estampas, contribuyeron a difundir el repertorio ornamental de acantos, laureas y rocallas, motivo este último que triunfa en la segunda mitad del siglo XVIII. Caracterizada por sus formas asimétricas y caprichosas, que admite infinitas posibilidades compositivas, como se aprecia en otras manifestaciones artísticas de la época, caso de la platería o las yeserías, la rocalla va a ser la gran protagonista de las orlas o enmarques de las estampas de la segunda mitad del siglo XVIII, motivo que alcanzó una rápida difusión a través de la circulación de grabados franceses y alemanes. Fueron las estampas grabadas por Diego de San Román y Codina y Francisco Gordillo, burilista este último más desigual en la ejecución, los máximos exponentes en el uso de la rocalla en las estampas marianas.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRETE PARRONDO, Juan (1990). *Estampas. Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*. Madrid: Ayuntamiento Área de Cultura.
- DURÁN HERAS, María Ángeles (2001). *El programa epistémico del Arte (Notas sobre iconografía mariana)*. In RADL, R., ed. *Cuestiones Actuales de Sociología del Género*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 43-82.
- GALLEGO, Antonio (1979). *Historia del grabado en España*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1983). *Iconografía mariana hispalense en la época de Murillo*. Sevilla: Real Academia de Bellas Arte Santa Isabel de Hungría.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1986). *La Iconografía Mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- LAGUNA PAÚL, Teresa (2022). *Miguel Perrin. Imaginero de barro*. Sevilla: Arte Hispalense.

- MORENO GARRIDO, Antonio (2015). *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX: Trescientos cincuenta y siete grabados*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- PORTÚS PÉREZ, Javier; VEGA, Jesusa (1998). *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- RÉAU, Louis (1996). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio; PÉREZ DE GUZMÁN, Lede (1954). *Diego de San Román y Codina, estampero sevillano del siglo XVIII (1743-1789). Noticia y catálogo de su obra*. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». 58, 89-100.
- SÁNCHEZ GORDILLO, Alfonso; BERNALES BALLESTEROS, Jorge; CUESTA, Ambrosio de la (1982). *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Sevilla: Patronato Ricardo Cantu Leal del Consejo General de Hermandades.
- SÁNCHEZ HERRERO, José (2002). *Advocaciones marianas de la ciudad de Sevilla*. In DONCEL, Juan Aranda. *Las advocaciones marianas de Gloria. Actas del I Congreso Nacional*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, vol.1, pp. 11-40.

CONTEMPLAÇÃO E AÇÃO: A HOSPITALIDADE COMO ALEGORIA NA NATUREZA-MORTA

MARIA CÂNDIDA FERREIRA DE ALMEIDA*

Resumo: *No gênero pictórico das naturezas-mortas podemos encontrar desde representações que emolduram até aquelas que quase escondem cenas religiosas. A simbiose de dois gêneros posicionados em lugares tão distintos na hierarquia pictórica oferece um desafio para estudos emblemáticos, pois, enquanto o gênero religioso possui um conceito moral imediatamente reconhecível por um público cristianizado, as naturezas-mortas não possuem uma finalidade didática reconhecível imediatamente, geralmente sua mensagem estará oculta ou foi esquecida pela história da arte. As naturezas-mortas são geralmente estudadas de forma descritiva e este é o desafio proposto: recuperar o conceito alegórico que possam conter. Este artigo propõe, a partir de um exemplo simples — as naturezas-mortas presentes nas pinturas da passagem bíblica da visita de Cristo a Marta e Maria que carregam os conceitos morais de hospitalidade e contemplação —, este artigo busca demonstrar que o esquecido aspecto alegórico da natureza-morta pode ser recuperado com um estudo das partes que compõe a pintura.*

Palavras-chave: *natureza-morta; pintura religiosa; hospitalidade; contemplação; ação.*

Abstract: *In the pictorial genre of still lives we can find representations that frame, even those that almost hide religious scenes. The symbiosis of two genres positioned in such different places in the pictorial hierarchy poses a challenge for emblematic studies, because, while the religious genre has a moral concept immediately recognizable by a Christianized public, still lives do not have an immediately recognizable didactic purpose, usually its message will be hidden or forgotten by art history. Still lives are generally studied descriptively, and this is the proposed challenge: to recover the allegorical concept they may contain. This article proposes, from a simple example — the still lives present in the paintings of the biblical passage of Christ's visit to Martha and Mary and that carry the moral concepts of hospitality and contemplation —, it seeks to demonstrate that the forgotten allegorical aspect of still lives can be recovered with a study of the parts that make up the painting.*

Keywords: *still life; religious painting; hospitality; contemplation; action.*

INTRODUÇÃO

No estudo de natureza-morta, a linha de interpretação moral costuma ser esquecida, por autores como Júlio Ortega, quem opta por seguir a linha materialista, uma tendência geral usada para entender o gênero produzido no século XVII:

o bodegón espanhol desde Juan Sánchez Cotá e Juan van de Hanan y León a Francisco de Zurbarán e Pedro Comprobín, é um gênero plástico que surge como resposta cultural à crise material do início do século XVII. Responde à carência e à caducidade com as formas empíricas de uma linguagem natural, que recupera os

* Universidad de los Andes. Email: mferreir@uniandes.edu.co.

frutos comuns e modestos como uma alegoria, tipicamente barroca, segundo a qual a imagem se reapropria de seu objeto para ocupar o espaço vazio ou carente com novas versões, terrestres e materiais. As formas esféricas, de polpa carnuda, declaram o estado maduro do fruto, o sabor e a textura de uma temporalidade encarnada¹.

A linha materialista é a mesma linha interpretativa de outras importantes pesquisadoras como Julie Berger Hochstrasser², por exemplo, quando analisa as pinturas de natureza-morta do Século do Ouro holandês, as quais costumam representar mesas ricamente postas, com uma variedade de produtos que apontam, segundo a pesquisadora, para a rede comercial holandesa. Essas imagens impressionantes revelariam muito sobre a cultura capitalista do século XVII. Hochstrasser explora o significado de vários alimentos em termos de mercadoria postos em tela durante a ascensão dos Países Baixos à prosperidade. Assim, do queijo doméstico aos vinhos da Europa, como também as mercadorias exóticas como pimenta, até objetos como porcelana e cristais, mas também seres humanos escravizados trazidos pelas empresas holandesas das Índias Orientais e Ocidentais, resultado do comércio global, figuram nas pinturas da época.

A natureza-morta, como gênero menor, terminou por conter alegorias enigmáticas, as quais são completamente fechadas em si mesmas, não havendo nelas nenhuma marca lexical ou imagética do significado representado, segundo definição de João Adolfo Hansen. O tempo e a distância do léxico utilizado no século XVII transformou, ao longo



Fig. 1. *Wein und Konfekt,
Maus und Papagei,*
George Flegel
(1566-1638)
Fonte: Pinakothek Kunstwerk
ID: QrLW9mXE4N

¹ ORTEGA, 2013: 105.

² HOCHSTRASSER, 2007.

do tempo, em alegoria enigmática o que poderia muito bem ser uma alegoria transparente em seu momento, isto é a alegoria de que, pelo menos parte do enunciado, está lexicalmente no nível do significado próprio. É imperfeita devido à sua distância da alegoria enigmática, pois contém alguma clareza. Os exemplos mais comuns, segundo Hansen, vêm das parábolas do Novo Testamento³. Outro exemplo de texto que propicia uma alegoria transparente é a fábula. Esses gêneros narrativos têm as virtudes retóricas necessárias para substanciar uma alegoria, a saber, clareza, brevidade, credibilidade. Tais elementos foram perdidos com a passagem do tempo, principalmente com o rechaço do Romantismo contra as alegorias, quando estes valores adquiriram outro perfil, e os autores e artistas optaram mais pela figura retórica da evidência. Enquanto no século XVII predominou a perspectiva de Simônides de Ceos, que propôs a pintura como uma poesia silenciosa e a poesia como uma pintura falante.

Nessa natureza-morta de George Flegel (1566-1638) pode ser facilmente identificada como exemplo de «um passado próspero», sendo ele um mestre do gênero que é, eventualmente, classificado como *pronkstilleven*, isto é, natureza-morta de luxo, tal como apresenta Sam Segal no catálogo da exposição que tratava da «suntuosa natureza-morta na Holanda 1600-1700»⁴.

Flegel, em sua natureza-morta *Still-life with Parrot* (1622), nos apresenta um papagaio que, segundo Cesare Ripa, significa eloquência, pois é animal maravilhoso, cuja presença está recordando que na língua reside o exercício desta arte, a arte de falar bem. No entanto, em sua pintura reproduzida acima *Wein und Konfekt, Maus und Papagei*, o artista acrescenta outro animalzinho, um rato, que, também segundo Ripa, significa maledicência e dano; esses animais são verdadeiros hieróglifos do dano e da ruína, porque os ratos não param de roer, tanto de noite como de dia e tanto estragam as coisas que já não servem para nada⁵. As belas palavras têm um dever moral, não podem ser usadas para infamar, para causar destruição, sob pena de que tudo que foi acumulado, seja condenado pelo dano similar ao que causa um rato.

Antônio Martinez de Rezende nos lembra da importância moral do bem-dizer e que o livro doze da *Institutio de Quintiliano*, dedicado às qualidades morais, no qual o orador e teórico da retórica define o «uir bônus». Segundo propõe Quintiliano:

o orador ideal, o «uir bonus dicendi peritus»⁶, seria um homem íntegro, de firmeza e presença de espírito, dotado de uma ampla formação cultural, alguém que põe todas essas disposições naturais e adquiridas a serviço da oratória, da arte de convencer mediante a palavra e, assim, um cidadão competente para influir da melhor maneira possível no

³ HANSEN, 1987: 31.

⁴ SEGAL, 1988.

⁵ CÍCERO, liv. XIII *apud* RIPA, 1987: 314.

⁶ Inst., XII, 1, 1.

cenário político, na gestão da comunidade a que pertence. Tal como se descreve neste último livro, merecem destaque as questões de natureza ética. A concepção de orador, que assim se delineia, já aparece formulada em Catão⁷, em seguida foi desenvolvida por Cícero e levada adiante por Quintiliano. Na frase «uir bonus dicendi peritus» nota-se que a qualidade moral vem em primeiro lugar: «bonus». O que estaria implícito nessa qualidade? Em síntese se poderia propor que o orador, antes de dizer, tem de ser ele próprio, a verdade que ele está para dizer. É preciso ainda enfatizar que o orador é, por excelência, um homem público e, assim, sua conduta moral pessoal é, em última instância, o veículo de sua oratória⁸.

Por sua vez, no campo semântico do mau uso das palavras, Andrea Alciato inclui um rato no emblema «Contra os adulares», cujo texto fala no camaleão que muda de cor, e a imagem mostra um rato na edição de 1549, feita em Lion, por Mathias Bonhome. Podemos inferir que as belas palavras tanto usadas para maldizer ou para adular são moralmente condenáveis. Esta explanação é para demonstrar que a pintura deixa de ser um retrato da opulência vivida nos Países Baixos para se tornar uma alegoria moral: cuidado com o uso equivocado de sua oratória para que ela não leve a ruína.

Podemos concluir que a natureza-morta vai muito além da representação dos bons tempos econômicos. Temas como paisagem, perspectiva, natureza-morta, luz, cenas cotidianas, não só investigam a natureza, o espaço, os objetos, a luz natural ou a sociedade; os artistas procuram também satisfazer a uma demanda pública, tocando e movendo seu mundo afetivo para fins de persuasão. No entanto, a arte consiste em velar a arte, ou seja, a invenção artificial dos argumentos se entrelaça com a técnica focada na naturalidade da representação.

«EM MEIO ÀS PANEAS, TAMBÉM ANDA O SENHOR», TERESA DE ÁVILA

Para este trabalho, como primeira aproximação, será trilhado o caminho fácil da interpretação alegórica, de cunho persuasivo, recorrendo a um conceito moral imediatamente identificável como os que nos propiciam as passagens bíblicas. O tema pictórico é muito simples e se refere à passagem do Novo Testamento presente em Lucas:

38 E aconteceu que, indo eles de caminho, entrou Jesus numa aldeia; e certa mulher, por nome Marta, o recebeu em sua casa; 39 E tinha esta uma irmã chamada Maria, a qual, assentando-se também aos pés de Jesus, ouvia a sua palavra. 40 Marta, porém, andava distraída em muitos serviços; e, aproximando-se, disse: Senhor, não se

⁷ Rhet. ad Her., 14, 1.

⁸ REZENDE, 2009: 59.

*te dá de que minha irmã me deixe servir só? Dize-lhe que me ajude. 41 E respondendo Jesus, disse-lhe: Marta, Marta, estás ansiosa e afadigada com muitas coisas, mas uma só é necessária; 42 E Maria escolheu a boa parte, a qual não lhe será tirada*⁹.

Em muitos *bodegones* ou naturezas-mortas é possível reconhecer imediatamente o conceito de «hospitalidade», do qual se ocupa a figura de Marta, que, no entanto, está permeada pela complexidade propiciada por outros conceitos, como veremos mais adiante.

Em um nível mais cotidiano, a pintura de uma natureza-morta nessa cena bíblica indica a sinonímia que une hospitalidade e *bodegón*, como explica o dicionarista espanhol Sebastián de Covarrubia (1611), em sua entrada que descreve que hospedar vem de «hostis», e que deu origem a pousada, hospedaria, hoteleiro, que significa estalajadeiro em espanhol, ou *bodegón*.

A ambivalência da ideia de hospitalidade e *bodegón* está na própria origem do gênero pictórico pois, nas pinturas murais romanas, as naturezas-mortas são expressão do costume de pintar comida nas paredes dos espaços destinados às refeições — *triclini* — com a intenção de demonstrar a generosidade do anfitrião aos convidados. Embora tenha o nome de uma palavra grega, «xênia», que significa hospitalidade, em latim tornou-se «presente», apenas especificamente para os hóspedes. A hospitalidade, ainda segundo Covarrubias, significa receber forasteiros e peregrinos numa casa de hóspedes, conceito que no contexto cristão se torna «uma das obras de caridade de que devemos ser cobrados no dia do juízo, se não tivermos piedade no pobre peregrino, e do abrigado»¹⁰.

Cristo, o forasteiro, é recebido na casa de Marta e Maria e terá toda atenção de suas anfitriãs. Uma se dedica a arrumar a casa e oferecer a melhor comida, outra está concentrada em escutar as palavras do Messias. O mais importante da imagem está em seu aspecto moral, já que neste âmbito, a hospitalidade configura-se como uma virtude, como a qualidade que consiste em tratar bem os outros, com bondade.

No entanto, a figuração da hospitalidade, nessas obras, suporta a tensão da antítese formada pelos conceitos implícitos à resposta de Cristo: contemplação e ação. Esta direção é sugerida pelo padre António Vieira em sua pregação sobre as limitações da natureza humana para condensar em uma mesma pessoa a vida ativa e a contemplativa:

Quando Moisés orava no monte, Josué pelejava na campanha; quando Maria contemplava aos pés de Cristo, Marta ministrava o que era necessário para a mesa: e por quê? Porque, segundo a limitação da natureza humana, as ações da vida ativa encontram muito as atenções da contemplativa, e porque no mesmo sujeito e no mesmo tempo mui dificultosamente se compadecem e concordam estas duas obras,

⁹ Lc 10, 38-42.

¹⁰ COVARRUBIAS OROZCO, 1611: 480.

*ou estes dois cuidados juntos; por isso a oração e as armas se dividem entre Josué e Moisés, e a contemplação e ação entre Marta e Maria. Porém, em Cristo não era assim. Tanto podia contemplar no meio dos maiores concursos de Jerusalém, como no retiro dos montes e na soledade dos desertos. E não só podia, mas com efeito assim obrava*¹¹.

Assim, em um primeiro nível de sentido, temos a oposição entre ação e contemplação, colocada como antítese e encarnada em cada uma das duas mulheres, personagens bíblicos e, ao mesmo tempo, alegóricos — Maria, a contemplativa, e Marta, a ativa — que, por sua vez, refletirão um espectro mais amplo da dualidade vida-movimento *versus* morte-imobilidade.

Podemos propor então três esferas de sentido: a primeira, alegórica, está relacionada a uma abstração preestabelecida — a hospitalidade —, na segunda esfera, encontramos o sentido figurado referente à prática ética do bem viver que se manifesta por meio da atitude de hospedar, receber corretamente, com provisões e recebendo a palavra do hóspede; por fim, identificamos um sentido cotidiano, que remete às agonias do humano, neste caso, à fome-morte e alimentação-vida.

Podemos identificar em muitas obras, entre os séculos XVI e XVII, a passagem bíblica da visita de Cristo a Marta e Maria, com a presença ou não de naturezas-mortas ou bodega, nomenclatura advinda do *bodegón*, como o gênero pictórico foi nomeado em espanhol. Tal figuração está presente em obras de artistas como Tintoretto, Velázquez, Vermeer e Erasmus Quellinus II, além de outros menos conhecidos, como Matthijs Musson, Joachim Beuckelaer e o mexicano Nicolás Rojo. A estratégia central deste artigo busca compreender como um tema iconográfico próprio ao sublime e com trajetória própria — a visitação de Cristo à casa de Marta e Maria — se fundiu com o gênero pictórico baixo da natureza-morta?

Podemos identificar uma gradação da presença da natureza-morta, que vai do grau zero da ausência até o protagonismo que quase oculta a representação da passagem bíblica. É possível estabelecer, de modo simplificado, três níveis: a ausência de alimentos, a divisão equilibrada de protagonismo e a tomada do protagonismo pela natureza-morta.

Em obras como as de Tintoretto, Vermeer e Rembrandt, a natureza-morta não aparece; nas pinturas, vemos apenas cenas domésticas e a visitação, como tema iconográfico, ocupa o espaço principal da tela. Observemos primeiro uma obra em que a cena da visitação está em primeiro plano sem natureza-morta — a pintura de Tintoretto (1518-1594) —, *Cristo na Casa de Marta e Maria*, 1580.

¹¹ VIEIRA, 1959: 405.



Fig. 2. *Cristo na Casa de Marta e Maria*, Tintoretto, 1580, Óleo sobre tela, 200 cm x 132 cm

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_008.jpg>

Na pintura, a tensão entre ação e contemplação está representada de forma muito explícita, com a objeção que Marta faz ao fato de Maria não atuar, a ativa irmã, com um pano de limpeza branco meio escondido em uma das mãos, com a outra aponta o dedo para a irmã vestida de azul. O vestido de Maria estabelece uma relação icônica com o plano celeste, enquanto um manto vermelho que desliza sobre suas pernas, sustenta suas mãos inativas. Marta se veste de uma cor escura — marrom — própria de quem se arrepende de seus pecados. Como um reflexo invertido de Maria, Cristo está vestido com uma túnica vermelha e um manto azul, estabelecendo uma conexão maior entre eles. Há outras cenas menos importantes no quadro, um casal conversando, uma mulher cozinhando e dois homens que parecem ser os apóstolos do lado de fora, todos interagindo em uma só constelação; todos esses elementos compõem uma narrativa em etapas, que circunda as principais figuras: o forasteiro e as irmãs. Uma cena como esta, sem nenhum alimento sobre a mesa é bem mais rara — em geral —, haverá pelo menos um pão, como esta imagem atribuída ao pintor português Vasco Fernandes, o Grão Vasco (1475-1542).

A pintura de Vasco replica a Santa Ceia, com Cristo interrompendo Marta; neste exemplo, o gesto de sua outra mão espelha o de Marta, que parece estar falando da irmã, postada no chão, contemplativa. Sentado à mesa, Cristo está acompanhado de Pedro e Lucas, enquanto outros criados se aproximam com mais alimentos que se somarão aos três pães já servidos. Uma soturna pessoa ao fundo representa a frequentemente furtiva figura de Judas, em uma ação pictórica, que pode ser interpretada, segundo a retórica, como «discurso deliberativo», esse é o gênero formulado para discutir decisões sobre as ações que serão executadas no futuro, que podem ser avaliadas como boas ou más decisões. Outra cena dessa pintura que reforça esta interpretação e que também pode ser descrita como uma história do futuro, será identificada em um quadro, na parede do fundo, que conta o que acontecerá com Marta, quem, depois de entender a predicação de Cristo, na França enfrentará um dragão, convertendo o monstro ao cristianismo. Isso nos propicia a conclusão de que a atitude ativa de Marta fusionada com o pensamento de Cristo terá sua potência no futuro, mas que no momento retratado, o da visita, ela deveria se dedicar a ouvir a palavra.



Fig. 3. *Jesus na casa de Marta e Maria*, Grão Vasco (1475-1542) cerca de 1535
Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/cristo-em-casa-de-marta-gaspar-vaz/_QGxv-qHzZ7fSEg>

O seguinte passo deste trabalho será dado em direção a entender a mescla de dois gêneros: um alto — pintura religiosa — e um gênero baixo — natureza-morta —, segundo a hierarquia descrita por André Félibien (1619-1695) quando separou os gêneros sublimes ou «nobres», isto é, o reflexo da ordem divina, na qual o vivo

é superior ao inanimado, que será fixado em cenas bíblicas e históricas, temas mitológicos, atos estatais e retratos; dos subgêneros considerados «menores», como a pintura de paisagem e a natureza-morta. A hierarquia de Félibien tem como referente a imitação da realidade, na qual o mais baixo é ocupado pelo inanimado, «sem alma» — que possua ou não corpo — seguido pelo que é animado, o humano, detentor de uma alma imortal e obra maestra da criação, até chegar à representação do divino. O que inquieta é o tipo de composição, as quais podem ser encontradas na obra de Georg Friedrich Stettner, Matthijs Musson e Nicolás Rojo, por exemplo, quando a natureza-morta aparece dividindo o protagonismo com o tema iconográfico que representa o sublime, neste caso, a visitação de Cristo à casa de Marta e de Maria e os preceitos morais implícitos a esta cena. Manuel Perez Alonso, ao analisar a pintura desse gênero inusitado em Diego Velázquez (1599-1660), reflete sobre o enfrentamento do artista às convenções que se conformam em sua época:

o precedente é interessante porque mostra o gosto existente no final do século XVI e início do século XVII por um gênero pictórico que admite tanto o naturalismo, com meticulosidade em primeiro plano, quanto o idealismo, com a mensagem de fundo religioso. Tais «naturezas-mortas divinas» poderiam suscitar polêmicas e escândalos por sua condição de «imagens inusitadas», de difícil compreensão para os «simples de espírito», espécie muito temida pelos padres do Concílio Tridentino. Em todo o caso, pensamos que na Espanha contrarreformista seria irreverente que o tema central de uma pintura religiosa fosse tratado como distância ou fundo¹².

Em Matthijs Musson (1598-1698), encontramos uma cena de corte, com cores luminosas, tecidos nobres nas vestimentas das mulheres, uma mesa farta, flores, com uma forte recorrência do vermelho nos frutos, flores, no manto de Cristo e na roupa de Marta, enquanto Maria se veste de amarelo, a cor de sabedoria. Está presente a Bíblia, um objeto que será comum nas pinturas dos Países Baixos, aqui pintada no colo de Maria. Com ela, a sinalização do letramento, forte nas culturas protestantes e ausente nos países católicos. Não aparece Bíblia em Velázquez, Rojas e Vasco; mas não podemos generalizar, porque tampouco aparece em Pieter Aertsen, protestante e pintor de importantes *bodegones* com e sem temas bíblicos.

Principalmente no *bodegón* de Musson está no mesmo nível dos demais personagens, compondo a cena de forma ostensiva; não é um mero complemento da mesa como vimos antes em Vasco, mas um admirável elemento na composição da obra. Uma linda cesta, à maneira de Caravaggio, orna o piso com seus elementos em expansão, abrindo em leque e traçando uma linha que vai do piso a um vaso de flores ao fundo,

¹² PEREZ LOZANO, 1990: 56.

dividindo a cena entre os que estão em contemplação e iluminados — Cristo e Maria, que ostentam uma sutil auréola — e os que estão presos aos elementos mundanos — Marta, quem carrega um cesto de aves mortas, meio cercada por flores, frutos, vegetais e por um veado morto, pendurado sobre a mesa. Todos estes elementos carregam, ainda segundo Ripa, uma simbologia complexa que vai configurando a sintaxe da pintura. O toque de cena cortês é dado pelo marmelo, fruta usada para se fazer a corte a uma dama nobre, somado ao tecido de luxo que ostenta Maria. Mas é a abóbora o que traz de volta a alegoria para o plano terrestre, indicando as falsas esperanças de Marta de estar no caminho certo, pois esta é uma planta que cresce em pouco tempo, mas logo cai repentinamente por terra, e acaba murchando. Isso serve como um aviso de que quanto mais altas forem as expectativas infundadas, maior o perigo de serem subitamente aniquiladas, como se nunca tivesse existido¹³. Sobre a mesa, um cesto com palomas, perdiz, pica-pau, conjunto do qual se destaca um faisão, com o bico oculto, o que significa que esta ave pensa que é simples, por estar escondendo a cabeça, mas não consegue ser vista, mas, o corpo aparente demonstra que é outra coisa, isto é, vaidosa. No caso de Marta, estar iludida que ser diligente é o maior valor, enquanto Cristo alerta que a contemplação mística é o que vale mais. Justamente o impulso de sua fala contra a irmã é que denota a falta da reflexão prudente do cervo. Este animal costuma representar o desejo de união com a divindade, mas, para isso, deve estar vivo e ruminando, o que significa prudência, pois, ruminar assemelha-se ao ato de preparar o discurso e à reflexão que antecede a resolução de boas decisões. O cervo nesta pintura está morto¹⁴. Outro elemento que nos leva ao campo do conflito antitético entre a ação e a contemplação aparece nos morangos em uma vasilha de porcelana, no piso, que nos recorda a batalha entre o bem e o mal. Como são duas vasilhas, como as de uma balança, uma com morangos e outra com groselhas, sobre as quais podemos inferir que estamos diante do campo semântico da tomada de decisão, devemos avaliar qual a melhor atitude, antes de falar. Obviamente, Cristo dá o veredito sinalizando à Maria.

Nas obras cujo tema é Cristo na casa de Marta e Maria, vimos duas tipologias: com a natureza-morta como um detalhe ou ausente (Tintoretto, Vasco); outro tipo em que o *bodegón* comparte a cena com as figuras principais (Musson). Ainda é possível distinguir um terceiro formato, no qual o *bodegón* está em primeiro plano, domina a cena e se torna um marco luxuoso de um emblema moral, opção de um dos quadros de Diego Velázquez sobre o tema e de Joachim Beuckelae (1533-1574). Nestes *bodegones*, estão presentes personagens que não fazem parte da narrativa bíblica, como cozinheiras, ou comensais sem trabalho específico.

¹³ RIPA, 1987: 356.

¹⁴ RIPA, 1987: 236.



Fig. 4. *Cristo na casa de Marta e Maria*, Matthijs Musson (1598–1678)

Fonte: <<http://coleccionbbva.com/es/matthijs-musson-jesus-en-casa-de-marta-y-maria>>



Fig. 5. *Cristo en casa de Marta*, Diego Velázquez, 1618

Fonte: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-christ-in-the-house-of-martha-and-mary>>

Na sua interpretação do quadro de Velázquez — *Cristo en casa de Marta* —, Perez se sustenta na leitura de frei Luís de Granada, para analisar os gestos dos personagens em cena:

A tela de Velázquez nos mostra a velha, repetida nos dois planos da pintura, apontando com o dedo indicador da mão direita tanto Marta quanto Maria. A velha é a Virgem, a Mãe de Deus que, segundo o texto do mestre Granada, foi identificada com a vida ativa, como Marta, e ao mesmo tempo também com a contemplativa, como Maria. Por isso as aponta, pois a identificação com essas figuras é expressa pelo gesto repetido, na cena de fundo e em primeiro plano, com o qual parece dirigir-se ao espectador, argumentando: «Eu sou assim». O dedo indicador usado para identificar é encontrado em várias obras de Pacheco; por exemplo, no que São João Batista aponta para um cordeiro que simboliza Cristo¹⁵.

¹⁵ PEREZ LOZANO, 1990: 60.

Quanto a este artigo, nos interessa mais a simbologia do próprio *bodegón*, que representa peixe, ovos, alho e pimenta. Trazendo sua interpretação para o campo estrito do naturalismo, Perez atribui a eleição dos alimentos à dieta de Cristo, seguindo a bibliografia da época da pintura: «Francisco Arias no *Libro de la imitación de Jesu Christo* (Sevilla, 1599), nos descreve o austero regime de comidas do Senhor; ordinariamente era de pescados comuns e pão de cevada, nunca carne»¹⁶. No entanto, Perez esquece da simbologia dos peixes como fundamental na iconografia cristã; além disso, são quatro peixes dispostos em uma vasilha; recordando que na filosofia pitagórica, o 4 simboliza uma nova perspectiva, somada a sua importância na alquimia. Esta ideia é reforçada pela jovem que está com um almofariz na mão, além da pimenta e do alho dispostos sobre a mesa, que são alimentos purificadores. O uso do almofariz era indicado por sua utilidade em misturar melhor os elementos, tendo também a habilidade de fazer com que adquiriam novas propriedades, corrigindo aquelas que seriam nocivas. Tal ideia é reforçada pelos ovos, cuja simbologia aponta para o conceito de renovação da vida, alcançada depois de tomada uma boa decisão. A moça está ocupada como Marta, mas deve lembrar do ensinamento bíblico e se ocupar de sua alma para superar os vícios materiais e alcançar a transcendência.

Podemos inferir, a modo de conclusão, que à tensão entre a contemplação e a ação, frequentemente, se somava à inspeção do pensamento relativo à vida e ao modo como a deveriam viver os receptores destas pinturas. Estes quadros, com suas alegorias enigmáticas, expõem a todo o tempo a necessidade de decidir sobre o caminho mais adequado para se viver, e o protagonismo neles, das duas irmãs, lembra que se deve buscar, amainando as tensões, o equilíbrio entre ação e contemplação. Uma vez que Cristo, na perspectiva do padre António Vieira:

Tanto podia contemplar no meio dos maiores concursos de Jerusalém, como no retiro dos montes e na soledade dos desertos. E não só podia, mas com efeito assim obrava. Dos nossos anjos da guarda diz o mesmo Cristo que «semper vident faciem Patris» [«Incessantemente estão vendo a face do Pai»¹⁷]. Pois, se os anjos sempre estão vendo e contemplando a Deus, e no mesmo tempo assistindo a todas as ações dos homens, quanto mais a alma de Cristo, a qual, posto que era da mesma espécie que as nossas, nos dotes e perfeições excedia com superioridade quase infinita as de todos os espíritos angélicos. Quando pregava, quando obrava os milagres, e quando padecia os trabalhos e os tormentos, sempre e no mesmo tempo contemplava o Senhor e orava juntamente, sem que as ações exteriores impedissem a oração, nem a oração as ações exteriores¹⁸.

¹⁶ PEREZ LOZANO, 1990: 61.

¹⁷ Mt 18, 10.

¹⁸ VIEIRA, 1959: 407.

A hibridação dos gêneros não convoca a uma única escolha, convoca justamente ao equilíbrio entre as distintas formas de ser. Podemos entender que Marta, ao compreender este ensinamento, será recompensada com a santidade, ao vencer um dragão. Obviamente, esta é uma interpretação de cunho jesuíta, posto que esta ordem é mais ativa que contemplativa. E não se pode esquecer que foi sua visão de mundo que deu a tônica do período no qual floresceram as pinturas de gênero misto, assim como a concepção de uma arte que deve representar e fundir os princípios dados pelo campo pictórico aos oferecidos pelo campo poético: os valores da obra figurativa deveriam poder ser integralmente transcritos em valores literários, como ditava um pressuposto dominante na época. Sob esta perspectiva, se havia de romper com o decoro e com as limitações impostas pela ideia de uso adequado das formas. Compreender este movimento desde um contexto que não impõe limites às obras de arte é fruto de um desejo de compreender os modelos e as preceptivas do saber artístico entre séculos XV e XVIII, mas também um exercício de arqueologia, já que o que temos são fragmentos soterrados sobre séculos de mudanças epistemológicas.

BIBLIOGRAFIA

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Impresor del Rey.
- FÉLIBIEN, André (1667). *Conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture*. Paris: Frederic Leonard.
- HANSEN, João Adolfo (1987). *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual.
- HANSEN, João Adolfo (2000). *Ler & ver: pressupostos da representação colonial*. «Vereda: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas». 3:1, 75-90.
- HOCHSTRASSER, Julie Berger (2007). *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven: Yale University Press.
- ORTEGA, Julio (2013). *O bodegón e a mescla*. «Alea: Estudos Neolatinos». 15:1, 100-114.
- PEREZ LOZANO, Manuel (1990). *Fuentes y significado del cuadro «Cristo en Casa De Marta» de Diego Velázquez*. «Cuadernos de arte e iconografía». 3:6, 55-64.
- REZENDE, Antônio Martinez de (2009). *Rompendo o silêncio: A construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Tese de doutoramento.
- RIPA, Cesare (1987). *Iconología*. Madrid: Akal.
- SEGAL, Sean (1988). *A prosperous past: the sumptuous still life in the Netherlands 1600-1700*. Art catalogue and exhibition at the Prinsenhof, Gogg, and Kimbell museums.
- VIEIRA, Padre António (1959). *Sermões*. Porto: Lello & Irmão.

DE MI CORAZÓN AL TUYO. EL USO DE LA EMPRESA EN LA TRANSMISIÓN DE MENSAJES Y SENTIMIENTOS PARTICULARES

MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO*

Resumen: *La moda de las empresas plasma la confianza del pensamiento contemporáneo en la imagen por su poder evocador, transmisor de conceptos y mnemotécnico: son imágenes cargadas de contenidos que construyen ideas y las transfieren. Incluyen el terreno de la evocación de lo particular, de comunicación de reflexiones o emociones sugeridas por una circunstancia vital concreta; ahí y en el siglo XVI y comienzos del XVII, es donde voy a observar algunas empresas. Unas serán propias de impresores, otras de intelectuales y la última, que me sirve de conclusión, la realizada por San Juan de Dios al final de su vida.*

Palabras clave: *Empresas; Juan Varela; Sebastián de Mena; Juan de Izíar; Fernando de Herrera; San Juan de Dios.*

Abstract: *The fashion of imprese reflects the confidence of contemporary thought in the image for its evocative power, transmitter of concepts and mnemonic: they are images loaded with content that build ideas and transfer them. They include the field of the evocation of the particular of communication of reflections or emotions suggested by a concrete vital circumstance; there and in the 16th and early 17th century, is where I am going to observe some imprese. Some of them will be specific to printers, others by intellectuals and the last, that serves as a conclusion, made by San Juan de Dios at the end of his life.*

Keywords: *Imprese; Juan Varela; Sebastián de Mena; Juan de Izíar; Fernando de Herrera; San Juan de Dios.*

La moda de las empresas, de éxito en España¹, plasma una corriente de fuerza en el pensamiento contemporáneo que consiste en confiar en la imagen por su poder evocador, transmisor de conceptos y mnemotécnico, e incluso, pensar en imágenes. Es conocida la frase de Santa Teresa de Jesús (1515-1582) al afirmar que «andan los demonios como jugando a la pelota con el alma»², usada después para configurar algún emblema³.

* Miembro del Grupo de Investigación Fons Artis. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Castilla — La Mancha. Este estudio es parte del proyecto de I+D+i Tres siglos de arte del grabado (XVI-XVIII): estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques (PID2019-104433GB-I00) financiado por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033. Email: MariaJosefa.Cuesta@uclm.es.

¹ «Los inicios del género fueron muy tempranos en España: así lo evidencia el testimonio de Fernandez de Oviedo o el uso de divisas por parte de reyes españoles de reinos muy antiguos. [...] Algunas de ellas remiten a los siglos XI y XII, hecho que da idea de la arraigada consolidación que el género pudo tener a lo largo del siglo XVI y a principios del XVII» (MACEIRAS LAFUENTE, 2015: I, 145).

² «La vida de la Santa Madre Teresa de Jesús y algunas de las mercedes que Dios le hizo, escritas por Ella misma, por mandado de su Confessor» (TERESA DE JESÚS, 1740: 142).

³ Por ejemplo, aunque con modificaciones, en «REGES DEUS HABET QUASI PILAS», de SOLORZANO PEREIRA, 1653.

La santa expresa un sentimiento de la manera que ve más ajustada y clara para su transmisión. Imágenes cargadas de contenidos que construyen pensamientos y los trasladan. Es en ese juego de evocación de lo particular, de comunicación de reflexiones o emociones sugeridas por una circunstancia vital concreta, donde voy a observar algunas empresas.

Añado que mi recorrido no es sistemático: solo pretende, a través de algunos casos desde los momentos iniciales de esta moda, siglo XVI, y en distintos puntos de nuestra geografía, constatar la extensión de ese modo de pensar en el que la imagen se une al texto con una simbiosis infinitamente más evocadora de sentimientos. Muchos autores lo sintieron así y lo plasmaron en brillantes empresas; aquí he elegido algunas que me han parecido especialmente significativas: de impresores, de intelectuales, e incluso la elaborada por un santo, San Juan de Dios. Riqueza de sugerencias y emociones que derivan de situaciones personales concretas, dirigidas a lectores concretos: de mi corazón al tuyo.

En el mundo de la imprenta, la marca de muchos impresores se construye como empresa⁴. En los inicios de la misma en la Granada recién conquistada a los musulmanes, en 1505, separados por meses, aparecen los dos primeros libros que intercalan imágenes xilográficas entre sus textos. Los dos son impresos por Juan Varela de Salamanca⁵, a instancias de Hernando de Talavera, primer arzobispo de la ciudad, y son de contenido religioso. El primero fue *Rationale Divinorum Officiorum*, de Guillermo Durando. El segundo, del gramático Fray Pedro de Alcalá y constó de dos partes: *Arte para ligemente saber la lengua araviga*, y *Vocablista aravigo en letra castellana*. Su importancia radica en ser la primera gramática y el primer diccionario árabe español, lo que incluye grafía árabe; responden al propósito de Talavera de cristianizar convenciendo con la palabra, lo que supone aprender el idioma árabe por los sacerdotes destinados a ese fin. Es evidente su importancia en lo religioso y en lo político: la religión es fundamental para integrar a la población conquistada en la nueva estructura de poder. Ideológicamente, en esa Granada, Talavera y Alcalá se ven y se hacen ver con sus textos, como instrumentos divinos en un plan salvífico para ese nuevo reino⁶, plan del que, en primer lugar, habrían formado parte los Reyes Católicos.

Varela tiene la satisfacción de hacer algo aún novedoso en Granada: libros impresos; además, los suyos son los primeros que incluyen imágenes, a lo que se añade la primicia y dificultad de la letra arábiga impresa. Pero sobre todo, con el *Rationale* y especialmente con la gramática y el vocabulario, también formaría parte de ese plan divino. Y esto es lo

⁴ VINDEL, 1935, 1945-1954.

⁵ Sobre este impresor, sus libros y las imágenes de sus libros, ver GALLEGO MORELL, 1970; el catálogo *Domus Sapientiae. Fondos bibliográficos de la Universidad de Granada de la época de Isabel La Católica*, 2004; GARCÍA DE LEONARDO, 2023: 19-36.

⁶ Testimonio de lo cual es el grabado que aparece en los textos impresos que nos ocupan, donde Alcalá le entrega los libros a Talavera, con unas inscripciones que así los presentan.

que expresa satisfactoriamente en su empresa (Fig. 1), que incluye al final de los textos, unida a un colofón⁷ donde se presenta como impresor de su obra, con la fecha y la ciudad.

La configura con un rectángulo vertical en el que coloca una cruz de doble travesaño (aludiendo al encargo arzobispal) en el eje central vertical, desde arriba hasta el centro del mismo, donde se apoya en una línea horizontal. Aquí y a ambos lados de la tal línea horizontal se inserta en la parte superior de un círculo inscrito en otro más grande palo de la cruz, las letras I y S, alusivas a su nombre, Juan Varela o Juan de Salamanca. que ocupa la zona inferior del rectángulo. En el interior del círculo un paisaje con una torre-faro en lo alto de un saliente rocoso, a la que se accede por un sinuoso camino, en primer plano a la izquierda; detrás, el mar y un velero con una de las velas desplegada.



Fig. 1. Empresa de Juan Varela de Salamanca, Granada, 1505
Fuente: Biblioteca Universitaria de Granada. Hospital Real

⁷ Por ejemplo, este colofón: «Finit rationale divinor[um] officiorum correctum et emendatum iussu reverendissimi ac clementissimi dñi primi Archip[re]sulis granateñ. et suis expensis impressum. p[er] iohannem varela salamantiñ. Anno salutifere incarnationis. millessimo quingentessimo q[r]to. xii. die mensis decembris».

Entre dichos círculos una inscripción⁸: «DOMINUS MIHI ADIUTOR: NON TIMEBO QUID FACIAT MIHI HOMO»⁹. Es el mote de su empresa, su propio lema vital¹⁰, que se completa con los matices que aporta lo figurado: la cruz —o el arzobispo— es su guía y a sus pies aparecen las iniciales de su nombre: Juan (Varela) de Salamanca. Y la línea en la que cruz e iniciales se apoyan enciende la luz del faro que impide a la nave chocar en la roca. En la vida, trayecto por peligroso mar —en el que importa llegar a buen puerto—, Varela es esa nave y los libros por él impresos son la luz que enciende el faro, conductor de almas en el buen camino. Quizás, el sinuoso camino que asciende hasta el faro indica las dificultades de su trabajo. El sentimiento que transmite Varela con su empresa¹¹ no es solo el de la satisfacción por la obra bien hecha: añade su consciencia de formar parte de esas personas que el propio Dios habría elegido para reconducir a Granada al cristianismo, gracias a su trabajo, a sus libros. Después, Varela vuelve a Sevilla, de donde habría llegado a Granada; y ya allí, no usó esta empresa. Las granadas entreabiertas alusivas a la ciudad con las que la completa, se quedarán en Granada y serán usadas aquí por impresores y grabadores hasta el siglo XVIII.

Seguimos con ese sentimiento que va más allá de la satisfacción por la obra bien hecha, al tiempo que observamos la evolución de la imprenta y el grabado en Granada. Tal sentimiento lo encontramos en un momento clave en dicha evolución, en la empresa (Fig. 2) incluida por Sebastián de Mena en el libro en el que imprime la obra de Horacio¹², en 1599. Contiene versos y prosa, separados en dos partes; y dicha empresa se coloca al inicio de cada parte (portada e interior del libro) y al final. Mena no la ha utilizado antes ni la vuelve a utilizar, por lo que la vinculación con esta obra parece evidente¹³. En un

⁸ Textual: «DÑS. MICHI. ADIVTOR: NON. TIMEBO.QUID. FACIAT. MICHI. H».

⁹ Sl 117, 6: «El Señor me ayuda, no temeré lo que me haga el hombre».

¹⁰ Parte de esta inscripción aparece en monedas castellanas y aragonesas más antiguas, como en el real de plata de Pedro I, el Cruel, de Castilla (1350-1369) y en el alfonsino de oro de Alfonso V de Aragón (1443-1458). Ver <<http://ceres.mcu.es/pages/Main>> [Consult. 10 sep. 2021]. Más nos interesa y pensamos que la coincidencia no es casual, que aparezca en un real de plata de los Reyes Católicos, desde 1474, conocido seguramente por Varela; junto con «Fernandus et Elisabet», en el reverso: «DOMINUS MICHI ADIUVTOR».

¹¹ Checa Cremades señala cómo las marcas de los impresores comienzan a usarse en Alemania en el siglo XV y en España a finales de ese siglo por autores extranjeros; aquí, una de las primeras es la del impresor Diego Gumiel en el libro *Historia de Paris e Viana*, Barcelona, c. 1494. Nos interesa por su contenido alegórico semejante al de la empresa de Varela: con imagen y texto, Gumiel, por su producción, se asemeja a un pelícano que alimenta con su sangre a sus crías (CHECA CREMADES, 1987: 13).

¹² En la portada: «Q. Horacio Flacco Poeta Lyrico Latino. Sus obras con la declaración Magistral en lengua Castellana. Por el Doctor Villen de Biedma. Dirigido a Francisco Gonçalez de Heredia Secretario del Rey Filipo II y III Nuestro Señor [...] En Granada. Por Sebastian de Mena. Año 1599. A costa de Juan Diez mercader de libros». Y en la portada de la segunda parte, que comienza en la p. 168: «Q. Horacio Flacco Poeta Lyrico Latino. Los sermones con la declaración magistral en lengua castellana, por el doctor Villen de Biedma. Contiene los sentidos Moral, Literal y Alegorico. Dirigido a Francisco Gonçalez de Heredia Secretario del Rey Filipo Nuestro Señor [...] En Granada. Por Sebastian de Mena. Año 1599». (La inclusión en el título de la portada de Felipe III, se debe al fallecimiento del padre en septiembre de 1598; el título interior no se modifica).

¹³ No creemos que esta empresa aluda a la renovación que supone el paso en el trabajo del padre (Hugo de Mena; última obra conocida: 1589) al hijo, Sebastián, ya que la primera obra de este segundo es de 1593 y luego tiene obra en años anteriores a 1599 (1595, 1597, 1598), donde no usa esta empresa. Por ello no coincidimos con lo defendido por LÓPEZ POZA, 2019. Añadamos que tampoco la utiliza posteriormente.

óvalo, un águila vuela hacia el sol, al que mira directamente. Sobre ella, en una filacteria: «RENOVABITVR VT AQVILA IVVENTVS TVA» («Tu juventud será renovada como el águila») — es la leyenda del águila que, con los rayos del sol, renueva su plumaje ya envejecido que le impide volar; además, ella es capaz de mirar directa y fijamente al sol, símbolo de su fuerza y de sus altos propósitos. Debajo, un paisaje con una pequeña población llena de torres —evocación eclesial que remite a su época, no a la romana— sobre el borde de un territorio que se recorta sobre el mar; al fondo, montañas. Pensamos que Mena intenta significar cómo su libro es una puesta al día de la obra de Horacio, una recuperación de sus textos —lo que no es una absoluta novedad¹⁴—, a lo que aludiría con el rejuvenecimiento del águila. Este sentido se refuerza con una corona de laurel, colocada sobre el óvalo —sobre el águila— en alusión a la perennidad del poeta clásico y de su obra. La sujetan dos angelitos de los cuatro que además sostienen el óvalo, inscrito en una cartela de cueros recortados y rizados.



Fig. 2. Horacio
Fuente: Biblioteca Universitaria
de Granada. Hospital Real

¹⁴ Antes de esta versión de Horacio, ya se han hecho varias en España. Menéndez y Pelayo critica el trabajo de Biedma pero señala que «contribuyó a extender el conocimiento de Horacio» (MENÉNDEZ Y PELAYO, 1885: 76-77).

Pero, además, es posible asociar a esta empresa otra circunstancia importante en la imprenta granadina de esos momentos. Precisamente de la de Mena salen en 1601 los libros¹⁵ *Ordenanças de la Real Audiencia y Chancillería de Granada* —con el escudo de Castilla en la portada, del que cuelga el collar del toisón— y *Discursos de la certidumbre de las reliquias descubiertas en Granada desde el año de 1588 hasta el de 1598* —con portada de magnífico grabado, a modo de retablo con hornacinas ocupadas por las imágenes de los santos principales (Cecilio, Thesiphon, Hiscio y Lupario), cuyas reliquias supuestamente se habrían descubierto en el actual Sacromonte—. Lo que nos interesa de estos libros es que son las primeras portadas calcográficas que se hacen en una imprenta granadina y de manos del iniciador de este tipo de grabado en esta ciudad, Alberto Fernández. De este autor se sabe que ya en 1595¹⁶ trabaja en los grabados calcográficos que reproducen sucesos de los supuestos encuentros para una posterior publicación, y se constata su vinculación con el taller de Mena. Incluso pensamos que Fernández pudo ser el autor de una letra P (Fig. 3) mayúscula, mucho mayor que el resto de las iniciales ornamentadas que aparecen en los libros de la imprenta de Mena; es calcográfica¹⁷, no xilográfica como el resto, y aparece —quizás como ensayo— desde 1595¹⁸, repitiéndose en el libro de la obra de Horacio. Quizás la renovación del águila e incluso el premio del laurel en la posteridad, se deban también a estas grandes transformaciones que el mismo Mena estaba viviendo en su imprenta y reflejen una satisfacción personal por formar parte de las mismas.

Cambiamos de lugar, pero seguimos en un mundo cercano al de los impresores y en un momento intermedio al recorrido granadino observado. Si en este recorrido el desempeño profesional se unía a emociones que se traducían en la empresa, ahora, la presión de la incertidumbre religiosa fundamenta una postura vital que también se supo plasmar de una forma muy *sui generis*. Hablamos de Juan de Iziar (Durango, c. 1522- ¿Logroño?, después de 1572), gramático, humanista, y autor del primer libro impreso para la enseñanza de la caligrafía en España en 1548: *Recopilacion subtilissima, intitulado Orthographia pratica: en la qual se enseña a escreuir perfectamente*¹⁹ (Fig. 4).

¹⁵ *Ordenanças de la Real Audiencia y Chancillería de Granada* [...]. Granada: Sebastian de Mena, 1601; Gregorio Lopez Madera, *Discursos de la certidumbre de las reliquias descubiertas en Granada desde el año de 1588 hasta el de 1598* [...]. Granada: Sebastian de Mena, 1601.

¹⁶ MORENO GARRIDO, 1976; PÉREZ GALDEANO, 2014. Pérez Galdeano adelanta la producción calcográfica de Fernández a 1594, donde realiza el *Escudo del Colegio Imperial de la ciudad de Granada*, para *Constitutiones Regalis Collegi Granatensis ab invictiss. Imperatore Maximo Carolo V. Constructi*. Ed. Colegio Imperial de Granada. Granada: *Excudebat Ioannes Regnerius*, (Archivo de la Catedral de Granada, Libro de Varios, 20, fl. 732 r). Ioannes Regnerius es Juan René Rabut, impresor, hijo de René Rabut, el cual fue compañero de Hugo de Mena en la imprenta en el que se inicia y luego sigue Sebastián de Mena.

¹⁷ Agradezco esta observación a Inés del Álamo Fuentes, Jefa de Servicio de Fondo Antiguo de la Biblioteca Universitaria de Granada, Hospital Real.

¹⁸ En ese año 1595, Mena imprime *Compendio de doctrina christiana*, de Fray Luis de Granada. Tanto en este libro como en el *Discurso de la certidumbre*, de 1601, y en el de la obra de Horacio, 1599, aparece dicha P calcográfica.

¹⁹ IZIAR, 1548.

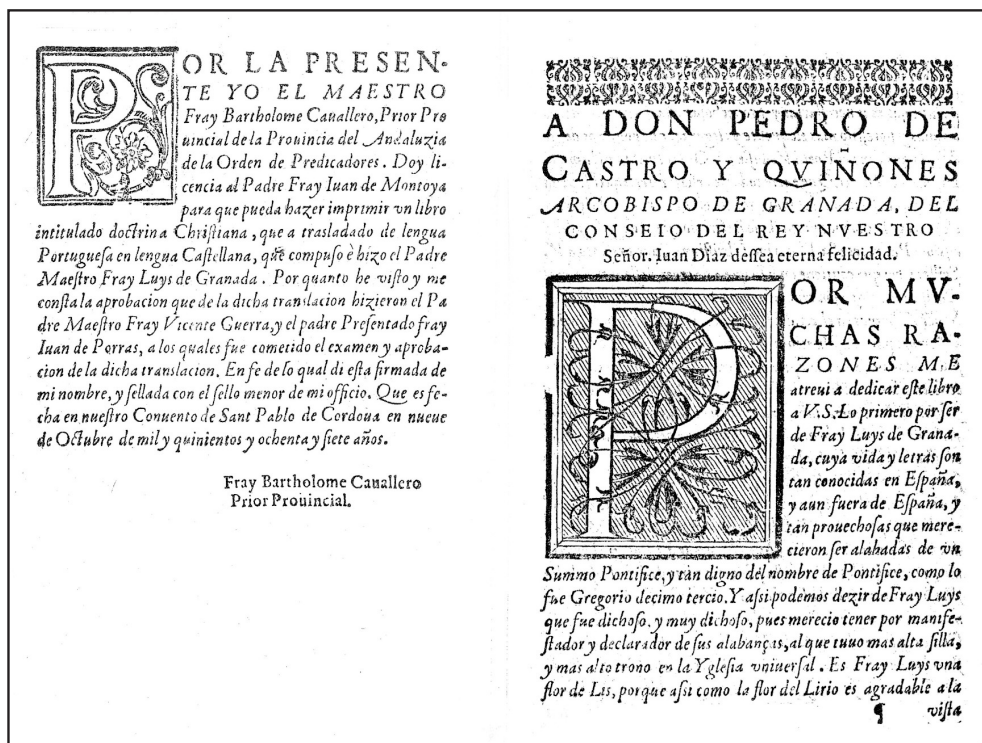


Fig. 3. P xilográfica y calcográfica. Grabador calcográfico: ¿Alberto Fernández? Granada. Imprenta de Sebastián de Mena, 1595 y 1599

Fuente: Biblioteca Universitaria de Granada. Hospital Rea

Para tal enseñanza, dibujó tipos de letras que fueron grabados por Juan de Vingles en xilografías, adornadas profusamente, haciendo el primer libro en España de estas características, origen de sucesivas impresiones. También enseñó matemáticas, lo que se refleja en textos desde 1549²⁰; y en la tercera edición de su *Orthographia*, de 1559, según el título, «enseña a escreuir y contar perfectamente»²¹. Nos interesa su doble faceta porque en la portada de sus ediciones de la caligrafía se repite la portada en la que aparece Iziar en la parte superior de una estructura arquitectónica, flanqueado por dos figuras aladas que pisan el orbe, a modo de alegorías de las letras y de las ciencias. La de la izquierda va cargada de útiles de escritura: tintero, plumas, estilete; y la de la derecha de útiles para la geometría y las matemáticas: compás, reglas, cartabón, ábaco. Llevan filacterias cuya lectura unida dice: «SOLI DEO HONOR ET GLORIA» — en momentos de división de la iglesia, luchas entre España y distintos países europeos con invocaciones religiosas y presión contrarreformista — recordemos: Concilio de Trento, 1545-1563—, se invoca

²⁰ IZIAR, 1549.

²¹ IZIAR, 1559.



Fig. 4. Iziar, Vingles. *Recopilacion subtilissima* [...], Zaragoza, 1548
Fuente: IZIAR, 1548

el honor y la gloria a Dios en todo el mundo, a través del conocimiento que proporcionan letras y ciencias. E Iziar, en una estancia donde se observa un reloj de arena y una vela, útiles para el estudio y alusiones al paso del tiempo, está rodeado de libros, escribiendo y contando con un ábaco. La estancia se abre en un semicírculo rodeado de una filacteria donde pone «O MVTESCERE FACIATIS IN PRVDĒTIU(M) [sería *imprudantium*] HOMINV(M) IGNORANTIĀ» («Ojalá hagáis enmudecer la ignorancia de los imprudentes»). Deseo solicitado a las alegorías —al conocimiento— y al que responde él mismo con la inscripción que encabeza la mayor parte de las hojas de su libro (Fig. 5), a modo de mote: «SPES UNICA» (Única esperanza). La esperanza que responde a la aspiración de la portada, se sitúa así solo en la educación, en el conocimiento. Fórmula que se repite en todas las impresiones de su obra, y que configura a la totalidad del libro como una empresa, como su propia empresa vital. Es la transmisión de un sentimiento, de un deseo casi desesperado y cargado de compromiso, en un momento histórico concreto, caracterizado por la inseguridad espiritual y la severidad de la calificada como ortodoxia frente a la crítica, bajo la omnipresente sombra de la religión.



Fig. 5. «SPES UNICA»
Fuente: IZIAR, 1548: s.p.

Si con Iziar señalamos un compromiso moral, ahora, en un ambiente de eruditos —literatos y artistas sevillanos de fin del siglo XVI y principios del XVII— observamos como la empresa une, al juego de esas características, erudito, todo un planteamiento vital. Y lo vemos con dos empresas que se entrelazan en publicaciones sucesivas, siendo cada una manifestación del sentimiento propio de su momento. En 1580, se publica en Sevilla un libro²² de trascendencia literaria: la edición de las obras de Garcilaso (1501-1536) comentadas por Fernando de Herrera (1534-1597). Garcilaso, cercano al emperador Carlos, fue honrado como poeta y soldado, falleciendo por heridas de combate; la publicación de este libro casi a los cincuenta años de este hecho se hace con una empresa (Fig. 6) en su portada que quiere celebrarle en esa doble condición.

²² GARCILASO DE LA VEGA, 1580.



Fig. 6. Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera, 1580

Fuente: Biblioteca Universitaria de Granada.
Hospital Real

Para ello, en una cartela circular, se inscribe, a modo de clípeo clásico, un retrato metafórico, a lo romano, con los dos elementos que le definirían y con los que triunfó: armas y letras, o una celada empenachada y de perfil, sobre un libro. Se rodea de dos coronas: de laurel (árbol consagrado a Apolo, cuyas hojas coronan a los poetas victoriosos en los certámenes y a los héroes luchadores; su eterno verdor evoca la inmortalidad) y de hiedra (cuyas hojas siempre verdes evocan así mismo la inmortalidad e incluso la supervivencia del alma después de la muerte) —es el héroe triunfador en letras y armas que por ello vivirá eternamente. En círculo, una inscripción: «NO MINUS PRAECLARUM HOC, QUAM ILLUD» («No menos excelente en esto que en aquello»), equipara sus triunfos en ambos campos. A la abundancia de los frutos derivados de los mismos, aluden las flores y frutas surgidas tras los cueros recortados que sujetan la cartela. Quizás la inventó a modo de homenaje el propio Fernando de Herrera. Luego, en 1619, será Francisco Pacheco quien publique una recopilación de los versos de este²³, ya póstuma, incluyendo en ese libro su famoso retrato del poeta con el epigrama de Rodrigo Caro. Detrás de una «Prefación» que el mismo Herrera había escrito para introducir sus versos y que aquí se incluye, aparece otra empresa (Fig. 7) cuya autoría pudo ser de cualquiera de estos tres personajes; quizás la hizo para sí el propio Herrera o se intentó con ella homenajearle. En un óvalo —inscrito en una cartela de cueros recortados—, una joven de pie y perfil levanta con la derecha una encina que oprime sobre la

²³ FERNANDO DE HERRERA, 1619.



Fig. 7. «CEDAT», *Versos de Fernando de Herrera* [...], 1619
Fuente: Biblioteca Universitaria de Granada. Hospital Real

cabeza de un león. Con la izquierda, sujeta su falda para recoger frutos. Es la Elocuencia²⁴ o la Fortaleza que proporciona el intelecto sobre la cólera desmedida o violencia. Con la encina intenta vencer al león; de ahí el mote: «CEDAT» (que él ceda, se deje dominar, se rinda), en una filacteria que rodea al árbol. Si el león significa fuerza física, fiereza²⁵, la encina²⁶, por la dureza de su madera (por lo que de ella Zeus hizo la estaca para Hércules), la longevidad y la hoja perenne, representa la constancia, la fuerza por tal constancia e incluso la inmortalidad; se vincula al propio Zeus (a través de cuyas hojas comunica sus designios) y con sus hojas se corona a los oradores, músicos y poetas vencedores en los certámenes a él dedicados. Aquí, su relación con la inteligencia y la sabiduría se acentúa al colocar sobre su copa una lechuzna²⁷, ave relacionada con Atenea por estos aspectos. En definitiva, es el deseo de que la inteligencia, la ilustración y la elocuencia venzan a la violencia, en un momento, el de la llamada «generación pacifista del Barroco», de hartazgo por las guerras de religión, que cronológicamente se ubica en

²⁴ Si tal empresa la ideó Fernando de Herrera, no conoció la obra de Ripa, pero indudablemente, hay semejanza en la expresión de conceptos semejantes: Así, Cesare Ripa representa la Fuerza sometida a la Elocuencia con una figura femenina de pie sobre el lomo de un león pacíficamente recostado, con el caduceo de Mercurio en una mano. Y a la Fuerza sometida a la Justicia, con una mujer con corona y espada, sentada sobre el lomo de un león (RIPA, 1987 [1593]. Primera edición sin imágenes, Roma, 1593; con imágenes, Roma, 1603: I, 449-450).

²⁵ Para este simbolismo en el león, ver por ejemplo las referencias de Ripa en los ejemplos señalados. También es así significado por Horapolo en su *Hieroglyphica*, en distintos apartados (HORAPOLO, 1991 [1505]. Primera edición sin imágenes: 1505; con imágenes: 1543).

²⁶ Para los símbolos de este árbol, ver Alciato: emblema CXCIX, *La enzina* (ALCIATO, 1975 [1531]: 220; RIPA, 1987 [1593]: I, 318; BIEDERMANN, 2013: 167).

²⁷ Según Ripa, las lechuzas arrastran el carro de Minerva, diosa de la Sabiduría y del Consejo; además, «ven a la perfección durante la noche [...] el hombre sabio ve y conoce las cosas, aún siendo difíciles y ocultas». (RIPA, 1987 [1593]: I, 170, 222).

el reinado de Felipe III (1598-1621) y su valido el duque de Lerma, quienes traducen tal hartazgo en el intento de una «coexistencia pacífica»²⁸ en las relaciones internacionales. El momento del héroe bélico ha quedado superado.

Y quiero terminar con un ejemplo —permítaseme volver a la Granada de 1550— que me parece muy significativo de ese modo de sentir y transmitir pensamientos y emociones que observo generalizado especialmente en el siglo XVI, con la empresa. Dadas las características de este ejemplo se comprenderá que es especial; sin embargo, puede servir a modo de conclusión del escaparate expuesto, tan breve como la extensión de este texto lo permite. Y puede cifrar tal conclusión ya que, con fuerza, muestra la confianza en el poder transmisor y mnemotécnico de la empresa, incluso en los momentos más extremos y sensibles. Me refiero a un hecho vinculado a la vida de San Juan de Dios, el cual me llevó al título de este escrito. Estando el santo cercano a su muerte, dicta, aunque «agobiado de dolores, que le quitaban el habla»²⁹, una carta en la que se despide de la Duquesa de Sesá, «gran favorecedora suya»³⁰: «que no se si nos veremos más», le dice. En la carta le muestra cariño, agradecimiento y le describe un regalo que le enviará con Angulo, su ayudante. Es todo lo que posee, todo lo que le puede dejar, y contiene un mensaje muy importante que le explica. Copio su texto —a Angulo:

Mandole que os lleve mis armas que son tres letras de hilo de oro, las cuales estan en raso colorado. Estas tengo yo guardadas desde que entre en batalla con el mundo: guardadlas muy bien con esta cruz [...]. Estan en raso colorado, porque siempre tengais en vuestra memoria la preciosa sangre que nuestro Señor Jesucristo derramo por todo el genero humano [...]. Tres son las letras, porque tres son las virtudes que nos encaminan al cielo: la primera es Fe, creyendo todo lo que cree [...], la santa Madre Iglesia [...]; la segunda es la Caridad, tener caridad primero de nuestras animas [...] luego caridad con nuestros proximos [...]; y la tercera es Esperanza en solo Jesucristo, que por los trabajos y enfermedades que por su amor pasaremos [...] nos dara la gloria eterna [...]. Las letras son de oro, porque asi como el oro es tan preciado metal, para resplandecer [...] es primero apartado de la tierra e inmundicia en que se cria y despues purgado por el fuego para quedar limpio [...]; asi conviene que el anima que es joya tan preciado, sea apartada de los deleytes y carnalidades de la tierra, y quede sola con Jesucristo, y despues purgada en fuego de caridad [...] para que sea preciado de Jesucristo y resplandezca [...]. Quatro esquinas tiene este paño, que son las quatro virtudes [...]. Prudencia y Justicia y Templanza y Fortaleza. La Prudencia [...] tomando consejo con los mas viejos y que saben mas. La Justicia [...] dar a cada uno lo que es suyo [...], La Templanza nos enseña que templadamente

²⁸ UBIETO *et al.*, 1972: 365.

²⁹ GÓMEZ MORENO, 1950: 131.

³⁰ GÓMEZ MORENO, 1950: 131.

[...] tomemos el comer y el beber y el vestir y todas las otras cosas [...]. Fortaleza nos dize que seamos fuertes y constantes en el servicio de Dios [...]. Tiene este paño de esotra parte una cruz a manera de aspa: que cada uno que desea salvarse ha de llevar, cada uno como Dios es servido y le de la gracia, aunque todos tiran a un blanco; mas cada uno va por su camino, como Dios le encamina: unos son frayles y otros clerigos y otros ermitaños y otros son casados; asi que en qualquiera estado se puede cada uno salvar³¹.

Su regalo es aquello en lo que el mismo santo ha fundamentado su vida, sus propias armas; esencial para él y clave para un buen final en el más allá. Regalo importante y último recuerdo que cifra en una empresa, descrita con detalle en su última carta, en la que se despidió de su amiga, esforzándose para dictar cada palabra. Juan de Dios piensa que es la mejor forma que tiene de comunicar y hacerle recordar lo que considera más valioso a la persona querida, de su corazón al de ella.

FUENTES

- ALCIATO, Andrea (1975 [1531]). *Emblemas*. Madrid: Editora Nacional.
- ESPAÑA. Chancillería de Granada (1601). *Ordenanças de la Real Audiencia y Chancillería de Granada*. Granada: Sebastián de Mena.
- FERNANDO DE HERRERA (1619). *Versos de Fernando de Herrera* [...]. Sevilla: por Gabriel Ramos Vejarano.
- GARCILASO DE LA VEGA (1580). *Obras* [...] con anotaciones de Fernando de Herrera [...]. Sevilla: por Alonso de la Barrera.
- GRANADA, Fr. Luis de (1595). *Compendio de doctrina christiana, diuidido en tres partes* [...] Traduzido de lengua portuguesa en nuestro vulgar Castellano, por Fray Iuan de Montoya [...]. Granada: A costa de Ioan Diaz [...] Por Sebastian de Mena.
- HORACIO FLACCO, Quinto (1599). *Sus obras con la declaración Magistral en lengua Castellana. Por el Doctor Villen de Biedma*. Granada. Sebastian de Mena.
- HORAPOLO (1991 [1505]). *Hieroglyphica*. Madrid: Akal.
- IZIAR, Juan de (1548). *Recopilación subtilissima, intitulada Orthographia pratica: en la qual se enseña a escreuir perfectamente, ansi por pratica como por geometria todas las suertes de letras que mas en nuestra España y fuera della se vsan* [...] cortado por Iuan de Vingles Frances [...]. Zaragoza: por Bartholome de Nagera.
- IZIAR, Juan de (1549). *Libro intitulado Arithmetica practica, muy útil y provechoso para toda persona que quiera exercitarse en aprender a contar* [...]. Zaragoza: Pedro Bernuz.
- IZIAR, Juan de (1559). *Libro subtilissimo por el qual se enseña a escreuir y contar perfectamente, el qual lleua el mismo orden que lleua un maestro con su discípulo*. Zaragoza: Esteban de Nagera.
- LOPEZ MADERA, Gregorio (1601). *Discursos de la certidumbre de las reliquias descubiertas en Granada desde el año de 1588 hasta el de 1598* [...]. Granada: Sebastian de Mena.
- RIPA, Cesare (1603). *Iconologia overo Descrittione de diverse imagini cavate dall' antichità et di propria inventione*. Roma: apresso Lepido Facii.

³¹ GÓMEZ MORENO, 1950: 157-162.

- RIPA, Cesare (1987 [1593]). *Iconología*. Madrid: Akal.
- SOLORZANO PEREIRA, Juan de (1653). *Emblemata Centum, Regio Política*. Madrid.
- TERESA DE JESÚS, Santa (1740). *Obras de la Gloriosa Madre Santa [...] Fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primera observancia*. Tomo Primero. Bruselas: Marcos-Miguel Bousquet y Compañía.

BIBLIOGRAFÍA

- BIEDERMANN, Hans (2013). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- CHECA CREMADES, Fernando (1987). *La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo*. In CARRETE PARRONDO, Juan; CHECA CREMADES, Fernando; BOZAL, Valeriano. *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*. *Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid: Espasa Calpe, vol. XXXI, pp. 11-200.
- GARCÍA DE LEONARDO, María José Cuesta (2023). *El arzobispo Talavera, el gramático Alcalá y el impresor Varela. Granada, 1503-1505*. «Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco». 13, 19-36.
- DOMUS Sapientiae. *Fondos bibliográficos de la Universidad de Granada de la época de Isabel La Católica* (2004). Granada: Universidad de Granada.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1970). *Cinco impresores granadinos de los siglos XVI y XVII*. Granada: Universidad de Granada.
- GÓMEZ MORENO, Manuel (1950). *Primicias Históricas de San Juan de Dios («El Hombre que supo amar»)*. Madrid: Provincias Españolas de la Orden Hospitalaria.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2019). *Divisa de Sebastián de Mena: RENOVABITUR UT AQUILA IUVENTUS TUA*. In LÓPEZ POZA, Sagrario. *Symbola: divisas o empresas históricas*. A Coruña: BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro). [Consult. 20 dic. 2022]. Disponible en <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/248>>.
- MACEIRAS LAFUENTE, Andrea (2015). *Empresas o divisas (invenciones y letras) de reyes, caballeros y eclesiásticos españoles: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*. A Coruña: Universidade da Coruña. Tesis doctoral.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1885). *Horacio en España. Solaces bibliográficos*. Vol. 2. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, t. I.
- MORENO GARRIDO, Antonio (1976). *El grabado en Granada durante el siglo XVII. I: La calcografía*. «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada». 13, 9-218.
- PÉREZ GALDEANO, Ana (2014). *Alberto Fernandez. El inicio del grabado calcográfico en Granada*. «Miradas». 1, 22-46.
- UBIETO, Antonio et al. (1972). *Introducción a la Historia de España*. Barcelona: Teide.
- VINDEL, Francisco (1935). *Escudos y marcas tipográficas de los impresores en España durante el siglo XV*. Madrid: Torrent.
- VINDEL, Francisco (1945-1954). *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*. Madrid: Góngora.

LA ENTRADA EN CLERICATURA EN LA IGLESIA LATINA Y SU RETÓRICA VISUAL*

PASCUAL A. GALLART PINEDA**

Resumen: Durante la Edad Media se configuró un ritual que permitía el acceso a la clerecía. Este, que era presidido por el obispo, estaba integrado por la admonición que les dirigía a los postulantes y por los ritos de la vestición de la sobrepelliz, la tonsura de los cabellos y el rasurado de la barba. Este artículo propone una aproximación al imaginario del ritual de entrada en clerecatura; para ello serán analizados documentos icónicos conceptuales y narrativos sobre el mismo, siguiendo los planteamientos de la metodología iconográfica-iconológica. Las imágenes se relacionarán, por una parte, con escritos de los Padres de la Iglesia y de liturgistas medievales para poder explicar el simbolismo que encerraban y, por otra, con las indicaciones que aportan las rúbricas del pontifical, para observar la vinculación que se estableció entre el lenguaje textual y el icónico.

Palabras clave: entrada en clerecatura; tonsura de los cabellos; tonsura de la barba; entrega de la sobrepelliz; tipos iconográficos.

Abstract: During the Middle Ages a ritual that allowed access to the clergy was shaped. This ritual was presided over by the bishop and consisted of the admonition addressed to the postulants together with the rites of the dressing of the surplice, the tonsure of their hair and the shaving of their beards. This article addresses the ritual of entry into priesthood. Iconic documents about that ritual, both conceptual and narrative, will be analyzed according to the iconographic-iconological approach. The scenes will be related, on the one hand, to writings of the Fathers of the Church and medieval liturgists in order to explain the symbolism contained in them and, on the other hand, to the indications provided by the rubrics of the pontifical, to observe the link that was established between the textual language and the iconic one.

Keywords: priesthood initiation; hair tonsure; beard tonsure; presenting the surplice; iconographic types.

Los sacramentos del bautismo y del orden son considerados ritos de iniciación o de acceso porque producen un cambio de estado en la persona. El primero permite la incorporación a la familia cristiana, el segundo provoca el abandono del mundo laico para entrar en el clerical.

En todo curso iniciático se pueden encontrar cuatro elementos: una realidad trascendente, un conjunto de símbolos que la acercan a quien pretende ingresar en ella, una comunidad de iniciados y, por último, un sujeto que quiere acceder¹. En el presente artículo nos centraremos en los ritos simbólicos que posibilitan la entrada en la jerarquía eclesiástica y, especialmente, en sus representaciones icónicas.

* El contenido de este escrito procede de la tesis doctoral *La visualidad artística del sacramento del orden en la liturgia de la Iglesia latina (ss. XIII-XVIII)*, que el autor del presente artículo defendió en la Universitat de València. Además, se inscribe en el proyecto PID2019-110457GB *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación MCIN/AEI/10.13039/501100011033*, liderado desde la Universitat de València.

** Universitat de València. Email: pascual.gallart@uv.es. Las traducciones al español recogidas en las notas al pie de página números 6, 7, 8, 14, 18, 24, 25, 26 y 27 son del autor del artículo.

¹ BOROBIÓ, 2008: 30-31.

Tertuliano fue el primero que usó el término latino *ordo*, para referirse a los ministerios eclesiásticos. Cipriano dio un paso más en el proceso de jerarquización, al llamar «grados» a los diferentes ministerios que conformaban el *ordo*, pero también al referirse al clérigo como aquella persona que por su estado tiene una relación especial con Dios². Será durante el siglo III cuando el clero se organice como un *ordo* con una estructura piramidal, así aparece ya en la *Traditio Apostolica* de Hipólito.

La reglamentación a la que fue sometida la clerecía habría que relacionarla con la importancia que durante la Edad Media se concedió a pertenecer a un grupo social, a un *ordo*. En esta sociedad, el *ordo clericorum* coexistía con el de los caballeros, los gremios, las asociaciones de caridad y, entre 1250 y 1500, también con las cofradías que, fomentadas por las órdenes mendicantes, transformarían la estructura social de las ciudades³.

Cuando se estudian figuraciones visuales sobre las ordenaciones clericales hay que aludir a dos manuscritos destacados. El primero es el *Sacramentario de Marmoutier*, surgido a mediados del siglo IX en el marco de la reforma litúrgica emprendida por Pipino y Carlomagno. El segundo, el *Rollo-pontifical de Landolfo*, creado por este prelado en el 970 para su sede de Benevento. Ambas obras están consideradas precursoras del programa visual creado en Roma a finales del siglo XIII para ilustrar los pontificales, entre otros motivos, por el papel central que ocupa la figura del obispo, con lo que se reflejaba su hegemonía sobre los otros miembros del clero. Además, este programa romano adoptará de la obra beneventana tanto la creación de ciclos compuestos por una o varias imágenes, como la estrecha relación existente entre el texto de las rúbricas y los tipos iconográficos⁴. Aunque todos estos detalles estarán presentes en la mayor parte de las figuraciones visuales sobre el acceso al clericaliato, ni el códice carolingio, ni el de Landolfo, presentan imagen alguna sobre el tema objeto de estudio.

Para adentrarnos en el imaginario del ritual de ingreso en clerecatura serán analizados documentos icónicos, conceptuales y narrativos, sobre el mismo, siguiendo los planteamientos de la metodología iconográfica-iconológica. Las imágenes se relacionarán, por una parte, con escritos de los Padres de la Iglesia y de liturgistas medievales para poder explicar el simbolismo que encerraban y, por otra, con las indicaciones que aportan las rúbricas del pontifical, para observar la vinculación que se estableció entre el lenguaje textual y el icónico.

1. ENTRADA EN CLERICATURA

La iniciación no es un concepto exclusivamente cristiano, ya que encuentra su fundamento en la misma consideración del hombre como ser social. Muestra de ello es que muchas culturas disponen de rituales para la integración del nuevo miembro en su grupo

² VORGRIMLER, 1989: 320.

³ LE GOFF *et al.*, 1999: 172.

⁴ PALAZZO, 1999: 199.

o comunidad de referencia. También serán numerosas las religiones que dispongan de ceremonias cuya finalidad sea «producir una modificación en el estatuto social y religioso de la persona que va a ser admitida»⁵.

En el cristianismo existen diversos ritos iniciáticos, como son el bautismo, el noviciado en las órdenes religiosas o la entrada en el clericali. En todos ellos se produce la «muerte iniciática» como paso previo para el «nuevo nacimiento», lo que supone abandonar las costumbres y hábitos anteriores y adoptar los de la nueva familia espiritual a la que se accede.

El ritual de entrada al *ordo clericorum*, conocido como *Ad Clericum Faciendum* o *De clerico faciendo*, aparece por vez primera en el *Sacramentario gelasiano* del siglo VIII y no confería ningún ministerio, consistía únicamente en el paso del estado laico al clericali. Dicho «tránsito» venía simbolizado por medio de la entrega de la sobrepelliz, la tonsura de los cabellos y, finalmente, el rapado de la barba. Estos tres ritos, que producían un cambio en la apariencia exterior, pretendían un doble objetivo: por una parte, manifestar el amor del futuro clérigo por Cristo y, por otra, convertirse en un escudo que le permitiese luchar contra las tentaciones del mundo para poder dedicar su vida a Dios. Todo ello se encontraba recogido en el prefacio que pronunciaba el obispo al principio de la ceremonia.

Los tres ritos anteriores simbolizaban que el candidato había cruzado el umbral que separa la ignominia del mundo laico para adentrarse en el estado clericali. Tradicionalmente, la secuencia en que acontecían era la descrita; sin embargo, será modificada en el *Pontifical Romano* emanado del Concilio de Trento, ya que en este, primero tenía lugar el corte de los cabellos y al final la entrega de la sobrepelliz. No obstante, antes de todo se llevaba a cabo el examen a los candidatos, que permitía al obispo verificar si reunían las condiciones para su aceptación, entre las que se encontraban saber leer y escribir: «Prima tonsura non initientur [...] quid legere et scribere nesciant»⁶. Este momento, que podría ser considerado el prolegómeno del ritual, es la imagen que principia el *Pontifical de Arlés* (Fig. 1), que ilustra la ceremonia «Forma sive modus examinandi clericos ordinandos»⁷.

Si los personajes de la izquierda figuran a la feligresía presente en el acto litúrgico, los arrodillados representan a los candidatos. El primero de ellos coge el libro que le acerca el arcediano, encargado este de verificar que sabían leer. En el extremo derecho, el mitrado, sentado en su sede, sigue con atención el desarrollo de la prueba.

Demostrada la idoneidad de los aspirantes se iniciaba el ritual de admisión en el clero. Seguidamente abordaré el estudio de los tipos iconográficos de los tres ritos que lo integraban.

⁵ BOROPIO, 2009: 19.

⁶ «No se dará la primera tonsura [...] a quienes no sepan leer y escribir». *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 7.

⁷ «Forma o manera de examinar a los que se ordenan clérigos».



Fig. 1. Entrada en clericatura:
examen a los candidatos
Fuente: Pontifical de Arlés.
BNF, París, Latin 9479,
fol, 1, c. 1370-1378

1.1. Entrega de la sobrepelliz

La concesión material de esta prenda se introdujo en el siglo XIII, suscitada, posiblemente, por la oración *Adesto, domine, supplicationibus* que pronunciaba el prelado tras el prefacio. En ella el postulante era bendecido y recibía simbólicamente «el hábito de religión». Aunque esta plegaria ya estaba presente en el *Pontifical romano-germánico*, compilado en Maguncia entre el 950 y el 962, será en el *Pontifical de la curia* del siglo XIII cuando se le añada la directriz «Hic induas eum superpelliceo»⁸, la cual inspiró dicho rito. Si la entrega material de esta vestidura surge en estos momentos, no debemos rastrear documentos visuales antes de mediados o finales de esa centuria.

Entre los tipos iconográficos del acceso al clericalato, la vestición de esta prenda por el postulante no fue el más representado por los artistas. En general, si se quería

⁸ «Se le pondrá entonces la sobrepelliz».



Fig. 2. Entrada en clericatura: vestición de la sobrepelliz y tonsura
 Fuente: *Pontifical Senonense*. BNF, París, Latin 962, fol. 124, siglo XIV

ilustrar este ingreso con una única imagen, normalmente el momento elegido era el de la tonsura de los cabellos. Será en los pontificales impresos postridentinos cuando la concesión de la sobrepelliz forme parte del ciclo icónico sobre este ritual. La pregunta que se impone es ¿por qué en los pontificales historiados las figuraciones de dicho rito no obtuvieron el éxito de los otros dos? Posiblemente, la explicación se encuentre en la ambigüedad de la imagen. La donación de una prenda litúrgica por parte del obispo a un clérigo acontece en rituales diferentes. Puede ser observada en el que estamos analizando, donde simboliza que el candidato abandonaba la vestimenta laica para acoger la propia de los clérigos; pero también aparecía en la ordenación del subdiácono, quien recibía la tunicela; en la del diácono, al que se le concedía la dalmática y, finalmente, en la del presbítero que obtenía la casulla. El mismo esquema compositivo se encuentra en dos sacramentales: en la entrega del hábito en el ritual de acceso a la vida monástica y en la bendición que el obispo realizaba de las diversas vestiduras cultuales.

En una época como la medieval, en la que el «analfabetismo restringe la acción de lo escrito y confiere a las imágenes un poder mucho mayor sobre los sentidos y el espíritu del hombre»⁹, la Iglesia usará la visualidad con fines didácticos e ideológicos, con la intención de informar, formar y transmitir unos planteamientos teológicos o políticos. En este sentido, se identificaba más fácilmente la tonsura de la cabeza o de la barba como tipos iconográficos específicos de la entrada en clericatura, que no la entrega de la prenda litúrgica que se encontraba en varios rituales. Quizás, para evitar confusiones el iluminador del *Pontifical Senonense* ilustró este ritual con una imagen (Fig. 2)

⁹ LE GOFF *et al.*, 1999: 41.

en la que dos momentos consecutivos en el tiempo, como son la entrega y vestición de la sobrepelliz, por una parte, y la tonsura de los cabellos, por otra, han sido presentados como simultáneos.

Este recurso evidenciaría que el artista, posiblemente por disponer de un número determinado de documentos visuales para todo el manuscrito, en algunos de ellos se vio en la necesidad de anteponer el interés narrativo al mimético y sacrificar la coherencia temporal, como se observa en este caso, donde el prelado procede a cortar con su mano derecha el cabello del clérigo postrado a sus pies, mientras que con la izquierda le coloca la sobrepelliz, cuya manga aún parece estar sujetando.

Si la ilustración anterior podría ser considerada un ejemplo del método simultáneo, las que aparecen en los pontificales de Paulo III, de 1543 y de Clemente VIII, de 1595¹⁰, lo serían del cíclico. En estas obras postridentinas, el programa visual del acceso al clericato viene integrado por tres representaciones icónicas (Fig. 3).

La primera, que ocurría al principio de la misa, muestra la admonición que el prelado dirigía a los postulantes. Las rúbricas disponen que el mitrado debía sentarse en su faldistorio ubicado en medio del altar: «Pontifex, cum mitra ad faldistorium, ante medium altaris sibi praeparatum, accedit, in illo sedet»¹¹. En este momento el arcediano llamaba a los candidatos: «Accedant omnes qui ordinandi sunt»¹². Las indicaciones especifican que los postulantes debían arrodillarse formando un semicírculo ante el obispo: «Quibus ante altare coram Pontifice genuflexis, in modum coronae dispositis»¹³. Puede observarse cómo el lenguaje icónico sigue minuciosamente estas directrices.

En todas las imágenes los candidatos llevan la sobrepelliz colgada en el brazo izquierdo, como viene prescrito: «Quilibet ordinandorum habere debet suum superpelliceum super brachium sinistrum»¹⁴. Como he dicho anteriormente, si en el *Pontifical* del siglo XIII la concesión de esta prenda tenía lugar al inicio del rito, en otros posteriores acontecía al final, tras la tonsura, como muestra la última ilustración del programa visual en cuestión. En ella el obispo, sentado en su trono y mitrado, impone el vestido clerical al candidato postrado a sus pies, según lo estipulado: «Tum Pontifex sedet cum mitra, accipiens in manum superpelliceum, dicit singulis»¹⁵.

¹⁰ WEITZMANN, 1990: 19-20.

¹¹ *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 12.

¹² *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 12.

¹³ *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 12.

¹⁴ *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 13.

¹⁵ «Entonces el obispo, provisto de la mitra, se sienta y tomando en la mano la sobrepelliz dice a cada uno». *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 17.



Fig. 3. Programa visual de la entrada en cléricatura
Fuente: *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595, fols. 6, 15, 17

La concesión de la sobrepelliz como «hábito de religión» remite a la consideración de los ministros del culto como un grupo social diferenciado y con una vestimenta propia que los distinguía del resto de la sociedad. Cuando el clero ya se había constituido como un *ordo* separado de los laicos, los poderes eclesiásticos se afanaron por encontrar un atuendo propio característico. Este interés iba en consonancia con una sociedad tan jerarquizada como la medieval, en la que todos los grupos, gremios y cofradías podían ser reconocidos por su vestimenta e insignias. También el clero será fácilmente identificable por su apariencia externa, especialmente, la vestimenta y la tonsura que adornaba su cabeza.

La decretal *Quoniam*, preparada por el papa Clemente V (1305-1314) y publicada por su sucesor Juan XII en 1317 en la colección de las *Clementinas*, exhortaba a los clérigos a mostrar, por la decencia de su vestimenta exterior, la honestidad que albergaban en su interior¹⁶. Este texto venía a constatar que la pertenencia al *ordo clericorum* era una dignidad.

En el *Pontifical* del siglo XIII, tras la imposición de la sobrepelliz acontecía el rito de la tonsura, que seguidamente paso a analizar.

1.2. Tonsura de los cabellos

En los albores de la era cristiana, el clero no se distinguía de los laicos ni por su vestimenta, ni por su cabello, pues aunque las primeras instrucciones canónicas recomendaban llevarlo corto, este era, precisamente, el uso generalizado entre los varones de aquella época. En el siglo III, el autor de la *Didascalía de los Apóstoles* ya daba a los hombres unas consignas relacionadas con el pelo, las cuales serán retomadas durante el último tercio de la centuria siguiente por el compilador de las *Constituciones Apostólicas*: «No cultives tu cabellera, antes bien no la dejes crecer y córtala, porque, cuando te peinas con elegancia, cuando proteges tu cabellera del desorden o cuando te perfumas, corres el riesgo de atraer hacia ti aquellas mujeres que se dejan seducir por estas cosas»¹⁷.

De estos mismos años procedería el vestigio más antiguo de la ceremonia sagrada del corte de los cabellos, que en Oriente se remontaría al año 379, siempre y cuando fuera auténtico el testimonio que afirma que el obispo Otreio de Mitilene ordenó a san Eutimio como lector confiriéndole la tonsura¹⁸.

Si durante los primeros siglos a los clérigos solo se les pedía llevar el pelo corto, pronto surgirán textos donde se hace mención de una corona de cabellos. La referencia más remota conocida data del 590, procede de un texto que Gregorio de Tours escribió sobre san Niceto, que fue obispo de Tréveris entre el 527 y el 566: «Dès sa naissance, le saint fut désigné pour la cléricature. En effet, aussitôt qu'il fut né, on vit sa

¹⁶ TRICHET, 1986: 107.

¹⁷ *Constituciones Apostólicas*, 2008: 11.

¹⁸ RIGHETTI, 1956: 923.

tête complètement dépourvue de cheveux, comme il arrive aux nouveua-nés, mais il s'y trouvait tout autour une rangée de petits poils, si bien qu'on eût dit une couronne cléricale»¹⁹.

El origen de esta corona eclesiástica se encuentra en la Galia de finales del siglo VI. Establecer su uso ya en los inicios del cristianismo carece de veracidad porque la persecución a la que fueron sometidos los cristianos de esa época no recomendaba llevar un signo tan manifiesto. San Isidoro de Sevilla escribió de la misma: «cuando la parte superior de la cabeza es tonsurada, en la parte inferior queda un círculo como corona»²⁰. El canon 41 del IV Concilio de Toledo del 633 especificaba: «Todos los clérigos o lectores, lo mismo que los levitas y sacerdotes, llevarán trasquilada la parte superior de la cabeza, y dejarán en la inferior una sola corona de cerquillo»²¹.

A medida que arraigaba esta práctica aumentaba el número de textos que la interpretaban en clave simbólica. San Isidoro la consideraba el rasgo externo de quien al consagrarse al servicio de Dios renunciaba a los vicios y a los pecados de la carne: «la tonsura es un signo que podemos ver en el cuerpo, pero actúa en el alma, de tal manera que gracias a ella se ahuyentan los vicios de la vida religiosa y quedamos libres de los males de nuestra carne igual que de los cabellos y con nuestros sentidos renovados»²². Este corte lo pondrá en relación con el nazareato y con las abstinencias a las que se obligaban los israelitas que profesaban este voto de consagración a Dios, como recoge la Biblia: «Entonces el nazir se rapará su cabellera de nazir, a la entrada de la Tienda del Encuentro; tomará la cabellera de su nazireato y la echará al fuego que arde debajo del sacrificio de comunión»²³. Precisamente el «*Incipit* del Libro de los Números» en la *Biblia de los capuchinos*, de finales del siglo XII, muestra la figuración visual de un nazareno al que un hebreo le está cortando los cabellos. Ante él, el sacerdote de pie, y sobre el altar el cordero que ha presentado en ofrenda.

En el *Sacramentario de Gelón*, la oración *Ad clericum faciendum* viene ilustrada por una imagen esquemática que se reduce a un rostro humano con una tonsura circular en la zona superior del cráneo, en la que han sido omitidos todos los detalles del rito, como quién realiza el corte de los cabellos, de qué forma, dónde, etc. Esta simplificación está indicando que solo interesaba poner de manifiesto el simbolismo de esta acción, que para Amalario de Metz consistía en arrancar de la mente los pensamientos superfluos para centrarse en el conocimiento de Dios, que reside en la cabeza. Como los cabellos aluden a los pensamientos terrenales, eliminándolos se facilita al individuo centrarse en los bienes del cielo. Así pues, el cambio en la apariencia externa producido por la tonsura

¹⁹ «Desde su nacimiento, el santo fue elegido para la clericatura. En efecto, apenas vino al mundo, se vio su cabeza completamente desprovista de cabellos, como sucede a los recién nacidos, pero disponía alrededor una fila de pelos, que bien parecía una corona clerical.» GREGORIO DE TOURS, 1985 *apud* TRICHET, 1990: 69.

²⁰ ISIDORO DE SEVILLA, 2011: 64.

²¹ TEJADA, 1859: 290.

²² ISIDORO DE SEVILLA, 2011: 64.

²³ Nm 6, 13-18.

era considerado una ayuda al clérigo para que llevase una conducta intachable guiado por la divinidad, mientras que la forma circular pretendía ser en la tierra un adelanto de la corona que recibirá en la morada eterna.

La representación icónica que acompaña este rito en un pontifical realizado en Aviñón durante los primeros años del siglo XIV (Fig. 4), aunque es narrativa presenta aspectos simbólicos, como evidencian las descomunales tijeras que sujeta el prelado sobre la cabeza del candidato.

Quizás con el recurso del tamaño se haya querido atraer la atención sobre el acontecimiento que está teniendo lugar, además de evidenciar posturas de orden teológico y político. Entre estas últimas destacaría la idea de que solo el obispo tiene potestad para permitir la entrada en clerecía, lo que debería ser encuadrado en el pulso que mantenía el papado con los poderes temporales para procurarse la supremacía política en la cristiandad occidental. Es posible, también, que con ello se remitiese a cuestiones de orden teológico, es decir, el corte de los cabellos representaba la renuncia a las cosas mundanas como una muestra del amor que el clérigo profesaba a Dios, idea que era aludida en las oraciones pronunciadas durante esta ceremonia.

Un tipo iconográfico diferente lo conformaría la imagen del folio 24 del *Pontifical* de Arlés (Fig. 5) donde, quizás por falta de espacio para plasmar diversas acciones en unidades iconográficas aisladas, se llevó a cabo una fusión de dos momentos: la llamada de los candidatos por una parte y la tonsura propiamente dicha por otra.

En el centro de la composición una figura masculina dibuja un eje que la divide en dos mitades. Este clérigo, quizás el arcediano, señala con su dedo índice derecho a los cuatro jóvenes situados frente a él, todos con las manos juntas en señal de oración. Es apreciable la fidelidad a las indicaciones de las rúbricas: «Tum archidiaconus vocat omnes ordinandos, dicens. Accedant omnes qui ordinandi sunt»²⁴. Posiblemente sea esta la instrucción que les está dando, o puede que les dirija la amonestación que procuraba evitar el acceso a la clero a quien no era digno.

El obispo, en la mitad derecha, mitrado y sentado en la cátedra, corta con las tijeras el cabello del clérigo arrodillado a sus pies, como señalan las prescripciones del ritual: «Pontifex, cum mitra ad faldistorium, ante medium altaris sibi praeparatum, accedit, et in illo sedet [...], qui ordinandi sunt [...] ante altare coram Pontifice genuflexis»²⁵. La ilustración deja constancia de la escasa edad de los tonsurandos, lo que debería ser relacionado con la siguiente indicación: «Prima tonsura vero et minores ordines ante septimum annum dari non debent»²⁶.

²⁴ «Entonces el arcediano llama a todos los ordenandos diciendo: Acérquense todos los que van a ser ordenados». *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 12.

²⁵ «El obispo, provisto de la mitra, accede al faldistorio preparado en medio del altar y en él se sienta [...], los que van a ser ordenados [...] se arrodillan en el altar ante el pontífice». *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 12.

²⁶ «La primera tonsura y las órdenes menores no deben darse antes de los siete años». *Pontifical Romano de Paulo III*, 1543: 2v.



Fig. 4. Tonsura de los cabellos
Fuente: *Pontifical de Avignon*.
Biblioteca municipal, Avignon, ms.
203, fol. 1, c. 1280-1350



Fig. 5. Llamada de los candidatos y tonsura de los cabellos
Fuente: *Pontifical de Arlés*. BNF, París, Latin 9479, fol. 24, c. 1370-1378

Una variante de este tipo iconográfico puede ser observado en el folio 3v del *Pontifical de Calderini* (Fig. 6).

El obispo, rodeado por su presbiterio y otros ministros, tonsura a uno de los aspirantes mientras lee la oración en el libro que le muestra el acólito de su derecha. Los postulantes se arrodillan ante él formando un semicírculo, como indican las rúbricas: «qui ordinandi sunt [...] ante altare coram Pontifice genuflexis et in modum coronae dispositis»²⁷. Entre el prelado y los ordenandos se ha colocado una sábana con el objeto

²⁷ «Los que van a ser ordenados [...] se arrodillan en el altar ante el obispo dispuestos en forma de corona». *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 12.

de recoger los cabellos que estaban siendo cercenados. En este caso el iluminador se ha tomado una licencia, pues el pontifical dice sobre este tema: «Pro clericis ordinandis, parentur forfices pro incidendis capillis, et bacile pro illis imponendis»²⁸. Puede que en algunas iglesias esta bandeja fuera sustituida por una tela, como muestra la ilustración.

En el *Pontifical*, latin 960 de la BNF, el interior de la letra capital O de *Oremus dilectissimi fratres*, oración que inicia el ritual de entrada en cléricatura, muestra la representación icónica del corte del cabello (Fig. 7).



Fig. 6. Biagio Sanguigni, Battista (atr.),
tonsura de los cabellos
Fuente: *Pontifical de Calderini*. Houghton
Library-Univers. Harvard, Cambridge,
ms. Typ 1, fol. 3v, c. 1380



Fig. 7. Izquierda: tonsura de la barba, *incipit rubricae*; derecha: tonsura de los cabellos, fol. 1v
Fuente: *Pontifical*. BNF, París, Latin 960, c. 1280-1300

²⁸ «Estarán preparadas unas tijeras para cortar los cabellos de los que van a entrar en cléricatura y una bandeja para recogerlos». *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 13.

En este caso, quien está tonsurando al primer candidato es el papa, como se desprende de la tiara sobre su cabeza, dado que este códice parece que fue creado para ser usado en la catedral del obispo de Roma, San Juan de Letrán. El reducido espacio de la letra ha obligado al iluminador a colocar a los postulantes en fila mientras esperan a que el pontífice les corte el cabello. Este manuscrito, realizado en la Curia a finales del siglo XIII, fue uno de los primeros provistos de iniciales historiadas por lo que se convirtió en modelo para obras posteriores. En concreto, esta figuración es interesante porque si no fue codificada en este pontifical, sí debió al menos crearse en Roma en esos momentos, dado que no se encuentran imágenes de la tonsura antes de finales del siglo XIII²⁹.

En la oración *Ad clericum faciendum* del *Sacramentario gregoriano*, datada hacia el 595 y atribuida a san Gregorio, se menciona el corte del pelo pero no la corona. Esto lleva a muchos historiadores a afirmar que el círculo rasurado sobre la cabeza no existía en Roma en tiempos de este papa. En cambio, los sacramentarios francos, como el de Gelón compuesto hacia el 770-780 o el de Autún del 800 aproximadamente, sí la mencionan³⁰. La pregunta que debemos formularnos es ¿por qué los clérigos adoptaron el rasurado en forma de corona cuando ya tenían una tonsura consistente en cortarse los cabellos cortos? La respuesta se encuentra en los hombres sometidos a la penitencia pública. Estos para obtener el perdón por las faltas graves cometidas, al menos en la Galia y en Hispania, eran obligados a cortarse los cabellos cortos, como los clérigos, y a llevar vestidos modestos. Se comprende que el clero quisiera verse privado de la vergüenza de ser confundido con penitentes, y que por ello, como modo de distinción adoptara esta nueva forma de cortarse el pelo. Esta explicación vendría confirmada por la forma en que la corona se difundió, pues según parece nació en la Galia de donde pasó a España. En Roma no se la conoció antes del siglo VII y, en cambio, no se implantó en Oriente. Precisamente, en los dos territorios donde arraigó los penitentes estaban obligados a llevar los cabellos cortos. En cambio, esta prescripción no existía en Roma, en África ni en Oriente³¹.

A este mismo tipo iconográfico pertenece el grabado que ilustra este rito en el *Pontifical Romano de Clemente VIII* (ver Fig. 3). En él se observa: la cualidad narrativa de la imagen, la importancia concedida a la ambientación espacial, dado que el artista ha mostrado que la acción acontece en el interior del templo, y por último, la estrecha relación entre imagen y texto. Si se analizan las rúbricas de este libro se aprecia que todas las indicaciones que facilita han sido recogidas en el documento visual. Vemos que los candidatos se arrodillan a los pies del obispo, que aparece mitrado y sentado en su faldistorio ubicado ante el altar, como recogen las rúbricas: «Quibus ante altare cora Pontifice in faldistorio cum mitra sedente genuflexis, Pontifex surgit cum mitra»³².

²⁹ PALAZZO, 1999: 200.

³⁰ TRICHET, 1990: 75.

³¹ TRICHET, 1990: 80.

³² *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 13.

Con las tijeras corta mechones de cabello que depositará en la jofaina que sostiene el ministro arrodillado a su lado: «Pro clericis ordinandis, parentur forfices pro incidendis capillis, et bacile pro illis imponendis»³³. Todos llevan en el brazo la sobrepelliz que seguidamente les será impuesta: «Et quilibet ordinandorum habere debet suum superpelliceum super brachium sinistrum, et candelam in manu dextra»³⁴. Esta imagen deja constancia, también, de la solemnidad que revestía la ceremonia de las ordenaciones en la Iglesia latina, lo que ha sido puesto de manifiesto en la cantidad de ministros que rodean al obispo y en los que asisten a la celebración.

En la Edad Media el ritual de entrada en clericatura concluía con el rapado de la barba del postulante.

1.3. Tonsura de la barba

Si la disciplina de llevar cabello corto y corona en la cabeza se mantuvo invariable en el seno de la Iglesia durante muchos siglos, la de la barba fue cambiando con el tiempo. Si el canon 44 del IV Concilio de Cártago, del 398, prescribía que «el clérigo no debe dejar crecer el cabello ni rasurarse la barba»³⁵, a finales del siglo VII, la colección *Vetus Gallica* sustituirá el canon de los *Statuta Ecclesiae Antiqua* (c. 475-485) que prohibía rasurarse la barba por la condena a dejársela larga. A pesar de ello, todo parece indicar que esta interdicción nunca fue tan firme ni exhaustiva como la del pelo.

Una imagen esquemática puede ser observada en el *Sacramentario de Gelón* de finales del siglo VIII, acompañando a la fórmula «Oratio super eum qui prius barba tundit», que era pronunciada durante su afeitado (Fig. 8).



Fig. 8. Tonsura de la barba
Fuente: *Sacramentario de Gelón*.
BNF, París, Latin 12 048, fol. 209, c. 775-799

³³ *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 13.

³⁴ *Pontifical Romano de Clemente VIII*, 1595: 13.

³⁵ TEJADA, 1859: 253.

En ella, una mano sujeta unas largas tijeras con las que corta la barba de un hombre sentado en el suelo. El iluminador ha exagerado la cabellera y la longitud de la barba, quizás como una forma de fijar la atención en la ceremonia de la tonsura que está acaeciendo. Esta ilustración contrasta con las que se codifican en los siglos finales del período medieval para ilustrar los pontificales. Si en estos se pondrá de manifiesto que compete al obispo permitir la entrada en clerecía, una consecuencia de la lucha de las investiduras, en este códice carolingio el artista está más preocupado por subrayar el cambio que ese rasurado provocaba en la apariencia externa del clérigo.

A finales del siglo XIII aparecerá un tipo iconográfico narrativo del afeitado de la barba que integrará el programa visual de las ordenaciones que se crea en Roma. Un ejemplo lo observamos en el *Pontifical*, Latin 960 de la BNF (Fig. 7). En este caso, la imagen no ilustra el rito sino que se ubica al inicio del códice, junto a la tabla de contenidos. A pesar de ser descriptiva de la ritualidad presenta un aspecto simbólico que me parece interesante resaltar. Muestra al prelado rasurando el rostro a un joven, uno de los ritos que posibilitaba la entrada en cléricatura, justo en el folio que principia el libro, como permitiéndonos adentrarnos en su lectura. La figuración visual insiste, además, en el poder del obispo sobre los otros miembros de la jerarquía eclesiástica, pues solo él podía dar acceso al *ordo clericorum* y conferir a los ministros su cargo litúrgico. Esa autoridad ha sido puesta de manifiesto en la posición de dominio del prelado, entronizado en su sede y con el postulante arrodillado a sus pies en signo de sumisión. Esa imagen en majestad es una especie de frontispicio que abre su libro litúrgico oficial.

Estas representaciones icónicas que potencian la figura episcopal se vinculan con la lucha que enfrentó al papado con las autoridades laicas por el tema de las investiduras, siendo una consecuencia de esa rivalidad la creación de los pontificales de la baja Edad Media, de donde proceden la mayor parte de estas imágenes.

CONCLUSIONES

Tres ritos conformaban el acceso al *ordo clericorum*: la tonsura de los cabellos, el rasurado de la barba y la vestición de la sobrepelliz. Esta última simbolizaba la pureza del nuevo estado al que llegaba el clérigo tras haberse despojado de la sordidez del viejo Adán, renuncia que le permitía vestirse del hombre nuevo según el espíritu de Cristo, lo que venía representado en la blancura de esta vestimenta. El corte de los cabellos, y en menor medida el afeitado de la barba, indicaban el abandono de todas las superficialidades terrenas³⁶, lo cual le permitía perseverar en el mensaje del Mesías y dedicarse a las cosas de arriba.

Si consideramos estos tres ritos formando una unidad conocida como «entrada en cléricatura», en algunos libros litúrgicos podríamos hablar de método cíclico. Sería el caso de los *Pontificales romanos* de Paulo III y de Clemente VIII (Fig. 3). Ambos presentan

³⁶ BEDOYA, 1835: 148.

un programa visual integrado por tres imágenes: la primera alude a la presentación de los candidatos ante el pontífice y la admonición que este les dirigía; la segunda, a la tonsura de los cabellos y, la última, a la entrega de la sobrepelliz. En estos libros postridentinos se ha prescindido del tipo iconográfico del rasurado de la barba, quizás con ello se indicase que este rito no tuvo tanta trascendencia como los otros dos.

La entrada en clerecía remite a una de las estructuras que podían encontrarse en la Europa medieval. Frente a la vinculación natural fruto de la filiación o consanguinidad aparecía la surgida de la alianza, como los esponsales. A estas dos habría que añadir el parentesco artificial, también llamado ritual o espiritual, que no se oponía a los anteriores sino que se articulaba de forma estrecha y complementaria a ellos³⁷. A este pertenecería el sacramento del bautismo, pero también el ritual analizado en el presente artículo. Si aquel constituye un rito de paso que posibilitaba al catecúmeno acceder al cuerpo místico de Cristo, el acceso a la clerecatura también lo era, ya que permitía pasar del mundo de los laicos al de los clérigos. En ambos casos el candidato recibía una vestidura blanca como signo de su nuevo estado.

FUENTES

- CONSTITUCIONES APOSTÓLICAS. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2008.
ISIDORO DE SEVILLA (2011). *Los oficios eclesiásticos*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
PONTIFICAL ROMANO DE PAULO III. Venecia: [s.n.], 1543.
PONTIFICAL ROMANO DE CLEMENTE VIII. Roma: Editio Princeps, 1595.

BIBLIOGRAFÍA

- BEDOYA, Juan Manuel (1835). *Manual de ordenandos según el Pontifical Romano*. Madrid: Imprenta Fuentebros.
BOROBIO, Dionisio (2008). *La celebración en la Iglesia II. Sacramentos*. Salamanca: Sígueme.
BOROBIO, Dionisio (2009). *La iniciación cristiana*. Salamanca: Sígueme.
GUERREAU-JALABERT, Anita (1981). *Sur les structures de parenté dans l'Europe médiévale*. «Annales. Economies, sociétés, civilisations». 36:6, 1028-1049.
LE GOFF, Jacques *et al.* (1999). *El hombre medieval*. Madrid: Alianza Editorial.
PALAZZO, Éric (1999). *L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*. Turnhout: Brepols.
RIGHETTI, Mario (1956). *Historia de la liturgia II*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
TEJADA, Juan (1859). *Colección de cánones de todos los concilios de la Iglesia de España y América*. Madrid: Imprenta Pedro Montero.
TRICHET, Louis (1986). *Le costume du clergé*. París: Éditions du Cerf.
TRICHET, Louis (1990). *La tonsure. Vie et mort d'une pratique ecclésiastique*. París: Éditions du Cerf.
VORGRIMLER, Herbert (1989). *Teología de los sacramentos*. Barcelona: Herder.
WEITZMANN, Kurt (1990). *El rollo y el códice: un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*. Madrid: Nerea.

³⁷ GUERREAU-JALABERT, 1981: 1032.

DEL LIBRO AL PANEL DE AZULEJOS. EL PROCESO DE ADAPTACIÓN DEL EMBLEMA IMPRESO A LOS REVESTIMIENTOS CERÁMICOS PORTUGUESES DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII*

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ**

Resumen: *Tras exponer en primer lugar una revisión general de la inserción en programas de la azulejería religiosa portuguesa, en especial durante las primeras décadas del siglo XVIII, de composiciones simbólicas procedentes de las ilustraciones grabadas de los libros de emblemas y empresas, planteamos en el presente artículo una aproximación, a partir del análisis de diversos ejemplos representativos, al proceso de adaptación tanto formal como significativa de aquellas fórmulas emblemáticas librescas al formato de paneles de azulejos en los santuarios barrocos lusos. Para ello se tomarán como referencia aquellos casos en los que las afinidades son evidentes—esto es, donde resulta indiscutible la inspiración directa tanto en la pintura como el mote—entre el emblema impreso original y su trasposición cerámica mural.*

Palabras clave: *azulejo; libro de emblemas; arquitectura religiosa en Portugal; jeroglífico; barroco.*

Abstract: *In previous studies, we presented an overview regarding the presence of symbolic compositions coming directly from the illustrations engraved in books of emblems and devices and used as a complement to historical or allegorical programmes in Portuguese religious tilework, especially during the first decades of the 18th century. Using the analysis of a wide variety of important examples, in this article, we present an insight into both the formal and significant processes undertaken to adapt various emblematic compositions from books to the format of tile panels in Portuguese Baroque sanctuaries. To this end, as a reference, we will consider those cases in which there are clear similarities both in the pictura and the motto (that is, where a direct influence is undeniable) in the process of transferring the printed emblem onto the face of the ceramic wall tile.*

Keywords: *tile; emblem book; Portuguese religious architecture; hieroglyph; baroque.*

1. VÍNCULOS ENTRE LA LITERATURA DE EMBLEMAS Y LA AZULEJERÍA PORTUGUESA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII. UNA PANORÁMICA

Entre los estudiosos de la azulejería religiosa barroca resulta bien conocido el hecho de que, desde mediados del siglo XVII, pero muy especialmente durante la primera mitad de la centuria siguiente —aunque no faltarán interesantes ejemplos posteriores—,

* El *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, si no se indica otra cosa, pertenecen al autor de este texto. El presente trabajo se ha realizado al amparo del proyecto de investigación *IB20180* financiado por la Unión Europea (Fondo Europeo de Desarrollo Regional) y la Junta de Extremadura (Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital).

** Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, Universidad de Extremadura. Email: turko@unex.es.

se instauró en los revestimientos cerámicos lusos de la arquitectura sacra la costumbre de incorporar en determinadas ocasiones, por lo común como suplemento erudito y elocuente de programas alegóricos e historiadados de mayor amplitud y complejidad, sugerentes composiciones de carácter emblemático formadas por una imagen de naturaleza simbólica y un mote o sentencia preferentemente en latín, todo ello enmarcado por una exuberante cartela decorativa. En no pocos casos tales jeroglíficos o emblemas arquitectónicos se encuentran inspirados de manera directa en las ilustraciones grabadas de diversos libros de emblemas especialmente difundidos y, en consecuencia, accesibles a los talleres de azulejería del momento.

Hasta donde sabemos, existe ya una lista relativamente extensa de títulos de obras encuadrables en el género emblemático que, en algún momento de las décadas indicadas, experimentaron la traslación de uno o varios de sus componentes a los conjuntos figurados de la azulejería lusa¹. En este sentido, puede citarse en primer lugar la presencia de varios programas murales derivados de libros ilustrados que gozaron de una incuestionable popularidad en Portugal desde finales del seiscientos: es el caso, de manera singular, de los *Pia desideria* (1624) (Fig. 1a), célebre tratado de Herman Hugo², cuya influencia puede detectarse a partir tanto de sus ediciones originales latinas como de las de la versión lusa del libro del jesuita belga a cargo de José Pereira Veloso (1687)³.

Encontramos ejemplos de ello en la antigua sala capitular del hospital de Santa Marta de Lisboa⁴, en la Casa da Irmandade, actual sacristía, de la iglesia de Santa Cruz da Ribeira, en Santarém⁵, en algunos muros de la nave de la Sé Catedral de Beja —antigua parroquia de Santiago el Mayor—⁶ o en la sacristía del convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras)⁷. También alcanzarán una sensible presencia en la azulejería

¹ LÓPEZ CALDERÓN, 2020: 116-117; cf. GARCÍA ARRANZ, 2009. A continuación vamos a mencionar ejemplos procedentes directamente, sin ningún género de duda, de los tratados emblemáticos al existir un total o elevado grado de coincidencia tanto en la *pictura* como el mote, pero siendo conscientes de que también pueden encontrarse casos de inspiración «indirecta», que se fundamentan en determinados conceptos emblemáticos, pero que darán lugar a composiciones muy diferentes en lo referido a figura y lema. Pongamos como muestra de esto último el programa iconográfico diseñado por António de Sousa Macedo (1606-1682), jurista y embajador de D. Alfonso VI, para la capilla-oratorio del convento de Nossa Senhora de Jesus, en Lisboa, con emblemas azulejares derivados, de acuerdo con MANGUCCI, RODRIGUES, 2021, de conceptos simbólicos de los repertorios de Andrea Alciato, Pierio Valeriano, Juan de Borja, Juan de Horozco y Covarrubias y Hernando de Soto, pero que resultan diferentes en su resolución visual y en la letra.

² Ya hace algún tiempo CARVALHO, 1995: 173-176, señaló que, para el caso portugués, contamos con diversos indicios que parecen revelar una circulación de aquel tratado que se remontaría, al menos, a finales de la primera mitad del seiscientos. La profesora Reyes Escalera Pérez y quien firma el presente artículo presentamos una comunicación en el 11.º *Congrés International Society for Emblem Studies*, celebrado en la Université de Lorraine en Nancy (Francia) entre el 3 y el 7 de julio de 2017, con el título «Hermann Hugo y Benedictus van Haften en Portugal: los programas de emblemas devocionales en la azulejería portuguesa del siglo XVIII», cuyo texto, presentado a las actas de aquel encuentro, acaba de ver la luz (GARCÍA ARRANZ, ESCALERA PÉREZ, 2023).

³ A la primera edición de Lisboa, 1687, siguieron, al menos, otras tres hasta mediados del siglo XVIII, en 1688, 1725 y 1754; todas ellas fueron ilustradas excepto la de 1725.

⁴ VELOSO, ALMASQUÉ, 2016: 110.

⁵ SERRÃO, 1990: 93; MONTEIRO, 1995-1999; MOITA, 2013.

⁶ MONTEIRO, 2015: 163-165.

⁷ SOBRAL, 2009: 106; GARCÍA ARRANZ, 2018b.

portuguesa de este periodo emblemas procedentes de dos de las obras más conocidas del benedictino flamenco Benedictus van Haeften: la *Schola cordis* (1629) (Fig. 1b) y la *Regia via crucis* (1635)⁸ (Fig. 1c). Inspirados en la primera de ellas se localizan vistosos conjuntos en la ya mencionada sacristía del convento de Varatojo y en los paneles trasladados a los jardines de la Casa-Museu Bissaya Barreto, en Coimbra⁹; y, procedentes de ambas obras, en las series implantadas en el antepecho del claustro alto del lisboeta Museu Nacional do Azulejo-Convento de la Madre de Deus¹⁰. De igual modo, los *Emblemata Horatiana* de Otto van Veen (1607), otro de los repertorios más influyentes del género emblemático, dejaron su impronta en programas del antiguo convento de São João de Deus, hoy centro clínico de la Guarda Nacional Republicana —con tres paneles exteriores en una de las terrazas orientadas al sur— y del palacio dos Coruchéus, ambos localizados en Lisboa¹¹.



Figs. 1a. Hugo Herman. *Pia Desideria*. Amberes: 1624. Portada. **1b.** Benedictus van Haeften. *Schola cordis*. Amberes: 1629. Portada. **1c.** Benedictus van Haeften. *Regia via crucis*. Amberes: 1635. Portada

⁸ SOBRAL, 1996: 81-96.

⁹ Sobre este particular trató la comunicación de Filipa Araújo titulada «An open-air emblem book: the enigmatic case of the Baroque tiles in the Garden of the Bissaya Barreto House Museum (Coimbra)», también presentada en el ya mencionado 11.º *Congrés International Society for Emblem Studies*, celebrado en Nancy en julio de 2017.

¹⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ, 1991.

¹¹ AMARAL JÚNIOR, 2009: 17-18. Aparte del impresionante programa de 37 paneles en el claustro bajo del convento de San Francisco en Salvador de Bahía (Brasil), probablemente producido en el taller lisboeta de Bartolomeu Antunes entre 1743 y 1746, encontramos ocho paneles de la misma fuente procedentes del mencionado palacio dos Coruchéus (Alvalade, Lisboa), fechables cerca de 1740-1745; la mayoría de ellos fueron trasladados en 1970 a las colecciones del Museo de la Ciudad, si bien tres de ellos se depositaron en calidad de préstamo en el Ministerio de Finanzas, decorando el vestíbulo de la entrada principal del edificio (SIMÕES, 1965: 271-272; SEBASTIÁN LÓPEZ, 1992: 401-402); tanto esta serie como la mencionada del antiguo convento de São João de Deus (cerca de 1740) son atribuidas al pintor Valentim de Almeida y al taller de Antunes (MECO, 1995-1999: 28-39).

Junto a los anteriores, otros libros de emblemas fueron empleados en la azulejería portuguesa del setecientos en series de cierta amplitud, aunque de manera más puntual: así sucede con las composiciones procedentes de los dos volúmenes que vieron la luz de *O Príncipe dos patriarchas S. Bento* (1683 y 1690), obra de João dos Prazeres, reinterpretadas en el zócalo de la nave de la iglesia de Nossa Senhora do Terço, perteneciente a un antiguo monasterio de religiosas benedictinas en Barcelos¹²; de la *Innocentia vindicata* (1698) de Celestino Sfondrati, aplicados en la ermita de Nossa Senhora de Monserrate, en Lisboa¹³; o de diversas estampas de los *Elogia Mariana* del monje capuchino August C. Redel (1732) en el deslumbrante conjunto azulejar de marcado carácter rococó, instalado en 1781 y conservado tan sólo parcialmente, de la iglesia del Real Convento de Jesus de Setúbal¹⁴. En fechas más recientes, la investigadora Carme López Calderón ha detectado igualmente la impronta de célebres tratados emblemáticos en iglesias de Coimbra y su distrito: es el caso de la proyección de la *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (1733), de Coelestin Leuthner, en la iglesia conimbriguense de São Salvador¹⁵, o de emblemas procedentes del *Mondo simbolico* (1680) de Filippo Picinelli, del *Pancarpium Marianum* de Jan David (1607), y de las *Litaniae Lauretanae* de Francisco Javier Dornn (1750) en el presbiterio de la iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede)¹⁶.

Entre las muestras más esporádicas y ocasionales de composiciones azulejares inspiradas en repertorios impresos de emblemas podemos mencionar el interesante panel conservado en el Museu Nacional do Azulejo de Lisboa con el título *Las cuatro virtudes cardinales* (cerca de 1625-1650)¹⁷, compuesto a partir de varios *exempla* procedentes de los *Emblemas morales* (1610) de Sebastián de Covarrubias¹⁸. Otros casos, como veremos, muestran la influencia de determinados símbolos de la *Imago primi saeculi Societatis Iesu* (1640): así lo podemos comprobar, además de en algunos emplazamientos sacros¹⁹, en contextos académicos como el Aula da Esfera del Colégio de Santo Antão-o-Novo, en Lisboa (Joaquim de Brito e Silva, cerca de 1745)²⁰, o en el Aula de Geometría y Astronomía de la Universidade de Évora²¹.

Algunos emblemas ilustrados de una de las ediciones del ya mencionado *Mondo simbolico* (1680), de Picinelli, se reflejan en el programa del corredor de servicio de la iglesia das Mercês —perteneciente al antiguo monasterio franciscano de Jesús—,

¹² GARCÍA ARRANZ, 2018a: 191-213.

¹³ MANGUCCI, GAGO DA CÂMARA, VERÃO, 2017.

¹⁴ FALCÃO, 1990: 103-112; LÓPEZ CALDERÓN, 2013: 547-654; 2016.

¹⁵ LÓPEZ CALDERÓN, 2020.

¹⁶ LÓPEZ CALDERÓN, 2017; 2018: 373-376.

¹⁷ Museu Nacional do Azulejo (Lisboa), n.º de inventario: 32329 Az.

¹⁸ PAIS, 2012: 272-275, fig. 132; MANGUCCI, 2020a. Constituye este panel un excepcional ejemplo de proyección temprana del conocido libro de emblemas del canónigo conqueense.

¹⁹ GARCÍA ARRANZ, 2004: 369.

²⁰ MANGUCCI, 2020b.

²¹ MENDEIROS, 2002: 99, fig. 2.

en Lisboa (1714), con una interesante serie de jeroglíficos marianos desplegada en el zócalo, tímpanos y bóveda²². También del *Caeleste Pantheon*, de Henricus Engelgrave (1657), procede al menos un ejemplo documentado en la capilla del Senhor do Santíssimo Nome de Jesus de la Iglesia de Nossa Senhora da Conceição, en Vila Viçosa²³ (Fig. 6b); y de una empresa de la *Idea de el Buen Pastor*, de Francisco Núñez de Cepeda²⁴ deriva la decoración del muro de fondo de la capilla bautismal a los pies de la catedral de Braga²⁵. También es posible que el emblema de Andrea Alciato con la letra «Inanis impetus»²⁶, en cuya *pictura* un perro ladra a la luna llena visible entre unas nubes, sirviera de inspiración a la doble composición en el tímpano occidental del ya mencionado espacio de tránsito de la iglesia lisboeta das Mercês, donde el can, acompañado de la inscripción «Latrabis sed non mordebis», ladra a una luna que brilla sobre una fortaleza, que a su vez se acompaña de la sentencia «Semper plena»²⁷.

2. DIVERSOS PROCESOS DE ADAPTACIÓN DE LA ILUSTRACIÓN IMPRESA AL PANEL DE AZULEJOS

El traslado de las imágenes grabadas a un formato de paneles cerámicos murales, a veces de considerables dimensiones, supone un proceso de adaptación y transformación formal que afecta a las composiciones o distribución de los elementos, o supone la incorporación de nuevos detalles, normalmente anecdóticos o de contextualización. Pero también se observan en algunos casos, en función de la particular significación litúrgica o cultural de los espacios sacros en los que se inserta, matizaciones o modificaciones conceptuales del emblema libresco original, que reajusta su mensaje al nuevo soporte. Vamos a abordar en las siguientes líneas, de manera necesariamente sintética por las limitaciones de extensión, una aproximación a los diversos procesos de adaptación tanto formal como significativa de los emblemas impresos a la configuración de murales de azulejos en los templos barrocos lusos del seiscientos y setecientos a partir del corpus de ejemplos ya enumerado más arriba.

En bastantes casos de los ya reseñados, se mantienen las similitudes generales tanto en la representación de la imagen como en el enunciado del mote, observándose únicamente los necesarios ajustes compositivos derivados de la trasposición de los componentes gráficos del libro a un panel de azulejos que, por regla general, experimenta una «expansión» en horizontal de la *pictura* inicial (Fig. 2).

²² SOBRAL 1995-1999: 71-90; GARCÍA ARRANZ, 2010: 147-172.

²³ SIMÕES, 1979: 419; GARCÍA ARRANZ, 2014.

²⁴ NÚÑEZ, 1687: empresa 50, 830.

²⁵ GARCÍA ARRANZ, 2005.

²⁶ ALCIATO, 1621: 695.

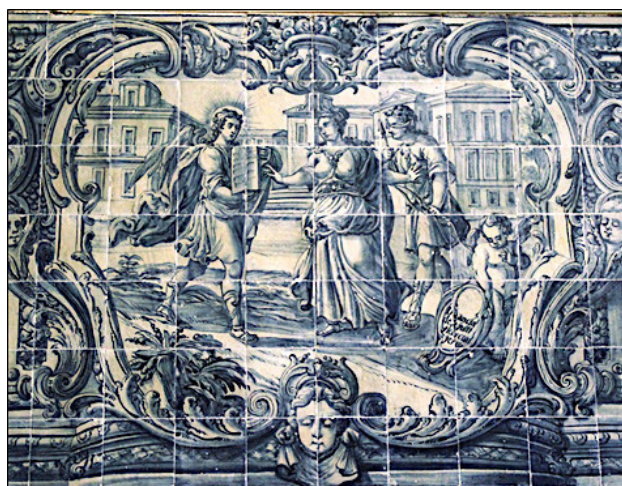
²⁷ SOBRAL, 1995-1999: 88; GARCÍA ARRANZ, 2010: 161-163.



Figs. 2a. Boetius à Bolswert, grabado del emblema II, 5 de Hermann Hugo, *Pia desideria*, Amberes, 1624;
2b. Monogramista P.M.P. (atrib., 1723). Igreja de Santa Cruz da Ribeira (Santarém), Casa da Irmandade, jeroglífico
del muro norte

Sin embargo, si nos detenemos en el ámbito específico de la traslación del lema o mote, puede observarse una casuística diversificada. En algunas ocasiones encontramos la duplicación de aquel componente textual, de modo que se combina el lema latino original con un *paramote* de carácter más descriptivo que erudito, ya sea de nuevo en latín, ya sea en lengua portuguesa, con el fin evidente de hacer la sentencia, y por tanto el concepto del emblema, más asequible a los potenciales espectadores. Del primer caso contamos con los jeroglíficos, algunos de ellos recolocados, de la nave de la iglesia de la Santa Casa da Misericórdia de Évora: allí encontramos el mote principal incluido sobre una filacteria en el cuerpo principal del emblema, en tanto el complementario, también en latín, pero de naturaleza aclaratoria, se dispone sobre la parte inferior de la barroca cartela (Figs. 4a y 5). En cuanto a la segunda posibilidad, nos remitimos al igualmente referido programa de la iglesia conventual do Terço, en Barcelos. Allí de nuevo el lema primario se dispone en filacteria sobre las figuras o composiciones representadas, inscribiéndose en el tercio inferior del campo del emblema un breve texto en portugués tomado del precepto de la *Regla* benedictina al que alude aquel (Figs. 7b y 8b).

Otra posibilidad en este mismo sentido consiste en la traducción directa del mote en lengua portuguesa. Así lo observamos en dos de las series derivadas del imaginario de los *Pia desideria*: la que decora la antigua sala capitular del hospital de Santa Marta, donde un ángel-niño porta un escudo lobulado en el que se incluye la sentencia traducida procedente de la versión lusa de José Pereira Veloso (1687) (Fig. 3a), o la conservada en la sacristía de la Santa Cruz de Santarém, en la que se recurre a una traducción literal del mote de las versiones latinas, incidencia directa que se observa también en la configuración de las personificaciones infantiles de los azulejos (Fig. 2).



Figs. 3a. Valentim de Almeida (atrib., cerca 1740). Antigua sala capitular del Convento/Hospital de Santa Marta (Lisboa), muro oriental: «Da ancia de se justificar com Jesus»
3b. Policarpo de Oliveira Bernardes (atrib.), (cerca de 1730-1740). Convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras), sacristía, jeroglífico del muro sur: «Deus molliuit cor meum»

Puede también darse, en fin, la sustitución del mote por un epigrama o breve composición poética, como sucede en los magníficos jeroglíficos inspirados en el imaginario de la *Schola cordis* de Haeften en la sacristía de Santo António de Varatojo. Arriba, en una filacteria suspendida sobre la escena, se inscribe una sentencia bíblica en latín, con su cita, correspondiente al lema secundario del emblema al tiempo que, en la parte inferior del exuberante marco decorativo, se superpone una cartela de menores dimensiones en la que se inscriben unas redondillas, sorprendentemente en castellano, en una traducción inédita de los dísticos latinos que acompañan a los grabados cuya autoría aún no ha podido ser determinada (Fig. 3b).

En el caso de la imagen o *pictura* del emblema, ya hemos indicado que la mayor amplitud del campo de representación que, por lo común, ofrecen los murales cerámicos,

posibilita unas panorámicas paisajísticas menos concentradas que en los grabados de referencia. Ello supone la incorporación de elementos «ambientales» —construcciones, árboles, montañas, bandadas de aves...—²⁸ que carecen de carácter significativo. Resulta interesante observar en algunos casos un proceso de «actualización» de la *pictura*, de modo que los personajes o los ambientes presentan una adecuación cronológica o contextual al nuevo lugar en el que se ubican. Encontramos de nuevo una muestra de ello en la iglesia de la Misericórdia de Évora: uno de sus jeroglíficos, con el doble lema «Functiones misericordiae / Causas mille salutis habet», muestra a un farmacéutico sentado en su botica, preparando un medicamento con su almirez (Fig. 4a); su indumentaria, propia del setecientos, ha modernizado la de su *alter ego* que, en pie y con un aspecto que nos retrotrae al siglo anterior, bate igualmente los componentes de una fórmula en un mortero de gran tamaño en el emblema originario de la *Imago primi saeculi Societatis Jesu* (1640)²⁹ (Fig. 4b).

Un notable revestimiento lateral de la mencionada capilla en el templo de Nossa Senhora da Conceição (Vila Viçosa), obra de Policarpo de Oliveira Bernardes (cerca de 1718), retrata a un joven Jesús vestido con túnica y sandalias grabando su nombre (*Jessus*) con un cálamo en el tronco de un árbol, en un emblema con la letra «Pulchrum properat per vulnera Nomen»; sin duda este panel se inspira en el primer emblema del *Caeleste Pantheon* de Henricus Engelgrave³⁰, con idéntico mote, donde es una figura alada indeterminada —el joven ángel auxiliar habitual en el imaginario de Engelgrave— el que inscribe el nombre «Iesu» en el tronco (Fig. 6a), transformación que se explicaría por la marcada implicación cristológica del espacio donde se instalan los azulejos.

Aunque de manera bastante singular, puede detectarse en algún caso un proceso de síntesis de varias imágenes emblemáticas librescas. Ya hemos indicado que el panel titulado *Las cuatro virtudes cardinales* (cerca de 1625-1650)³¹ constituye una interesante concentración, en una sola y abigarrada composición, de hasta cuatro *picturae* de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias³², manteniéndose de manera literal tres de los motes originales en filacterias doradas que se asocian a las figuras significantes. Pero parece igualmente factible el hecho de que un panel azulejar sea el resultado de la combinación de dos o más *picturae* procedentes de obras distintas, aunque tal posibilidad pueda resultar hipotética ante la no coincidencia del mote resultante con respecto a las posibles fuentes: sería el caso, una vez más, de la decoración emblemática de la nave de la iglesia de la Misericórdia de Évora, donde, en un jeroglífico con la letra perdida

²⁸ Vide MONTEIRO, 1995-1999: 62.

²⁹ *IMAGO*, 1640: lib. III, 454, «Societatis functiones / Causas mille salutis habet».

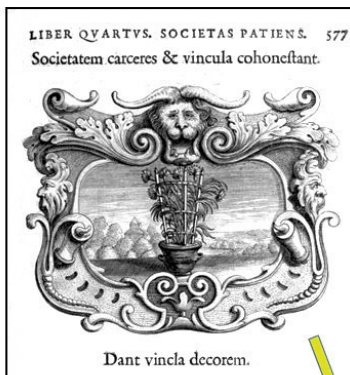
³⁰ ENGELGRAVE, 1657: emb. I, 1.

³¹ Museo Nacional do Azulejo (Lisboa), n.º de inventario: 32329 Az.

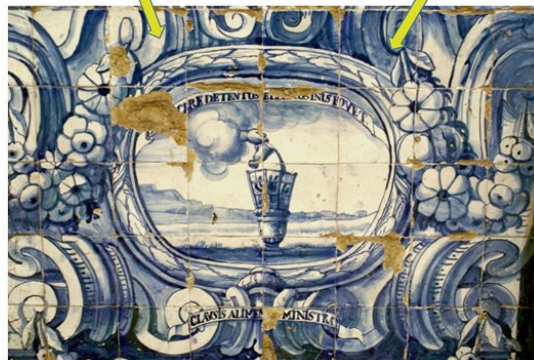
³² Se trata concretamente de los emblemas I, 88: «Maiora minoribus obsunt»; II, 49: «Immota flectitur umbra»; II, 67: «Spem vultu simulat»; III, 41: «Palma negata macrum, donata reducit optimum».



Figs. 4a. Teotónio dos Santos (1716). Igreja da Santa Casa da Misericórdia (Évora), jeroglífico reinstalado en el altar mayor: «Functiones misericordia [e], / Causas mille salutis haset [sic]». 4b. *Imago primi saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica*. Amberes: 1640: «Causas mille salutis habet»



Imago primi saeculi Societatis Iesu, Amberes, 1640



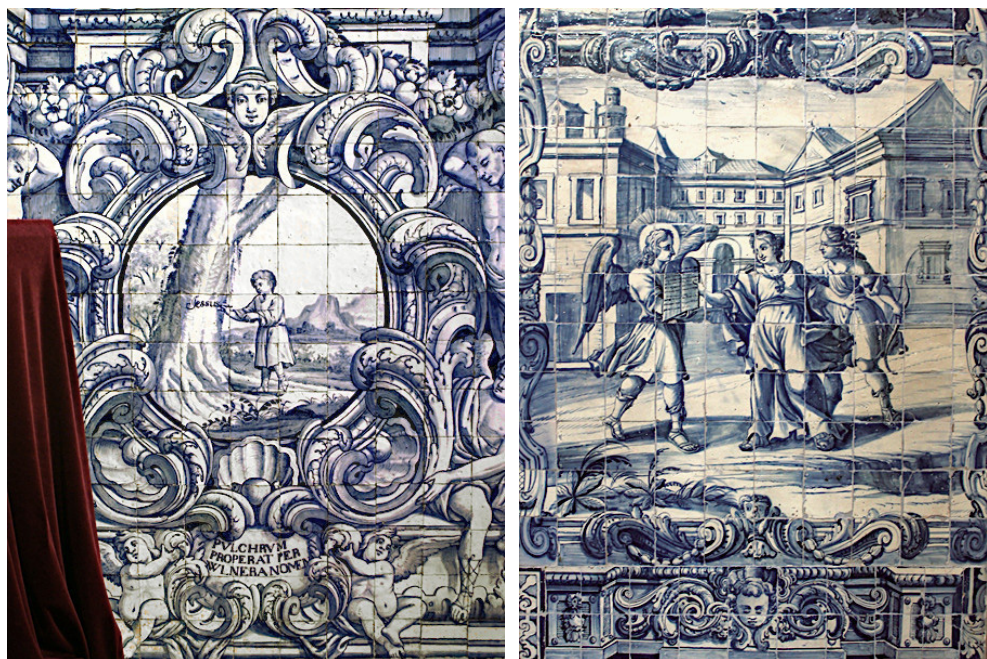
Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-christiano*, Milán, 1642

Iglesia de la Santa Casa da Misericórdia, Évora

Fig. 5. *Imago primi saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica*. Amberes: 1640; «Dant vincla decorem» / Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-christiano*, Milán: 1642; «Ferendum, et sperandum» / Teotónio dos Santos (1716). Igreja da Santa Casa da Misericórdia (Évora), jeroglífico 7: «[...] cire detentos e [...] osinis fovet / Clausis alimen [...] ministrat»

en parte, vemos una mano surgiendo de una nube que derrama el agua de una jarrita en una planta dispuesta en una pequeña maceta; es posible que el modelo de tiesto con rejilla o malla protectora proceda de un emblema de la *Imago primi saeculi Societatis Iesu*³³, y que la mano y la jarra deriven, por su parte, de una empresa de la *Idea de un príncipe político-christiano* de Diego Saavedra Fajardo³⁴ (Fig. 5).

Ya hemos hablado más arriba de la importante presencia en los programas barrocos portugueses de algunos de los más difundidos tratados de emblemática mística fundamentados visualmente en las peripecias del Amor divino y el Alma humana bajo una apariencia de figuras infantiles. En algunos casos, encontramos en los personajes de los paneles cerámicos un aspecto sensiblemente más adulto que el que presentan las aniñadas personificaciones en los grabados que les sirven de inspiración icónica. Ello resulta evidente en las series del hospital de Santa Marta de Lisboa (Fig. 3a) o de la Sé Catedral de Santiago el Mayor, en Beja (Fig. 6b), ambas fundamentadas, recordemos, en las *picturae* de los *Pia desideria*.



Figs. 6a. Policarpo de Oliveira Bernardes (1720). Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Vila Viçosa), capilla do Santíssimo Nome de Jesus, jeroglífico del zócalo: «Pulchrum properat per vulnera nomen»
6b. anónimo (cerca de 1743). Sé Catedral de Santiago el Mayor (Beja), jeroglífico del muro de la nave, lado de la Epístola

³³ *IMAGO*, 1640: lib. IV, 577, «Dant vincla decorem».

³⁴ *SAAVEDRA FAJARDO*, 1640-1642: empresa 34, 230, «Ferendum, et sperandum».

Tal vez esta tendencia radique en el hecho de que ambas series toman su modelo más inmediato en los grabados de la versión portuguesa ilustrada de José Pereira Veloso, donde, a causa de la tosquedad de las ilustraciones xilográficas, la edad de los protagonistas resulta más incierta. Sin embargo, el mismo fenómeno se da también bajo la incidencia de otros libros de emblemas: así, los personajes de la sacristía de Santo António de Varatojo, pertenecientes, como vimos, a composiciones simbólicas de la *Schola cordis* de Haeften, responden con claridad a unos rasgos marcadamente alejados de la edad infantil (Fig. 3b).

Mencionemos, finalmente, casos de cambio sustancial de la significación de la *pictura* original, con o sin modificación del mote. Por una parte, observamos que la vertiente más hermética o enigmática de emblemas como los de Hugo o Van Haeften se convierte en los paneles cerámicos —como ya se advierte en la versión portuguesa de los *Pia desideria* de Pereira Veloso— en *exempla* de orientación esencialmente moralizante accesibles sin dificultad a sus potenciales lectores en su lengua vernácula, transmitiendo pautas de vida piadosa que creaban empatía con el público, en un ejercicio de simplificación y vulgarización del método jesuítico de meditación³⁵. Además, en determinados casos, el proceso de reajuste del emblema libresco a un nuevo contexto significativo resulta especialmente manifiesto. Una muestra de ello la encontramos en la mencionada trasposición de las empresas de sendos volúmenes de *O Principe dos patriarchas S. Bento* de João dos Prazeres al zócalo de la nave eclesiástica del Terço de Barcelos: en tanto en la versión literaria las empresas son ilustraciones de la biografía emblemática del santo fundador Benito, conforme al subgénero de la hagiografía simbólica³⁶, los revestimientos de la iglesia van a perder ese sesgo original, asumido ahora por los paneles narrativos superiores, en tanto los jeroglíficos se limitan a ilustrar y ejemplificar diversos artículos de la *Regla* benedictina. Es por esta causa que son necesarias las notas aclaratorias en portugués añadidas en la parte inferior del emblema, a las que ya nos referimos más arriba, con el fin de evidenciar la transformación significativa operada. Este proceso implicará en algunas ocasiones ligeros cambios tanto en el mote como en la *pictura*. Mencionemos dos ejemplos esclarecedores de ello. En la empresa XIV del segundo volumen de la recopilación de *Dos Prazeres*³⁷, en la que se representa una mano que surge de unas nubes portando una antorcha con la que se dispone a cauterizar las heridas de las cabezas cercenadas de la hidra de Lerna con la letra «Extinguetur igne» («Se extingue con el fuego») (Fig. 7a), se alude al enconado combate que san Benito mantuvo con la herejía y los enemigos de la fe cristiana («He o fogo unico remedio, com que se extingue o judaismo. Comprovasse com a sessão de hum Concilio, aque assistio o Santo Patriarcha»).

³⁵ ARAÚJO, 2014: 522.

³⁶ MARTÍNEZ PEREIRA, 2008.

³⁷ PRAZERES, 1690: 192.



Figs. 7a. João dos Prazeres. *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida*. Lisboa: 1690. Empresa XIV: «Extinguetur igne» 7b. António de Oliveira Bernardes (atrib.). 1713. Iglesia del Convento de Nossa Senhora do Terço (Barcelos). Jeroglífico 11 del zócalo de la nave (lado del Evangelio): «Non extinguetur igne»

Sin embargo, en el correspondiente panel de Barcelos, aunque se mantiene, invertida, una *pictura* similar³⁸, el mote se altera ligeramente («Non extinguetur igne» —«No se extingue ni con el fuego»—) para ilustrar el precepto benedictino: «Só com o amor divino se extingue o amor profano» (Fig. 7b).

De modo similar, la séptima empresa del primer tomo de João dos Prazeres³⁹, en cuyo cuerpo vemos unas densas nubes de las que surgen unos relámpagos que caen sobre unas plantas, junto con el mote «Fortior in adversis» («Más fuerte en la adversidad») (Fig. 8a), hace referencia a la valentía de Benito, que no tuvo reparo en enfrentarse a príncipes más poderosos con tal de refrendar la validez de su testimonio («O castigo executado em o mais poderoso, testemunha o valor do Principe: As forças de S. Bento foraõ de Principe, porque no mais alentado deixou o testemunho»); por contra, en el panel de azulejos de la iglesia conventual el lema se transforma en «Fortior in adversarios» («Más fuerte contra los adversarios») con el fin de reseñar la necesidad de resistencia del religioso frente a las tentaciones: «Qvanto as tentaçoens forem mais fortes mais forte hade ser a resistencia».

³⁸ La única diferencia visual radica en que la hidra, en la interpretación de Barcelos, conserva sus siete cabezas; en el grabado, sin embargo, la bestia ha perdido tres de ellas, que se muestran en el suelo a los pies de la misma, detalle que no parece responder a una reorientación significativa.

³⁹ PRAZERES, 1683: 65.



Figs. 8a. João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida*. Lisboa, 1683. Empresa VII: «Fortior in adversis». **8b.** António de Oliveira Bernardes (atrib., 1713). Iglesia del Convento de Nossa Senhora do Terço (Barcelos). Jeroglífico 2 del zócalo de la nave (lado de la Epístola): «Fortior in adversarios»

Aquí, además, se observa una pequeña pero significativa modificación en la imagen: en la versión azulejar, los fulgores caen sobre unas colinas peladas y desprovistas de vegetación, y no sobre los arbustos bien visibles en la estampa libresca (Fig. 8b).

Por otra parte, ya indicamos que la singular figura de un ángel que hace girar un engranaje de ruedas interconectadas en un panel del Aula da Esfera del Colégio de Santo Antão-o-Novo, en Lisboa, procede de otro emblema de la *Imago primi saeculi Societatis Jesu*⁴⁰, siendo inserta en su versión cerámica en un contexto absolutamente nuevo que altera su significación primera. Como ha señalado Celso Mangucci⁴¹, la disposición de esta figura junto a unos navíos en el mar con la adición del verso de *Los lusíadas* de Luís de Camões: «por mares nunca d'antes navegados», estaría transformando el emblema libresco, alusivo a las conversiones obtenidas por los jesuitas en las distintas «provincias» de la cristiandad («Regnorum et Provinciarum per Societatem conversio»), en exaltación del importante papel que la ciencia y las matemáticas desempeñaron en las misiones jesuíticas de todos los continentes, en el contexto general de las grandes empresas de la expansión naval portuguesa.

⁴⁰ *IMAGO*, 1640: lib. II, p. 321: «Fac pedem figat, et terram movebit»: «Dadme un punto de apoyo, y moveré el mundo».

⁴¹ MANGUCCI, 2020b.

3. FINALIDAD DE LA EMBLEMÁTICA APLICADA A LA ARQUITECTURA RELIGIOSA: UNA INVESTIGACIÓN PENDIENTE

Resulta evidente el hecho de que los programas de azulejos inspirados en la emblemática libresca adquieren, al trasladarse a los muros de los espacios eclesiásticos, una dimensión pública —o semipública, reservada a determinadas comunidades de manera más restringida— de la que carecen los emblemas en su formato impreso. De este modo, la finalidad de estas composiciones dejará de ser enigmática o mística para convertirse en herramienta de instrucción moral o doctrinal: ya lo puso de manifiesto João Pedro Monteiro hace algún tiempo⁴² al afirmar: «O azulejo, ao conferir-lhe uma nova escala, amplia o seu potencial de origen conferindo-lhe un maior poder persuasor e uma capacidade de agir simultaneamente sobre mais que um espectador». Es esta intención la que parece trasladarse a los programas de azulejos que aquí nos ocupan, a la vista, no solo de la ya referida traducción portuguesa de sentencias y *paramotes*, sino, además, de una aparente predilección por aquellos emblemas con contenidos más «familiares» que posibiliten una más rápida y sencilla comprensión y asimilación del concepto —«O estudo da utilização de emblemas gravados como base de programas iconográficos neste suporte cerâmico revela-se, assim, como componente indispensável para comprender o uso que na época barroca se fazia das imagens, bem como dos critérios que presidiam à sua escolha» añade Monteiro en el lugar citado—. Podemos afirmar, en consecuencia, que en este proceso se han seleccionado motivos reconocibles con cierta facilidad para el público al que van destinados, con un sistema de representación también presentativo o narrativo de inmediata interpretación. Pero, al mismo tiempo, la *auctoritas* de la fuente original parece mantenerse en la mayor parte de los ejemplos al no observarse modificaciones excesivamente radicales en mote y composición figurada más allá de la adaptación compositiva o estilística. Se trata, en cualquier caso, de un ámbito de la investigación que aún precisa de un análisis más pormenorizado y ajustado a cada situación que permita llegar a unas conclusiones más precisas sobre los usos y los criterios de selección y adaptación de los programas emblemáticos del barroco portugués.

FUENTES

ALCIATO, Andrea (1621). *Emblemata*. Padua: Paulo Tozzi.

COVARRUBIAS, Sebastián de (1610). *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez.

DAVID, Jan (1607). *Pancarpium marianum septemplici titulorum serie distinctum*. Amberes: Jan Moretus (Officina Plantiniana).

DORNN, Francisco Javier (1750). *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis*. Augsburgo: Johan Baptist Burckhart.

⁴² MONTEIRO, 1995-1999: 69.

- PRAZERES, João dos (1683). *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida, discursada em empresas Políticas e Predicáveis*. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello.
- PRAZERES, João dos (1690). *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida, discursada em empresas Políticas e Morais*. Lisboa: Joam Galram.
- ENGELGRAVE, Henricus (1657). *Lucis evangelicae, sub velum sacrorum emblematum reconditae, pars tertia. Hoc est caeleste pantheon, sive caelum novum, in festa et gesta sanctorum totius anni*. Colonia: Johannes Busaeus.
- HAEFTEN, Benedictus a (1629). *Schola cordis sive aversi à Deo Cordis ad eumdem reductio, et instructio*. Amberes: Boëce van Bolswert e Hieronymus Verdussen.
- HAEFTEN, Benedictus van (1635). *Regia via crucis*. Amberes: Balthasar Moretus (Officina Plantiniana).
- HUGO, Herman (1624). *Pia Desideria Emblematis Elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata*. Amberes: Christoffel van Sichem y Boëce van Bolswert.
- IMAGO (1640). *Imago primi saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*. Amberes: Balthasar Moretus (Officina Plantiniana).
- LEUTHNER, Coelestin (1733). *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi*. Augsburgo: F. A. Strötter.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco (1687). *Idea de el Buen Pastor copiada por los SS. Doctores representada en Empresas Sacras*. Lyon: Anisson y Posuel.
- PEREIRA VELOSO, José (1687). *Desejos piedosos de huma alma saudosa do seu divino Esposo Jesu Christo*. Lisboa: Miguel Deslandes.
- PICINELLI, Filippo (1680). *Mondo simbolico*. Milán: Francesco Vigone.
- REDEL, August C. (1732). *Elogia mariana*. [Augsburgo]: [s.n].
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1640-1642). *Idea de un príncipe político-christiano*. Múnaco/Milán: [s. n.]
- SFONDRATI, Celestino (1698). *Innocentia Vindicata*. Saint Gall: Jacobus Müller.
- VEEN, Otto van (1607). *Q. Horati Flacci Emblemata*. Amberes: Hieronimus Verdussen.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARAL JÚNIOR, Rubem (2009). *Portuguese emblematics: an Overview*. In GOMES, Luis, ed., *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics (Glasgow Emblem Studies 13)*. Glasgow: University of Glasgow/Instituto Camões/Droz, pp. 1-20.
- ARAÚJO, Filipa (2014). *Verba significant, res significantur: a receção dos Emblemata de Alciato na produção literaria do Barroco em Portugal*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas (1995). *As lágrimas e as setas. Os Pia Desideria de Herman Hugo, S. J. em Portugal*. «Via spiritus». 2, 169-201.
- FALCÃO, José Antonio (1990). *Azulejaria setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal. Alguns aspectos históricos e iconográficos*. In MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, coord., *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, pp. 103-112.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2004). *Las obras de Misericórdia y la Emblemática: los azulejos de la iglesia de la Santa Casa da Misericórdia en Évora (Portugal)*. In LÓPEZ POZA, Sagrario, ed., *A Florilegium of Studies on Emblematics. Proceedings of the 6th International Conference of The Society of Emblem Studies*. A Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 359-370.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2005). *Una empresa de Núñez de Cepeda en Azulejos: La decoración cerámica de la capilla bautismal de la catedral de Braga (Portugal)*. «Norba-Arte». 25, 129-148.

- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2009). *Azulejos and Emblematics in Eighteenth Century Portugal: the Hieroglyphic Pogrammes of Masters António and Policarpo de Oliveira Bernardes*. In GOMES, Luís, ed., *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics (Glasgow Emblem Studies 13)*. Glasgow: University of Glasgow/Instituto Camões/ Droz, pp. 125-151.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2010). *Emblemática Inmaculista en la azulejería barroca portuguesa: el programa de la iglesia parroquial Das Mercês de Lisboa*. In ARELLANO, Ignacio; MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, eds., *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*. Bilbao: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, pp. 147-172.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2014). *Emblemas y jeroglíficos en la azulejería religiosa portuguesa del siglo XVIII: un ejemplo en la iglesia de Nossa Senhora da Conceição, en Vila Viçosa (Portugal)*. «Revista Santuários: Cultura, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas». 2, 24-33.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2018a). *Unos Emblemata monásticos en azulejos: el programa jeroglífico de la iglesia conventual de Nossa Senhora do Terço, en Barcelos (Portugal)*. «Quintana. Revista del Departamento de Historia del Arte». 17, 191-213.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2018b). *El programa emblemático en azulejos de la sacristía del convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras, Portugal)*. «De Arte. Revista de Historia del Arte». 17, 77-94.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio; ESCALERA PÉREZ, Reyes (2023). *Hermann Hugo au Portugal: l'influence des gravures des Pia Desideria sur les azulejos portugais pieux du XVIIIe siècle*. In CHONÉ, Paulette; CHAFOUR, Marie; CHARDIN, Jean-Jaques, eds. *L'image pensive. Devises et emblèmes du XVIe au XXIe siècle*. Paris: L'Harmattan, pp. 331-355.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2013). *La impronta de la literatura emblemática y la estampa europea en los programas devocionales dedicados a María durante el siglo XVIII en la Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Facultade de Xeografía e Historia de la Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2016). *Grabados de Augsburgo para un ciclo emblemático portugués: los azulejos de la iglesia del convento de Jesús de Setúbal*. Valencia: Universitat de València.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2017). *Emblemática aplicada en el distrito de Coimbra: la Iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede) y sus fuentes impresas*. In BALLESTER, Blanca; BERNAT, Antonio y; CULL, John T., eds., *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, pp. 433-442.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2018). *Emblemática mariana aplicada en Portugal: fuentes foráneas para un discurso contrarreformista uniforme*. In ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina e; BARREIRA, Hugo, eds., *Genius Loci. Lugares e Significados/Places and Meanings*. Oporto: CITCEM, vol. 1, pp. 371-382.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2020). *Los mecanismos de la emblemática en Portugal: el camino al Cielo a través de los azulejos de la Igreja de São Salvador de Coimbra*. «Revista de História da Sociedade e da Cultura». 20, 115-148.
- MANGUCCI, Celso (2020a). *Las cuatro virtudes primordiales. La creación de un código de conducta moral para el hombre sabio y virtuoso es uno de los objetivos fundamentales de la literatura humanista*. «Portuguese tiles». [Consult. 17 abr. 2022]. Disponible en <<https://portuguese-tiles.com/2020/08/10/the-four-primordial-virtues/>>.
- MANGUCCI, Celso (2020b). *¡Dame un punto de apoyo y moveré el mundo! En la Aula da Esfera, en Lisboa, el panel con la representación de un sistema de engranajes que eleva el peso de la Tierra es uno de los buenos ejemplos de la forma de representación del conocimiento científico en los azulejos del siglo XVIII*. «Portuguese tiles». [Consult. 17 abr. 2022]. Disponible en <<https://portuguese-tiles.com/2020/09/22/dame-un-punto-de-apoyo-y-movere-el-mundo/>>.

- MANGUCCI, Celso; SIMÕES RODRIGUES, Paulo (2021). *Memento Mori. Os Emblemas do Iconógrafo António de Sousade Macedo para o Oratório de Jesus*. In *Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes. VII — Seminário de investigação, ensino e difusão*. Lisboa: DINÂMIA^CET-ISCTE, pp. 244-267.
- MANGUCCI, Celso; GAGO DA CÂMARA, Maria Alexandra Trindade; VERÃO, Teresa (2017). *No vão do quinto Arco das Águas Livres. Os azulejos da Fábrica do Rato para a Ermida de Nossa Senhora de Monserrate*. In VALE, Teresa Leonor M.; PEREIRA COUTINHO, Maria João, *coords.*, «Cadernos do Arquivo Municipal». II:7, 171-191.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana (2008). *La emblemática tardía en Portugal: manifestaciones manuscritas*. In CHAPARRO GÓMEZ, C. *et al.*, *eds.*, *Paisajes emblemáticos. La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*. Badajoz: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura/Editora Regional de Extremadura, vol. I, pp. 181-182.
- MECO, José (1995-1999). *Algumas fontes flamengas do azulejo português: Otto Van Veen, Rubens*. «Azulejo». 3:7, 28-39.
- MENDEIROS, José Filipe (2002). *Os azulejos da Universidade de Évora*. Évora: Ministério da Cultura.
- MOITA, Tiago (2013). *Os Azulejos do Mestre P.M.P. da sacristia da igreja de Santa Cruz da Ribeira de Santarém: um itinerário místico e eucarístico*. In GAGO DA CÂMARA, Alexandra; COSTA SALDANHA, Sandra, *coords.* *Ciclos de Iconografia Cristã na Azulejaria. Actas do I Colóquio Sacrae Imagines*. Moscavide: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, pp. 179-188.
- MONTEIRO, João Pedro (1995-1999). *Os «Pia Desideria», uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII*. «Azulejo». 3:7, 61-70.
- MONTEIRO, Florival Baiôa (2015). *Arte Azulejar de Beja — séculos XV a XX*. Beja: AdpBeja.
- PAIS, Alexandre Nobre (2012). *Símbolos e emblemas*. In CURVELO, Alexandra; MONTEIRO, João Pedro, *coords.* *Um Gosto Português. O Uso do Azulejo no século XVII*. Lisboa: Athena.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1991). *Los emblemas del Camino real de la Cruz de Van Haeften*. «Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”». XLIV, 5-64.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1992). *La edición española del “Theatro Moral de la Vida Humana” y su influencia en las artes plásticas de Brasil y Portugal*. In DIAS, Pedro, *ed.* *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*. Coimbra: Minerva, pp. 381-406.
- SERRÃO, Vítor (1990). *Santarém*. Lisboa: Editorial Presença.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos (1965). *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Gulbenkian.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos (1979). *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Gulbenkian.
- SOBRAL, Luís de Moura (1995-1999). *Tota pulchra esta mica mea. Simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes*. «Azulejo». 3:7, pp. 71-90.
- SOBRAL, Luís de Moura (1996). *A sacristia como pinacoteca da época barroca: o ciclo pictural de Bento Coelho no convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa*. In SOBRAL, Luís de Moura, *Do sentido das imagens. Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Estampa, pp. 81-96.
- SOBRAL, Luís de Moura (2009). «Occasio» and «Fortuna» in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation. In GOMES, Luís, *ed.* *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics (Glasgow Emblem Studies 13)*. Glasgow: University of Glasgow/Instituto Camões/Droz, pp. 101-123.
- VELOSO, José de Barros; ALMASQUÉ, Isabel (2016). *História e azulejos dos hospitais civis de Lisboa*. Lisboa: By the Book.

HACIA UNA ARQUITECTURA PARLANTE. LA «EMBLEMATIZACIÓN» DE LOS REVESTIMIENTOS DECORATIVOS DEL BARROCO VALENCIANO*

GAETANO GIANNOTTA**

Resumen: Desde finales del siglo XVII y durante gran parte de la centuria siguiente, un proceso de conversión emblemática, llamado «emblemización», caracterizó la arquitectura valenciana. Analizando los casos paradigmáticos de las iglesias de los Santos Juanes y de San Andrés Apóstol, se mostrará como, mediante formas y conceptos típicos de la ciencia emblemática, los paramentos murales fueron transformados en verdaderas arquitecturas parlantes.

Palabras clave: emblemática; Valencia; siglo XVIII; Vicente Vitoria; marqués de Dos Aguas.

Abstract: From the end of the 17th and a lot of the 18th century, a process of emblematic reconversion of architectures, the so-called «emblemization», took place in Valencia. By analysing two exemplary cases, those of the churches of los Santos Juanes and San Andrés respectively, it will be demonstrate how, via forms and procedures that were typical of emblematic science, the surfaces were converted into speaking architectures.

Keywords: emblematics; Valencia; 18th century; Vicente Vitoria; marquis of Dos Aguas.

Inaugurado con la reforma del presbiterio catedralicio entre 1674 y 1682, tuvo lugar en Valencia un proceso de adaptación de las anticuadas arquitecturas góticas a los estilos más actualizados, que perduró durante buena parte del siglo XVIII¹. En un primer momento, bebiendo del más puro churriguerismo, se ocultaron las superficies murales y los retablos con apabullante profusión ornamental y esbeltas columnas salomónicas². Aun así, el ornamento guardaba ciertas finalidades iconográficas, ya que la sucesión rítmica de sus elementos conseguía arrancarlos del espacio y del tiempo, es decir, de su continuidad y aparente casualidad, para traducirlos en estructuras significantes, simbólicas, primordiales y humanizadas³. Por ejemplo, los elementos vegetales u hojarasca que caracterizaron abundantemente los revestimientos barrocos iniciales se convirtieron en una de las muchas expresiones del tema iconográfico de la *vanitas*⁴.

* Si no se indica el *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, pertenece a lo autor de este texto.

** Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, España. Email: giannotta@uji.es.

¹ GONZÁLEZ TORNEL, 2008: 131-152.

² PINGARRÓN, 1998.

³ FOCILLON, 1971: 237-339; MÜLLER PROFUMO, 1992: XIII-XVII.

⁴ GALLEGU, 1984: 196 y ss.; RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2002: 88 y ss.

A mediados de la década de los noventa del siglo XVII se viró hacia un lenguaje más clasicista y cosmopolita que dominó el arte valenciano hasta aproximadamente la mitad del siglo XVIII. Desde el punto de vista iconográfico, ese cambio determinó la drástica reducción del elemento ornamental en beneficio de lo figurativo. De hecho, ya no era la decoración que ocultaba el medio arquitectónico o se adaptaba al mismo, sino este último el que se modificaba para permitir a los programas visuales manifestarse sin obstáculos. Estos programas tenían su fundamento en auténticos y complejos discursos teológicos, políticos o morales que, en la mayoría de los casos, estaban diseñados por quienes encargaban la obra⁵. Se introdujeron también nuevas técnicas artísticas como el perspectivismo, la pintura *dal sotto in sù* y el estuco *forte* a la lombarda, puesto que los procedimientos tradicionales no fueron capaces de adaptarse a las nuevas necesidades de la decoración y de lo que ésta quería expresar.

Hasta la fecha, el estudio de estos programas decorativo-iconográficos ha tenido dos limitaciones fundamentales. La primera ha sido la casi exclusiva consideración de Cesare Ripa como fuente utilizada para su redacción. El resultado ha sido la mera recopilación de tipos iconográficos, por lo demás incorrectos en muchas ocasiones, puesto que no se han tenido en cuenta muchos otros aspectos como el posible empleo de fuentes diferentes de la *Iconologia*, las diferencias entre las descripciones contemporáneas a la realización de los programas y lo que fue realmente realizado, las pérdidas padecidas durante más de tres siglos de historia, etc. La segunda limitación ha sido la falta de una profundización iconológica que revistiese de sentido estos estériles muestrarios de tipos iconográficos, devolviéndolos a su época, a su cultura y a su sociedad.

El trabajo que aquí se presenta pretende sentar las bases para la superación de los límites que se han detectado. En él se investiga, concretamente, uno de los numerosos aspectos de la cultura barroca valenciana: el de la «emblemización» de los espacios a través de la decoración. Ya Santiago Sebastián, en su clásico *Emblemática e historia del arte*, había hablado de los espacios que en España se vieron influidos por Andrea Alciato y la ciencia emblemática que de él había derivado, como «espacios emblemáticos»⁶. Su discípulo—y maestro de quien escribe—Víctor Mínguez aplicó esta perspectiva a las arquitecturas efímeras, refiriéndose en repetidas ocasiones a la «emblemización» de la fiesta⁷. A partir de estas premisas metodológicas, en las próximas líneas presentaré concretamente dos de estos espacios emblemáticos: la iglesia de los Santos Juanes y la antigua iglesia de San Andrés, ambas en Valencia. Ellas constituyen, de alguna forma, el principio y el clímax de este proceso de barroquización que bebe de la emblemática tanto en cuanto a fuentes iconográficas, así como en términos metodológicos. Como se

⁵ VILAPLANA ZURITA, 1997.

⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, 1995: 53-93.

⁷ Remito a los volúmenes de la serie *Triunfos barrocos* editados con Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornel y Juan Chiva.

demostrará al final de la contribución, las arquitecturas se convirtieron en una especie de libros de emblemas en piedra, pintura y yeso que, como sus correspondientes impresos, fueron capaces de persuadir a quienes los leían.

1. LAS HISTORIAS EN EMBLEMAS DE LOS SANTOS JUANES

La iglesia de los Santos Juanes es una de las más antiguas de Valencia, habiendo sido fundada por voluntad de Jaume I el día después de la Reconquista con el objetivo de administrar, juntamente con otras once parroquias, la nueva ciudad cristiana⁸. Esta recaía extramuros, cerca de la puerta árabe de *Bab Baytala*, en la zona más importante desde el punto de vista comercial puesto que en ella se mantenía desde antiguo el mercado principal de la ciudad⁹. Si en un primer momento se optó por convertir la antigua mezquita árabe en lugar de culto, en el siglo XIV se edificó un nuevo templo, ampliado y reformado en diferentes ocasiones hasta principios del siglo XVII. Esto hasta el 1693, cuando se decidió actualizar en sentido barroco la iglesia en la misma forma que se estaba haciendo con el resto de los antiguos templos góticos de la ciudad. Sin embargo, a los pocos años desde el comienzo de la reforma, se optó por descartar las técnicas tradicionales y darle un rumbo mucho más cosmopolita, debido a la presencia en la fábrica de un equipo artístico internacional dirigido por el canónigo Vicente Vitoria¹⁰.

Vicente Vitoria (1650-1709), de origen dianense, se había marchado muy joven a Florencia y a Roma donde había unido a su vocación religiosa la artística, ingresando en el taller de Carlo Maratta¹¹. De vuelta a España para recibir una canonjía en Xàtiva, hacia 1695 y hasta 1698 se encontró en Valencia participando activamente en algunas de las reformas decorativas más destacadas de la época, como aquellas de la capilla de San Pedro en la catedral y de la Purísima en la Casa Profesa. Regresado a Roma, falleció allí en 1709. Bien documentada, sobre todo gracias a los estudios de Bonaventura Bassegoda, es su erudición sobre temas artísticos relacionados con el clasicismo «marattesco» y la política pro-rafaelesca de Clemente XI, cuyo fruto fue una de las mayores colecciones de dibujos y grabados hechos a partir de la obra del *urbinato*. Mucho menos investigada es su faceta de pintor, sobre todo debido a la dificultad de documentar sus obras romanas y a la desaparición de casi todas las valencianas durante la Guerra Civil. Igualmente desconocidos hasta la fecha fueron sus intereses hacia la emblemática, que se patentizaron en la inserción en sus *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice*, publicadas en Roma en 1703, de cuatros emblemas de su invención. El primero, del cual se ha publicado también un dibujo preparatorio conservado en el Ashmolean Museum de Oxford, hace de frontispicio al texto y está acompañado por el epigrama «una mal'arma è la

⁸ PINGARRÓN, 1998: 203-237.

⁹ MOLINES CANO, ALMERICH CHULIA, LLINARES MILLÁ, 2020: 9-19.

¹⁰ GIANNOTTA, 2021: 651-658; GONZÁLEZ TORNEL, 2005: 130-167.

¹¹ BASSEGODA I HUGAS, 1992: 38-62.

penna, la di cui punta talvolta, se non trapassa le viscere, trafigge la riputatione della stessa vita più cara»¹². Las restantes composiciones hacen de colofón de la cuarta, quinta y sexta parte del texto. Juntos forman un emblema múltiple descompuesto, cuyo mote resultante sería *Ut scribat non feriat similisque poesi(a) sceptroque decora laedit et juvat*, quintaesenciando el tema del breve tratado (Fig. 1).



Fig. 1. Vicente Vitoria (inv.), *Ut scribat non feriat similisque poesi(a) sceptroque decora laedit et juvat*, 1703
Fuente: Princeton University Library

La importancia de Vicente Vitoria en la presente contribución estriba en que él fue quien redactó buena parte del contenido del programa teológico que determinó la reforma de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Nos informa al respecto el pintor Antonio Palomino, llamado en Valencia en 1697 para evaluar las pinturas que habían sido previamente realizadas por artistas locales. En su informe, el pintor de corte apuntó:

*como sucede en la que para este caso se ha formado tan doctamente el Canónigo D. Vicente Vitoria, siguiendo aquel mismo estilo que han practicado los más elevados ingenios de Italia en los palacios y templos más ilustres, y como se practica hoy en España, especialmente en la corte de nuestros ínclitos Monarcas*¹³.

¹² Se trata de un paso de la *Felsina pittrice*, de Carlo Cesare Malvasia (Bologna, 1678). En castellano: «arma mala es la pluma, cuya punta, aunque no atravesase las entrañas, a veces apuñala la reputación que es más cara de la vida».

¹³ BORRULL, 1915: 50-58.

No cabe duda de que, en su proyecto, Vitoria había volcado todo lo aprendido en Roma y que ello formaba parte de su cultura visual. En ella, gran protagonismo tenían la emblemática y la cultura simbólica del clasicismo romano, tan apegado al retorno a un lenguaje arcano y hermético. A este respecto, no hay que olvidar que, tras regresar a Roma, Vitoria entró en la *Accademia dell'Arcadia* junto con su maestro Carlo Maratta¹⁴.



Fig. 2. Antonio Palomino, Giacomo Bertesi, Antonio Aliprandi, *Efigies de los santos Juanes, la Protección y el Nombre*, iglesia de los Santos Juanes, Valencia, 1700-02
Fuente: Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio

La afición de Vicente Vitoria hacia la ciencia emblemática se manifestó también en el programa iconográfico de la iglesia de los Santos Juanes que, si se analiza más a fondo, experimentó un verdadero proceso de «emblemización». Y no me refiero solamente al empleo de tipos iconográficos derivados de la literatura emblemática, como fue el caso de las alegorías del *Misterio* y de la *Protección* que derivan respectivamente de los emblemas *In silentium e In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur* del *Emblematum liber* de Andrea Alciato¹⁵. Más bien, aludo al empleo de una metodología resultante de la ciencia emblemática para la construcción visual de una parte importante del discurso. De hecho, Vitoria concibió una serie de diecisiete grupos dedicados a representar escenas destacadas de la vida de los santos titulares del templo, cada uno de ellos constituido por una pintura ovalada, una cartela con un mote en latín y una pareja de esculturas alegóricas en estuco (Fig. 2). Puesto que estas alegorías estaban iconográficamente relacionadas con

¹⁴ ALFONZETTI, coord., 2017.

¹⁵ ALCIATO, 1531.

la pintura y con el mote, puede atribuírseles el valor de epigrama de un emblema tradicionalmente entendido, cuya función es el de profundizar en el significado del conjunto. Por su parte, el mote y la pintura desempeñaban las funciones características de sus equivalentes impresos, es decir, que el primero resumía en pocas palabras llamativas los argumentos desarrollados por la otra.

En síntesis, Vicente Vitoria y los artistas llamados a meter en obra su programa iconográfico realizaron una historia resumida por emblemas de los santos Juan el Bautista y Juan el Evangelista. Como sucede en cada serie emblemática, el objetivo fue proporcionar al observador un muestrario de ejemplos virtuosos y morales para aplicar en su vida cotidiana. Fue así como la iglesia de los Santos Juanes se convirtió en el primer libro de emblemas hecho de pintura y estuco en la ciudad de Valencia. Y hay más. Una de las pinturas (Fig. 2), aquella que caía justo en el centro del imafrente del templo, era de por sí un emblema, como nos informa al respecto su autor, una vez más el pintor Antonio Palomino, que en su *Museo pictórico y escala óptica* escribió:

*y comenzando por la primera medalla que cae sobre la puerta principal a los pies de dicha iglesia [...] se hizo de los dos [santos titulares] un Jeroglífico en que estaban sobre un trono de nubes una Águila y un Cordero teniendo sobre sí una iglesia, cuya fachada era la misma de esta Ilustre Parroquia, y en la parte superior una nube, de donde bajaba un Sol con gran copia de resplandor, que bañaba dicha iglesia*¹⁶.



Fig. 3. Andrea Alciato, *In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur*, 1531
Fuente: Google Books

La pintura sintetizaba el concepto de protección de los santos titulares sobre la iglesia que llevaba su nombre a través de símbolos tan sencillos como las efigies de los dos Juanes, la silueta de la fachada del templo y un sol bañándola con sus rayos dorados. Todo estaba rematado por una cartela cuyo mote declaraba *Nomine et numine*,

¹⁶ PALOMINO, 1724: 194.

es decir, «para el nombre y por el nombre», que ha de entenderse así: para celebración del nombre de los santos Juanes fuiste edificada, debido a ese mismo nombre recibes ahora la protección de Dios, y confirman ese significado las alegorías del *Nombre* y de la *Protección*. De esta segunda ya se dijo que podría haber derivado iconográficamente del emblema alciatino *In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur* del *Emblematum liber*, que remite a la leyenda del citaredo Arión y su rescate por parte de un monstruo marino (Fig. 3). Tampoco la otra alegoría encuentra su fundamento en la *Iconologia*, lo cual es muy significativo frente a todos los estudios que identificaban a Cesare Ripa como principal fuente iconográfica de este conjunto. La estatua representa a un sacerdote en el acto de bautizar, mientras sustenta una tarjeta donde se lee *Ioannes est nomen eius*: «Su nombre es Juan». Por lo tanto, no encontrando ninguna referencia para alegorizar el *Nombre*, lo que se hizo fue representar precisamente el acto a través del cual cada cristiano recibe su nombre, el bautismo, aprovechándolo también para celebrar el ministerio de uno de los dos santos titulares de la iglesia, es decir, el Bautista por definición.

2. UN CAMINO VIRTUOSO POR EMBLEMAS: LA ANTIGUA IGLESIA DE SAN ANDRÉS

Como la iglesia de los Santos Juanes, aquella antiguamente dedicada a san Andrés formaba parte de las doce parroquias «históricas» de Valencia, fundadas por voluntad de Jaume I. De igual manera, en un primer momento se aprovecharon las estructuras de una antigua mezquita árabe y, sólo en el siglo XVII, se edificó un nuevo templo que respondía estilísticamente a los cánones de la arquitectura contrarreformista promovidos por el arzobispo Isidoro Aliaga¹⁷. Su revoque clasicista sobrevivió hasta mediados del setecientos, cuando fue literalmente ocultado por un apabullante revestimiento ornamental de corte centroeuropeo, que hizo de la antigua iglesia de San Andrés uno de los pocos ejemplos de rococó en Valencia¹⁸. Esta reforma, canto del cisne del decorativismo valenciano en un momento en que ya se percibían los impulsos neoclasicistas, fue promovida cultural y económicamente por el marqués Giner Rabassa de Perellós (1705-1765).

Los Rabassa, descendientes de los condes de Tolosa y oriundos de Aragón, se implantaron en Valencia ejerciendo la notaría en el séquito de Jaume I¹⁹. Gracias a una inteligente política matrimonial consiguieron enlazarse con las más importantes familias del reino y, en particular, con los Perellós, viendo multiplicarse sensiblemente sus señoríos. A finales del siglo XVII su relevancia era tan grande que Carlos II les otorgó el título marquesal de Dos Aguas, indicando con ello sus vastos señoríos comprendidos entre los

¹⁷ GÓMEZ-FERRER LOZANO, 1995: 235-258.

¹⁸ Para profundizar en las cuestiones relativas a autoría y datación del revestimiento rococó, véase GONZÁLEZ TORNEL, 2011: 97-108.

¹⁹ NARBONA VIZCAÍNO, 1988-1989: 111-136.

ríos Júcar y Magro. Sin embargo, el ocaso de la nobleza filo-habsbúrgica ocasionado por el cambio dinástico les afectó tanto que el primer marqués tuvo que poner bajo secuestro sus bienes²⁰. Su grave crisis económica no se solventó hasta 1744, gracias a un nuevo afortunado matrimonio entre el tercer vástago de la casa, el citado Giner Rabassa, y la condesa de Albaterra y Plasencia, que volvió a engrosar sus arcas.

Para celebrar el feliz acontecimiento y el resurgimiento económico, el marqués dio comienzo a una reforma arquitectónica y decorativa de su mansión urbana y de la cercana parroquia bajo cuya administración recaía, precisamente la iglesia de San Andrés²¹. No cabe duda de que, derivando de bien precisos estímulos celebrativos y propagandísticos, puedan leerse en el revestimiento decorativo de la iglesia las aspiraciones del marqués. Rastreando los títulos de la biblioteca presente en su mansión, he podido comprobar que, entre sus intereses, tenían especial protagonismo la cultura clásica y la emblemática²². Todo ello explica el carácter y las iconografías evidentemente paginizantes de la contrafachada del templo (Fig. 4). En ella está representada una exaltación de la *Generosidad* del marqués, cuya alegoría destaca en el centro de la composición. Remata todo el conjunto la *Fama* alada, cuya iconografía recorre constantemente los programas visuales encargados por el marqués, interesado en inmortalizar los éxitos de su dinastía a la manera clásica. Sin embargo, en el contexto eclesial en el cual nos encontramos, se hace evidente la necesidad de un camino diferente de aquello que lleva a la fama terrenal; de hecho, el *Padre Tiempo* con su inexorable guadaña domina la composición advirtiendo de su inevitable transitoriedad.

De entre las de la contrafachada, hay una alegoría que, según mi opinión, manifiesta esa necesidad de un camino diferente. Se trata de la alegoría que se encuentra justo en la sobrepuerta, que representa a una figura femenina armada, flanqueada por una torre circular. Los estudios realizados hasta la fecha la habían interpretado como la *Fortaleza* de Cesare Ripa, aunque habría que admitir una fuerte simplificación del modelo propuesto²³. Recuerda más bien al emblema *Custodiendas virgines* de Alciato, que muestra a la diosa Atenea protegiendo un templo, concretamente un templo circular como el de la contrafachada (Fig. 5). En la traducción cristianizada de Diego López, que también se encontraba en la biblioteca del marqués, se lee que:

²⁰ CATALÁ SANZ, 1995: 249-252.

²¹ COLL CONESA, *coord.*, 2005.

²² Ha sido posible establecerlo mediante la comparación entre los títulos presentes en dos inventarios de 1707 y 1843 respectivamente (*vide* CATALÁ SANZ, BOIGUES PALOMARES, 1992; BHUV, *manuscritos*, sign. 1072, 12 ter, fol. 31r).

²³ RIPA, 1603: 166.



Fig. 4. Contrafachada de la antigua iglesia de San Andrés, Valencia, segunda mitad del siglo XVIII

Pallas armada significa el sabio que se arma contra todas las perturbaciones del ánimo, y que resiste a los vicios con ánimo fuerte. Tiene el yelmo en la cabeza, significando el juicio y la constancia, que tiene en el cerebro el sabio, como alcázar y defensa del ánimo. El escudo cristalino representa el cuidado desde lejos con la plática y razón. El escudo cristalino representa el cuidado y poca pereza del varón sabio, con la cual se mira y considera por dentro, como en espejo cristalino, y contempla las cosas interiores²⁴.



Fig. 5. Andrea Alicato, *Custodiendas virgines*, 1584
Fuente: Google Books

²⁴ LÓPEZ, 1615: 79r-81v.

A través del fenómeno que Federico Revilla ha definido como «deslizamiento de los símbolos»²⁵, la diosa pagana se convierte, pues, en la imagen del sabio que empieza un camino de introspección y virtuosismo, en un novel Hércules que, en la encrucijada, elige y recorre la vía de la virtud. Efectivamente, es curioso constatar que, en muchas representaciones de la famosa escena herculina, la imagen de la virtud haya sido sustituida por Atenea y acompañada por un templo circular.

Superada la contrafachada, el camino virtuoso hacia una gloria más perdurable que la fama pagana se visualiza a lo largo de la nave de la iglesia de San Andrés a través de una serie de catorce empresas moldeadas en estuco en las pilastras que separan sus capillas. Ya que sus contenidos son variados resulta más cómodo para su análisis agruparlos de la siguiente manera:

a) Empresas que se refieren a la necesidad del sufrimiento para alcanzar la vida eterna.

Este primer grupo está constituido por cinco empresas relacionadas con el tema del sufrimiento y del sacrificio como medio imprescindible para alcanzar la gloria verdadera. La primera, *Vadam ad montem mirrhae. Cant 4*, representa un monte a cuyos pies está una mano sustentando un cáliz. La mirra a la cual se refiere bíblicamente está revestida de un doble significado: por un lado, representa la realeza y constituye un símbolo de estatus social; por el otro, prefigura el sufrimiento y la muerte de Jesús. Al mismo tema se refiere la segunda empresa, *Dabo tibi poculum ex vino cond(ito). Cant 8.*, que representa una barrica en la cual están apoyados unos racimos de uva y de la cual salen unos chorros de mosto, que la *dextra Domini* recoge con un tanque. La referencia a la sangre divina derramada para la humanidad es evidente. La tercera empresa de este grupo, *Ascend(a)m in palmam, et apre(n)dam. Fiuc. Ejus. C.7.*, tiene una larguísima tradición iconográfica, pues la palmera ya había sido empleada por Alciato y por Ripa como símbolo de perseverancia (Fig. 6)²⁶. La cuarta empresa, *Abist gloriari nisi in Cruce Aa Gal. 6.*, y la última, *Christo confixus sum cruci. Ad Gal. 2.*, tienen como protagonista la cruz, símbolo por excelencia del martirio cristiano y al mismo tiempo de la gloria que de ello deriva.

b) Empresas relacionadas con la importancia de la enseñanza cristiana.

Ese segundo grupo de empresas expresa la necesidad de la palabra de Dios y de la instrucción cristiana en el camino hacia la vida eterna. La primera, *Infinitum enim thesaurus est. Sapient.7.*, se refiere a la preciosidad de la sabiduría divina, parangonada a una bolsa de monedas de oro puesta a disposición de cualquiera (Fig. 7). Sigue la empresa *Nescit homo praetium ejus. Job. 28.*, que aclara que

²⁵ REVILLA, 2000: 325-335.

²⁶ ALCIATO, 1531; RIPA, 1603: 393-394.

nadie conoce el verdadero valor de la sapiencia celeste. El grabado muestra la *destra Domini* ofreciendo una concha, evidente símbolo de conocimiento oculto, así como de peregrinación y ascesis. El mote de la siguiente empresa relacionada con el tema de la enseñanza recita *Torques collo tuo. Proverb. 1.* Su particularidad estriba en que se encuentra esculpida en la pilastra a la cual originariamente estaba adosado el púlpito, es decir el lugar desde donde esta enseñanza era dispensada. Concluye el grupo la empresa *Qui legit intelligat. Math. 24.*, que muestra un libro abierto cuya significación es incontrovertible.

c) **Empresas concernientes a los premios de la perseverancia y la constancia.**

Titulus Dñi in test(i)monium. Isa. 19 declara el mote de la primera empresa de este último grupo que enumera algunos de los premios que pueden esperarse al final del camino virtuoso. Hace referencia al altar dedicado a Jehová en Egipto como testimonio de la victoria del pueblo israelí sobre el ejército egipcio. Para los cristianos, este altar está sustituido por una cruz rematada por la bandera farpada de la resurrección. La segunda empresa, *Haec requies mea. Ps.l. 131*, quizá sea una de las más desenfadadas del conjunto, pues muestra simplemente una silla, símbolo por excelencia del reposo (Fig. 8). Tampoco la siguiente empresa, coronada por el lema *Plantatio Domini ad glorificandum. Isa. 61*, presenta problemas interpretativos al representar unas hojas como base de un corazón encendido que lleva clavada una cruz. Sigue la empresa *Et dato signo Dei victoriae. 2 Mac. 13*, palabras pronunciadas por Judas Macabeo ante el ejército de Modín que, en el contexto emblemático que voy analizando, significan que la cruz es la señal evidente de la victoria para el creyente. Cierra nuestro recorrido hacia la vida eterna la empresa *Fecit illi coronam auream. Exo. 37*, que finalmente muestra la cruz al lado de una corona, es decir, el sufrimiento padecido por practicar de la virtud al lado del premio que le corresponderá en los cielos.



Fig. 6. *Ascend(a)m in palmam, et apre(n)dam. Fiu. Ejus. C.7.*, antigua iglesia de San Andrés, Valencia, después de 1753



Fig. 7. *Infinitum enim thesaurus est. Sapient.7.*, antigua iglesia de San Andrés, Valencia, después de 1753



Fig. 8. *Haec requies mea. Ps.l. 131.*, antigua iglesia de San Andrés, Valencia, después de 1753

En conclusión, se puede afirmar que en la antigua iglesia de San Andrés llegó a su ápice—y, de hecho, a partir de allí decayó—el proceso de reconversión emblemática, o «emblemización», de las superficies arquitectónicas valencianas que, como se ha demostrado, había empezado a finales del siglo XVII con la reforma decorativa de la iglesia de los Santos Juanes. Durante el tiempo que duró ese proceso, las piedras hablaron a una sociedad que estaba acostumbrada a la cultura simbólica y emblemática del barroco²⁷. Es más, continúan haciéndolo hasta nuestros días, como demuestra el curioso acontecimiento que paso a relatar. En 1953, el edificio de la antigua iglesia de San Andrés fue comprado por los carmelitas descalzos, que implantaron allí su convento, dedicando el templo a San Juan de la Cruz. Por entonces el presbiterio, que durante la Guerra Civil había perdido su retablo, se encontraba despojado y se confió a un anónimo fraile artista su decoración. En las dos pilastras que habían salido a la luz, éste no se resistió de imitar las dieciochescas proporcionando al espacio emblemático dos empresas más con su respectivo mote latino y el relieve en estuco. Lo interesante es que, para hacerlo, se sirvió de iconografías propias de su orden, traídas en concreto de las *Representaciones de la verdad vestida...* de Juan de Rojas y Ausa²⁸.

FUENTES

Fuentes Manuscritas

Biblioteca Histórica de la Universitat de València

BHUV, manuscritos, sign. 1072, 12 ter, f. 31r. *Relación de los libros legados á la Universidad lit.^a de Valencia por Exmo. Sor. Marqués de Dos Aguas.*

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea (1531). *Emblematum liber*. Augsburgo: s/e.
- ALFONZETTI, Beatrice, coord. (2017). *Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*. Viella: Roma.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (1992). *Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia 1650- Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i colleccionista*. «Butlletí del MNAC». 2, 38-62.
- BORRULL, Javier (1915). *La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino*. «Archivo de Arte valenciano». 1:2, 50-58.
- CATALÁ SANZ, Jorge Antonio (1995). *Rentas y patrimonios de la nobleza valenciana en el siglo XVIII*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- CATALÁ SANZ, Jorge Antonio; BOIGUES PALOMARES, Juan José (1992). *La biblioteca del primer Marqués de Dos Aguas, 1707*. Valencia: Universidad, Departamento de Historia Moderna.
- COLL CONESA, Jaume, coord. (2005). *El patrimonio artístico e histórico de los Rebassa de Perellós y el Palacio de Dos Aguas*. Valencia: Amigos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.
- FOCILLON, Henri (1971). *Scultura e pittura romanica in Francia seguito da Vita delle forme*. Torino: Einaudi.
- GALLEGO, Julián (1984). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

²⁷ LEDDA, 2003: 93-106.

²⁸ ROJAS Y AUSA, 1679.

- GIANNOTTA, Gaetano (2021). *Vicente Vitoria y la Iglesia de los Santos Juanes: un proyecto de barroco total a la italiana en Valencia*. In GUASCH MARÍ, Yolanda; LÓPEZ-GUZMÁN GUZMÁN, Rafael Jesús; PANDURO SÁEZ, Iván Panduro, coords. *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*. Granada: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 651-658.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes (1995). *La antigua iglesia parroquial de San Andrés de Valencia y la arquitectura valenciana en la transición al siglo XVII*. «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». 80, 235-258.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (2005). *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (2008). *Barroquizar la arquitectura. Intervenciones de signo barroco en construcciones eclesiásticas medievales de la ciudad de Valencia*. In TABERNER PASTOR, Francisco; MURAD MATEU, Málek; ALONSO MONTERDE, Mar, coords. *Historia de la ciudad V. Tradición y progreso*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, pp. 131-152.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (2011). *El ornamento arquitectónico como base del cambio de gusto en la Valencia de mediados del siglo XVIII. De los estucos de la Parroquia de San Andrés a los modelos académicos de Vicente Gascó en la Capilla del Carmen*. «Ars Longa: cuadernos de arte». 20, 97-108.
- LEDDA, Giuseppina (2003). *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna settecentesca*. Pisa: Edizioni ETS.
- LÓPEZ, Diego (1615). *Declaración magistral sobre las [sic] emblemas de Andres Alciato*. Nájera: Juan de Mongastón.
- MOLINES CANO, José Miguel; ALMERICH CHULIA, Ana Isabel y; LLINARES MILLÁ Jaime (2020). *La Iglesia de los Santos Juanes como elemento estructurante del barrio del mercado de Valencia, España*. «Estoa». 19:18, 9-19.
- MÜLLER PROFUMO, Luciana (1992). *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*. Genova: Banca Carige.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (1988-1989). *Los Rabassa, un linaje patricio de Valencia medieval*. «Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval». 7, 111-136.
- PALOMINO Antonio (1724). *Museo pictórico y escala óptica: tomo II. Práctica de la pintura*. Madrid: viuda de Juan García Infançon.
- PINGARRÓN, Fernando (1998). *Arquitectura religiosa del siglo XVII en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento.
- REVILLA, Federico (2000). *Reflejos de la mística en la emblemática y la cultura del Siglo de Oro*. In ZAFRA MOLINA, Rafael; AZANZA LÓPEZ, José Javier, eds. *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, pp. 325-335.
- RIPA, Cesare (1603). *Iconologia ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*. Roma: Lepido Facij.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- ROJAS Y AUSA, Juan de (1679). *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Antonio González.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1995). *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- VILAPLANA ZURITA, David (1997). *Programas iconográficos en el arte valenciano del siglo XVIII*. Valencia: Universitat de València, 3 vols. Tesis doctoral inédita.

REPRESENTACIONES ANDALUZAS DE SAN FRANCISCO DE PAULA Y LA TIARA PAPAL. RELECTURA DE UN EPISODIO DE SU VIDA*

JUAN CARLOS HERNÁNDEZ-NÚÑEZ**

Resumen: *A lo largo de la Edad Moderna, han sido muchas las representaciones que en Andalucía se han realizado sobre San Francisco de Paula. Entre las que narran episodios de su vida, llama la atención aquellas en las que el santo se encuentra en éxtasis contemplando la aparición de una tiara papal en medio de un resplandor. Su interpretación ha resultado siempre confusa, si bien su auténtico significado habría que buscarlo en los escritos hagiográficos. Estos, describen la visión y las circunstancias en la que ocurre, ofreciendo algunos una explicación de su simbolismo. Tomándolos como referencias, se analizan las versiones que de este episodio realizaron diferentes artistas y que formaron parte de los programas iconográficos de los monasterios mínimos de Andalucía.*

Palabras clave: *Orden de los Mínimos; iconografía; Málaga; Estepa; Utrera.*

Abstract: *Throughout the Modern Age, many representations about Saint Francisco de Paula in Andalusia have been made. Among those that narrate different episodes of his life, stand out the images of the saint in a state of ecstasy, where he is contemplating the appearance of a papal tiara in the midst of a glow. Its interpretation has always been confusing, although its true meaning must be sought in the hagiographical writings of the saint's life. These not only describe the vision and the circumstances in which it occurs, but also offer an explanation of its symbolism. Taking them as references, different versions of this episode were made by various artists to be part of the iconographic programs of some monasteries of Andalusia, which are analyzed in this research.*

Keywords: *Order of Minims; iconography; Málaga; Estepa; Utrera.*

Aunque se presupone la existencia de retratos anteriores a la muerte de San Francisco de Paula en 1507, estos prácticamente no han llegado hasta nosotros, siendo tras su óbito cuando aparecen sus primeras representaciones y se datan las más antiguas crónicas de su vida¹. Tanto unas como otras van a ser reinterpretadas y ampliadas a fines del siglo XVI y principios del XVII, dando lugar a un rico repertorio que fue difundido por toda Europa. Son muy pocos los trabajos dedicados al estudio de su iconografía, si bien estos quedan circunscritos al territorio francés. En Italia, al igual que en España, no abundan los estudios genéricos, ocupándose mayormente en analizar los grandes programas decorativos de los monasterios, como el de Santa Trinitá dei Monti, para el caso italiano, o el del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Archidona, para el español. Mención

* Si no se indica el *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, pertenece a lo autor de este texto.

** Universidad de Sevilla. Email: jchmus@us.es.

¹ GUIRAULT, 2010: 328-332. Señala la existencia de dos retratos de hacia 1500.

aparte, y para Sevilla, habría que señalar el análisis de las imágenes escultóricas del santo, datadas entre los siglos XVII y XX y localizadas en distintos templos de la ciudad².

El proceso de canonización de San Francisco de Paula, impulsado por los monasterios galos, fue relativamente corto, pues tras su muerte, acaecida en Plessis les Tours el dos de abril de 1507, fue beatificado el nueve de julio de 1513, accediendo a la categoría de santo el uno de mayo de 1519. Al año siguiente, en 1520, se publica, al mismo tiempo en Roma, Bolonia y París, una de las primeras biografías, que fue ilustrada con una estampa de su verdadero retrato. En realidad, se trataba de la impresión de la bula *Excelsus Dominus* de León X, que bajo el título *Bulla Canonizationis sancti Francisci de Paula, ordinis fratrum Minimorum institutoris*, incluía, además del documento pontificio, el proceso de santificación y un vademécum con una selección de los milagros más relevantes³. Para el relato de su vida se utilizaron narraciones francesas escritas por anónimos coetáneos, que junto con las redactadas casi al unísono en latín, calabrés e italiano, prepararon el terreno para las revisiones de su biografía en la centuria siguiente, complementándolas con nuevos hechos de su vida e inéditos milagros⁴.

En la edición de la bula se incluía en la portada la representación del santo, imagen cuyo origen está relacionado con la máscara mortuoria que hizo Jean Bourdichon, pintor de los monarcas franceses desde 1484 a 1521. La careta sirvió al propio artista para ejecutar tres retratos, siendo uno regalado al Papa León X, por el rey Francisco I, con motivo de la canonización del calabrés⁵. Tomando como referencia dicho cuadro, se realizaron ochenta y seis lienzos para adornar la Basílica de San Pedro del Vaticano el día de la santificación del fundador de los Mínimos. La «imagen romana», como se le conoce entre los estudiosos a este retrato fue ampliamente difundida por toda Europa hasta el siglo XIX. Especial importancia en su divulgación tuvo la estampa grabada por el padre Hugues de Varenne, en 1525, en el convento de Notre Dame de Toutes Grâce de Nigeon de París, y las posteriores impresiones de Charles David, Francesco Villamena, o Michael L'Asme, por citar algunos grabadores de la centuria siguiente⁶. En estas últimas, se señalaban ser copias del auténtico retrato del Vaticano, que se conservó hasta el pontificado de Clemente XI⁷.

La efigie del frontispicio se correspondía con las descripciones que del fundador aportaban los relatos de su vida, convirtiéndose en su iconografía tradicional. Se representa como un hombre de edad avanzada, pómulos huesudos, nariz aguilera y una barba larga y canosa, con el hábito de la orden, túnica de mangas anchas ceñida por el cordón

² BUCALOSSI, 1995; BALSAMO, 1989; MUÑOZ NUEVO, 2006; BORREGO BENJUMEA *et al.*, 2007.

³ FIORINI MOROSINI, 2019: 20-21; AMATO, 2007: I, 43-56.

⁴ BENVENUTO, 2019: 65-80.

⁵ GIRAULT, 2010: 319-320. Otros autores señalan que el retrato fue regalado en 1513 para la beatificación, AMATO, 2007: III, 26.

⁶ OGER, 2010: 381-385.

⁷ AMATO, 2007: I, 26-30, 64.

franciscano, y con una especie de muceta con capucha y escapulario corto. Está en actitud de meditar, de medio cuerpo y dispuesto de tres cuartos, con la cabeza cubierta, ligeramente inclinada, portando en sus manos un largo bastón. Aunque la figura no cambia, siendo fiel al verdadero retrato, en las últimas décadas del siglo XVI, al santo se le sitúa en un paisaje con edificios y con el lema de la orden, «Charitas», en medio de un resplandor en forma de sol, bien sobre el báculo o en el cielo y, posteriormente, sobre su pecho. Ejemplo de ello son los frontispicios de los libros de Passarello y del atribuido a Nodé, publicados ambos en 1596⁸. En este último, además de la estampa anterior, se incluía una segunda, firmada por Karen van Mallery, donde se muestra al santo con ligeras variaciones, ya que este, de medio cuerpo y sin cubrir su cabeza, reza ante un crucificado, lo que le obliga a levantar la mirada. El «Charitas» se sitúa en el ángulo superior derecho, en un resplandor triangular. A partir del siglo XVII, aunque continúan publicándose retratos siguiendo la *vera effigie*, se irá introduciendo una mayor libertad en sus movimientos y actitudes.



Fig. 1. Michelangelo Cerquozzi, *Vida de San Francisco de Paula*. Roma, 1576
Fuente: Biblioteca Nacional de España, ER/1284 (240)

⁸ PASSARELLO, 1596; NODÉ, 1596. La obra fue atribuida a Pietro Nodé, mínimo del Convento de Nigeon, en 1906, AMATO, 2007: I, 132. Del libro existe una edición anterior, de 1594, publicada en Toulouse, que ya tenía las dos estampas.

Por las mismas fechas, en las últimas décadas del quinientos, proliferan los relatos de su vida y milagros, que, si en un principio, toman como referencia la *Bulla Canonizationis* pronto serán completadas con nuevos capítulos y prodigios. Lo más interesante de estas es la incorporación de láminas con el fin de ilustrar los pasajes y milagros del santo. Antecedente de estos es la estampa de Michelangelo Cerquozzi, *Effigie di san Francesco di Paola e storia della vita*, publicada en Roma en torno a 1576. En ella, la parte central se reservada a la figura del santo, de pie y en medio de un paisaje, rodeada de diecisiete registros cuadrados con la representación de dieciséis milagros y el lema de la orden. Una de las biografías que mayor éxito tuvo a fines del siglo XVI fue la escrita por el sacerdote Paolo Regio⁹, de la que se hicieron once ediciones desde 1577 a 1597, y que se siguió publicando hasta 1701. Su impresión napolitana de 1581, revisada y ampliada, incluía cuarenta y tres *figure adornata* de otros tantos pasajes de la vida del santo. Ya en 1622, sesenta y cuatro fueron las viñetas grabadas por Alessandro Baratta, con las que se ilustró la vida del santo de Oracio Nardino y, en 1671, ochenta episodios adornaron la obra póstuma del fraile de la misma congregación Antoine Dondé¹⁰.

Relacionados con estas últimas existen en Andalucía un grupo de escenas en las que se representa al santo, o bien solo, o acompañado de distintos personajes, en los que llama la atención la presencia de la tiara papal en medio de un resplandor. En realidad, se plasman dos hechos diferentes, que han ocasionado en su interpretación no poca controversia entre los estudiosos. De ellas, quizás, la más fácil de identificar es la denominada *El anuncio del pontificado de Julio II*, que hace referencia a su don de taumaturgo. El cuadro era una de las doce pinturas sobre la vida del paulano que decoraban la iglesia del convento mínimo de la Victoria de Estepa. Hoy día solo se conservan nueve, repartidas entre la parroquia de San Sebastián y la iglesia del convento de San Francisco de la misma población¹¹. Se datan a mediados del siglo XVIII, fecha en la que se realiza la reforma y la redecoración del templo para adaptarlo a los gustos de la época. En la escena, que sucede en un interior, están distribuidos los personajes en dos grupos dejando un vacío en el centro donde se divisan unas gradas, en la zona inferior, y en un resplandor la tiara con las ínfulas y las llaves de San Pedro, en la superior. En el grupo de la izquierda, Giuliano della Rovere, con muceta y capelo cardenalicio, está sentado en un sillón frailer, al lado de una mesa con libros, acompañado de dos personajes. En el lado contrario, el santo en una silla de tijera junto a dos frailes.

⁹ REGIO, 1581.

¹⁰ NARDINO CONSENTINO, 1622; DONDÉ, 1671.

¹¹ RAMÍREZ GONZÁLEZ, 2020.



Fig. 2a. Anónimo, *El anuncio del pontificado de Julio II*, Iglesia de San Sebastián. Estepa.

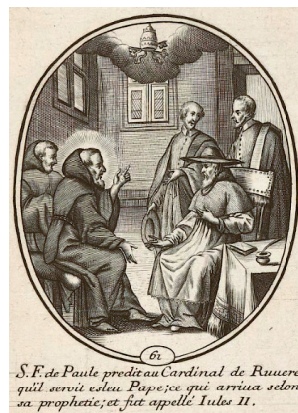


Fig. 2b. François Campion, *Predizione del papato al cardinale Giuliano della Rovere*. Dondé, 1664
Fuente: Biblioteca Nacional de Francia

Los biógrafos del santo narran dos versiones diferentes del mismo acontecimiento. La primera sucedería en Roma, en una de las audiencias que le concede Sixto IV antes de su viaje a Francia, cuando el santo le pide la aprobación del cuarto voto, la cuaresma perpetua. Al negarse, el calabrés señaló al cardenal della Rovere, diciendo: «Padre santo, ecco lui che mi concederà ciò che ora Vostra Santità crede dovermi negare», prediciendo la futura elección de Julio II¹². Aunque la reunión con el pontífice aparece recogida en la *Bulla Canonizationis*, el anuncio al cardenal no aparecerá en sus biografías hasta fechas más tardías. En 1584, el episodio ya aparece recogido en la obra anónima en la que se reproducen los frescos del claustro del Convento de Santa Trinitá dei Monti de Roma, realizadas entre 1579 y 1584¹³. La ilustración veintiuna realizada por Giovanni Ambrogio Brambilla copia la desaparecida pintura, atribuida a Giacomo Sementi, en la que el santo hace la revelación al cardenal, no apareciendo la tiara en la escena. Dicho elemento se incluirá a principios del siglo XVII, pues ya se representa en 1622, en la obra de Nardino, concretamente en la estampa cincuenta y una, realizada por Alessandro Baratta¹⁴. En un primer plano, tiene lugar la audiencia con el papa, y al fondo, a través de un arco, en un paisaje urbano, se divisa el encuentro entre el santo y el cardenal con la tiara, aún sin las llaves, sobre sus cabezas.

En cambio, otras crónicas sitúan el suceso hacia 1493, en una visita del cardenal della Rovere a la corte de Carlos VIII de Francia. Deseoso por conocer al santo, se entrevistan

¹² BEVILACQUA, 2007: 120-121.

¹³ *VITA ET MIRACULA [...]*, 1584: lám. 23.

¹⁴ NARDINO CONSENTINO, 1622: lám. 18.

en Tours y al hablar sobre los problemas de la iglesia, San Francisco le dice: «Y no muy tarde por caridad, Monseñor, os pondrá Dios en la silla de San Pedro»¹⁵. En el cuadro estepeño se representa este encuentro, utilizándose como modelo la viñeta sesenta y uno de la obra de Dondé¹⁶. François Campion es el grabador de la lámina dieciocho en la que aparecen cuatro escenas dedicadas al don de la profecía y a la ciencia infusa. Junto al pasaje ya comentado, se completa con la entrevista con los teólogos de la Sorbona, el anuncio de la toma de Málaga y la redacción de la regla de la Orden, temas que debieron incluirse en la vida del santo ya en el siglo XVII. Al igual que en el cuadro estepeño, la reunión sucede en el interior de una sala, en cuyo centro y en la zona superior se produce el rompimiento de gloria con la tiara, ínfulas y las llaves, símbolos del papado. En los lados, pero a la inversa, en la izquierda, se ve a san Francisco sentado en un taburete con un fraile y, enfrente, a la derecha, en un sillón frailer, junto a una mesa con papel y tintero, a Giuliano, con muceta y capelo, con dos personas¹⁷. Otros estudiosos la han identificado erróneamente como *San Francisco de Paula y el legado pontificio*, siendo la tiara el símbolo del enviado papal¹⁸. Este acontecimiento sucedido en 1467, relata cuando Pablo II mandó a un prelado, identificado con monseñor Girolamo Adorno, para que se informara de la vida rigurosa practicada por los monjes de Paula. A pesar de que el suceso está recogido en la Bula, el encuentro no se representará hasta el siglo XVII, mientras que el milagro asociado a la entrevista se incluye ya, en 1581, en la obra de Regio¹⁹. Habitualmente, el encuentro se ilustra con el saludo de ambos personajes y, en un segundo plano, el milagro, cuando el santo coge unas ascuas ardientes con las manos desnudas, demostrando que para Dios no hay nada imposible, como tampoco lo sería la severa dieta seguida por el calabrés y sus discípulos. En estas escenas no se incluye la tiara.

En el otro grupo de imágenes, al santo se le suele representar solo o acompañado de dos o tres frailes, en estado de éxtasis, contemplando un resplandor con la tiara. De las cuatro imágenes elegidas de Andalucía, dos se encuentran en el Santuario de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga. Este antiguo convento, fundado en 1493, tiene su origen en la profecía que San Francisco de Paula realizó sobre la toma de la ciudad al rey Fernando, *el Católico*, siendo el primer emplazamiento de la orden en España. Construido en el siglo XVI, su iglesia quedó muy deteriorada tras el terremoto de 1680, por lo que tuvo que rehacerse de nuevo. Durante las obras, entre 1693 y 1700,

¹⁵ MONTOYA, 1619: 1, 129-130.

¹⁶ DONDÉ, 1671.

¹⁷ RAMÍREZ GONZÁLEZ, 2020: 283. Aunque había apuntado que las pinturas eran «muy cercanas, la mayoría de ellas» a las estampas de la obra de Dondé, en realidad solo existen cierta similitud en dos, la ya comentada y la de *La invisibilidad del santo ante los soldados de Fernando I de Nápoles*. En la edición italiana de la obra de Dondé, publicada entre 1694-1697, aparece la misma estampa, pero con los personajes a la inversa, como están en Estepa.

¹⁸ DEVOCIONES DE ESTEPA, 2012.

¹⁹ REGIO, 1581: viñeta 15. La viñeta ilustra el capítulo 15 en la que se narra la visita del enviado papal. Sin embargo, en el capítulo 9, se vuelve a utilizar la misma imagen, aunque en esta ocasión solo se hace referencia a un sacerdote.

costeadas por el Conde de Buenavista, se le añadió la torre camarín, en la que se encontraba su capilla funeraria, el camarín, la sacristía y la escalera²⁰. En el descansillo de esta última, realizada en yeso, aparece la imagen aludida del santo, inscrita en un ovalo bajo dosel y rodeada de abundantes y carnosos roleos de hojarasca y angelotes. La misma escena es repetida en el retablo mayor, dedicado a la vida del santo, construido a partir de 1646, bajo el patronato de Francisco Fernández de Córdoba, I Conde de Casa Palma. El relieve ha sido atribuido al escultor Jerónimo Gómez, quien se haría cargo del conjunto a la muerte de su maestro, José Micael Alfaro²¹. La tercera ocupa el ático del retablo mayor del exconvento mínimo, hoy Santuario de Nuestra Señora de Consolación de Utrera. La máquina arquitectónica fue contratada en los primeros años del siglo XVIII, con el entallador Francisco Javier Delgado, terminándose trece años más tarde²². La última, es una pintura sobre lienzo que, junto con otras once, decoraban el claustro principal del convento masculino de Nuestra Señora de la Victoria de Triana, en Sevilla. Actualmente, el conjunto está segregado y fuera de España, pues solo uno de los lienzos se conserva en una colección privada madrileña y el resto en la Pinacoteca del santuario de San Francisco de Paula, en Calabria. Atribuida durante unos años al pintor sevillano Juan de Espinal, hoy se considera una obra anónima o relacionada con el estilo del pintor Andrés Rubira, discípulo de Domingo Martínez, que trabajó para dicho convento en la decoración mural de su capilla mayor²³.



Fig. 3a. Anónimo, *San Francisco en éxtasis*, Escalera, 1693-1700
Fuente: Eduardo Nieto Cruz



Fig. 3b. Jerónimo Gómez (atribuido), *San Francisco en éxtasis*, retablo mayor, hacia 1650, Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, Málaga
Fuente: Eduardo Nieto Cruz



Fig. 3c. Francisco Javier Delgado. *San Francisco en éxtasis*, retablo mayor, 1700-1713, Santuario de Nuestra Señora de Consolación. Utrera

²⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, 2008: 309-338.

²¹ ROMERO TORRES, 2008: 408-411.

²² HERNÁNDEZ NÚÑEZ, 2018.

²³ AMATO, 2005: 100-127; HERMOSO CUESTA, 2018: 424; VALDIVIESO, 2018: 342-346.

Las diferencias entre las cuatro imágenes son mínimas, respondiendo aquellas a la composición del escenario en el que se produce el suceso. Solamente en el relieve de la escalera de Málaga se han evitado las referencias arquitectónicas, apareciendo un fondo neutro. En las tres restantes, todo sucede en el interior del templo, en construcción en el retablo de Málaga, divisándose tras las paredes un amplio paisaje. En el de Utrera, se detallan los muros de sillares, arcos, ventanas, óculos y contrafuertes, así como el altar presidido por una cruz bajo un dosel circular con cortinajes. Y en la pintura de la pincoteca de Paula, en el interior, se observan los soportes del templo y, en el exterior, varios edificios y un campanario. En este lienzo, preside el altar una Inmaculada Concepción, inspirada en las de Murillo, en un marco de rocallas. En todas, el santo es de mediana edad, con barba —solo canosa en el cuadro de Paula—, y está arrodillado y con las manos en oración —retablo de Málaga y pintura de Paula— o con los brazos abiertos —escalera de Málaga y retablo de Utrera. En estas dos últimas, el santo aparece solo, mientras que en las otras dos, tras la puerta están los frailes contemplando la escena, tres en el retablo de Málaga y dos en el lienzo de Paula.

El suceso que relatan estas obras es otro de los pasajes que se incorporó a la biografía del santo a principios del siglo XVII, apareciendo ya recogido en la obra de Montoya en 1619. Un día, durante las obras:

Yéndose todos a comer, el (el santo) se quedo solo, disponiendo los materiales; como fuese necesario poner algunos sobre el Altar que labrava, arrobosc en espíritu, con maravilloso extasis; como saliesen ya los compañeros al trabajo, el primero fue, fray Nicolas Nochel²⁴, reparo en tan grande maravilla, viendo al glorioso Padre Francisco, mas resplandeciente que el Sol, elevado, el cuerpo sobre la tierra, no poca distancia, y sobre su cabeza tres coronas de piedra preciosas, brillando como estrellas, de aquella forma que son las tiaras de los Pontifices, el resplandor era como fuego encendidísimo, el cuerpo, y rostro lleno de gloria transparente y diáfano²⁵.

El fraile avisó a sus hermanos, acudiendo Florentino de Paula y Ángelo de Sarraquina, quien se percató de un segundo milagro, al estar el altar terminado, a pesar de que cuando salieron minutos antes, se encontraba en cimientos. Para Corachan, durante el trance, San Francisco contempló un rompimiento de gloria en el que apareció la Santísima Trinidad y, según Higuera, «bajaron las tres personas divinas, le pusieron sobre su cabeza una tiara pontifical de tres coronas, sembradas de preciosas piedras, con resplandores celestiales»²⁶. Según Corachan, el suceso se produce en 1469, al ampliar por segunda vez la iglesia del Convento de Padua, cuando el santo tenía 53 años²⁷.

²⁴ En otras crónicas aparece nombrado como Niccolo da San Lucido. PERRIMEZZI, 1713: 56.

²⁵ MONTOYA, 1619: 3, 5.

²⁶ CORACHAN, 1733: 74; HIGUERAS, 1753: 68.

²⁷ CORACHAN, 1733: 70.



Fig. 4. Andrés Rubira (círculo). *La aparición de la tiara sobre la cabeza de San Francisco de Paula*, mediados del siglo XVIII. Fuente: pinacoteca, Santuario de San Francisco de Paula



STANDO IL S^{to} IN ORATIONE AVANTI IL MAGG^{re} ALTARE VEDE LA S^{at}ISSIMA TRINITÀ, ET SOPRA IL SVO CAPO VN INCIDISS^o REGNO.

Piega appena il ginocchio erge la mente. E sopra il cap suo di gloria degno
FRANCESCO al gr^a Fattor del nuovo. Vede egli insieme, et c'è veduto ancora
Che di splendor diuin cito, e resperso. Da tre suoi carifigli à la stessa hora
Par gli inanzi al suo Dio d'esser pre: etc. Sou artagli Lucite un Papal Regno.

Fig. 5. Alessandro Baratta, *Apparizione di tre corone a forma di tiara sul capo dei san Francesco di Paula*. Fuente: Nardino Consentino, 1622, Lám. 10



Fig. 6. Matías de la Torre, *Éxtasis de San Francisco de Paula*, 1676-1700
Fuente: Museo Nacional de Escultura. Valladolid. CE0903

Esta versión de la Trinidad quedó plasmada por Baratta en 1622, en la estampa número diez de la obra de Nardino. En el interior del templo, está el santo arrodillado y con las manos cruzadas, delante del altar con el lema de la orden. Sobre el mismo, un rompimiento de gloria con la Santísima Trinidad, y sobre la cabeza del calabrés, la tiara en un resplandor. En la puerta, los tres frailes testigos del suceso. Al contrario de lo que nos cuentan las narraciones del siglo XVIII, el santo está figurado como un joven y no como una persona madura. Ello se debe a que Nardino asocia el acontecimiento con la construcción del templo paulano, cuando el santo está iniciando su religión, y no con las ampliaciones posteriores. En las versiones francesas de 1671, la tiara es sustituida por tres aros luminosos, como en la viñeta diez realizada por Antony van der Does para el relato de Dondé, manteniéndose en la versión italiana aparecida entre 1694 y 1697.

La bibliografía moderna ha dado varias interpretaciones a la escena, identificándola como el rechazo del calabrés a los cargos religiosos, la protección que el papado brindó a la orden o las virtudes que adornaron al santo²⁸. Mientras que en la primera se alude

²⁸ No se pretende hacer un listado de los autores que han identificado cada uno de los temas, por lo que solo se señalan los más recientes.

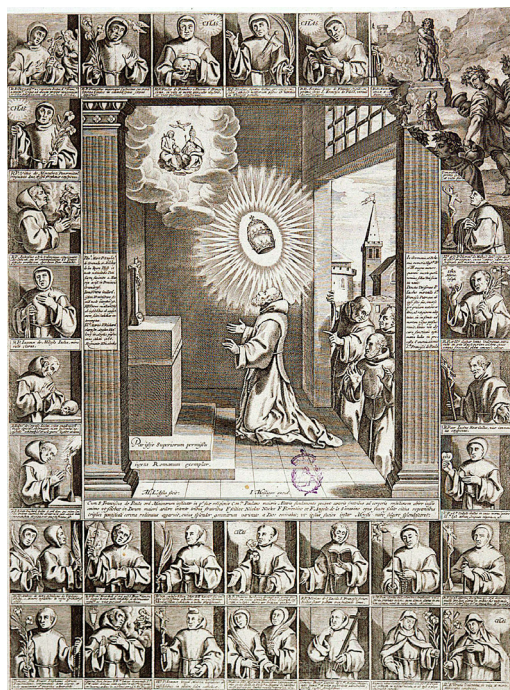


Fig. 7a. Michel Lasne, *Aparición de la Santísima Trinidad a san Francisco de Paula*, siglo XVII, Real Academia de San Fernando. Calcografía. GR-1732
Fuente: Real Academia de San Fernando. Calcografía. GR-1732



Fig. 7b. Emanuel Monfort y Fernando Ortiz, *Aparición de La Virgen de la Victoria a San Francisco de Paula*, 1757, IAPH. 2906700660079.000
Fuente: IAPH.2906700660079.000

a las renunciaciones al sacerdocio propuesto por Sixto IV, al ofrecimiento de un obispado por Luis XI de Francia, e incluso al papado, hecho que nunca sucedió, en la segunda se alude al apoyo de los papas a la nueva orden, identificando las coronas con Sixto IV, por ser el que aprobó las *Reglas*, Julio II, el que le otorgó el cuarto voto, y León X, el que lo santificó. La tercera explicación pone en valor la figura del paulano a través de sus virtudes: penitencia, pureza, humildad y caridad²⁹. La inexactitud de estas lecturas iconográficas quedan de manifiesto si se analiza detenidamente el cuadro del Éxtasis de san Francisco de Paula, realizado por Matías de Torre, en el último cuarto del siglo XVII, y que perteneció al desaparecido Convento de la Victoria de Valladolid³⁰. En el mismo, junto a la tiara, se incluyen una serie de objetos que con mucho mayor acierto se relacionan con los temas anteriores. En el cuadro, dividido en dos registros, el terrenal y el celestial, aparece en el inferior San Francisco arrodillado, con un crucifijo entre las manos, atendido por

²⁹ ROMERO TORRES, 2006: 521; RODRÍGUEZ MARTÍN, 2008: 53-54; CAMACHO MARTÍNEZ, 2008: 328; SÁNCHEZ LÓPEZ, 2008: 370-371; RODRÍGUEZ ORTEGA, 2008: 354.

³⁰ Actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Inv. CE0903.

dos ángeles mancebos que le muestran el rompimiento de gloria superior. A la derecha, un fraile contemplando la escena y, a su lado, una cartela con la leyenda «hoc honore condignvs est qvemqvmqve Rex volverit honorare. Ester, cap. VI», alusiva a los honores dados por Dios al santo. Premios concedidos por su vida eremítica, simbolizada por la *vanitas* a la derecha del santo —reloj de arena, calavera, libro y flagelo—, y su humildad, al rechazar los cargos religiosos, a su izquierda —mitra y cayado a sus pies—, que, como señala Toscano de Paula, «in alcuni suoi retratti, si dipinge con la mitra sotto i piedi»³¹. En el rompimiento de gloria, presidido por la Santísima Trinidad, junto a un grupo de ángeles músicos y cabezas de angelotes, aparecen los galardones recibidos. El lema de la orden, «Charitas», inscrita en un escudo, a su derecha, y tres coronas ensartadas en un lirio, a su izquierda, símbolo de las cuatro virtudes que embellecían su personalidad —humildad, caridad y penitencia unidas por la pureza.

Un lugar predominante tiene la tiara, situada en el centro de la gloria, entre los grupos de ángeles cantores. Su preponderancia hace dotarla de un significado especial, que al no llevar ni las ínfulas ni las llaves, no tiene relación con el papado, aunque ni los propios hagiógrafos se pusieron de acuerdo en su interpretación. Al respecto escribe Corachan:

*han discurrido variamente los Autores. Unos dixeron, que significavan tres coros de Santos, que avia de aver en re (sic) sagrada Religion de los Mínimos; esto es de Martyres, Confessores y Virgenes. Otros, que daban a entender el Pontificado de Leon decimo, que le avia de Canonizar, y assi de otros discursos*³².

De todas las opiniones expresadas, es quizás la referente a la tiara como ideograma de la nueva orden con sus tres coros de santos o con sus tres ramas —masculina, femenina y seglar— la que consideramos como la más acertada. En esta lectura, San Francisco aparece como el patriarca de la gran familia de los Mínimos, de la que no solo es su fundador y padre espiritual, sino que al mismo tiempo es el modelo de santidad, el horizonte místico, al que todos sus hijos deben aspirar. En este contexto se explica la propuesta de fray «Juan Pina de Celis Zeloso» que promovió la edición de una estampa:

con muchos varones ilustres en santidad, en cuyo medio se pinto N.P. elevado en el ayre entre grandes resplandores, y una tiara de pontífice, algo superior a su cabeça, de la forma que aquellos tres religiosos le vieron, estando edificando el Convento de Paula.

³¹ TOSCANO DE PAULA, 1731: 346.

³² CORACHAN, 1733: 208.



Fig. 8. Theodoor van Thulden. *Apoteosis de san Francisco de Paula*, hacia 1600, Colegiata de Saint-Wuadru, Mons
Fuente: KiK-IRPA, Bruselas. X043874

Con ella se proponía la canonización de aquellos mínimos que habían alcanzado la perfección del padre fundador. El permiso para su publicación fue dado en Roma, el dos de abril de 1618, con la condición de que en los representados no se incluyeran el título de beato ni el nimbo³³. La estampa, posiblemente habría que identificarla con la *Aparición de la Trinidad a san Francisco de Paula*, realizada por Michel Lasne y grabada en París³⁴.

Con este mismo significado, la tiara como referencia a la orden fundada por San Francisco se convirtió en uno de sus elementos parlantes. Como tal aparece en la estampa impresa, en 1757, por el grabador valenciano Manuel Monfort sobre un dibujo del escultor malagueño Francisco Ortiz donde se representa la *Aparición de la Virgen de la Victoria*

³³ MONTOYA, 1619: 4, 264-265.

³⁴ Existe una copia en la Real Academia de San Fernando, Colecciones, Estampas, GR-1732. Al ejemplar le faltan los dos últimos dígitos del año de publicación y tres registros que están rotos.

a *san Francisco de Paula*³⁵. En el mismo, además de otros elementos como la palma, la mitra, el báculo, el sol con el «Charitas» o la ermita en la montaña, alusión a la fundación del convento malagueño, se encuentra un ángel sosteniendo la tiara³⁶. Como resumen y conclusión a este trabajo, aunque no se encuentre en Andalucía, habría que señalar el lienzo titulado *Apoteosis de San Francisco de Paula*, realizado por el pintor Theodoor van Thulden hacia 1660. La obra fue depositada en 1803 en la colegiata de Saint-Wuadru de Mons, al haber sido suprimido su convento mínimo en 1796³⁷. El santo, en un rompimiento de gloria, goza de la gracia divina, como patriarca, coronado por las tres ramas o coros de la orden, al tener sobre su cabeza la tiara. Está arrodillado sobre una nube rodeada de coros angélicos y los portadores de los símbolos de las virtudes y coronas de laurel. En la zona inferior del cuadro se representan los cuatro votos tan característicos de la orden, personificados por cuatro figuras femeninas junto a la maqueta de un templo, reforzando así la idea de fundador de la iglesia.

BIBLIOGRAFÍA

- AMATO, Pietro (2005). *La pinacoteca del Santuario di San Francesco di Paola*. Roma: Fondazione San Francesco di Paola.
- AMATO, Pietro (2007). *Imago Ordinis Minimorum: La magia delle incisioni. 1525-1870*. Paola: Ordine dei Minimi, 3 vols.
- BALSAMO, Isabelle (1989). *La Trinité-des-Monts á Rome: le décors du cloître (1580-1620)*. «Histoire de l'Art». 9, 25-68.
- BENVENUTO, Rocco (2019). *Dalla legenda alle leggende: le piú antiche biografie su s. Francesco di Paola*. In FIORINI MOROSINI, Giuseppe; QUARANTA, Rosario, ed. *La vita di san Francesco di Paola raccontata dall'Anonimo discepolo contemporáneo nel testo originale francese ritrovato dal P. Rocco Benvenuto*. Soveria Mannelli: Robbettino Editore, pp. 65-80.
- BEVILACQUA, Concetta (2007). *La vita e i miracoli di san Francesco di Paola, con le rime di don Orazio Nardino Consentino e 64 incisioni di Alessandro Baratta*. Soveria Mannelli: Cittácalabria edizioni.
- BORREGO BENJUMEA, Coral et al. (2007). *San Francisco de Paula en el arte sevillano*. Sevilla: La Serranía.
- BUCALOSSI, Françoise (1995). *L'iconographie de saint François de Paule et le renouveau catholique en France, fin XV^e siècle-fin XVIII^e*. París: Université Paris X-Nanterre. Mémoire Maîtrise, 2 vols.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2008). *El convento de los Mínimos de Málaga, Santuario de la Victoria. El mecenazgo del Conde de Buenavista: obra y símbolo*. In CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, coord. *Specvlvm sine macvla: Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento, pp. 309-338.
- CORACHAN, Juan Bautista (1733). *Compendio de la portentosa vida de San Francisco de Paula, fundador de la Sagrada religión de los Mínimos*. Valencia: Antonio Bordazar.
- DEVOCIONES DE ESTEPA. *La iglesia de la Victoria: pinturas* (2012). [Consult. 15 sep. 2021]. Disponible en <<http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/la-iglesia-de-la-victoria-pinturas>>.
- DONDÉ, Antoine (1671). *Les figures et l'abbégé de la vie, de la mort, et des miracles de saint François de Paule, instituteur et fondateur de l'Ordre des Minimes*. París: François Muguet.

³⁵ Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH). Guía Digital. 2906700660079.000.

³⁶ ROMERO TORRES, 2006: 520-521; SÁNCHEZ LÓPEZ, 2008: 380-383.

³⁷ LINDEIJER, 2020: 125.

- FIORINI MOROSINI, Giuseppe (2019). *Prefazione*. En FIORINI MOROSINI, Giuseppe; QUARANTA, Rosario, eds. *La vita di san Francesco di Paola raccontata dall'Anonimo discepolo contemporáneo nel testo originale francese ritrovato dal P. Rocco Benvenuto*. Soveria Mannelli: Robbettino Editore, pp. 11-64.
- GIRAULT, Pierre-Giles (2010). *Les premières images de saint François de Paule en France*. In VAUCHEZ, André; BENOIST, Pierre, dirs. *Saint François de Paule et les Minimes en France de la fin du XVe au XVIIIe siècle*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, pp. 318-354. [Consult. 1 mar. 2021]. Disponible en <<http://books.openedition.org/pufr/2631>>.
- HERMOSO CUESTA, Miguel (2018). *Serie della vita di San Francesco di Paola*. In ACORDÓN, Angela; SORRENTI, María Teresa, eds. *La Calabria, il Mezzogiorno e l'Europa al tempo di San Francesco*. Cedir: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo; Segretariato Regionale del Mibact per la Calabria, pp. 424.
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos (2018). *El retablo de Nuestra Señora de Consolación de Utrera*. En AGUILAR, Juan, dir. *Memoria de restauración del retablo mayor del Santuario de la Concepción de Utrera* (inédita).
- HIGUERAS, Francisco Xavier (1753). *Regla de los frayles de la Orden de los Minimos de nuestro padre san Francisco de Paula*. Madrid: Imprenta Eugenio Bieco.
- LINDEIJER, Marc (2020). *L'iconographie de saint François de Paule dans les Pays-Bas espagnols (1614-1715)*. In FIORINI MOROSINI, Giuseppe, ed. *Francesco di Paola «Glorioso Atleta di Cristo»: Studi sul santo fondatore e sull'Ordine dei Minimi nel V centenario della Canonizzazione (1519-2019)*. Soveria Mannelli: Robbettino Editore, pp. 113-152.
- MONTOYA, Lucas de (1619). *Coronica general de la orden de los Minimos de san Francisco de Paula su fundador. Donde se trata de su vida y milagros, origen de la Religion, erection de Provincias y Varones insignes della*. Madrid: Bernardino de Guzmán, 4 libs.
- MUÑOZ NUEVO, Jacinto (2006). *El ciclo de pinturas sobre la vida de san Francisco de Paula en la iglesia de la Victoria de Archidona*. «Rayya: revista de investigación sobre la historia y el patrimonio de Archidona y la comarca nororiental de Málaga». 2, 109-135.
- NARDINO CONSENTINO, Oracio (1622). *La vita e miracoli del glorioso Padre Santo Francesco di Paola, fondatore dell'Ordine de Minimi*. Nápoles: Ottavio Verro.
- NODÉ, Pierre (1596). *Vita et Regula Fratrum Ordinis Minimorum S. Francisci a Paula*. París: Ioannem Corbon.
- OGER, Danielle (2010). *Saint Françoise et de Paule les Minimes au fil des collections du musée des Beaux-Arts de Tours*. In VAUCHEZ, André; BENOIST, Pierre, dirs. *Saint François de Paule et les Minimes en France de la fin du XVe au XVIIIe siècle*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, pp. 378-414. [Consult. 15 mar. 2021]. Disponible en <<http://books.openedition.org/pufr/2631>>.
- PASSARELLO, Gaspare (1596). *Privilegia Sacri Ordinis Minimorum Sancti Francisci de Paula*. Venecia: Typographia Bonifacij Cierae.
- PERRIMEZZI, Giuseppe Maria (1713). *La vita di san Francesco di Paola fondatore dell'Ordine de' Minimi*. In AMATO, Piero (2005). *La Pinacoteca del Santuario di San Francesco di Paola. Dipinti dal XV al XIX secolo*. Roma: Fondazione San Francesco di Paola.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio (2020). *Un ciclo de pinturas sobre la vida de san Francisco de Paula en Estepa (Sevilla)*. In FIORINI MOROSINI, Giuseppe, ed. *Francesco di Paola «Glorioso atleta di Cristo». Studi sul santo fondatore e sull'ordine dei Minimi nel V centenario de la Canonizzazione (1519-2019)*. Soveria Mannelli: Robbettino Editore, pp. 275-297.
- REGIO, Paolo (1581). *La miracolosa vita di santo Francesco di Paola*. Nápoles: Gio. Battista Cappelli.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (2008). *La orden de san Francisco de Paula y las fundaciones Mínimas en Andalucía*. In CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, coord. *Specvlvm sine macvla: Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento, pp. 53-80.

- RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria (2008). *Interconexiones semánticas entre el camarín-torre del Santuario de la Victoria y la cripta de San Lázaro: una hipótesis interpretativa*. In CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, coord. *Specvlvm sine macvla: Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento, pp. 339-358.
- ROMERO TORRES, José Luis (2006). *Iconografía de la Virgen de la Victoria en Andalucía. De la escultura religiosa a la imagen devocional*. In SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano, ed. *Los Mínimos en Andalucía: IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera, (Almería)*. Almería: Ayuntamiento; Instituto de Estudios Almeriense; Orden Mínima, pp. 497-538.
- ROMERO TORRES, José Luis (2008). *La escultura y su entorno arquitectónico en la iglesia de la Victoria de Málaga*. In CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, coord. *Specvlvm sine macvla: Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento, pp. 401-432.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2008). «Ésta es la victoria que vence al mundo»: *pervivencia, transformación y memoria de una iconografía histórica*. In CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, coord. *Specvlvm sine macvla: Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento, pp. 359-400.
- TOSCANO DE PAULA, Isidoro (1731). *Della vita, virtù, miracoli, ed instituto di San Francesco di Paola*. Roma: Maria Salvioni.
- VALDIVIESO, Enrique (2018). *La escuela de Murillo: aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla: Universidad; Instituto de Cultura y las Artes de Sevilla.
- VITA ET MIRACULA SANCTI FRANCISCI DE PAULA [...] in *Conventu Sanctissimae Trinitatis Romae* [...] (1584). Roma: [s.n].

LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DEL GÉNESIS 22: PREPARATIVOS PARA EL SACRIFICIO*

ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR**

Resumen: *La presente investigación aborda el estudio del tipo iconográfico de los preparativos para el sacrificio (Gn 22, 9) desde una perspectiva culturalista que pone en relación las fuentes icónicas con la tradición literaria. A través del método iconográfico-iconológico analiza, de manera diacrónica, la continuidad y variación del tipo iconográfico en el ámbito cultural occidental. El principal objetivo es definir el tipo iconográfico a partir de la exegética patristica y de la literatura midráshica, de cuyo encuentro nacen variaciones tipológicas centradas en la predisposición de Isaac y en su presentación como víctima incólume para el sacrificio. Obras como el tímpano de la puerta del Cordero de San Isidoro de León (c.1100), el Liber Chronicarum, de Jans Jansen Enikel (siglo XV) o de Rembrandt van Rijn (1645) y William Blake (1783) son testigo del interés de artistas y mecenas por este impasse entre el camino y el sacrificio.*

Palabras clave: *Akedah; sacrificio de Isaac; preparativos; iconografía.*

Abstract: *This research deals with the study of the iconographic type of the preparations for the sacrifice (Gn 22, 9) from a culturalist perspective that relates the iconic sources with the literary tradition. Through the iconographic-iconological method, it analyzes, in a diachronic way, the continuity and variation of the iconographic type in the Western cultural sphere. The main objective is to define the iconographic type based on patristic exegesis and midrashic literature, from whose encounter typological variations are born, centered on Isaac's predisposition and his presentation as an unharmed victim for sacrifice. Works such as the tympanum of the Puerta del Cordero of San Isidoro de León (c. 1100), the Liber Chronicarum, of Jans Jansen Enikel (15th century) or by Rembrandt van Rijn (1645) and William Blake (1783) warn of the interest of artists and patrons in this impasse between the journey and sacrifice.*

Keywords: *Akedah; sacrifice of Isaac; preparations; iconography.*

1. UN IMPASSE EN EL CAMINO: DEFINICIÓN DEL TIPO ICONOGRÁFICO

El pasaje del Génesis 22¹ describe una serie de acontecimientos que se originan en la enunciación de la prueba de fe a Abrahán por parte de Yahvé y que concluyen con el retorno a Berseba y la noticia de la descendencia de Najor, siendo su momento culminante el instante en que Abrahán se dispone a sacrificar a su hijo Isaac. Compartido por las tres religiones monoteístas, el relato sirvió de punto de encuentro para la exegética patristica, el *midrash* hebreo y el *tafsir* islámico cuyos textos propiciaron diferentes variantes tipológicas que terminaron por codificarse en la tradición cultural convencionalizada cuyo estudio ha sido llevado a cabo de manera pormenorizada por Herraiz².

* Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana* financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y se ha realizado gracias a la financiación de la Universitat de València y su programa de ayudas «Atracción de talentos».

** Universitat de València. Email: andres.herraiz@uv.es.

¹ Gn 22,1-24.

² HERRAIZ LLAVADOR, 2022: 674-773.

Desde los orígenes del cristianismo, el relato bíblico fue leído en clave tipológica por padres de la Iglesia como Orígenes (c. 200-254), quien vio en Isaac una prefigura de Cristo³. En esta misma línea, Melitón de Sardes ahondó en la relación tipológica entre el pasaje veterotestamentario y el misterio del acto redentor de Cristo a través de elementos como el carnero, la atadura de Isaac o la madera para el sacrificio⁴. A su vez, el nombre de Abrahán, impuesto por la divinidad en el momento en que le encomienda la prueba de fe, quedará fijado y consagrado para la tradición cristiana que verá en el patriarca un modelo de obediencia para el fiel. Así, siguiendo lo descrito por Isidoro de Sevilla (c. 560-636), el nombre de Abrahán estaba destinado a pervivir en la historia a través de la renovación de la promesa acontecida en el Moria⁵.

Por el contrario, la exegética hebrea, como ya advirtió Kessler, ensalzó la figura de Isaac como héroe que, voluntariosamente, se ata y se precipita sobre el altar, tal y como se advierte en el comentario realizado sobre el versículo sexto del Deuteronomio en el *midrash* de la época de los *Tanaim*: «“Con todo tu corazón”, como nuestro padre Abraham [...]. Y “con toda tu alma”, como Isaac que se ató sobre el altar»⁶. Tanto los rabinos como los padres de la Iglesia inciden sobre la *Akedah* para resaltar o enfatizar la importancia del sacrificio voluntario. De este modo, sobre el Génesis 22 orbitan conceptos diversos que inciden sobre el autosacrificio, la resurrección, la salvación, la obediencia o la descendencia entre otros. La proyección cultural del tema, ligada de manera inexorable al auge del cristianismo, ha permitido que Abrahán se erigiera como un héroe bíblico y modelo de obediencia al mandato divino⁷.

El tema se ha concretado a partir de los siguientes tipos iconográficos: *Dios encomienda a Abrahán la prueba de fe; Abrahán e Isaac de camino hacia Moria; Preparativos*

³ Hom. in Gen. 8, 6; GCS 6, 1-23. «Quod ipse sibi ligna ad holocaustum portat Isaac, illa figura est, quod est Christus ipse sibi bajulavit crucem, et tamen portare ligna ad holocaustum sacerdotis officium est».

⁴ Melit. Fr.; PG, V, 1216-1218. «Erat enim Dominus agnus, ad instar arietis illius, quem vidit Abraham detentum in virgulto Sabec. Nam virgultum designabat crucem, et locus ille, Hierosolymas, et aries, Dominum ad occisionem ligatum. Sicut enim aries vincitus est, inquit de Domino nostro Jesu Christo, et sicut agnus tonsus est, et sicut ovis ad occisionem ductus est, et sicut agnus crucifixus est, et portavit lignum humeris, adductus ut immolaretur, sicut Isaac, a patre suo. Sed Christus passus est, Isaac autem non est passus, typus enim erat futurae passionis Dominicae. Attamen licet typus tantummodo Christi esset, tamen stupore et timore percussit homines. Spectanda enim erat res nova mysteriique plena, filius ductus a patre in montem ad occisionem, quem pater vincitis pedibus posuerat super ligna holocausti, parans eum festinatione ea, quae ad immolationem ejus erant necessaria. Isaac autem silet, ligatus sicut aries, non aperiens os suum, nec vocem emittens. Dum enim sibi a gladio non timuit, neque ab igne perterrefactus fuit, neque ob cruciatu contristatus; fortiter sustinuit typum Domini. In medio igitur positus erat Isaac, pedibus ligatus ut aries, et astabat pater, strictumque ense tenebat manibus, filium suum interficere non timens».

⁵ ISID. expos. in gen.; PL, 83, 464. «Quod autem ex semine Abrahae futurus esset Dominus Jesus Christus, Genesis ostendit, dicente Abraham ad puerum suum: Pone manum tuam sub femore meo, et jura per Deum coeli (Gen. XXIV, 2). Quo verbo Christum Deum coeli de genere suo testabatur in carne esse venturum. Per femur enim genus intelligitur; significabatur enim de semine Abrahae futurum in carne Deum coeli: de quo semine per Isaac facta fuerat ei a Domino repromissio. In semine, inquit, tuo benedicentur omnes gentes (Gen. XXII, 18), id est, in Christo, de quo Psalmista ait: Et benedicentur in eo omnes tribus terrae, omnes gentes magnificabunt eum (Psal. LXXI, 17).».

⁶ KESSLER, 2004: 129.

⁷ HERRAIZ LLAVIDOR, 2019: 101-116.

para el sacrificio; el sacrificio; Sacrificio del carnero en lugar de Isaac y el Retorno a Berseba junto con la noticia de la descendencia de Najor. No siendo predominantes las imágenes relativas a los momentos tanto previos como posteriores al sacrificio, este estudio se centra en aquellas concreciones icónicas que responden directa o indirectamente al noveno versículo del pasaje veterotestamentario y que, por tanto, definen el tipo iconográfico de los *Preparativos para el sacrificio*⁸. Si bien el momento culminante del pasaje ha captado prácticamente toda la atención del ámbito académico, el tipo iconográfico de los preparativos para el sacrificio ha pasado más bien desapercibido. Esto se debe a la dificultad de establecer una diferenciación entre la configuración icónica precedente, *Abrahán e Isaac camino a Moria*⁹, y los propios *Preparativos para el sacrificio*. Esta espinosa tarea ya resultó difícil para el iconógrafo Réau, quien concibió todo lo anterior al sacrificio en tanto que preparativos: «La cuarta escena es la del sacrificio propiamente dicho. Las otras, que solo son la preparación, con frecuencia se eliminan»¹⁰. Réau no incluye el concepto de *Akedah* en su aproximación al Génesis 22, obviando con ello las complejas simbiosis culturales que en este tema acontecen y que implican tanto al *Tárgum* como a la literatura patristica. La exegética hebrea será la única de las tres religiones monoteístas que otorgue un nombre específico al Sacrificio de Isaac, haciendo referencia directa a este mismo instante en el que el patriarca se dispone a atar a su hijo para sacrificarlo, conocido como *Akedah*. El concepto deriva del verbo *aqad* (atar) propio de la Biblia hebrea y que presenta una vinculación exclusiva al episodio del Génesis 22. La atadura respondería a la necesidad de presentar a Isaac como víctima incólume para el sacrificio, tal y como se especifica en el Génesis Rabbah: «*And where was Isaac? Said R, Levi: He had taken and hidden him, saying, "Lest he who sought to seduce him throw a stone at him and disqualify him from serving as a sacrifice"*» (GnRabbah 56, 5). De este modo, el sacrificio de Isaac seguiría de manera escrupulosa los preceptos establecidos en el Levítico¹¹.

La *Akedah* o ligadura de Isaac es también mencionada en el *Bodmer Poem* que, como otros papiros de este período (siglos IV-V d. C.), no nos ha llegado de manera íntegra. No obstante, las aproximaciones que del manuscrito han realizado Livrea (1994) o Van der Horst y Parmentier (2000) advierten de la relevancia de este texto para la definición de la continuidad y variación de los tipos iconográficos del Génesis 22. El poema escrito en griego por un autor incierto está compuesto por 30 hexámetros dedicados al patriarca Abrahán. Concretamente en el verso décimo se describe cómo Abrahán pone en conocimiento de Sara el mandato divino concretando que: «*I will bind my untouched son, stretching him on my altar*», tal y como se recoge en la traducción de Hilhorst»¹².

⁸ Gn 22, 9.

⁹ Gn 22, 3-8.

¹⁰ RÉAU, 2007: 167.

¹¹ Lv 1, 1-4.

¹² HILHORST, 2002: 99.

Con todo ello, la preocupación por presentar a Isaac como víctima inmaculada es compartida tanto por la exegética cristiana como por la hebrea. Así, el citado versículo del Génesis será objeto de interés para teólogos y exégetas como Rabano Mauro (776-856), quien pondrá especial atención en dicha atadura entendiéndola de manera simbólica como otro de los elementos que prefiguran el martirio de Cristo. De este modo, al igual que Abrahán ató a Isaac en el altar, Cristo fue atado a la cruz: «*Altare, lignum crucis, ut in Genesi, Isaac positus in altari, quod Christus litatus in cruce*»¹³.

2. ESTUDIO DE LA CONTINUIDAD Y VARIACIÓN DEL TIPO ICONOGRÁFICO

Son escasas las imágenes halladas que hacen referencia al momento en que Abrahán revela a Isaac que él es la víctima para el holocausto y no todas siguen la literalidad del texto bíblico: «Llegados al lugar que le había dicho Dios, construyó allí Abrahán el altar y dispuso la leña; luego ató a Isaac, su hijo, y lo puso sobre el ara, encima de la leña»¹⁴.

Durante los siglos XII-XIII el tipo iconográfico se hallaba en su fase de conformación, no definiéndose hasta el tardomedievo. Esta etapa viene definida por aquellas obras que, como el tímpano de la Puerta del Cordero de San Isidoro de León, (cerca de 1100, Fig. 1), o el capitel de la Puerta de l'Almoina de la Catedral de Valencia (siglo XIII), presentan instantes previos al sacrificio que no pueden ser inscritos en otros tipos iconográficos y cuya narratividad los convierte en esenciales para la consecución de este. En el primero de los casos, nos encontramos con una configuración cíclica de los tipos iconográficos del Génesis 22 en la que, de derecha a izquierda, hallamos a Sara despidiéndose, a Isaac camino a Moria a lomos del asno y acto seguido descalzándose antes del sacrificio que acontece de manera contigua. El hecho de que Isaac haya sido representando descalzándose nos lleva directamente a la asociación entre este y Moisés, a quien la divinidad le insta a descalzarse al adentrarse en tierra santa¹⁵. Justo detrás se encuentran dos columnas encendidas que, siguiendo lo descrito por Cayuela, pueden aludir una al camino al sacrificio y otra al fuego del altar, así como a la presencia divina¹⁶. El hecho de que Isaac se esté descalzando, tal y como advertimos en su gestualidad, atestigua el surgimiento de un nuevo tipo iconográfico ubicado en el *impasse* entre el camino a Moria y el sacrificio.

Un proceso similar acontece en el capitel labrado de la Puerta de l'Almoina de Valencia, donde el momento culminante del pasaje veterotestamentario es precedido por un episodio previo al sacrificio. Inscrito bajo un marco arquitectónico en una de las caras del capitel, Abrahán se encuentra cortando los maderos que habrán de componer

¹³ RABANO MAURO, *Allegoriae in Sacram Scripturam*; PL, CXII, 856.

¹⁴ Gn 22, 9.

¹⁵ Ex 3, 5.

¹⁶ CAYUELA VELLIDO, 2013: 220.

la pira para el sacrificio, tal y como se describe en el texto sacro: «Tomó Abrahán la leña del holocausto»¹⁷. La leña se convierte así en uno de los elementos clave de los preparativos para el sacrificio que habrá de realizarse por cremación total de la víctima tal como indican las Sagradas Escrituras. El término holocausto es de origen griego: ὁλοκάυτωμα (*holokáutowma*) y deriva de la unión de ὅλος (*hólos*) «todo» y de καῦσις (*káusis*) «cremación», siendo empleado por los hebreos para referirse a aquellas ofrendas que eran consumidas por las llamas en su totalidad.



Fig. 1. Tímpano de la Puerta del Cordero, cerca de 1100, León, basílica de San Isidoro de León

No será hasta el siglo XIV cuando la nueva visualidad tardomedieval codifique el tipo iconográfico y asiente las bases de su continuidad en aquello que hemos denominado la etapa de consolidación. Formando parte los ciclos realizados a partir de viñetas como las *Postillae Nicolás de Lyra super Pentateucho*¹⁸ o el *Liber chronicarum*, de Jans Jansen Enikel¹⁹ la concreción icónica comienza a presentar con mayor literalidad lo descrito en las Sagradas Escrituras. En el primero de los ejemplos propuestos, padre e hijo han sido codificados disponiendo la leña sobre el altar junto al que se encuentran el fuego y el arma sacrificial. En el segundo, el iluminador dedicó dos viñetas a aquello que identificamos como la preparación para el sacrificio, dividida en la comunicación de Abrahán a Isaac de que él será la ofrenda y, por otro, la *Akedah* o atadura de las manos de Isaac para que el holocausto se haga acorde a la Ley. La sucesión narrativa se aprecia en ciertos elementos como el calzado de Isaac, ausente en la segunda viñeta más próxima al momento culminante. El primero podría responder al único momento de diálogo de la narración bíblica entre padre e hijo, aquel en el que Isaac es consciente de que portan todo lo necesario para el sacrificio excepto la víctima para el mismo²⁰.

¹⁷ Gn 22, 6.

¹⁸ Siglo XIV, Arras, Bibliothèque municipale, Ms 252, fol. 26r.

¹⁹ Siglo XV, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm250, fols. 34v. y 35r.

²⁰ Gn 22, 7-9.

Durante el siglo XVI, el tipo iconográfico quedará integrado en los ciclos panorámicos dedicados al pasaje veterotestamentario, tal y como observamos en la tabla del Maestro de Frankfurt (siglo XVI, colección particular). La obra presenta los cuatro episodios previos al momento culminante de la narración: Abrahán ordena a los acompañantes que esperen a los pies del monte Moria²¹, Isaac le pregunta a su padre dónde está la víctima para el holocausto²², Abrahán ata a Isaac²³ y el momento en el que el Ángel de Yahvé interviene para detener el sacrificio²⁴. La gestualidad de ambos personajes advierte de la síntesis del momento de diálogo entre padre e hijo y de la ligadura de las manos en sí misma. Es sin duda paradigmática la figura barbada de Isaac quien, lejos de la niñez, responde a lo descrito en la literatura hebrea y a lo abordado, de manera temprana, por Flavio Josefo. Este autor llevó a cabo un ejercicio de carácter exegético sobre las principales figuras del *Tanaj* que, ensalzadas, eran presentadas como modelos ideales. La obra titulada *Antigüedades judías* fue concluida durante el reinado del emperador Flavio Domiciano (81-96 d. C.) y está conformada a partir de veintiún volúmenes dedicados a contrastar las fuentes textuales hebreas con la tradición oral. El fin fue esclarecer algunos temas que supusieron el origen de los conflictos entre judíos y romanos durante el siglo primero, entre los que encontramos el episodio bíblico:

Los criados le acompañaron en el camino durante dos días, mientras que, al tercero, cuando ya divisaba el monte, tras dejar en la llanura a sus acompañantes, llegó al monte acompañado sólo de su hijo, en el que el rey David levantó posteriormente el Templo. Y llevaron con ellos, a excepción de la víctima, todos los elementos restantes para el sacrificio. Y al preparar el altar, Isaac, que entonces tenía veinticinco años y preguntar a su padre qué iban a sacrificar dado que no disponían de una víctima²⁵.

Al igual que la *Akedah*, la edad de Isaac ha sido objeto de estudio tanto para la literatura patrística como para el *midrash* y así queda recogido en los textos de San Efrén, quien contempla a Isaac como un adolescente: «The child grew up, reached the age of blossoming adolescence and was joyful. At this age, the virtues of his soul and the beauty of his body increased and he was pleasing to his parents»²⁶ o en el Génesis Rabbah, donde Isaac ya tiene 26 o 36 años, dependiendo de la interpretación que consultemos. La posición rabínica se centra en presentar a Isaac como un adulto desarrollado y maduro que adquiere un papel activo en el sacrificio, tal y como se refuerza en la *Agadá* estudiada por Ginzberg:

²¹ Gn 22, 4-5.

²² Gn 22, 6-8.

²³ Gn 22, 9.

²⁴ Gn 22, 11-12.

²⁵ JOSEFO, 1997: 58.

²⁶ Eph. Grae. *Sermo in Ab*; 28 Mercati. Trad. eng. de KESSLER, 2004: 108.

Isaac dijo entonces: «Padre, date prisa, desnuda tu brazo y ata con firmeza mis manos y pies, puesto que soy un hombre joven de treinta y siete años y tú eres un anciano. Cuando contemple el cuchillo en tu mano, tal vez empiece a temblar y a empujar contra ti ya que el deseo de vivir es audaz. También puedo herirme y convertirme en indigno para el sacrificio»²⁷.

La concreción icónica no alcanzará una independencia compositiva significativa del resto de episodios del ciclo bíblico hasta la llegada del siglo XVII, momento en el que la escuela flamenca recoja los postulados de ambas exégesis y presente versiones únicas como las realizadas por Jan Victors (cerca de 1642, Fig. 2) y (cerca de 1644, colección particular).



Fig. 2. *Abrahán e Isaac antes del sacrificio*, cerca de 1642
Fuente: Tel Aviv, Museum of Art, Q105299348

Ambos lienzos exponen dos acciones con apenas unos instantes de diferencia, en los cuales podemos ver a Abrahán comunicándole a Isaac su deber y, tras esto, disponiéndolo sobre el lugar del sacrificio. La principal diferencia entre ambas radica en la presencia del altar pues, como evidencia la obra de 1642, el artista era conocedor de la prohibición instituida en el Éxodo que establece que el ara sacrificial no ha de ser contaminada por la mano del hombre, no presentando piedras labradas

²⁷ GINZBERG, 1913: 280.

y conformándose de la manera más pura posible, tal y como se describe en el texto bíblico²⁸. En ambos lienzos Isaac es un joven adolescente que, con resignación, acepta el cometido impuesto por su padre. La austeridad y sobriedad de las obras, junto con la modestia de la figura de Isaac, advierten de la adscripción de J. Victors a la Iglesia Calvinista Reformada Holandesa. Así, siguiendo los dictados de Calvino en la *Confesión de fe de Ginebra* (1536), la producción pictórica del artista se caracteriza por la ausencia de desnudos y elementos procedentes del ámbito sobrenatural, lo que, posiblemente, condicionó la elección de este tipo iconográfico frente al momento culminante del relato.



Fig. 3. *Abrahán e Isaac*, cerca de 1645
Fuente: Nueva York, The Metropolitan
Museum, 29.107.26

Procedente de este mismo ámbito cultural, Rembrandt van Rijn realizó una serie de bosquejos que ponen de relieve el interés del artista por este *impasse* narrativo en el que Isaac recibe de su padre la funesta nueva. Entre los diversos dibujos atribuidos al pintor holandés se encuentra el conservado en el Museo Nacional de Estocolmo (1635) o el de la Colección Hamilton Rice de Newport (1652). No obstante, será el del Museo Metropolitano de Nueva York (1645, Fig. 3) el que establezca un punto de inflexión en

²⁸ Ex 20, 24-26.

la continuidad y variación del tipo iconográfico. Este hecho queda patente en la obra de Ludwig Wilhelm Busch (cerca de 1718), quien reprodujo el esquema compositivo instaurado por Rembrandt al presentar a un Abrahán anciano y tocado con turbante que se aferra a las manos de un Isaac infante antes de comenzar el sacrificio. Un fenómeno similar ocurre en una de las versiones que Christian Wilhelm E. Dietrich dedicó al tipo iconográfico (cerca de 1700-1750). No obstante, en su primera versión, hoy en el Szépművészeti Múzeum de Budapest (cerca de 1700-1750), se aleja del esquema compositivo de Rembrandt y proyecta sobre el episodio una lóbrega atmósfera en la que el simbolismo lumínico permite intuir la presencia de Yahvé por medio de un rayo de luz. En esta ocasión, el artista ha optado por añadir dramatismo al suceso a través de la determinación de Abrahán y la gestualidad de Isaac, quien se lleva un paño al rostro para secarse las lágrimas. De este modo, la variabilidad del tipo queda supeditada a los matices que el autor intelectual de la obra desea poner de relieve, tal y como advertimos en el lienzo de Charles-Antoine Coypel (1736). En este caso, con grandeza declamatoria, el artista se centra en el momento en que el Patriarca, con mirada angustiada, se dispone a vendar los ojos de un resignado Isaac. No es de extrañar la presencia de la venda, elemento ajeno al texto sacro, pero afirmada, por ejemplo, por el tratadista francés, François Maximilien Misson, quien en su obra *Voyage d'Italie* (1743) se sorprendía de aquellas configuraciones icónicas que no presentaran a Isaac con los ojos vendados: «Coûtume de peindre Isaac à genoux et les yeux bandés»²⁹. En este mismo período, la particular religiosidad de William Blake configurará otra versión del tipo iconográfico (cerca de 1783, Fig. 4) en la que el artista conforma un Abrahán vetusto que, genuflexo y portando el cuchillo sacrificial, acoge en su seno a su hijo ya maniatado y desnudo predispuesto a la inmolación. Consumiendo al máximo el límite temporal del momento previo al sacrificio, Blake articula una escena intimista que, en las antípodas del dinamismo de su versión del *Sacrificio* (1790), suspende el tiempo en la mirada que Abrahán lanza al firmamento donde Yahvé aún no está presente.

La variabilidad generada durante este siglo propició la llegada de la última etapa en la que el tipo iconográfico se resignifica y adquiere nuevas formas y lecturas. El momento previo al sacrificio en el que Abrahán prepara a su hijo para su cometido se mantuvo latente hasta la llegada del siglo XX, cuando, de la mano de Joao Candido Portinari³⁰, la configuración icónica retornaba bajo los parámetros culturales de su tiempo. La obra presenta a Abrahán frente a su hijo, ambos desnudos, dialogando junto al altar sacrificial. De manera casi profética, la pintura vaticina los horrores de la Segunda Guerra Mundial que está por llegar y, al igual que Abrahán dispone a Isaac para su sacrificio, la obra prepara al espectador para el suyo. Tanto los preparativos para el sacrificio como

²⁹ MISSON, 1743: 253.

³⁰ 1939, Rio de Janeiro, Proyecto Portinari, CR-1066.

su posterior obra dedicada al momento culminante del Génesis 22 (1943) atestiguan su temprana formación en Europa, así como una asociación directa entre el tema y la realidad del momento.

Este proceso de deconstrucción y variación de los tipos iconográficos relativos al Génesis 22 acontece, de manera similar, en las producciones audiovisuales contemporáneas. Como ya advirtió Monzón Pertejo: «los tipos iconográficos tradicionales continúan, al tiempo que sufren modificaciones, varían y, con el cine, se crean otros nuevos»³¹. Así ocurre en el filme *Venom*, de Ruben Fleischer³², en el momento en el que el equipo científico de la Fundación Vida se dispone a realizar el primer contacto con el agresivo extraterrestre que, posteriormente, dará vida al simbiótico Venom. El momento se articula en torno a los preparativos de la víctima del experimento cuyo nombre, Isaac, propicia el siguiente discurso por parte de Carlton Drake:

¿Sabes qué me impresiona de esa historia? No tanto el sacrificio de Abraham sino el de Isaac. No sé qué clase de Dios le pediría eso a una persona. Eso no cambia nada para mí. Isaac sigue siendo el héroe de esa historia. Mira a tu alrededor. Mira el mundo. ¿Qué ves? Guerra, pobreza, un planeta al borde del colapso. Yo alegraría que Dios nos ha abandonado. No ha cumplido su parte del trato. Ahora tú y yo debemos corregir eso. Y esta vez, Isaac, sí podemos. Lo haremos. Esta vez yo no os abandonaré.

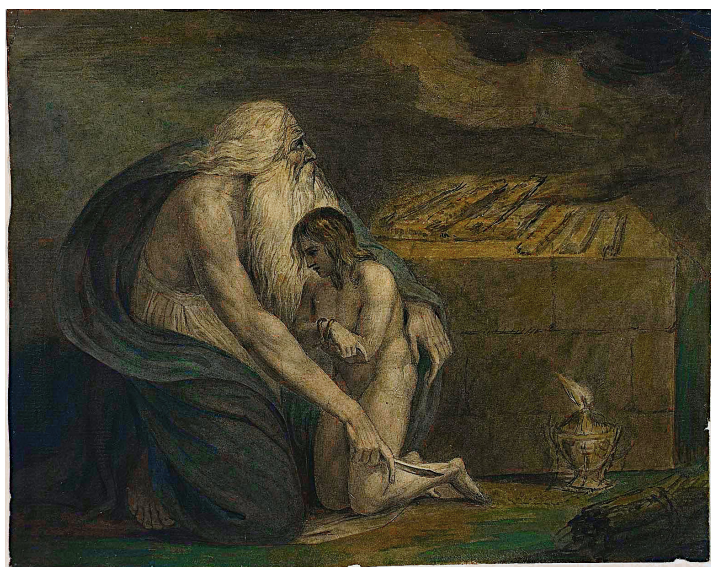


Fig. 4. *Abrahán preparándose para sacrificar a Isaac*, cerca de 1783

Fuente: Boston, Museum of Fine Arts, 90.111

³¹ MONZÓN PERTEJO, 2015: 275.

³² EE UU, 2018.

El diálogo advierte del proceso de resignificación del tema, así como de la pervivencia de la lectura rabínica de la *Akedah* que posiciona a Isaac y no a Abrahán como héroe del relato. Estamos, por tanto, frente a una reinterpretación del tipo iconográfico de los preparativos para el sacrificio en la que Carlton Drake, justificado por el abandono de Dios al ser humano, usurpa el papel de la divinidad legitimando con ello el sacrificio de inocentes. Este fenómeno de sustitución de la divinidad perpetrado a través de la prueba de Abrahán ya fue intuido por Thomas Mann quien, en su *Joseph und seine Brüder*, resuelve con eficacia la condición irrepetible de la prueba. De este modo, cualquier intento de repetición o de apropiación de la prueba está condenado al fracaso, pues siguiendo lo definido por Quevedo: «adoptar el lugar de dios puede significar dos cosas: o bien desempeñar la tarea del narrador omnisciente que conoce de antemano los hechos, o bien usurpar el papel de la divinidad, asumiendo así la función escalofriante del tentador»³³.

De este modo, las lecturas y relecturas que del episodio bíblico se están realizando en la posmodernidad, concretadas a través de la imagen fílmica, ponen de manifiesto la vigencia de lo descrito en el Génesis 22. Tal y como advirtió Koller, los escritos imbuidos de poder, especialmente los textos sacros, pueden servir como lentes a través de las cuales el individuo ve el mundo, pudiendo los matices de dichas interpretaciones enfocar o desdibujar diferentes aspectos de nuestra realidad³⁴.

CONCLUSIONES

A modo de síntesis, el análisis diacrónico de las concreciones icónicas relativas a los *Preparativos para el Sacrificio* y a sus fuentes literarias, llevado a cabo en este estudio, ha permitido definir el tipo iconográfico. Asimismo, los resultados obtenidos ponen de relieve la necesidad de deconstruir ciertas retóricas visuales arraigadas en lo más profundo de la tradición cristiana, cuya vigencia se puede rastrear hasta el audiovisual contemporáneo.

El estudio de la continuidad y variación del tipo iconográfico pone de relieve cómo la concreción icónica ha pasado por diversas fases que, a lo largo del tiempo, han garantizado su supervivencia. Durante los siglos XII-XIII, el tipo iconográfico se hallaba en su fase de conformación, no definiéndose hasta el tardomedievo. La configuración icónica se consolida a partir del siglo XVII y, beneficiada por la difusión del grabado, se reproducirá con escasas variaciones hasta el siglo XIX. La continuidad del tipo iconográfico se verá truncada con la llegada del siglo XX, momento en el que las grandes guerras, el Holocausto judío y el auge de las teorías existencialistas favorezcan la resignificación del pasaje veterotestamentario y su reformulación en el audiovisual contemporáneo. Con todo ello, desde su etapa de conformación hasta su consolidación y reproducción

³³ QUEVEDO, 2006: 110.

³⁴ KOLLER, 2020: 23.

a partir de los modelos de Rembrandt en el siglo XVII, el tipo iconográfico se ha configurado en tanto que *impasse* justificativo que acentúa la predisposición de Isaac al sacrificio y refuerza las cualidades tanto expresivas como significantes del tipo iconográfico sucesivo. La presencia de ciertos elementos comunes en las diversas manifestaciones artísticas atestigua cómo a lo largo de los siglos este pasaje veterotestamentario ha supuesto un punto de encuentro entre las religiones monoteístas y sus respectivas exégesis. Tanto el *midrash* hebreo como la exegética patrística se han preocupado por presentar a Isaac como una víctima incólume que, dispuesta y sin miedo, se ofrece voluntariamente al sacrificio. Si bien la tradición cristiana se centró en exaltar la figura de Abrahán como héroe, el folclore judío, expresado a través de la *Agadá*, puso de relieve el papel activo de Isaac en el holocausto. Elementos como la edad de Isaac o la atadura de sus manos hacen del acto de la *Akedah* un objeto de estudio indispensable para la comprensión total del pasaje y su concreción icónica a lo largo del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- CAYUELA VELLIDO, Begoña (2013). *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval. La Iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (siglos VII al XIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Tesis doctoral.
- FREEDMAN, Rabbi (1961). *Midrash Rabbah*. Londres: The Soncino Press.
- GINZBERG, Louis (1913). *Bible Times and Characters from the creation to Jacob*. In SZOLD, Henrietta, dir. *The Legends of the Jews*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, pp. 279-286.
- HERRAIZ LLAVADOR, Andrés (2019). *Abraham como héroe cristiano. A propósito del lienzo El sacrificio de Isaac de Espinosa*. In FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles; LÓPEZ CALDERÓN, Carme; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, eds. *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*. Sevilla: Enredars, pp. 101-116.
- HERRAIZ LLAVADOR, Andrés (2022). *El Sacrificio de Isaac*. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ed. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Antigua Alianza I. Los Patriarcas*. Madrid: Encuentro, pp. 674-773.
- HILHORST, Ton (2002). *The Bodmer poem on the sacrifice of Abraham*. In NOORT, Ed; TIGCHELAAR, Eibert, eds. *The Sacrifice of Isaac*. Leiden: Brill, pp. 96-108.
- JOSEFO, Flavio (1997). *Antigüedades judías. Libros I-XI*. Edición de José Vara Donado Madrid: Akal.
- KESSLER, Edward (2004). *Bound by The Bible. Jews Christians and the sacrifice of Isaac*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOLLER, Aaron (2020). *Unbinding Isaac. The Significance of the Akedah for Modern Jewish Thought*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America.
- LIVREA, Enrico (1994). *Un poema inedito di Dorotheos: Ad Abramo*. «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik». 100, 175-187.
- MISSON, François Maximilien (1743). *Voyage d'Italie*. París: Augmentée.
- MONZÓN PERTEJO, Elena (2015). *Cubrir el cuerpo y transformar el alma. La conversión y la penitencia de María Magdalena en la a pintura barroca y el cine*. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael; DOMÉNECH, Sergi, eds. *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*. València: Universitat de València, pp. 265-276.
- QUEVEDO, Amalia (2006). *En el último instante. La lectura contemporánea del sacrificio de Abraham*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

- RÉAU, Louis (2007). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- REID, John Kelman Sutherland (1954). *Catechism of the Church of Geneva (1536)*. Philadelphia: Westminster Press.
- VAN DER HORST, Pieter; PARMENTIER, Martien (2000). *Een nieuw oudchristelijk geschrift over het offer van Izaäk*. «Bijdragen, tijdschrift voor filosofie en theologie». 61, 243-260.

KALENDARIVM HUMANAE VITAE DE ROBERT FAIRLIE. RETÓRICA VISUAL Y ESTUDIO COMPARATIVO DE UN LIBRO DE EMBLEMAS INGLÉS EN EL SIGLO XVII

ALBA LINNÈA HOSINSKY DÍAZ*

Resumen: *Publicado en Inglaterra en 1638, Kalendarium humanae vitae or The Kalender of Mans Life, del autor escocés Robert Fairlie, se inscribe en la tradición emblemática que caracteriza la Edad Moderna. En este documento bilingüe, donde se reúne una compilación de doce poemas correspondientes a los doce meses del año y las doce etapas de la vida humana, el autor medita sobre el paso del tiempo, la fugacidad de la vida y el constante acecho de la muerte, pero también sobre la eternidad del alma a través de la salvación. La singularidad de esta obra se observa en los aspectos formales e iconográficos de sus emblemas, y este estudio busca determinar el origen las mismas, poniendo para ello en relación esta obra con la producción emblemática local e internacional contemporánea.*

Palabras clave: *emblemática; protestantismo; Edad Moderna; edades del hombre; estaciones.*

Abstract: *Produced in 1638 England, Kalendarium humanae vitae or The Kalender of Mans Life, written by the Scottish author Robert Fairlie, is inscribed in the emblematic tradition, characteristic from the Early Modern Period. This bilingual document compiles twelve poems corresponding the twelve months of the year and the twelve stages of human life, through which the author meditates about the course of time, the futility of life and the constant presence of death, but also about the eternity which the soul will reach through salvation. The singularity of this publication may be seen through the formal and iconographic aspects of its emblems, and the final goal of this research is to determinate the origin of them, creating for it a bond between this calendar and the contemporary local and international emblematic production.*

Keywords: *emblematics; Protestantism; Early Modern Period; ages of man; seasons.*

De sobra conocido es el papel de la emblemática como herramienta didáctica a partir del Concilio de Trento. Los libros devocionales jesuitas como recurso para enaltecer a Dios y dar a conocer la historia y los ideales de la Orden fueron ampliamente difundidos. Los miembros de la Compañía de Jesús, como señala Campa, montaron un complicado aparato teórico que posibilitaba la creación emblemática en diferentes ámbitos, desde decoraciones públicas a frontispicios¹. Es por este motivo por el que este género literario ha sido considerado, de manera general, como un producto de la fe católica. Pero lo cierto es que los emblemas, como bien indica Diehl, son una importante herramienta de expresión de su época, que en un periodo de reforma y contrarreforma reinterpretaron

* Universitat de València. Email: albahosinsky@gmail.com.

¹ CAMPA, 1996: 55-56.

elementos e imágenes tradicionales para adaptarlos a los nuevos discursos religiosos². Las imágenes emblemáticas en ámbitos reformados fueron consideradas como ayudas visuales que despertaban la memoria, guiando al fiel a reconocer y recordar los aspectos intangibles de la divinidad, así como las verdades espirituales a través de asociaciones. La emblemática en el Reino Unido encontró un público tan caluroso como en el continente, y aunque su producción haya tendido a pasar desapercibida en el corpus internacional por ser considerada de una peor calidad estilística, así como por la reutilización de láminas católicas para transmitir los principios de la Reforma, su estudio nos proporciona una visión única del proceso de formación de identidad cultural y religiosa en la que la Europa de la Edad Moderna se vio envuelta.

1. EL AUTOR

Apenas una decena de emblemistas anglosajones han sobrevivido al devenir del tiempo manteniendo la atención e interés académicos. Entre ellos no se encuentra Robert Fairlie, autor del *Kalendarium humanae vitae or The Kalender of Mans Life*. De este poco se conoce más allá de su origen escocés, identificándose él mismo en la página de título de su obra como *Scoto-Britanio*. Algunos autores sitúan su nacimiento en torno al año 1605³, aunque la finalización de sus estudios en 1624⁴, indica que su nacimiento pudo haber ocurrido más temprano en el siglo. Tras su graduación en julio de 1624, ejerció como profesor en el Instituto de Edimburgo hasta 1627⁵, trabajando entre 1629 y 1632 como maestro en la parroquia de Musselburgh⁶. En 1638, se presentó como candidato al puesto de Regente de Profesor de Humanidades, compitiendo contra Robert Young, hijo de Andrew Young, ministro de Abercorn, sin llegar a ocupar el puesto⁷. A lo largo de su vida académica, Fairlie realizó varias publicaciones, siendo la más conocida *Lychnocausia vive Moralia Facum Emblemata*, publicada en 1638, ya que esta se adapta al concepto clásico de emblemas morales al meditar sobre el desgaste de la vida humana a través de cincuenta y ocho imágenes de velas encendidas. La importancia de esta obra llevó a su inclusión en la compilación de emblemas *Moral emblems: with aphorisms, adages and proverbs of all ages and nations*, realizada por Leighton y Pigot, en 1860, donde además de los emblemas de Fairlie se incluían otros de Jacob Cats y Adriaen Pietersz van de Venne.

² DIEHL, 1986: 50.

³ LAING, 1875: XXX.

⁴ LAING, 1858: 39.

⁵ WOOD, 1936: 31.

⁶ BATH, 2018: 219.

⁷ WOOD, 1936: 210.

2. LA OBRA

El ejemplar de *Kalendarium humanae vitae* en el que se centra esta investigación, publicado en 1638, se conserva en la Rubenstein Library, habiendo formado parte previamente de la biblioteca de Joseph Haslewood. Esa obra adopta el formato de calendario o almanaque, creando un *memento mori* que, si bien aparece fruto de una tradición literaria preexistente, supera los aspectos físicos del mundo para alcanzar el concepto de eternidad. A través del aspecto emblemático, Fairlie es capaz de mostrar el transcurso del mundo natural en el ciclo temporal, y trascender del mismo para introducir la idea de salvación que llevará a la vida eterna. Así, como indica Farnsworth:

Although there is a generic renewal found in the calendar cycles, and those cycles appear eternal, each individual is trapped in time, tied to the physical world, and must inevitably die. The emblem, however, presents a movement away from the physical realm, from its pictured actuality to a realm of moral and spiritual significance beyond time and change. Very simply, the movement of the calendar form is horizontal, endlessly circling back on itself, while that of the emblem form is vertical, a reaching upwards from itself⁸.

Las cuatro secciones en las que se divide el libro, según las estaciones del año, contienen tres poemas cada una, haciendo un total de doce que corresponden a los meses del año. Fairlie comienza su calendario en el mes de marzo, que identifica con el momento del nacimiento, y continúa asociando los distintos meses con periodos de la vida hasta llegar a la muerte del hombre en enero y su entierro en febrero. La estructura emblemática es compleja ya que se incluyen dieciséis *picturae* xilografiadas, doce de ellas acompañadas por una *inscriptio* y un extenso comentario, correspondientes a cada uno de los meses del año, mientras que las cuatro restantes, correspondientes a los cambios de estaciones, incluyen únicamente la *inscriptio*, pues su comentario se forma a través de los poemas de los tres meses correspondientes a dicha estación. De manera adicional, los cuatro emblemas que siguen al cambio de estación no incluyen *subscriptio*, mientras que los ocho restantes sí lo hacen. Asimismo, cada comentario concluye con un coloquio con la divinidad, añadiendo un aspecto meditativo al calendario, con el que Fairlie busca que el lector supere el mundo terrenal y reflexione sobre la eternidad.

Además de esto, el *Kalendarium humanae vitae* está lleno de singularidades en su composición formal, distanciándose de la composición canónica del *emblema triplex*. Se trata de un documento bilingüe, al igual que hicieran antes emblemistas como Otto van Veen, ya que tanto la *inscriptio* como el comentario se redactan tanto en inglés como en latín, mientras que la *subscriptio* aparece únicamente en la lengua vernácula. Además,

⁸ FARNSWORTH, 1993: 80-81.

mientras el vocabulario latino — *inscriptio subscriptio, pictura* — sugiere un orden de lectura temporal y una disposición espacial⁹, el caso que nos ocupa invierte el orden de estos elementos. Así, la *subscriptio* se sitúa antes de la *pictura*, y como ya se ha mencionado anteriormente, únicamente en ocho de los doce poemas que componen la obra. Al mismo tiempo, la *inscriptio* aparece en la parte superior de la *pictura* en latín y en inglés a los pies de esta. Si nos basamos en los comentarios de Graham sobre los emblemas de *Le theatre des bons engins* de La Perrière, el texto que se presenta a continuación de estos no puede ser considerado *subscriptio*, ya que, en lugar de situarse bajo la imagen, aparece enfrente de ella, siendo denominada comentario¹⁰.

Además de estos emblemas, el *Kalendarium humanae vitae* cuenta con un frontispicio, una dedicatoria, dos epígrafes y un prólogo.



Fig. 1. Frontispicio de *Kalendarium humanae vitae*, George Glover, 1638, Rubenstein Library
Fuente: Duke University Libraries

⁹ GRAHAM, 2012: 39-41.

¹⁰ GRAHAM, 2012: 38.

El primero resulta peculiar, ya que Fairlie lo acompaña de un poema con el que completa su sentido, convirtiendo dicho elemento en un emblema en sí mismo que cuenta con los elementos canónicos de *pictura*, *inscriptio* y *subscriptio*, introduciendo al lector no únicamente al contenido que se va a encontrar, sino también al formato. A pesar de que Farnsworth establece que el lema general, *memento mori*, y el epigrama que sigue al título, *Ipse iubet mortis nos meminisse Deus*, actúan ambos como *inscriptio*¹¹, quizás es más acertado dividir el emblema en cuatro partes. Así, el *motto* actuaría como *inscriptio*, el epigrama como *subscriptio* y el poema que acompaña a la imagen como comentario. De esta manera, aunque este último profundice en el tema tratado, las tres partes canónicas del emblema establecerían no sólo el contenido de la obra, sino también su aspecto meditativo. La *pictura* de este frontispicio, dividida en cinco medallones, hace énfasis en la contemplación de la mortalidad y el movimiento cíclico horizontal de la vida del hombre, correspondiente al pasar de las estaciones. Cuatro de ellos presentan las personificaciones de las estaciones, representadas en diferentes etapas vitales y acompañadas de citas provenientes de las *Metamorfosis*, de Ovidio, mientras que el quinto enfrenta los bustos de un hombre y una calavera sobre un paisaje que marchita, creando un vínculo entre la vida del hombre y el mundo natural que les rodea, así como aludiendo al aspecto meditativo de la obra y la inevitabilidad de la muerte. El poema que acompaña al frontispicio interactúa con las imágenes de este, comentándolas e introduciendo la idea de la vida eterna.

3. LAS EDADES DEL HOMBRE

El tema principal en torno al cual medita el *Kalendarium humanae vitae* es la división de las edades del hombre en etapas, y la asociación de estas a los ciclos naturales de los meses y las estaciones del año. Desde la Antigüedad la división del tiempo ha sido un tema recurrente en las reflexiones intelectuales. De dos a doce etapas, muchas han sido las propuestas filosóficas y artísticas que se han desarrollado a lo largo de los siglos, predominando los ciclos de cuatro y siete etapas en la Edad Moderna. Esta última presentaba los ciclos vitales acorde a los planetas, en siete décadas, siendo un imaginario recurrente en los autores contemporáneos a Fairlie, como Baltasar Gracián, quien en la tercera parte de *El Criticón* (1657) incluye un capítulo llamado «La rueda del tiempo», en la que relaciona las siete edades del hombre con los planetas que las rigen, al igual que hace Francis Quarles en su *Hieroglyphikes of Life of Man* (1638).

La visión escogida por Fairlie para su *Kalendarium* es la que divide la vida del hombre en cuatro etapas, correspondientes a los ciclos naturales de las estaciones. Esta estructura cuatupartita se atribuye al pensamiento pitagórico, como se muestra en las *Metamorfosis*, de Ovidio, quien retrata al filósofo reflexionando sobre el cosmos

¹¹ FARNSWORTH, 1993: 84.

a través de una comparación entre las etapas de la vida del hombre y el cambio de las estaciones¹². En la corriente pitagórica los números ocupan un lugar privilegiado siendo la *tetraktys*, los cuatro primeros integrales, primordial, pues su suma genera un número perfecto, el diez. Esta tétrada aparece constantemente en las reflexiones del filósofo utilizándose para medir la perfección del universo siendo una de las conjugaciones destacadas la de las cuatro estaciones o las cuatro edades del hombre. A lo largo de los siglos podemos encontrar esta tétrada en numerosas ocasiones, desde diagramas medievales como los que aparecen en *Liber de natura rerum* (1136), de Isidoro de Sevilla, donde aparecen equivalencias entre los elementos del mundo las estaciones del año y los humores del hombre, a miniaturas en manuscritos, como el caso alemán *Tübinger Hausbuch* (cerca de 1430).



Fig. 2. Diagrama con las etapas de la vida del hombre y las estaciones, *Tübinger Hausbuch*, f. 23r, anónimo, cerca de 1430-1480
Fuente: OpenDigi, Universitätsbibliothek Tübingen

Sobre estas cuatro etapas establece Fairlie una subdivisión, planeando doce momentos vitales en la vida del hombre, correspondiente a los doce meses del año. Debido a esta estructura, Farnsworth inscribe la obra en la tradición de los calendarios y almanaques¹³, pero lo cierto es que pocos elementos en común existen entre estos. En la Edad Moderna

¹² OVIDIO, 1983: 312.

¹³ FARNSWORTH, 1993: 80-81.

los almanaques generalmente estaban conformados por tres elementos: una indicación de los eventos astronómicos próximos, el calendario con los días, las semanas y los meses del año, junto a las fiestas litúrgicas, y un pronóstico astrológico sobre los eventos notables del año, incluyendo también en ocasiones efemérides, es decir, tablas que indicaban la posición diaria de los planetas, pronósticos del tiempo con predicciones sobre las cosechas, e instrucciones para el diagnóstico y tratamiento de enfermedades comunes tanto en los hombres como en los animales¹⁴.

4. LA TRADICIÓN DE LOS CALENDARIOS

El uso que hace Fairlie de esta estructura le permite desarrollar una serie de reflexiones morales sobre la fugacidad de la vida y la futura salvación del alma, adoptando elementos de la tradición, pero sin caer en los aspectos técnicos propios de los almanaques. Siguiendo el ejemplo de Spenser, el autor desarrolla sus poemas en torno a los doce meses del año, meditando sobre el paso de estos como el paso de la vida. A pesar de ser Spenser el primero, como indica Thompson, en realizar una reflexión poética sobre los mismos¹⁵, lo cierto es que la división de la vida en doce fases remite a la tendencia medieval de crear correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos, alineando los ciclos temporales naturales con el de la vida humana. Es en el siglo XIV cuando aparece un poema anónimo francés titulado *Les douze moys figurez*, reflexionando sobre la correspondencia entre los cambios producidos en la naturaleza a lo largo de los doce meses del año y los doce cambios sufridos en el cuerpo humano a lo largo de la vida¹⁶. Esta nueva visión ganó popularidad, siendo adoptada como una vía de transmisión de mensajes moralistas sobre el paso del tiempo y la inevitabilidad de la muerte. En 1463, se publicó en París un manual llamado *Le compost et kalendier des bergiers*, con información sobre el tiempo y los ciclos celestes, consejos para la práctica moral, médica y astrológica, al igual que referencias a esta nueva estructura temporal. En 1579, Spenser adaptó el esquema de esta publicación, que incluía las ocupaciones propias de la nobleza, a aquellas correspondientes a los campesinos. Sin una intencionalidad moralizante, este auto medita a través de doce poemas sobre el paso del tiempo y la aproximación de la muerte desde un tono pesimista. Sus ilustraciones reflejan el avance del año a través de la representación de elementos y actividades características de cada época. Su influencia en Fairlie es evidente, aunque mientras este comienza su calendario en marzo, Spenser lo hace en enero, reflejando la problemática contemporánea europea sobre la adopción o rechazo de la reforma del calendario propuesta por el papa Gregorio XIII en 1577.

¹⁴ AVALOS, 2007: 281-282.

¹⁵ THOMPSON, 1922: 25.

¹⁶ SEARS, 2019: 116-117.



Fig. 3. «Behold new joy»,
emblema abril, *Kalendarium humanae vitae*,
FAIRLIE, 1638, Rubenstein Library
Fuente: Duke University
Libraries

5. LOS EMBLEMAS DE FAIRLIE

A grandes rasgos, los emblemas que presenta Fairlie en su obra pueden ser divididos en tres grupos: aquellos emblemas que tienen una lectura moral relativamente sencilla, los que presentan escenas asociadas con las labores propias de la época del año, y aquellos que no muestran una relación directa entre *pictura* y comentario, complicándose su interpretación. Ejemplo del primer grupo puede ser el mes de abril, identificado como *mans infancy*, en cuya pintura una joven pareja, bajo el signo de tauro, señalan dos grupos de flores diferentes.

La *inscriptio*, «behold the new joy» o «Ecce novum gaudium» se relaciona con la *subscriptio* en la cual, a través de una interacción entre el hombre y la divinidad, Fairlie trasciende del ciclo natural y muestra un tono esperanzador ante la fragilidad de la vida, asegurando la supervivencia de la descendencia y con ella, la memoria y la eternidad. En el comentario de este emblema se hace referencia al proceso de amamantamiento del niño, que se compara con la lluvia que alimenta las plantas hasta su florecimiento.



Fig. 4. «This is Piety», emblema agosto, *Kalendarium humanae vitae*, FAIRLIE, 1638, Rubenstein Library
Fuente: Duke University Libraries

El segundo grupo temático puede ser ejemplificado a través del mes de agosto, con el que Fairlie finaliza el estío, identificado con la juventud del hombre o *Mans Youth*.

La *pictura* de este emblema, bajo la *inscriptio* «This is Piety», o «Hæc Pietas», muestra una joven pareja bajo el signo de virgo recogiendo las manzanas maduras del frutal. Esta imagen muestra una actividad tradicional de la estación, pero al mismo tiempo guarda un cierto parecido con el emblema 159 de Alciato, *In fidem uxorem*, donde una pareja se sienta bajo un manzano, cuya fruta representa la lealtad y el amor recíproco de esta. La *subscriptio* que acompaña a la imagen indica el final de la cosecha y el premio obtenido por el trabajo duro realizado en los meses previos, que permite cierta tranquilidad ante los fríos meses venideros.

Finalmente, para el tercer grupo se puede tomar como ejemplo el mes de mayo, o *Mans Childhood*.



Fig. 5. «They flourish»,
emblema mayo, *Kalendarium humanae vitae*,
FAIRLIE, 1638, Rubenstein Library
Fuente: Duke University
Libraries

La *pictura* de este emblema, bajo el signo de géminis, representa un bote de remos sobre el que tres hombres navegan, dos de ellos tocando instrumentos musicales, mientras que la *inscriptio*, que reza, «They flourish», o «Flor scunt», se centra en el concepto de la infancia y la despreocupación inocente de esta. La relación entre comentario e imagen es más difícil de encontrar, pero una interpretación puede ser hallada en uno de los versos que la siguen: «Mans Childhood is his May, wherein he playes,/And wantonly beguiles his carelesse dayes»¹⁷. Así, podemos asociar la alegría inherente a la infancia y su falta de inquietudes con la serenidad ociosa de los músicos, quienes alejan los desosiegos de quienes les escuchan a través de las notas de sus instrumentos. La *inscriptio*, a pesar de carecer de una fuente clara, corresponde con la *subscriptio* en la que Fairlie se regocija con la belleza de la primavera, aun sin olvidar el acecho de la muerte.

¹⁷ FAIRLIE, 1638: 59.

6. OTRAS TEMÁTICAS

Además de esto, en los emblemas de Fairlie, se pueden encontrar continuas referencias a la literatura clásica, no únicamente a través de los tópicos tratados, sino también en los lemas. Así, entre otros, podemos encontrar la *inscriptio* del frontispicio, mencionada anteriormente, cuyo lema «Ipse iubet mortis nos meminisse Deus» proviene de los *Epigramas* de Marcial¹⁸, mientras que los medallones del mismo incluyen sentencias de las *Metamorfosis*, de Ovidio, como «ver erat aeterium»¹⁹, «stabat midas aestas»²⁰ y «spicea sarta gerebat»²¹ y «Hyems canis hirutsa capillis»²². La *inscriptio* del mes de marzo, que reza «terram fodio», puede hacer referencia a la obra de Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, ya que su autor tuvo un gran impacto en Gran Bretaña, siendo esta una de sus obras más copiadas, traducidas y debatidas. En ella, el autor personifica la razón (*ratio*) argumentando que toda felicidad es vana, y dando consuelo a la desgracia. En el primer volumen de esta obra, *ratio* debate con el goce (*gaudium*), de la siguiente manera: «Gau. Auriferam terram fodio. / Ra. Labor certus, eventus ambigus»²³. Tanto la popularidad de esta obra como el espíritu pesimista de la misma, acorde con el tono meditativo de Fairlie, hacen posible que esta *inscriptio* esté directamente influida por *De remediis*. Asimismo, la *inscriptio* del mes de julio, «Concurrunt fidera coeli», puede tener su origen la obra *Peripetasma argumentatorum insignium, opus non minus frugiferum, quam mira facudia elegans*, de Adriano Hecquetio (1564), en ya que uno de sus capítulos incluye el siguiente verso, «Inspice stelligeri, concurrunt fidera coeli»²⁴.

Este último verso nos lleva a un segundo aspecto temático que cabe destacar, puesto que, a través de este lema, en conjunto con la *subscriptio* que acompaña el mes de julio, Fairlie se detiene, por primera vez, en el aspecto astrológico, introduciendo los signos del zodiaco desde el inicio del año hasta el final del verano, y la importancia del impacto de cada una de ellas en el calendario agricultor. El interés por la astrología, heredado desde la Antigüedad, se encontraba en pleno apogeo en la Edad Moderna, dándole una gran importancia a la influencia que las estrellas podían tener en los asuntos humanos, como se observa en las obras de los grandes autores de la época, como Chaucer o Shakespeare²⁵. El zodiaco se creía con un especial influjo sobre la vida en la tierra, y por ello sus representaciones aparecen de manera constante en libros de emblemas, de horas o de rezos, almanaques, lapidarios o manuales de agricultura. En el Renacimiento y la Edad Moderna se generaron grandes debates en torno a la práctica astrológica, por su

¹⁸ MARCIAL, 1919: 142.

¹⁹ OVIDIO, 1983: 19.

²⁰ OVIDIO, 1983: 37.

²¹ OVIDIO, 1983: 37.

²² OVIDIO, 1983: 37.

²³ PETRARCA, 1628: 101.

²⁴ HECQUETIO, 1564: 580.

²⁵ JESSEE, 1955: 419.

incompatibilidad con la fe católica; Francis Bacon en su *Advancement of Learning* (1605) defendía el uso de una «astrología saludable», aplicada a la agricultura y las predicciones de desastres naturales, diferenciándose de la astrología judicial, encargada de interpretar las influencias cósmicas en los asuntos humanos²⁶. El debate entre estas dos visiones de la astrología puede nuevamente ser observado en las obras de Fairlie y Spenser, ya que el primero lo usa principalmente como referencia a la medida del tiempo y su influencia en el calendario agricultor, mientras que Spenser aplica una astrología judicial, haciendo un especial énfasis en el papel de las estrellas y los planetas en los eventos de la vida de un pastor.

Finalmente, es interesante mencionar también las similitudes de los emblemas de Fairlie con aquellos de emblemistas internacionales. Destaca en este aspecto el tema de la infancia, pues es un tópico tratado de forma relativamente frecuente en la emblemática, generalmente dentro de la dicotomía juventud — vejez. Aun así, podemos encontrar emblemas dedicados específicamente a la infancia, especialmente en los libros de emblemas españoles. Sebastián de Covarrubias rechazaba el castigo corporal, defendiendo la amabilidad con el alumno y la disciplina como vía de enseñanza, como se puede observar tanto en *Elementa velint ut discere*²⁷ como en *Parce puer stimulis*²⁸, aconsejando en ambos el uso de la razón frente a la fuerza. Mismo consejo da Fairlie en el mes de junio, indicando que es con cuidado y disciplina cómo ha de guiar el maestro al alumno para moldear su mente²⁹. Asimismo, del mismo autor encontramos advertencias sobre el peligro que supone rodear a los niños de ocio y de lujos, como en el caso de «Sic amat ut perdat»³⁰, idea que también expone Fairlie al defender que, a través de los regalos y los juguetes, los padres maleducan a sus hijos³¹. Finalmente, cabe destacar cómo Saavedra Fajardo ejemplifica la idea de que los niños son materia moldeable, sensible al aprendizaje, en el emblema 2 de sus *Empresas políticas*, bajo el lema «Ad Omnia»³², al igual que hace Fairlie al comparar la mente de los jóvenes con una tabla de cera vacía y moldeable, preparada para que los maestros escriban en ella³³.

A pesar de responder a una serie de tradiciones previamente existentes, en su *Kalendarium humanae vitae*, Fairlie consigue romper de manera original con los lazos que le atan al mundo natural. A través de una estructura dividida en estaciones y mensuralidades, el autor desarrolla de forma poética una serie de consejos morales que, en última instancia, buscan mostrar el camino para alcanzar la eternidad. Entre estos consejos se

²⁶ AVALOS, 2007: 33-34.

²⁷ COVARRUBIAS HOROZCO, 1610: 82.

²⁸ COVARRUBIAS HOROZCO, 1610: 64.

²⁹ FAIRLIE, 1638: 63.

³⁰ COVARRUBIAS HOROZCO, 1610: 187.

³¹ FAIRLIE, 1638: 65.

³² SAAVEDRA FAJARDO, 1655: 8-18.

³³ FAIRLIE, 1638: 63.

encuentran aquellos dedicados a la educación, al matrimonio o a la ambición, previniendo contra la vanidad física e intelectual, así como al calor de las pasiones. El tono pesimista de sus poemas y el constante recuerdo de la muerte nos acerca a la literatura española, donde predominaba la melancolía barroca, pero a través de la idea de la salvación Fairlie supera dicho pesimismo, y en sus plegarias muestra la esperanza de alcanzar el reino de los cielos a través de la fe.

Elbert Thompson injustamente sentenció que «Robert Fairlie, as poet, richly deserves the oblivion into which his name has fallen»³⁴, y aunque sus cualidades como poeta pueden no ser destacables sobre aquellos cuya fama ha sobrevivido al devenir del tiempo, dicha sentencia es excesiva. Como indica Farnsworth, el uso del formato de calendario aporta unidad a la estructura de la obra, así como la complejidad de temas tratado en sus emblemas crea una profundidad que no siempre se encuentra en los libros de emblemas ingleses. Fairlie no sólo consigue mostrar el transcurso del mundo natural en el ciclo temporal, trascendiendo a la eternidad a través de la idea de la salvación, sino que al mismo tiempo, mediante el uso de un amplio repertorio temático, sus emblemas tratan conceptos de ciencia, naturaleza, historia, mitología, comercio y temas relacionados con la vida diaria, en una suerte de enciclopedia que crea la sensación de que el mundo se encuentra resumido en su obra³⁵. Quizás Fairlie no sea un emblemista destacable, pero la singularidad y complejidad de su obra merece ser estudiada y recordada, no continuar en el olvido al que Thompson le condena.

FUENTES

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián (1610). *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez.
- FAIRLIE, Robert (1638). *Kalendarium humanae vitae or The Kalender of Mans Life*. Londres: Thomas Cotes.
- HECQUETIO, Adriano (1564). *Argumentatorum insignium, opus non minus frugiferum quam mira facudia elegans*. Roma: Ex officina Ioannis Bogardi Typog. Iurat. Sub Biblijs Aureis.
- LAINING, David (1858). *Catalogue of the Graduates in the Faculties of Arts, Divinity, and Law, of the University of Edinburgh since its foundation*. Edimburgo: Neill and Co.
- LAINING, David (1875). *Correspondance of Sir Robert Kerr, first Earl of Ancram and his son William, Third Earl of Lothian, in two volumes*. Edimburgo: R&R Clark, vol. 1, pp. 1616-1649.
- MARCIAL, Marco (1919). *Epigramas, II*. Traducción del latín de Walter C. A. Londres: William Heinemann.
- OVIDIO (1983). *Metamorfosis*. Traducción del latín de Ana Pérez Vega. Barcelona: Editorial Bruguera.
- PETRARCA (1628). *Des remedijs utriusque fortunae, libri duo*. Ginebra: Colonie Allobregum, Ex Typographia Jacobi Stoer.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1655). *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas*. Amberes: Jaronymo y Juan Bapt. Verdussen.
- WOOD, Marguerite (1936). *Extracts from the records of the Brugh of Edinburgh. 1626 to 1641*. Edimburgo: Tweeddale Court.

³⁴ THOMPSON, 1922: 30.

³⁵ FARNSWORTH, 1993: 95.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALOS, Ana (2007). *As Above, So Below. Astrology and the Inquisition in Seventeenth-Century New Spain*. Fiesole: European University Institute. Tesis doctoral.
- BATH, Michael (2018). *Emblems in Scotland. Motifs and Meanings*. Leiden: Brill.
- CAMPA, Pedro (1996). *La génesis del libro de emblemas jesuíta*. In LÓPEZ POZA, Sagrario, ed. *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*. La Coruña: Universidad da Coruña, pp. 43-60.
- DIEHL, Huston (1986). *Graven Images: Protestant Emblem Books in England*. «Renaissance Quarterly», 39:1, 49-66.
- FARNSWORTH, Jane (1993). *Robert Farel's Kalendarium humanae vitae: A Study in Emblematic Strategies*. «Emblematica. An interdisciplinary Journal for Emblem Studies». 7:1, 79-96.
- GRAHAM, David (2012). *Fuentes, formas y funciones emblemáticas: historia morfología y lectura*. In PÉREZ MARTÍNEZ, Herón; SKINFILL NOGAL, Bárbara, eds. *Creación función y recepción de la emblemática*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, pp. 29-59.
- JESSEE, Jack Willard (1955). *Spenser and the Emblem Books*. Georgia: Emory University. Tesis doctoral.
- SEARS, Elizabeth (2019). *The Ages of Man: Medieval Interpretations of the Life Cycle*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- THOMPSON, Elbert (1992). *Between the Shepheards Calender and The Seasons*. «Philological Quarterly», 1, 23-30.

O NOVO TRONO DE D. JOÃO V: UM RETRATO DA ENTRONIZAÇÃO BRIGANTINA

DIOGO LEMOS*

Resumo: Em 1727, por intermédio de D. Luís da Cunha (1662-1749), delega-se a Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), orfèvre du roi e dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi de France, a superintendência da fabricação de um novo trono para D. João V (1689-1750): um aparato conjunto de peças composto por um bufete, um espaldar com sobrecéu e dossel, um tapete de estrado e uma cadeira real, nas quais figuravam composições alegóricas e emblemáticas.

Com foco numa análise assente em fontes primárias, o ensaio que aqui se apresenta tem como objetivo o enquadramento dos processos de encomenda e, mais particularmente, a descodificação narrativa e iconográfica das representações inclusas neste conjunto de peças. Verdadeiros símbolos e signos de propaganda alusivos ao projeto lusitano de expansão da fé cristã — alicerçados numa narrativa messiânica, fabricada durante o período de consolidação da Restauração da Independência (1640), que assegurava o desígnio da Divina Providência e a intercessão da Virgem Maria —, consubstanciavam a encenação da imagem entronizada dos reis brigantinos.

Palavras-chave: D. João V; trono; emblemática; alegoria; retrato; D. José I.

Abstract: In 1727, Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), orfèvre du roi and desinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi de France, was responsible for the superintendence of a new royal throne for John V of Portugal (1689-1750): a spectacular set of pieces in which featured allegorical and emblematic compositions whose understanding is lacking.

Focusing on an analysis based on primary sources, this study aims to frame the commissioning processes and, more particularly, understand the narrative and iconographic program of this set of pieces through the spectrum of the enthroned image of the king: a propaganda plan in which the association of the Virgin Mary with the Portuguese monarchy and its project of expansion of the Christian faith played an important role.

Keywords: John V of Portugal; throne; emblems; allegory; portrait; Joseph.

INTRODUÇÃO: UM REINO EM AFIRMAÇÃO

Em 1707, D. João V sobe ao trono e herda um dos maiores conflitos do início do século XVIII: a Guerra da Sucessão de Espanha, posteriormente apaziguada com as assinaturas dos tratados de Utrecht (1713) e de Rastatt (1714)¹. Efetivamente, este desfecho revelar-se-ia útil para Portugal e, a partir de 1713, D. João V vê-se possibilitado a traçar uma política de neutralidade face aos conflitos das grandes potências europeias, restabelecendo, conseqüentemente, as relações com França e Espanha: duas das autoridades católicas reinantes mais favoráveis à manutenção do plano de soberania do reino.

* Centro de História da Sociedade e da Cultura (CHSC). Email: diogolem1@gmail.com. Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2021.05859.BD.

¹ A partir deste momento, garantia-se que França não dominaria a Espanha e os Países Baixos e as alianças beligerantes dissolvem-se.

O apaziguar dos conflitos da sucessão espanhola revelou-se, portanto, um marco importantíssimo para o restabelecimento dos laços com outras grandes potências europeias e, com efeito, D. João V concentrou-se em desenvolver duas políticas de atuação externa. Desde logo, revelava-se fundamental continuar a fomentar as relações diplomáticas com a Santa Sé, de forma a conquistar paridade entre os demais congêneres católicos de primeira grandeza. Por outro lado, o monarca ambicionava, não com menos veemência, relacionar-se com e equiparar-se às demais coroas católicas, plano este que, na verdade, se concretizava já no reinado de D. Pedro II. Imperava consolidar a fabricação da imagem de um estado de magnificência absoluta.

Na prática, e sobretudo a partir da década de 1720, a adaptação e construção de uma série de templos e equipamentos litúrgicos à imagem da Santa Sé conduziram ao necessário resplandecimento de uma monarquia católica relevante. A par disto, a guarrição dos circuitos palacianos com o luxo e ostentação próprios de um monarca divinizado e absoluto — particularmente à imagem dos reis de França — revelava-se um assunto na ordem do dia².

Principiados os planos para a materialização e restabelecimento da imagem de uma monarquia devota e responsável pela disseminação da fé cristã nos quatro cantos do mundo, especialmente dirigidos à Santa Sé, D. João V dá continuidade ao processo de exaltação da coroa, redirecionando, na década de 1720, a sua ofensiva diplomática — um verdadeiro *negócio político*³, como referiu o Conde de Tarouca (1671-1738) — para as monarquias católicas europeias. Esta conjuntura política, alicerçada, enfim, na restituição das relações portuguesas com outras potências reinantes, conduziria ao alcance da união matrimonial de D. Maria Bárbara de Bragança (1711-1758) com o herdeiro do trono castelhano (não sem que antes se ambicionasse uma tentativa de união das coroas de França e Portugal), sendo, precisamente, a partir das negociações do duplo consórcio dos herdeiros dos tronos peninsulares (1725-1728) que o monarca aposta, com grande notoriedade, na modernização dos gostos e hábitos da corte portuguesa⁴.

Durante este período — marcado por sucessivas campanhas de obras com vista à ampliação e reabilitação dos circuitos palacianos de D. João V — é expedido um volume imenso de encomendas e, efetivamente, além dos inúmeros têxteis, perucas, peças de ourivesaria, livros de estampas e de outras *drogas* providas de Paris⁵, a delegação portuguesa

² BASTO, 2008: 65.

³ BNP. *Arquivo Tarouca. Correspondência trocada entre o conde de Tarouca e os secretários de estado com notícias das negociações na Inglaterra, Haia, e Viena de Austria. (1709-1725)*, 15 de maio de 1725. Cod. 179.

⁴ Sublinhe-se que D. João V havia já dado claros sinais de que tencionava assimilar a cultura artística francesa, tal como atesta o volume de encomendas feitas, em menor escala, a Paris, em 1722. DELAFORCE, 2019: 48-67.

⁵ Para a consulta das encomendas expedidas de Paris para Portugal veja-se: ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, livs. 705 e 706.

incumbe certos artífices franceses de «fazer não só os leytos, e Camas, mas todos os mais moveis da Conformidade dos que a El Rey Christianissimo servirem»⁶.

A urgência na modernização dos circuitos portugueses revestia-se de especial importância: os agentes de D. João V estavam perfeitamente a par das encomendas que Castela também fazia à corte de Paris. Uma verdadeira *guerra* travada entre as duas potências e cuja vitória se materializaria na ostentação do ambiente o mais *afrancesado* possível. Em correspondência epistolar datada de 1 de janeiro de 1727, Pedro da Mota e Silva (1685-1755) reiterava a Francisco Mendes de Góis (1670-1756), negociante da Casa Real ao serviço de D. Luís da Cunha⁷, precisamente, o quão importante se revelava que a família real portuguesa acompanhasse as últimas modas francesas, reforçando que «o que mais se dezeja assim nestas couzas de S.^{ra} como em todas as que a V.^{mce} se encarregão, he a novidade, e que sejamos os primeiros que as tenhamos»⁸.

É, enfim, à luz deste panorama, que os circuitos palacianos de D. João V se veem, paulatinamente, guarnecidos com todo o tipo de encomendas estrangeiras. De entre outros artistas ao serviço dos *Cristianíssimos*, D. Luís da Cunha e o seu agente Francisco Mendes de Góis contratam, em 1727, Juste-Aurèle Meissonnier, então, o *orfèvre du roi e dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi*⁹, para remodelar os interiores do Paço da Ribeira e supervisionar e desenhar um conjunto de equipamentos que constituíam o novo trono real¹⁰.

1. DO «EXQUISITO GOSTO DE TÃO PRECIOSA ALFAYA»: O TRONO DE D. JOÃO V

Antes de avançarmos para a análise do trono encomendado para D. João V, há que assinalar que um trono não designa, exclusivamente, uma tipologia de assento isolada, podendo, antes, tratar-se de uma estrutura móvel guarnecida com todos os apetrechos dignos de operar na encenação da imagem majestática do monarca. Neste sentido, um «trono» configura um conjunto de peças, entre as quais o estrado, degraus, tapete e cadeira, tipologicamente encimados por um espaldar com sobrecéu e dossel. Todos estes equipamentos serviam para sublimar e «levantar á altura»¹¹.

⁶ Estas exigências ficariam registadas na correspondência que o secretário de Estado do reino, D. Diogo de Mendonça Corte Real, manteve com o agente sediado em Paris, Francisco Mendes de Goes, a 4 de novembro de 1726. ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, maço 16. Alguns registos de expedição do ano de 1727 são acompanhados pelas descrições «p.^a jornadas», em alusão às encomendas que se realizaram no contexto da jornada rumo ao rio Caia, onde se sucedeu a troca das princesas: «Dous moveis completos p.^a jornadas contendo cada hum dois ditos moveis hum leito, [...] tapeçaria de damasco, hua Cad^a seis tamboretas rasos, hum bofete cobertores colehoens e mais cousas necessárias». ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, liv. 706, fol. 5.

⁷ Relembre-se, o embaixador na corte de Paris responsável por grande parte das encomendas de D. João V.

⁸ ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros. Correspondência de Francisco Mendes de Góis*, caixa 1, maço 8, n.º 17 (SILVA, Pedro da Mota (1727) [Carta] 1727 jan. 1, Roma [a] Francisco Mendes de Góis).

⁹ MYERS, 1991: 118.

¹⁰ Sobre os processos de encomenda e fabrico do novo trono de D. João V, veja-se SANTANA, 2020.

¹¹ BLUTEAU, 1720: 425.

A questão da elevação do rei — literal e, conseqüentemente, simbólica — é salientada, a título de exemplo, pelo Marquês de los Balbases (embaixador espanhol representante do consórcio peninsular), aquando da sua audiência pública com D. João V, em 1727, ao relatar que o rei se encontrava «elevado a sete pés de altura, sentado com severa majestade»¹².

Supondo-se que malgradadamente destruídos pelos efeitos devastadores do terremoto de 1755, a cadeira real, o espaldar com sobrecéu e dossel, o tapete de estrado e o bufete com o respetivo pano para cobrir configuravam um espetacular conjunto de peças de aparato, repletas de figuras alegóricas e inscrições emblemáticas que associavam o plano religioso ao poder político como forma de operar na legitimação e enaltecimento da dinastia brigantina. Vejamos de que forma.

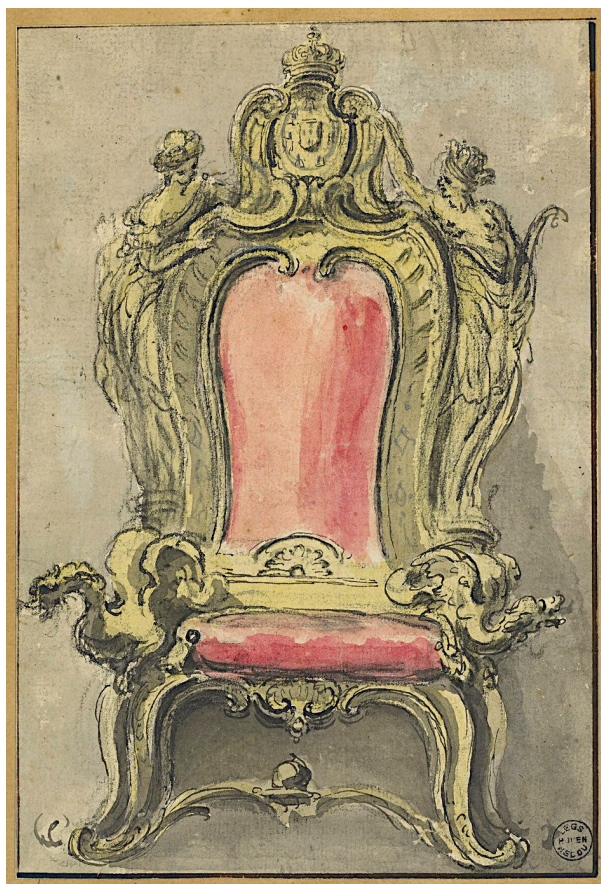


Fig. 1. Juste-Aurèle Meissonnier, Projeto de um trono para o rei João V de Portugal, vista de frente, 1728, Biblioteca Nacional de França

Fonte: <https://gallica.bnf.fr>

¹² BNE. *Relacion de la Embaxada Extraordinaria [...]*. Manuscrito n.º 10 747, fol. 34v *apud* BORGES, 2017: 103.

1.1. Das fontes iconográficas

O trono encomendado para D. João V, expedido em 1731¹³, era composto por um estrado e tapete sobre o qual pousavam um bufete coberto e a cadeira de prata dourada, concebida segundo o modelo desenhado por Juste-Aurèle Meissonnier¹⁴. Todos estes elementos eram, ainda, encimados por um espaldar e dossel repletos de emblemas e figuras¹⁵.

Juste-Aurèle Meissonnier era *orfèvre et dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* (Luís XV, 1710-1774) e foi um dos responsáveis pelo florescimento e disseminação do *genre pittoresque* — filiação artística do que, hoje, designamos estilo rococó. Desenhou e concebeu vários projetos de decoração de interiores, criando gramáticas compositivas aplicadas a várias tipologias de mobiliário.

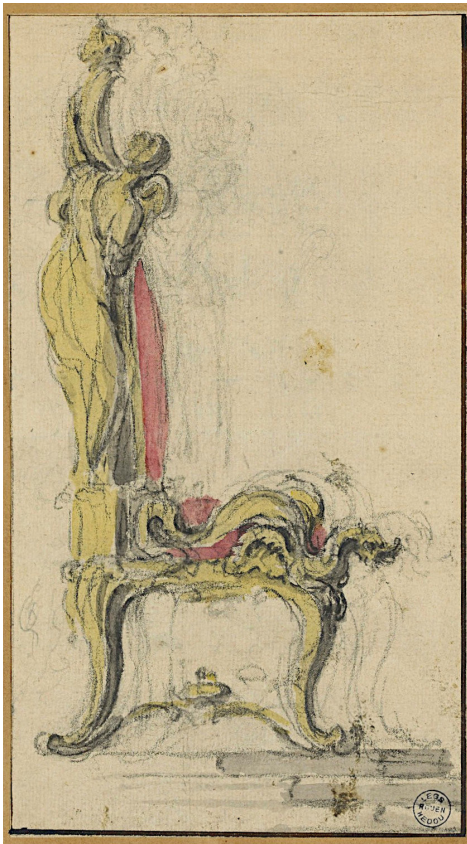


Fig. 2. Juste-Aurèle Meissonnier, Projeto de um trono para o rei João V de Portugal, vista lateral, 1728, Biblioteca Nacional de França
Fonte: <https://gallica.bnf.fr>

¹³ SANTANA, 2020: 10.

¹⁴ Conselheiro artístico contratado pela corte portuguesa, responsável por corrigir, aprovar e, inclusivamente, conceber o trono do rei. FUHRING, 2005: 92.

¹⁵ SANTANA, 2020: 11.

Com base nos desenhos de Meissonnier, a cadeira real atesta a aplicação dos formulários lançados pelo *genre pittoresque*, plasmados, desde logo, nas sinuosas pernas em voluta que sustentam a estrutura do assento, rematada na sua face fronteira por um motivo em concha assimétrica¹⁶. Note-se, também, os braços da cadeira que parecem personificar duas bestas aladas, porventura em representação da serpe, um dos motivos iconográficos apropriados pela casa real de Bragança. O espaldar é rematado por duas figuras. Do lado direito, uma mulher indígena personifica a América, tal como atestam os atributos iconográficos que ostenta: o cocar de penas de papagaio e o arco de flechas. A representação desta alegoria que, literal e metaforicamente, sustenta o escudo real — a nação —, numa alusão clara às conquistas e subjugações transatlânticas, é do mesmo modo empregue no retrato de Luís XV, pintado por Jean Ranc (1674-1735) e noutros apontamentos dos circuitos de aparato régio do Palácio de Versalhes.



Fig. 3. Jean Ranc, *Luís XV, Rei de França*, 1718-1719, Palácio de Versalhes
Fonte: RMN-GP (Château de Versailles) / Gérard Blot / Hervé Lewandowski

¹⁶ LEMOS, 2019-2020: 62.



Fig. 4. Gabriel Blanchard, *Alegoria da América*, 1679, Palácio de Versalhes
 Fonte: RMN-GP (Château de Versailles) / Gérard Blot / Hervé Lewandowski

Já no lado esquerdo da cadeira desenhada por Meissonnier, alocada simetricamente, observamos uma outra figura, identificada como a representação da Europa¹⁷. Contudo, e ainda que o desbravamento iconográfico desta alegoria se mantenha num mero plano de especulação ao qual esta tipologia preparatória de desenho forçosamente nos remete, avança-se a hipótese de que a figura feminina personifica, antes, o continente africano. Insurgindo-se, a par com a alegoria da América, como parte de um programa iconográfico que instrumentaliza os continentes conquistados para a dignificação — e sustento — da monarquia portuguesa, designadamente através dos lucros obtidos com o tráfico de escravos e com a apropriação do ouro e das pedras preciosas brasileiras, estas duas figuras consubstanciam-se na narrativa da expansão imperial, como, aliás, o programa emblemático empregue no espaldar do dossel também ressalta. A figura desenhada por Meissonnier estabelece, naturalmente, semelhanças com inúmeras outras representações alegóricas da África. Note-se, em particular, a de Gabriel Blanchard (1630-1704) (contígua à pintura ilustrada na Fig. 4). Ambos os casos retratam uma mulher trajada andrajosamente (segundo as apreciações da época), de peito e braço descobertos, e cujo toucado revela cabelo curto, tal como descreve Cesare Ripa (1560(?)-1622) nas suas matrizes iconológicas, nas quais deixa claro que, em oposição

¹⁷ FUHRING, 2005: 92.



Fig. 5. Gabriel Blanchard, *Allegoria da África*,
1679, Palácio de Versalhes
Fonte: RMN-GP (Château de Versailles) /
Gérard Blot / Hervé Lewandowski

à Europa — que recorrentemente se representava como uma mulher abundantemente trajada e adornada de joias —, a figura alegórica da África devia apresentar-se seminua e sem adereços porque «não abunda muita riqueza nesse país»¹⁸.

Embora o desenho em análise constitua, até então, o único registo iconográfico coevo conhecido da cadeira real, importa referir que se conservam, no Palácio Nacional da Ajuda, duas cadeiras reais de madeira de castanho entalhada e dourada, semelhantes ao modelo concebido por Meissonnier. Descritas em 1889 como «duas cadeiras do tempo de El-Rei D. João V que são uma preciosidade como talha daquele tempo, sendo douradas e forradas de veludo lavrado antigo e galões com franjas de ouro»¹⁹, apresentam um programa decorativo e morfológico semelhante ao empregue na cadeira real

¹⁸ RIPA, 1611: 358-359. Relembre-se, também, que a evocação das conquistas transatlânticas é, de resto, explorada no coche da coroação de Lisboa, um dos protagonistas do cortejo enviado por D. João V a Roma, em 1716, no qual duas imagens simbolizando a África e a Ásia se encontram subjugadas aos pés da imagem de Lisboa.

¹⁹ APNA, doc. 6100, Almoxarifado da Ajuda, fev. 1889 (<http://www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/colecoes/mobiliario/ContentDetail.aspx?id=240>).



Fig. 6. Autor desconhecido, madeira de castanho torneada e entalhada, dourada a ouro de lei; veludo de seda lavrado; galão e franjas em fio de ouro, 189 x 118 x 66 cm, inv. 4172 e 4173, Palácio Nacional da Ajuda
Fonte: <http://www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/colecoes/mobiliario/ContentDetail.aspx?id=240>

desenhada, particularmente os concheados que adornam o espaldar, também alongado, e na qual, no cachaço, dois anjos sustentam o escudo real, em substituição das alegorias dos continentes. Note-se, também, a semelhança entre as pernas que terminam em voluta em ambos os casos.

No início do século XIX, uma destas cadeiras é representada no retrato de D. Miguel I (1802-1866), pintado por Arcangelo Fuschini (1771-1834) em cerca de 1828, e no conhecido retrato de D. Maria II (1819-1853), pintado por John Simpson (1782-1847), em 1837. Além destes vestígios, o *Registo do Expediente de Particular*, redigido a 15 de junho de 1808 a propósito da transferência dos bens móveis da corte para o Brasil, refere «Huma cadeira dourada com capa de veludo carmezim lavrado com galão, estampa de ouro a qual he do Throno»²⁰. Assim, e verificando-se o desconhecimento de outra fonte coeva que ateste, efetivamente, a execução das duas cadeiras reais ao tempo de D. João V, arrisquemos em afirmar que ambas integravam parte do património móvel da coroa, pelo menos, no final do século XVIII e início do século XIX.

²⁰ ANTT. *Casa Real 1306/1911, Registo do expediente de particular*, fol. 9, 13 de junho de 1808.

Em todo o caso, parecer-nos-á evidente que as cadeiras reais expostas no Palácio Nacional da Ajuda se assumem como modelos herdeiros do desenho executado por Meissonnier.

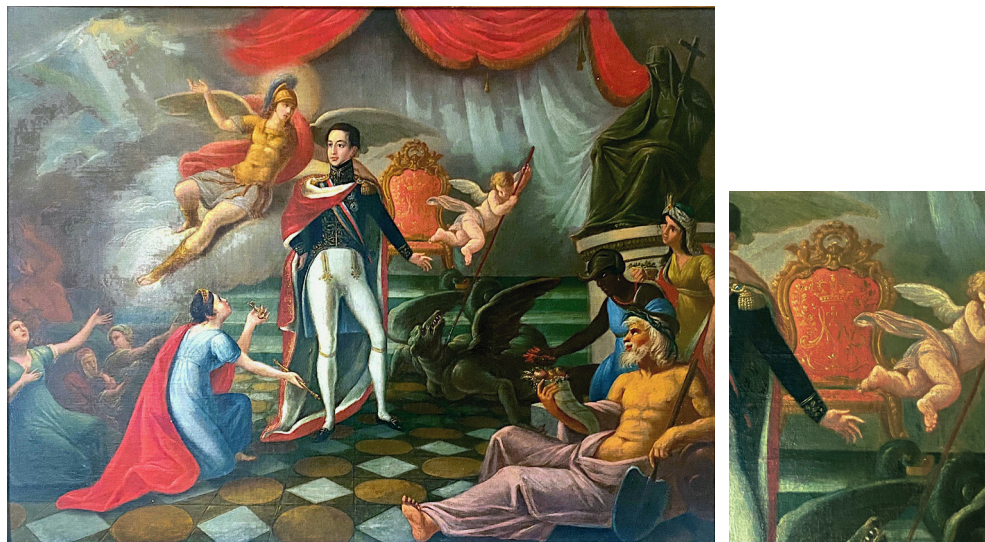


Fig. 7. Arcangelo Fuschini, *Entrega das chaves de Lisboa a D. Miguel I*, c. 1828, Palácio do Correio-Mor
Fonte: fotografia cedida por Pedro Gonçalves

1.2. Das fontes textuais

Infelizmente, não se conhecem fontes que atestem a utilização do novo trono por parte de D. João V. Sobrevivem, todavia, as duas descrições de Pedro Ferreira (1750) e de Pedro Padilha (1752), elaboradas a propósito da cerimónia do Levantamento Régio de D. José I (1714-1777), na qual se utilizou o trono encomendado pelo seu antecessor.

Mais particularmente, a *Relaçam curiosa da varanda, em que se celebrou a aclamaçam, e exaltaçam ao trono do sempre inclyto, e augusto monarca D. Joseph I*, de Pedro Ferreira (1750), tem sido entendida como a fonte utilizada na conceção do programa iconográfico do retrato duplo de D. José I e D. Mariana Vitória (1718-1781), exposto no Palácio das Necessidades. Por esse mesmo motivo, a historiografia nacional tem identificado a pintura como uma «alegoria à aclamação de D. José I»²¹, delegando, ainda — e reiteradamente — a autoria da obra a Francisco Vieira de Matos (1699-1783).

Contudo, a abertura a novos investimentos científicos com foco nestas questões deve ser equacionada. Desde logo, porque a plasticidade e *estilemas* que a pintura apresenta permitem que seja considerada a intervenção de Bernard Foit: plasmada no tratamento da generalidade da figura humana (sobretudo os rostos) e têxteis. Note-se as

²¹ RAGGI, 2013: 198-199.

semelhanças, inequívocas, que toda a figuração da obra estabelece com as personagens incluídas nas pinturas da Sala das Merendas e da Sala do Toucador, do Palácio Nacional de Queluz, e com as figuras retratadas na tela de São Gonçalo, da Igreja de Santa Isabel de Lisboa, todas da autoria de Foit²².

No mesmo sentido, não podemos ignorar que alguns dos motivos iconográficos empregues na obra diferem das descrições da cerimónia da aclamação de D. José I, elaboradas por Pedro Ferreira e Pedro Padilha.

Assim, compete que se clarifique, primeiramente, que não se tem conhecimento de que a rainha D. Mariana tenha partilhado o assento com D. José durante a solenidade²³. Na verdade, sabe-se, segundo Pedro Ferreira, que a rainha, a Princesa da Beira (1734-1816), e as infantas D. Maria Ana (1736-1813) e D. Maria Francisca Doroteia (1739-1771) assistiram à cerimónia a partir de um local afastado da zona circunscrita ao estrado onde se colocou a cadeira real destinada a D. José²⁴ — cujo modelo, relembre-se, havia sido concebido por Meissonnier. Do mesmo modo, não podemos ignorar as incongruências que se assomam se tentarmos relacionar as descrições tecidas por Pedro Ferreira com o retrato da «cadeira» em análise²⁵ (que, convenhamos, se assemelha a um canapé), sobretudo se notarmos a descrição dos têxteis e passamanaria:

*O espaldar, assento, e almofada eraõ feitos à agulha, a qual com muita variedade, e galantaria debuxou peregrinas flores, e vários ramos, que faziaõ esta obra muito aprazível, gravando no espaldar disjunctivamente esta letra; PER ILLUM. Serviaõ de complemento a estes milagres da arte oito borlas de finissimo ouro, que estavão pendentes nos quatros cantos da almofada*²⁶.

Assinale-se, aliás, que o tapete onde D. José I repousou os pés era de «ouro, prata e retroz deu a matéria, [e com] alguns instrumentos da guerra, grades de ouro, e várias curiosidades, servindo de grande assombro hum bem feito globo de lindo azul, sobre o qual o nosso Augusto Monarca teve os pés todo o tempo, que esteve na cadeira»²⁷. Mais uma vez, a correspondência afigura-se inexistente.

Ora, segundo as fontes disponíveis, sabemos, concretamente, que:

²² Veja-se, sobre o assunto, LEAL, 2019: 41. Reitere-se que não deve ser excluída a colaboração de outros artistas como, possivelmente, Domingos da Rosa (1724-1797).

²³ Como, aliás, também não aconteceu nas aclamações de D. Pedro II e de D. João V.

²⁴ FERREIRA, 1750: 12.

²⁵ E ainda que as duas figuras que rematam o espaldar da cadeira retratada estabeleçam correspondências com o projeto de Meissonnier, pese embora não seja possível de identificar a representação das alegorias da América e da África.

²⁶ FERREIRA, 1750: 10.

²⁷ FERREIRA, 1750: 9.

os estrangeiros, que concorrerão em grande numero a vello [o trono] nos dias em que esteve exposto, [...] não cessarão de encarecer o valor, e estimação, e exquisito gosto de tão preciosa alfaya: e sendo o material da Cadeira prata massiça dourada, ainda excedia a preciosidade do metal, o artificio, a delicadeza, com que em debuxo, e relevos era formado o magnifico Docel de tapeçaria [...] tinha [...] cadeira, alcatifa, e sitial da mesma materia, que composta de finissimas sedas, ouro, e prata, demonstrava varias figuras, e emblemas²⁸.



Fig. 8. Bernard Foit, *Alegoria ao amor patriótico consagrado a D. José I e a D. Mariana Vitória*, c. 1760-1765, Palácio das Necessidades, Lisboa
Fonte: TEIXEIRA, 1993: 323

Aproximando a nossa atenção das figuras alegóricas retratadas na pintura conservada no Palácio das Necessidades, torna-se possível de constatar que apenas uma estabelece correlação com as descrições de Pedro Padilha e Pedro Ferreira. Efetivamente, como mais à frente teremos oportunidade de constatar, a alegoria da Justiça que acompanha D. José I e D. Mariana Vitória é a única que estabelece correspondência direta com as figuras inclusas nos têxteis do trono montado no dia da aclamação. As restantes virtudes — a Força, curiosamente retratada como uma mulher que ostenta a moca e a pele do leão de Nemeia que Hércules reclamou como sua; a Prudência, para a qual a figura anterior direciona a sua atenção; e a alegoria da Modéstia²⁹, que com olhos atentos e arregalados protege a retaguarda dos monarcas — não são referidas por ambos os cronistas.

²⁸ PADILHA, 1752: 4-5.

²⁹ Alegoria que, na pintura, manifesta conotações próximas com a Temperança. Veja-se sobre o assunto MONTESINOS CASTAÑEDA, 2019: 523-608.

Do mesmo modo, Padilha e Ferreira não fazem qualquer menção ao primeiro rei dos Lusitanos, Lísias, que, acompanhado de uma figura feminina e de um cão (porventura em alusão à fidelidade), se vê guiado por um cupido que incentiva à oferta de corações que ardem pela pátria.

O valor iconográfico destes corações flamejantes — alusivos, neste caso, ao amor patriótico que os portugueses (desejavelmente) nutrem pelos seus soberanos — pode, também, reconhecer-se no seguinte excerto referente à celebração do nascimento da Princesa da Beira, em 1793:

A variedade das Pinturas, Letras, e Disticos se destinava a dar huma clara idéa da universal alegria dos vassallos de huma Soberana, que faz toda a gloria de Portugal [...] Na janella do lado esquerdo [da Casa da Fazenda Real] se via a pintura da Fama, como querendo elevar-se aos ares, apertando na mão o clarim, que applicava á boca, de que estava cahindo este Distico:

*A Successão que á Lysia o Ceo reparte,
Cantando espalharei por toda a parte. [...]*

Na janella segunda do mesmo lado se divisava a fina Pintura de hum coração ardente, que figurava o coração dos Portuguezes, em que domina a nossa Fidelessima Soberana³⁰.

O «Sagrado fogo do patriotismo» que emana dos corações lusitanos é, também, referido por frei Cláudio da Conceição, pregador régio e examinador sinodal do patriarcado de Lisboa, numa obra que oferece a D. João VI (1767-1826):

Mostrar á face de todas as Nações a constante, e nunca interrompida fidelidade dos Nobres, e Honrados Lusitanos aos seus Monarchas; o seu entusiasmo pela gloria de seus Principes: felicidade do Império, e esplendor do Throno: descrever aquelle valor Portuguez tão conhecido, e tão decantado em todo o Orbe pelas cem bocas dos clarins da fama: acender cada vez mais no coração dos meus amados Patricios o Sagrado fogo do patriotismo: deixar á posteridade estas máximas, tanto politicas, como moraes, de que todo o bom Vassallo deve oferecer-se generosamente aos maiores perigos, e despir de si o amor da vida por obedecer ao seu Rei, e adquirir triunfos á sua Religião, e á sua Patria, eis-aqui o precioso alvo das minhas vistas³¹.

³⁰ «Gazeta de Lisboa», 31 mai. 1793: 4.

³¹ CONCEIÇÃO, 1818: XIII-XIV.

Terminando a análise da pintura, compete, ainda, referir que, a par com a oferenda de Lísias, as representações do «Carro com o Triunfo de Portugal» e da Fama, cuja trombeta ostenta uma flâmula com a inscrição retirada do Génesis — *Joseph vivet et Ipse Dominabit in omni Terra* (Gen: 45, 26)³² —, revestem-se de especial importância para a descodificação narrativa da obra.

Tal como refere Nuno Saldanha, a inscrição da história de José do Egito alude «à sobrevivência de D. José I, após o Terramoto de 1755, ou, mais precisamente, ao Atentado [...], dado que, tal como José foi traído pelos seus próprios irmãos, D. José o foi pela Nobreza, confirmando assim as nossas suspeitas, que a pintura terá sido executada em data bastante posterior a 1750»³³.

São estes os motivos, pois, que justificam a vassalagem que *o primeiro rei dos Lusitanos* presta aos monarcas, a quem consagra o «Sagrado fogo do patriotismo» dos portugueses: verdadeira encenação de uma conduta que exorta ao exercício (ou à doutrina) da obediência e da fidelidade para com a coroa, afastando (ou esconjurando) traições.

Deste modo, e em bom rigor, a pintura não deverá ser identificada apenas como uma representação, taxativa, da aclamação do rei, assumindo-se, antes, como um instrumento vinculador de uma narrativa em cuja tónica assenta na soberania da coroa: D. José *ainda vive*, pesem embora as intempéries e as injúrias. Acrescente-se, ainda, que a datação da obra deverá, efetivamente, situar-se na década de 1760, altura em que, aliás, Bernard Foit é agraciado, a 14 de outubro de 1765, com uma pensão régia e o título de «Pintor do Senhor Rei D. José»³⁴.

Voltemos, agora, toda a nossa atenção para a análise do programa iconográfico e emblemático do trono.

1.2.1. Figuras

Começemos notando a descrição de Pedro Padilha sobre o espaldar do dossel — imponente estrutura de vinte e cinco palmos de altura e treze de largo (sensivelmente cinco metros e sessenta centímetros de altura por dois metros e noventa centímetros de largura):

Nele estavam representadas as Armas coroadas do Reino de Portugal, e os deuses Marte e Palas Atena. Acima do Escudo de Armas, a Fama tocando em huma trombeta, e pouco abaixo a figura da Justiça, e a da Abundancia, espalhando grande copia de moedas de ouro, com vários Genios allusivos a estas virtudes. Na parte inferior prezos entre muitos troféos militares diversos barbaros. Nas cercaduras do dossel quatro emblemas estavam dibuxados, dous de cada parte [...], sendo o primeiro huma

³² «José ainda vive, é ele quem governa toda a Terra». SALDANHA, 2022: 696.

³³ SALDANHA, 2022: 696-697.

³⁴ ANTT. *Registo Geral de Mercês de D. José I*, liv. 19, fol. 367v. Veja-se, também, sobre o assunto, MACHADO, 1823: 218-219.

Mão com o Cetro, e a letra: «*Fecit potentiam in brachio suo*». O segundo huma figura sustentando o Escudo das Armas Portuguezas com a letra: «*Fondamenta ejus in montibus sanctis*». O terceiro huma Náu sulcando o mar, com a letra: *A Solis ortu usque ad occasum*. O quarto hum Rayo despedido das nuvens, com a letra: «*Turbabuntur gentes, et timebunt*»³⁵.

Numa descrição mais minuciosa do programa iconográfico do espaldar do dossel, Pedro Ferreira dá conta do lugar preciso que Palas Atena, acompanhada de Ares (ou Marte) ocupava³⁶:

*Abaixo [...] se admiravão duas [figuras] com singular primor vestidas, sustendo com suas perfeitas mãos as armas Reaes de Portugal. Destas, a da parte direita [Ares] estava vestida cor de ouro [...] e encarnado [...]. Na cabeça servialhe de distoso ornato hum cocar de plumas brancas, e roxas, e na mão direita tinha huma espada. A figura da parte esquerda, para galear neste plausível dia, de tella de prata cortou as roupas, e do azul celeste fez o manto. O cocar, que lhe enfeitava a cabeça se fazia [...] pelas plumas brancas, e azuis, que com bem disposta ordem nelle se admiravão. Com a mão esquerda pegava de huma lança [...] Ao lado destas personagens, tudo o q se via erão instrumentos bellicos [...] dous homens em figura, que, como inimigos vencidos, estavão aos pès das duas referidas figuras humilhados*³⁷.

E por que motivo são estas duas divindades representadas como aliados? A verdade é que a narrativa corrente que associa Palas Atena a Ares convoca uma relação conflituosa e de rivalidade, consagrada, desde logo, na *Ilíada* de Homero. Atena é particularmente conhecida por invocar a paz, a prudência e a sabedoria e por se impor contra a ira de Ares — divindade de temperamento irascível e belicoso —, a quem a deusa desarma e fere na célebre Guerra de Troia. A preferência pelos feitos exercidos por Palas Atena (ou Minerva) é, inclusivamente, referida em vários textos panegíricos dedicados a D. João V³⁸, como forma de salientar as qualidades prudenciais, estratégias e sábias do monarca:

³⁵ PADILHA, 1752: 3-4.

³⁶ Estas duas figuras são também descritas na *Explication de la representation du dais de sa Majesté le Roy de Portugal inventé et peint par Jean Vander Heijden peintre et Architecte*, transcrita em Academia Nacional de Belas Artes — *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol. II, documentos. Lisboa, 1936, p. X.

³⁷ FERREIRA, 1750: 8-9.

³⁸ «Oh que toda a felecidade, aumento, e exaltação das Monarquias e Estados se tem experimentado nos Quintos Sobranos! [...] D. João V, o Incomparavel, Nosso Clementissimo Monarcha, que Deos guarde para conservar nos seus Dominios fechado o templo de Marte, e aberto o de Minerva», CAETANO, 1749: 219; «Os recônditos segredos do Soberano [D. João V], bem podia logo conhecer, que não só no seu Real silencio, mas tambem na mesma cultura das letras, e exercícios das artes de Minerva estavão as melhores fortificações do mesmo Marte para descançada segurança dos seus Vassalos», BARROS, 1753: 230.

*Nasceo o muito Alto, e Poderoso Rey, o Senhor D. João V [...] a 22 de Outubro do anno de 1689 [...] o mez de Outubro era dedicado a Marte, númen, que aquelles póvos adorarão com summa religião para lhes felicitar as suas empresas militares, julgarão seria desabono do seu culto vão, se fizessem festivo o dia, que havia ser o natalicio de hum Rey, que desterrando os furores da guerra, havia buscar na paz a mayor fortuna ao seu Reyno, ao qual convinha mais ver a Minerva operaria, que a Marte furioso*³⁹.

Porém, ao fazer-se acompanhar de duas das divindades do Olimpo que grandes provas deram de feitos e qualidades sábias e guerreiras, D. João V — assumindo a pele de Zeus ou Júpiter —, convoca um sentido de união e temperança que trespassa os conflitos, por vezes triviais, dos membros da corte olimpiana: na batalha contra os Titãs, todo o panteão se alia para derrubar o inimigo⁴⁰. O mesmo se deveria esperar, naturalmente, da corte terrena. Esta aliança é, aliás, sublinhada por Padilha num outro texto encomiástico de exaltação da dinastia brigantina: «Suando as imprensas de Portugal [...] conseguiremos em hum Reynado tão glorioso a reconciliação de Marte com Minerva, para que nossos Alexandres não envejem aos Aquilles os seus Homeros»⁴¹, e por outros cronistas da época, como António Mesquita, que reforçava: «só Minerva, e Marte, juntos, pódem vencer»⁴².

No caso das virtudes cardeais, sabemos, através de vários textos de carácter teológico e laudatório, que a Justiça (inclusa no espaldar do dossel) era considerada «huma das virtudes, que mais deve resplandecer nos Monarcas»⁴³; «a mais necessária para os acertos do difícil magistério de reinar. Com ella se dá a cada um o que é seu, permeiam-se as virtudes e atalham-se as insolências. Com ela se fundamenta a Religião, conservão-se em paz os súbditos, e estabelecem-se felizmente as Monarquias»⁴⁴.

Uma vez mais, Pedro Ferreira dá conta de que a Justiça representada no espaldar do dossel «Com a mão direita pegava de huma espada, e na esquerda sustentava humas balanças»⁴⁵ — fazendo referência aos atributos, por excelência, desta virtude. São também referidas as suas vestes, que «erão de preciosa primavera, sobresahindo no branco com singular graça, e artificio flores azuis, e encarnadas, que sahião de verdes ramos», e «O manto, com q. se ornava, era de azul o mais vistoso»⁴⁶. O esquema cromático utilizado anuncia-nos uma natural alusão às cores das armas da monarquia e respetiva libré, ao tempo de D. João V: o azul das cinco quinas e o vermelho da cercadura, na qual se

³⁹ SYLVA, 1750: 19-20.

⁴⁰ Esta combinação iconográfica é apropriada por vários monarcas, incluindo Luís XIV. Veja-se, a título de exemplo, as pinturas de Charles le Brun executadas para a Galeria dos Espelhos do Palácio de Versalhes, em 1671.

⁴¹ PADILHA, 1748.

⁴² MESQUITA, 1761: 3.

⁴³ SYLVA, 1750: 248.

⁴⁴ BARROS, 1753: 20.

⁴⁵ FERREIRA, 1750: 8.

⁴⁶ FERREIRA, 1750: 8.

incluem os castelos que representam o reino do Algarve, tal como nos indica o Marquês de Abrantes, em 1726, numa carta dirigida a Francisco Mendes de Góis, a propósito de outras encomendas feitas a França.

He muito digna de concideração a advertência que Vossa Merce me faz nesta sobre a immutabilidade da cor da libre, e assim fundado nesta sua advertencia de Vossa Merce, acho que he preciso alterar todas as ordens e fazer que as librês tanto de campanha, como as de corte, primeira e segunda, sejaõ todas de cor vermelha e guarnecidas de ouro; porem deste modo faltamos a huma propiedade das armas reaes que vem a ser no escudo verdadeiramente de Portugal o azul, e a prata, porque o vermelho e ouro he das armas do Algarve⁴⁷.

Ainda sobre a pertinência e adequação das virtudes cardeais à construção da imagem da monarquia portuguesa, Francisco Xavier da Silva refere: «Mas não está o seu equilíbrio no rigor se se não tempéra [a Justiça] com a prudencia»⁴⁸, situação esta que, à primeira vista, parece ser garantida pelo programa iconográfico empregue no espaldar do dossel:

Da parte da mão esquerda se via a figura da Prudencia, a qual mostrava na mão direita prudente liberalidade, e na esquerda sustentava um capecete cheyo de preciosidades, que parecia lhe estava cahindo da mão⁴⁹.

Note-se que, na sua descrição, Pedro Ferreira realça o atributo iconográfico do qual brotam «preciosidades». Esta particularidade é, por outro lado, assimilada por Pedro Padilha como um atributo a partir do qual considera que a figura representada se trata, antes, da Abundância, sem que seja referida qualquer qualidade ou símbolo alusivo à Prudência: «e pouco abaixo a figura da Justiça, a da Abundancia, espalhando grande copia de moedas de ouro, com vários Genios allusivos a estas virtudes»⁵⁰.

Desta feita, em qual dos dois cronistas devemos depositar a razão? Porventura, em nenhum. Na verdade, com base na *Copia do Contracto e sua Tradução para fabricar parte do Dozel*, escrita por D. Luís da Cunha, torna-se claro que na mesma seguia «a explicação do que simbolizão as Figuras do Dozel [...] como por exemplo nas figuras que representam a Justiça, e a Liberalidade»⁵¹. Com efeito, segundo os responsáveis pela conceção do programa iconográfico representado no espaldar do dossel, a Justiça era acompanhada pela Liberalidade.

⁴⁷ ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, cx. 1, maço. 5, fols.1-4 *apud* BORGES, 2017: 129.

⁴⁸ SYLVA, 1750: 248.

⁴⁹ FERREIRA, 1750: 8.

⁵⁰ PADILHA, 1752: 3-4.

⁵¹ ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, liv. 795, Haia, 7 de julho de 1729, fol. 178 *apud* SANTANA, 2020: 7.

Ora, e de que modo se adequava esta virtude a D. João V? Atentemos nas seguintes considerações:

A liberalidade he uma virtude moral que sabe dispende as riquezas em bom uso. Aristotles diz, que he virtude, que com o dinheiro, e fazenda se mostra benefica a os homens. Segundo a definição dos filósofos modernos, he virtude moderada do affecto humano no dar, e no receber riquezas humanas, unicamente pelo motivo do honesto. [...]. Pintarão os antigos a liberalidade com a figura de molher, com a cornocopia em huma mão, e hum compasso na outra. Na cornucopia signifição a inclinação de dar; e no compasso denotavam as medidas, que a prudencia há de guardar nas devidas. Dar com excesso, he extinguir a liberalidade [...] Em nenhuma cousa mais se parecem os monarchas com Deos, que em dar⁵².

Com muitas virtudes se fez summamente respeitável o Senhor D. João V [...]. Quantas provas de liberalidade sagrada não tendes ouvido, e testemunhão os olhos nos Templos erectos, nos Altares enriquecidos, e nos Conventos remediados? [...] Augmentou muito mais a congrua dos Eminentissimos Cardeaes Protectores dos Negocios da Coroa de Portugal. [...]

Muitas mais occasioes, em que mostrou esta liberalidade, poderia referir, mas bastão as magnificas devidas, e joyas, que distribuiu pelos Cabos, e mais pessoas, que vierão na Armada Ingleza, que acompanhou a Serenissima, Virtuosa, e Augusta Rainha Sua Esposa; e as que repartio pelos Officiaes da Casa, Damas, e outras Senhoras de ambos os Palacios de Portugal, e Castella, na ocasião da entrega das Serenissimas Princezas. [...] Sempre o Senhor Rey D. João V deu com mão tão chea, que diffiundindo-se o ouro, havia dos limites do próprio Reyno, e o que mais, que medindo o gosto de dar, ainda mais que pela immensa profusão dos tesouros, quanto mais repartio, tanto parece, que em mayor excesso se lhe augmentavão as riquezas⁵³.

Ao fazer-se acompanhar da Liberalidade, o monarca aludia à prosperidade do erário régio, recordando, do mesmo modo, aos vários setores da sua corte, os privilégios e regalias que até então lhes havia providenciado. Num país marcadamente religioso e (até então) deficitário de equipamentos e estruturas públicas, revelava-se, naturalmente, fácil de disseminar a faceta generosa de D. João V pela generalidade da população, que, afinal, beneficiava dos *Templos erectos, Altares enriquecidos, e Conventos remediados*, bem como de outras obras de grande envergadura, como o Aqueduto das Águas Livres. As graças concedidas por D. João V ao seu povo, em particular, às camadas mais

⁵² TRANSTAGANO, 1762: 341-343.

⁵³ SYLVA, 1750: 253-255.

necessitadas, são, também, um tema (convenientemente) tratado pela imprensa panegírica dedicada ao rei, além das habituais menções de distribuição de riqueza para com as classes sociais privilegiadas:

*Sejaõ testemunha desta verdade os necessitados, e veremos como os de Lisboa publicão a liberalidade, com que lhes assistio sempre, especialmente em o anno de 1723, em que as muitas doenças puzerão aquella voz digna de a invejarem os Principes da Republica, e da historia para os seus apothemas Imperiaes, e fastos, quando aconselhado o Rey se retirasse, respondeo: Não era de Rey piedoso desamparar os seus Vassallos. Dirão os moradores de Campo-mayor como se houve com elles depois do memorável estrago do rayo, que inflamou a pólvora, e abraçou a praça em 16 de Setembro de 1732. Dirão os de Beja, que na horrível esterilidade de 1735. Viverão as vidas á Real grandeza. Dirão ... mas que indução intento?*⁵⁴

Já nas camadas sociais que gravitavam e serviam mais proximamente o rei, a liberalidade exprimia-se, ainda, de uma outra forma. Efetivamente, durante os primeiros trinta anos do século XVIII, alguns dos embaixadores, diplomatas, enviados e agentes de D. João V⁵⁵ beneficiaram de aumentos extraordinários e sem precedentes das suas mesadas e ajudas de custo⁵⁶, diretamente custeadas pelo «bolsinho de Sua Magestade»⁵⁷. A concessão destes prémios e ordenados, além de contribuir para o óbvio incremento da imagem de um reino próspero, sobretudo nos casos dos vassallos que representavam o monarca nas cortes estrangeiras, assumia-se, também, como parte de uma política de favoritismo que operava como um instrumento persuasor da vontade de servir D. João V⁵⁸. Como compreenderemos, tudo isto fazia, também, parte de um subtil plano de controlo dos ânimos dos seus vassallos.

Retomando a análise das figuras inclusas no dossel e focando na «confusão interpretativa» gerada pelos dois cronistas, devemos, contudo, realçar, que à figura da Prudência podem ser associadas as qualidades da Liberalidade e, por esse mesmo motivo, não nos deverá parecer estranho que esta virtude possa surgir acompanhada (ainda que com menos frequência⁵⁹) de moedas que brotam de uma cornucópia ou de outros modelos análogos, invocando a boa gestão de uma próspera fazenda real — apanágio basilar da Liberalidade⁶⁰.

⁵⁴ AQUINO, 1750: 26.

⁵⁵ Como, a título de exemplo, José da Cunha Brochado, o Marquês de Abrantes ou António Guedes Pereira.

⁵⁶ Pesem embora as recorrentes queixas relacionadas com a falta de pagamento a alguns diplomatas e agentes portugueses enviados a outras cortes. Veja-se, sobre o assunto, BORGES, 2017: 38-54.

⁵⁷ BORGES, 2017: 41.

⁵⁸ Será preciso esperar pelo final da década de 1740 do reinado joanino para se proceder ao ajuste e uniformização dos valores concedidos aos vassallos do rei, motivado por consecutivas queixas e admoestações que sublinhavam a discrepância dos valores auferidos. BORGES, 2017: 40-43.

⁵⁹ MONTESINOS CASTAÑEDA, 2019: 291.

⁶⁰ MONTESINOS CASTAÑEDA, 2019: 175.

De entre as várias matrizes literárias em torno da iconologia e emblemática⁶¹ e, mais concretamente, em torno da descodificação iconográfica do assunto em questão, destacam-se as considerações de Cesare Ripa, consagradas em *Iconologia*, tendo como base as reflexões prévias de Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.) e Plutarco (46-120) sobre o mesmo assunto:

*Nam circa bonum prudentia quadrupliciter se gerit, cum aut adiscitur bona, aut tuetur, aut adauget, aut prudenter utitur; hi prudentiae aliarumque virtutum sunt canones*⁶².

A relação intrínseca entre a Prudência e a Liberalidade torna-se, porém, mais explícita nas considerações de Luís Mendes Vasconcelos (1542(?)-1623):

Fil. Temos logo que a prudencia he virtude: e a avareza que será? Vicio, ou virtude?

Sold. Vicio, e mui grande vicio; porque nenhum avaro póde fazer obras generosas, que são as que dão a conhecer aonde está a virtude.

Fil. Assim o diz Aristoteles [...]: e a liberalidade?

Sold. He virtude.

Fil. logo se a prudencia he virtude, não se deve ajuntar com a avareza, que he vicio, senão com a liberalidade, que he virtude.

Sold. O mesmo me parece.

Fil. Logo (como dizia) o liberal será prudente?

*Sold. Sem duvida*⁶³.

Deste modo, e ainda que a compreensão do universo simbólico e dos seus domínios iconográficos se revele, até para a época, um assunto complexo, arrisquemos em afirmar que a Liberalidade representada no espaldar do dossel evocava qualidades prudenciais, numa associação que se pretendia intrínseca. A dignificação da monarquia brigantina, materializava-se, neste caso, no trono real, através da propaganda de uma próspera e prudente situação económica.

1.2.2. Emblemas

Além das figuras analisadas, as cercaduras do dossel concebido para o monarca ostentavam quatro emblemas que devem ser analisados com base nas sagradas escrituras.

⁶¹ Veja-se sobre o assunto, MONTESINOS CASTAÑEDA, 2019.

⁶² «Pues, en relación a un bien, la Prudencia se conduce de cuatro maneras, puesto que consigue bienes, los guarda, los aumenta o los usa con Prudencia; estos son los cánones de la Prudencia y de las demás virtudes» RIPA, 1593: 181 *apud* MONTESINOS CASTAÑEDA, 2019: 175.

⁶³ VASCONCELOS, 1786: 35-36.

O primeiro, «huma *Mão com o Cetro, e a letra: “Fecit potentiam in brachio suo”*»⁶⁴, pode ser compreendido através do Salmo 110, *Dixit Dominus*, cuja narrativa messiânica enfatiza o poder que Deus confere a David, rei de Israel, para derrotar os seus inimigos: «*Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion dominare in medio inimicorum tuorum*»⁶⁵. Nesta passagem, percebemos que cabe ao plano celeste a delegação das capacidades de governo e justiça no plano terreno: os reis são agraciados com a recepção do cetro, o qual conduz à dominação terrena.

Saliente-se, contudo, que o mote empregue no emblema provém, na íntegra, do Evangelho segundo São Lucas. Incluso no cântico entoado pela Virgem Maria aquando do episódio da Visitação⁶⁶ (*Magnificat*), o excerto glorifica os feitos extraordinários que Deus «executa com o Seu braço», aludindo ao episódio da imaculada concepção da Virgem.

Esta narrativa — que associa a *Tota Pulchra* à legitimação e sustento da dinastia brigantina — serviria, desde logo, um dos momentos de propaganda e culto fundacionais do governo dos Bragança: a elevação de Nossa Senhora da Conceição a padroeira de Portugal, a quem D. João IV (1604-1656) doa a coroa⁶⁷. Naturalmente, este culto vê-se difundido pelos canais de propaganda ao serviço do Estado e, por esse mesmo motivo, é possível encontrar referências taxativas ao mote e episódio da Virgem Maria em análise ao longo de todo o governo brigantino e, em particular, durante o reinado de D. João IV. Note-se o caso da obra *Restauração de Portugal Prodigiosa* (1642-1643)⁶⁸, onde se relaciona o sucesso da tomada de posse da soberania portuguesa, por desígnio da Divina Providência, com o auxílio do «braço do Senhor»:

*disse o Evangelista, que as grandezas de S. João metirão medo, e espanto a todos vizinhos, e deu uma razão: [...] Por a mão do Senhor estar com elle, assim esperamos, que as grandezas do nosso Augustissimo Rey D. JOAM [IV] enchão de medo, e espanto a nossos vizinhos, pois o Senhor lhe dá não só a sua poderosa mão: Ecenim manus Domini erat com illo: Mas todo o seu braço, com o qual declarou a Virgem Senhora nossa a infinita grandeza do poder divino: Fecit potentiam in brachio suo*⁶⁹.

⁶⁴ «Com o seu braço executa o poder».

⁶⁵ «O Senhor enviará o cetro do teu poder desde Sião, dizendo: Domina no meio dos teus inimigos».

⁶⁶ «Magnificat anima mea Dominum: et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus, et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes. Suscepit Israël puerum suum, recordatus misericordiae suae: sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula».

⁶⁷ Sobre estudos recentes em torno da causa e culto imaculista, veja-se PARDAL, 2019.

⁶⁸ «“Restauração prodigiosa” trata-se de um título de uma obra em três volumes publicada nos anos de 1642-1643, e de autoria de um suposto D. Gregório de Almeida. A historiografia, entretanto, é unânime em atribuir este pseudônimo ao frei dominicano João de Vasconcelos, embora não tenha justificativas para determinar a escolha da publicação sob um pseudônimo». FARIA, 2009: 2. Esta obra será reimpressa e apresentada à corte na década de 1740, o que também atesta a adequação desta narrativa mesmo após um século da sua publicação.

⁶⁹ ALMEIDA: 1743: 25.

No segundo emblema, via-se «huma figura sustentando o Escudo das Armas Portuguezas com a letra: “Fundamenta ejus in montibus sanctis”»⁷⁰. Este mote é retirado do versículo 1 do Salmo 86⁷¹, em que, uma vez mais, a partir das súplicas do rei David, se augura a glória que Deus providenciará ao plano terreno.

Neste caso, tal como chama à atenção o padre António Eliseu, os «Montes Sagrados» poderão ganhar conotações com os domínios terrenos nos quais se fabricam templos de especial devoção a Virgem Maria⁷²:

E porque a Senhora quer ser venerada pelos montes, por isso quis ser vista nelles em tanta variedade de figuras [...]. E para comprovar melhor esta verdade sabemos da mesma Senhora, que quer se lhe edifiquem os Templos pelos montes, como succedeo em Roma no monte Exquilinio, e succede agora no monte, em que estamos [Lisboa?]⁷³. Oh Sacra, e Soberana Rainha dos Anjos, para vós sem duvida olhava aquelle Oraculo da Sapiencia Divina [Rei David], quando disse: Fundamenta ejus in montibus Sanctis; porque em rigor de verdade nos montes Santos he que quereis se fundem os vossos Templos, ou seja, porque sendo Templo de Deos vivo, quereis à maneira de monte estar eminente aos mais montes [...] ou porque o mesmo Deos, que no Templo virginal de vosso ventre se fez homem, vos quiz edificar sobre os montes⁷⁴.

De um outro prisma — mas ainda sobre o vínculo gerado pela dinastia brigantina entre a monarquia portuguesa e a Virgem Maria —, António Eliseu contribui para a dignificação da imagem de D. João V, comparando-o a Salomão e ao papel de disseminação da «Verdadeira Fé» que este rei providenciou⁷⁵:

O Rey Salomão foy o que fez o Templo, no Templo estava a Arca, figura de Maria [...]. E hum Templo edificado por hum Rey tão sabio, e zeloso, como foy Salomão: hum Templo, que se dedicou em obsequio de Maria [...]. Assim pois succedeo em Palastina no tempo de Salomão, e assim mesmo succede agora em Portugal no tempo de outro segundo Salomão, o Serenissimo Rey, que Deos nos guarde [D. João V]. [...] porque como o Templo de Salomão foy edificado em hum monte [...] presumo, que assi

⁷⁰ «Os Seus fundamentos estão sobre os montes sagrados».

⁷¹ «Filiis Core Psalmus cantici Fundamenta eius in montibus sanctis Diligit Dominus portas Sion super omnia tabernacula Iacob Gloriosa dicta sunt de te civitas Dei Memor ero Raab et Babylonis scientibus me ecce alienigenae et Tyrus et populus Aethiopum hii fuerunt illic Numquid Sion dicit homo et homo natus est in ea et ipse fundavit eam Altissimus Dominus narrabit in scriptura populorum et principum horum qui fuerunt in ea Sicut laetantium omnium habitatio in te».

⁷² No mesmo sentido, relembre-se que a iconografia de tradição litânica, consagrada em vários livros de emblemas marianos, associa, simbolicamente, o Monte a Virgem Maria.

⁷³ Tal como refere Paulo de Dina, as Sete Colinas de Lisboa poderão estabelecer conotações com os Sete Montes Sagrados; CASTRO, 1781: 541.

⁷⁴ ELISEU, 1737: 410-413.

⁷⁵ Esta comparação foi, aliás, empreendida por vários cronistas e académicos ao serviço de Luís XIV; BURKE, 2007: 45.

*succede, porque quer a Rainha dos Anjos ser vista, e venerada pelos montes [...]. E isto porque? Porque a Arca, e a Escada, a C,arça, e a Nuvem, o Templo, e o Throno tudo era figura de Maria*⁷⁶.

Em concordância com a evocação da Virgem Maria a que estes dois emblemas apelam e, conseqüentemente, realçando a importância que o culto imaculista desempenha na encenação da entronização brigantina, relembre-se a cerimônia do levantamento e juramento de D. João V (1707), na qual se montaram «riquíssimas armações de panos de raz tecidos com seda, e ouro; [...] da historia de N. Senhora, e S. João, obra mais perfeita que se póde considerar em semelhante alfaya»⁷⁷.

Os dois emblemas seguintes podem ser especialmente interpretados com base na narrativa das conquistas transatlânticas portuguesas: em nome da «Verdadeira Fé».

O terceiro, apresenta como *pictura* «uma nau sulcando o mar» e o mote «A Solis ortusque ad occasum»⁷⁸. Este lema é inspirado no Salmo 113, de onde provém na íntegra, exortando à veneração de Jesus Cristo por todo mundo: «A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini»⁷⁹. Numa clara alusão ao projeto imperialista português de disseminação e imposição da fé cristã nos quatro cantos do mundo, este mote foi, também, utilizado por outras potências católicas da Idade Moderna, como Espanha, de forma a acentuar a vasteza dos seus domínios. Num sentido mais literal, esta divisa reclamava toda a sua pertinência ao manifestar que o sol não se punha nos domínios espanhóis, distribuídos por ambos os hemisférios — tal como alude a célebre frase atribuída a Filipe II de Espanha (1556-1598): «En mis dominios no se pone el sol»⁸⁰.

No quarto emblema, em estrita relação com o terceiro, via-se «hum Rayo despedido das nuvens, com a letra: “Turbabuntur gentes, et timebunt”»⁸¹. Uma vez mais, este mote provém das Sagradas Escrituras⁸².

⁷⁶ ELISEU, 1737: 410-413.

⁷⁷ RODRIGUES, 1750: 2.

⁷⁸ «Do nascer do sol até o pôr do sol».

⁷⁹ «Do nascer ao pôr do sol seja louvado o nome do Senhor».

⁸⁰ ALFONSO MOLA, MARTÍNEZ SHAW, 2015: 150.

⁸¹ «Os Gentios serão perturbados e temerão».

⁸² Sl 64, 9. «In finem. Psalmus David, canticum Jeremiae, et Ezechielis, populo transmigrationis, cum inciperent exire. Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem. Exaudi orationem meam; ad te omnis caro veniet. Verba iniquorum praevaluerunt super nos, et impietatibus nostris tu propitiaberis. Beatus quem elegisti et assumpsisti: inhabitabit in atriis tuis. Replebimur in bonis domus tuae; sanctum est templum tuum, mirabile in aequitate. Exaudi nos, Deus, salutaris noster, spes omnium finium terrae, et in mari longe. Praeparans montes in virtute tua, accinctus potentia; qui conturbas profundum maris, sonum fluctuum ejus. Turbabuntur gentes, et timebunt qui habitant terminos a signis tuis; exitus matutini et vespere delectabis. Visitasti terram, et inebriasti eam; multiplicasti locupletare eam. Flumen Dei repletum est aquis; parasti cibum illorum; quoniam ita est praeparatio ejus. Rivos ejus inebria, multiplica genimina ejus; in stillicidiis ejus laetabitur germinans. Benedices coronae anni benignitatis tuae, et campi tui replebuntur ubertate. Pinguescent speciosa deserti, et exultatione colles accingentur. Induti sunt arietes ovium, et valles abundabunt frumento; clamabunt, etenim hymnum dicent».

Tal como também nos elucida padre António Vieira (1608-1697), cuja retórica influenciou fortemente toda a conjuntura política do seu tempo, particularmente nas suas considerações missionárias e evangélicas em território transatlântico:

Todo o Psalmo 64 explica Basilio Ponce da nova conversão das Indias assim Orientaes, como Occidentaes [...]. Lorino comentando o verso 9 Turbabuntur gentes, & timebunt qui habitant terminos a signis tuis: exitus matutini, & vespere delectabis, entende pelos habitadores dos termos da terra as gentes Orientaes, e Occidentaes [...]. De maneira que os homens, de quem aqui falla David, são aquelles, que estão nos dous últimos fins, e extremos da terra, onde nasce o dia, e onde nasce a noite [...] diz o Profeta, que visitaria Deos, e que as regaria como regou com a agua do Batismo⁸³.

Neste caso, percebemos, uma vez mais, que o emblema empregue no espaldar do dossel, cujo mote se analisa, adquire contornos messiânicos relacionados com a monarquia portuguesa: David profetiza a subjugação dos «gentios» à fé cristã e António Vieira não se coíbe de delegar o cumprimento da profecia aos monarcas lusitanos, agora com base nas predestinações de Isaías:

De maneira que como os Portuguezes erão os que havião de levar a Fé á China [...] [também] falla Isaías das obras grandes, que fará o homem misericordioso; e como a mayor obra, e a mayor misericórdia de todas he tirar as almas do Inferno como se tirão as dos Gentios, quando por meyo da luz da Fé se lhes mostra o caminho da salvação: diz humas palavras o Profeta, que bem ponderadas, de nenhum outro homem se podem entender á letra senão do nosso Infante Santo D. Henrique, primeiro Author dos descobrimentos Portuguezes, cujo principal intento naquela empresa, como dizem todas as nossas historias, foy o puro, e piedoso zelo da dilatação da Fé, e conversão da Gentilidade. [...] O meyo que para esta segunda e mais importante geração tomarão os Religiosissimos Principes de Portugal, foy mandarem Religiosos por todas as Conquistas, de grande virtude, e letras, fundando, e edificando Conventos de diversas Ordens, e por isso diz o Profeta, que seria chamado o primeiro Author desta obra⁸⁴.

Terminando a análise do trono real, note-se que as exigências de D. Luís da Cunha introduzem, ainda, uma interessante *nuance* que revela que os costumes franceses, no que à fabricação da imagem da monarquia portuguesa diziam respeito, não se sobrepõem aos costumes lusitanos: de facto, o embaixador relembra que «embora nem em França nem em Inglaterra se use à época um *Boffete debaixo do dossel* [...] [isso não basta] *para que se altere o nosso Costume*»⁸⁵.

⁸³ VIEIRA, 1755: 154-155.

⁸⁴ VIEIRA, 1755: 155-165.

⁸⁵ ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, liv. 794, 13 de outubro de 1727, fol. 113 *apud* SANTANA, 2020: 5.

A encomenda de um bufete terá que ver, possivelmente, — e uma vez mais — com a importância que o culto imaculista desempenhava na legitimação do governo: com a elevação de Nossa Senhora da Conceição a padroeira do reino de Portugal, os monarcas portugueses privam-se de exibir a coroa real na cabeça, parecendo, todavia, reservar-se para o efeito uma pequena mesa — bufete — onde se ostentava a coroa real.

FONTES

Fontes arquivistas

Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda

APNA. Doc. 6100, Almoxarifado da Ajuda, fevereiro de 1889.

Arquivo Nacional Torre do Tombo

ANTT. *Casa Real*, 1306/1911, *Registo do expediente de particular*, 13 de junho de 1808.

ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, liv. 706.

ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, liv. 794, 13 de outubro de 1727.

ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, liv. 795, Haia, 7 de julho de 1729.

ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, maço 16.

ANTT. *Ministério dos Negócios Estrangeiros. Correspondência de Francisco Mendes de Góis*, caixa 1, maço 8, n.º 17 (SILVA, Pedro da Mota (1727). [Carta] 1727 jan. 1, Roma [a] Francisco Mendes de Góis).

ANTT. *Registo Geral de Mercês de D. José I*, liv. 19, fol. 367v.

Biblioteca Nacional de Portugal

BNP. *Arquivo Tarouca. Correspondência trocada entre o conde de Tarouca e os secretários de estado com notícias das negociações na Inglaterra, Haia, e Viena de Austria. (1709-1725)*, 15 de maio de 1725. Cod. 179.

Biblioteca Nacional de Espanha

BNE. *Relacion de la Embaxada Extraordinaria [...]*. Manuscrito n.º 10 747, fol. 34v.

BIBLIOGRAFIA

ALFONSO MOLA, Marina; MARTÍNEZ SHAW, Carlos (2015). *Historia Moderna: Europa, África, Asia y América*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

ALMEIDA, Gregório de (1743). *Restauração de Portugal Prodigiosa Pello Doutor Gregorio de Almeida [...]* Agora novamente correctá, e emendada, e oferecida à memoria do Augustissimo, e Fidelissimo Monarcha o Senhor D. João V, Segunda Parte. Lisboa: Oficina de Manoel Soares Vivas.

ANDRADE, Maria do Carmo (2010). *Paul Sormani e o estilo Luís XV. Os móveis preferidos da rainha D. Maria Pia*. «Palácio Nacional da Ajuda/Artigos em Linha». 4. [Consult. 10 de março de 2022]. Disponível em <<http://www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/estudos/ContentDetail.aspx?id=839>>.

AQUINO, Frei Thomaz de (1750). *Oração Funebre e Panegyrica, Nas Exequias do Augusto, Magnifico, e Fidelissimo Rey, e Senhor D. João V. Celebradas pela Irmandade de nossa Senhora de Monserrate da Nação Hespanhola no dia 23. De Outubro de 1750, na Igreja do Mosteiro de S. Bento da Saude de Lisboa, Dada à estampa, e offercida pelo Juiz, e Irmaões da mesma Irmandade da Senhora de Monserrate ao Illustrissimo [...]*. Lisboa: Nova officina Monravana.

CONCEIÇÃO, Cláudio da (1818). *Gabinete historico, que a Sua Magestade fidelissima o Senhòr rei D. João VI. em o dia de seus felicissimos annos 13 de maio de 1818 [...]* Tomo I. Lisboa: Impressão Régia.

- BASTO, Fernanda Pinto (2008). *Orgulho sem preconceito — O móvel português do século XVIII*. «Mobiliário Português: Actas do 1.º Colóquio de Artes Decorativas». 1.ª ed. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (FRESS).
- BARROS, João Borges de (1753). *Relação panegyrica das honras funeraes, que às memorias do muito alto, e muito poderoso Senhor Rey Fidelissimo D. João V*. Lisboa: Regia Officina Sylviana, e da Academia Real.
- BLUTEAU, Rafael (1720). *Vocabulario Portuguez e latin*. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, vols. I, II, III e IV.
- BORGES, Sónia (2017). *Duas cortes, um modelo: o cerimonial diplomático nas relações luso-espanholas (1715-1750)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- BURKE, Peter (2007). *A construção de Luís XIV*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- CAETANO, Alexandre (1749). *Lorena perseguida, e exaltada*. [...]. Lisboa: Na Officina de Bernardo Antonio.
- CASTRO, José Rodriguez de (1781). *La noticia de los escritores rabinos españoles desde la epoca conocida de su literatura hasta el presente*. Madrid: En la Imprenta Real de la Gazeta.
- DELAFORCE, Angela (2019). *The Lost Library of the King of Portugal*. Londres: Paul Holberton Publishing.
- ELISEU, António Santo (1737). *Sermoens vários, já dedicados na dedicatória da primeira Parte a S. João da Cruz* [...]. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram.
- FARIA, João André (2009). *A «restauração de Portugal prodigiosa»: «milagres» e política no reinado de D. João IV*. «ANPUH — XXV Simpósio Nacional de História». Fortaleza: ANPUH.
- FERREIRA, Pedro (1750). *Relaçam curiosa da varanda, em que se celebrou a aclamaçam, e exaltaçam ao trono do sempre inclyto, e augusto monarca D. Joseph I*. [...]. Lisboa: Officina de Pedro Ferreira.
- FUHRING, Peter (2005). *Conceber as artes decorativas. Desenhos franceses do século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- «Gazeta de Lisboa». (31 mai. 1793) 4.
- LEAL, Lécio (2019). *Preceitos para uma Arte Edificante: pintura e gravura na corte josefina através da obra de António Joaquim Padrão (c. 1730-1771)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- LEMOS, Diogo (2019-2020). *O despontar do rococó em Portugal: o genre pittoresque e os retratos da Sala dos Tudescos do Palácio de Vila Viçosa*. «ARTIS — Revista de História da Arte e Ciências do Património». 7/8, 42-47.
- MACHADO, Cyrillo Volkmar (1823). *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiveram em Portugal, recolhidas, e ordenadas por* [...]. Lisboa: Imp. De Victorino Rodrigues da Silva.
- MESQUITA, António (1761). *Relação da batalha que houve em os Estados de Cassel, e victoria alcançada pelas Tropasa Francezas, comandadas pelo Marechal Duque de Broglio contra o exercito Hanoveriano* [...]. Lisboa: Officina de Joze Filippe.
- MYERS, Mary L. (1991). *French Architectural and Ornament Drawings of the Eighteenth Century*. Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art.
- MONTESINOS CASTAÑEDA, Maria (2019). *La Visualidad de las Virtudes Cardinales*. Barcelona: Facultat de Geografia y Historia, Departament d'Història de l'Art. Tese de doutoramento.
- PADILHA, Pedro Norberto de Aucourt; AMENO, Francisco Luís (1752). *Auto do levantamento e juramento que os grandes títulos seculares, ecclesiasticos [...] fizeram [a] El Rey D. José I* [...]. Lisboa: Offic. De Francisco Luiz Ameno.
- PADILHA, Pedro Norberto de Aucourt (1748). *Memorias da Serenissima Senhora D. Isabel Luiza Jozefa, que foy jurada Princeza destes Reynos de Portugal* [...]. Lisboa: Officina de Francisco da Sylva.

- PARDAL, Francisco (2019). *Uma devoção de grandes e pequenos: Nossa senhora da Conceição de Vila Viçosa nos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- RAGGI, Giuseppina (2013). *A Arquitetuta Imaginária. O espaço imaginado e a criação de realidades*. In PIMENTEL, António Filipe. *Arquitetura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas?* Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 186-195.
- RIPA, Cesare (1593). *Iconologia overo Descrittione dell' Imagini universali cavate dall'antichita et da altri luoghi Da Cesare Ripa Perugino*. Roma: Per gli Heredi di Gio. Gigliotti.
- RODRIGUES, Manuel (1750). *Auto do Levantamento, e Juramento que os Grandes [...] fizeram ao muito poderoso Senhor El Rey D. João V [...]*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Emin. Senhor Card. Patriarca.
- ROQUETE, José Inácio (1892). *Diccionario da lingua portugueza e diccionario de synonymos seguido do Diccionario Poetico e de Epithetos*. Lisboa: Guillard, Aillud & C.^a, Casa Editora.
- SANTANA, Maria Manuela (2020). *O baldaquino tecido com ouro e prata para o trono de D. João V*. «Artigos, n.º 8: Palácio Nacional da Ajuda». 1-14. [Consult. 10 de março de 2022]. Disponível em <http://www.palacioajuda.gov.pt/Data/Documents/AL_2020_O%20baldaquino%20tecido%20com%20ouro%20e%20prata.pdf>.
- SALDANHA, Nuno (2022). *Retrato e representação do poder na iconografia de D. José (1725-1785)*. In *O Retrato. Teoria, prática e ficção. De Francisco de Holanda a Susan Sontag*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/CIEBA — Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Grupo de Investigação em Ciências da Arte e do Património – Francisco de Holanda, pp. 684-702.
- SYLVA, Francisco Xavier da (1750). *Elogio funebre, e historico do muito alto, poderoso, augusto, pio, e fidelissimo Rey de Portugal, e Senhor D. Joaõ V*. Lisboa: Regia Officina Sylviana, e da Academia Real.
- TEIXEIRA, José de Monterroso; MACEDO, Jorge Borges (1993). *O Triunfo do Barroco*. Lisboa: Fundação das Descobertas/CCB.
- TRANSTAGANO, Anthony Vieyra (1762). *A New Portuguese Grammar*. Londres: Printed for J. Nourse, Bookfeller to his Majesty.
- VASCONCELOS, Luís Mendes (1786). *Do sitio de Lisboa: sua grandeza, povoação, e commercio, &c Dialogos [...] Reimpressos conforme a Edição de 1608. Novamente correctos, e emendados*. Lisboa: Offic. Patr. de Francisco Luiz Ameno.
- VIEIRA, António (1755). *Historia do futuro: livro antepimeiro prologomeno, A toda a Historia do Futuro, em que se declara o fim, e se provão os fundamentos della [...]*. Lisboa: Oficina de Domingos Rodrigues.

MODELOS CLASICISTAS DE PROPAGANDA REGIA EN LA ALHAMBRA CRISTIANA: ALEJANDRO MAGNO Y FELIPE II*

MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA**

Resumen: *El pilar de Carlos V en la Alhambra constituye un jalón en el monumental itinerario que, desde la puerta de las Granadas, culmina en el palacio del emperador. Los programas iconográficos desplegados a lo largo de esta vía triumphalis articulan una imagen clasicista del soberano a través de tópicos deducidos de la historia, la mitología y la alegoría, tal como ilustra la figuración de los cuatro tondos esculpidos en el muro al que se adosa el pilar. La historiografía viene considerando este programa inalienable de la cronología y autoría de aquel. Sin embargo, la identificación del relieve que representa a Alejandro acompañado de la inscripción Non sufficit orbis, con una divisa de Felipe II, nos permite posponer a su reinado la realización de esta intervención iconográfica y abordar el estudio semántico de esta imagen, desde la propaganda política desplegada en torno a este soberano.*

Palabras clave: *pilar de Carlos V en la Alhambra; Felipe II; Alejandro Magno; Non sufficit orbis.*

Abstract: *The wall fountain in the Alhambra known as «El pilar de Carlos V» constitutes a landmark in the monumental itinerary that, from the Puerta de las Granadas, culminates in the emperor's palace. The iconographical programmes displayed along this via triumphalis construct a classicist image of sovereignty through subject matter gathered from history, mythology and allegory, as illustrated by the figuration of the four tondos carved into the fountain's retaining wall. Historiography has come to consider this programme inalienable from its chronology and authorship. However, the identification of the relief representing Alexander accompanied by the inscription Non sufficit orbis, bearing an emblem of Felipe II, allows us to determine that this iconographic intervention was carried out after his reign and address the semantical study of the image in question from the political propaganda displayed around this sovereign.*

Keywords: *the pillar of Emperor Charles V in the Alhambra; Philip II; Alexander the Great; Non sufficit orbis.*

Estación obligada del monumental itinerario que conecta las puertas de las Granadas y de la Justicia con el palacio del emperador, el pilar de Carlos V supone un hito que dignifica y significa el principal acceso al conjunto palatino de la Alhambra. Un recorrido de impresionante monumentalidad que articula un discurso simbólico en torno a la imagen clasicista del soberano, expresado a través de un bagaje de tópicos deducidos de la historia, la mitología y la alegoría, que había confluído en el mundo caballeresco de las divisas o empresas y, asimismo, en los discursos festivos elaborados en torno al monarca, especialmente las celebraciones efímeras de las entradas en las ciudades de sus reinos. Debió ser Machuca, tracista del pilar, de la puerta de las Granadas y arquitecto del

* Si no se indica el *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, pertenece a lo autor de este texto.

** Universidad de Jaén. Email: maleon@ujaen.es.

palacio imperial, el responsable de la reordenación de esta *via triumphalis*, habida cuenta también de su intervención en la decoración efímera con la que Granada recibió en junio de 1526 a Carlos V e Isabel de Portugal¹. La imagen clasicista del monarca, que la corte imperial promoverá especialmente a partir de 1530, va a mantenerse vigente a lo largo del quinientos, lo que evidencia la continuidad de las políticas culturales de los reinados de Carlos V y Felipe II².

Desde esta perspectiva abordamos la lectura de uno de los cuatro tondos que, enmarcados por un orden de pilastras dóricas, define plásticamente la fachada de piedra arenisca a la que se adosa el pilar de Carlos V, realizado en mármol de Sierra Elvira. Encargado por el nuevo gobernador de la Alhambra Don Íñigo López de Mendoza, IV conde de Tendilla y III marqués de Mondéjar, la traza de la fuente fue suministrada por Pedro Machuca en 1545, contratándose su realización con el escultor Niccolò da Corte en octubre de ese año. El diseño de Machuca solo contemplaba como labor de talla el escudo imperial, por lo que la ampliación del programa de imágenes, incluidos los cuatro tondos, se atribuyó al escultor lombardo, quien también alteraría, según Rosenthal, la traza arquitectónica original³.



Fig. 1. Pilar de Carlos V, Alhambra

¹ Según constaba en documentación perdida, Machuca fue contratado por los comerciantes de la ciudad para hacer varios cuadros y arcos triunfales. Vide ROSENTHAL, 1988: 18.

² Vide CHECA, 1988b.

³ GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, 1982: 29-30; ROSENTHAL, 1988: 82-83.

Los cuatro relieves, que representan a Hércules, Frixo y Hele, Apolo y Dafne y Alejandro Magno, vienen a conjugar un discurso triunfalista de ambiciones territoriales ecuménicas, indisociable de una transgresión de los límites establecidos a partir del potencial debelador del soberano y, consecuentemente, de sus triunfos militares que, al sobrepasar los imperios de la Antigüedad, venían a exaltar su condición heroica.

La historiografía ha venido valorando este programa iconográfico integrado por los cuatro tondos consustancial al pilar, tanto en la autoría de su diseño como en la cronología de su materialización. En la documentación relativa a la construcción de la fuente no existe, sin embargo, referencia alguna a la realización de estos relieves⁴, uno de los cuales, el que efigia a Alejandro, permite como veremos extraer esta intervención figurativa del proyecto del pilar fechado en 1545, y situarla ya en el reinado de Felipe II. Proponemos, en consecuencia, una lectura de la efigie alejandrina del pilar de la Alhambra en relación con el ideario propagandístico de este soberano.

1. ALEJANDRO MAGNO CABALGANDO SOBRE BUCÉFALO

En el relieve que analizamos, el último de los cuatro que exhibe el muro al que se adosa el pilar de Carlos V, se reconoce un tema ecuestre que ya Bermúdez de Pedraza (1638) identificó como Alejandro Magno a caballo⁵. La solución iconográfica, con el jinete y la montura en riguroso perfil, debe ser la original, respetada por Alonso de Mena en la restauración del pilar que acometió en 1624⁶, ya que otros dos relieves suyos que redundan en aquella misma composición (las efigies de *Santiago Matamoros* de uno de los armarios relicarios de la capilla real y del monumento al Triunfo), muestran al caballo y al caballero en tres cuartos⁷.

La historiografía sobre la que hoy basamos nuestro conocimiento sobre Alejandro Magno (Diodoro de Sicilia, Quinto Curcio, Plutarco o Arriano, fundamentalmente) no fue la responsable de su popularidad y mitificación, que solo alcanzaría en la Edad Media gracias a una obra de carácter novelesco que, salpicada de relatos fantasiosos y mágicos y con una vocación eminentemente divulgadora, se compuso a comienzos del siglo III: la *Vida de Alejandro* del Pseudo Calístenes. Con ella Alejandro fue transportado «desde el terreno de la historia al de la novela de aventura»⁸. El responsable de su divulgación sería, a mediados del siglo X, el arcipreste León de Nápoles, que en su viaje a Constantinopla copió un manuscrito griego que luego tradujo, dando lugar a una importante proliferación de copias en Occidente. La *Vita Alexandri Magni*, más conocida como *Historia*

⁴ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, 1983: 216-217, doc. XXVIII; cfr. ROSENTHAL, 1988: 81-85; MOLINARI, 2019: 138, ss.

⁵ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, 1639 [1639]: 36 r.

⁶ Vide GALLEGO Y BURÍN, 1963: 22; ROSENTHAL, 1966: 218.

⁷ Por el contrario, ROSENTHAL, 1988: 85, estimó que Alonso de Mena debió dotar de una nueva composición a los motivos preexistentes.

⁸ GARCÍA GUAL, 2002: 10.



Fig. 2. Alejandro cabalgando sobre *Bucéfalo*.
Tondo del pilar de Carlos V

de proeliis, llegaría a ser entonces la obra más traducida después de la Biblia, sirviendo de fuente a otros poemas narrativos como el *Roman de Alexandre* y el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, ambos del siglo XII y referenciales, junto al Pseudo Calístenes, de nuestro *Libro de Alexandre*.

Dos episodios de la vida de Alejandro han tenido una especial resonancia en la propaganda principesca, suministrando ambos un pronóstico de dominio universal. El más famoso de ellos tuvo lugar en la capital frigia del antiguo reino de Midas, en cuyo templo de Zeus se encontraba depositado el inextricable nudo que ataba un yugo al carro de Gordio, augurando a quien lo deshiciera la conquista de Asia⁹ o, incluso, la del mundo habitado¹⁰. Como es sabido, el reto fue resuelto por el rey de Macedonia de manera un tanto expeditiva, y con este significado Nebrija diseñaría para Fernando el Católico la divisa del yugo y las coyundas con el mote «TANTO MONTA». El parangón alejandrino, a propósito de este suceso, sería nuevamente invocado por Luis Vives en el reinado siguiente, al identificar metafóricamente la Liga de Cognac con el nudo gordiano deshecho por la espada del emperador¹¹.

El otro episodio, que creemos ilustrado por el relieve de la fuente de la Alhambra, nos sitúa ante las expectativas generadas por el príncipe de Macedonia que, con 15 años, se atrevería a cabalgar al indómito e incluso antropófago¹² *Bucéfalo*, entre el júbilo de su pueblo y la emoción del rey Filipo, quien reconociendo la grandeza de su hijo

⁹ QUINTO CURCIO RUFO, 2001: 8-9.

¹⁰ PLUTARCO, 2014: 54.

¹¹ VIVES, 1999: 124.

¹² PSEUDO CALÍSTENES, 2002: 28.

le aconsejaría buscar un reino a su medida, ya que Macedonia resultaba insuficiente¹³. Según otra versión, la del Pseudo Calístenes, tras la heroica galopada del príncipe, Filipo lo habría saludado con un pronóstico: «¡Salve, Alejandro, emperador del Universo!»¹⁴.

En abril de 1515, en uno de los arcos de triunfo con los que Brujas recibió al joven Carlos de Habsburgo, también entonces con 15 años, este comparecía representado a caballo y en compañía de su padre Felipe el Hermoso, que le sostenía las riendas¹⁵. Una imagen planteada aún en los términos formales de la tradición caballeresca de la corte borgoñona, que ilustraba tanto el linaje habsbúrgico, como el parangón con la citada hazaña alejandrina que unos versos revertían en el flamante duque de Borgoña: «Quant Philippe vit rendre ainsi Bucifal dompt / Si dict a Alexandre tout le monde test prompt. / Le pareil te promet Charles tres puissant / Cesar puy que a toy est Flandres obeissant»¹⁶. El tema sería rentabilizado nuevamente en la entrada del futuro Felipe II en Gante¹⁷, con la evidencia, una vez más, de la continuidad propagandística de ambos reinados.

2. *NON SUFFICIT ORBIS*: UNA DIVISA PARA FELIPE II

La inscripción que circunda el tondo del pilar de Carlos V, aún conservada parcialmente, «NON SUFFICIT ORBIS» («El mundo no es suficiente» o «No basta el orbe»), reproduce un verso de Juvenal que, referido a la ilimitada ambición conquistadora de Alejandro, se avenía perfectamente con el citado episodio de su biografía¹⁸. El verso fue propuesto como lema para la divisa que, dedicada al entonces «Rè d'Inghilterra e prencipe di Spagna», ideó Ludovico Domenichi, quien declaraba desconocer entonces que el soberano hubiera adoptado empresa alguna¹⁹. Fue incluida como colofón de su *Ragionamento nel quale si parla d'impresa d'armi et d'amore*, publicado como anexo al *Dialogo dell'impresa militari et amorose* de Paolo Giovio²⁰.

¹³ PLUTARCO, 2014: 20.

¹⁴ PSEUDO CALÍSTENES, 2002: 28. En el *Libro de Alexandre* (1985: 18) es el pueblo quien proclama, tras la hazaña del príncipe: «Este será emperador».

¹⁵ Se conserva un manuscrito miniado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena estudiado por CHECA, 1999: 41 y ss.; 1988a: 207-208.

¹⁶ DU PUY [c. 1515]: 15.

¹⁷ Los arcos erigidos con motivo de la entrada del príncipe Felipe en Gante, incorporaban el tema de Filipo y Alejandro (GARNIER, 1998: 271). *Vide* PIZARRO GÓMEZ, 1999: 128.

¹⁸ JUVENAL, 2001: 223; NEUGEBAUER, 1619: 131, relaciona la divisa con el lamento de Alejandro por no haber conseguido conquistar un mundo a pesar de los muchos que existían, según estimación de su filósofo de cabecera Anaxarco de Abdera; PLUTARCO, 1995: 4, 121-122; LÓPEZ POZA, GARCÍA ROMÁN, 2017.

¹⁹ No obstante, al menos la divisa del *NEC SPE NEC METU* fue utilizada ya en la entrada del príncipe en Milán en diciembre de 1548, y en la de Amberes el año siguiente, tal como relatan las crónicas del viaje realizado entre 1548 y 1551. Lo fue asimismo en Londres, 1554, con motivo de su boda con María Tudor. *Vide* LÓPEZ POZA, 2011: 439-445.

²⁰ GIOVIO, 1556: 142-143. A la citada edición del *Ragionamento* en Venecia, 1556, sucedieron las de Milán, 1559, Lyon, 1559, 1561, 1562 (traducción de Alonso de Ulloa) y 1574. La divisa filipina la recogería Giovanni FERRO, 1623: 200. Asimismo Francisco GÓMEZ DE LA REGUERA, 1990 [1632]: XXVI, 209-211.

Frecuentemente, la historiografía ha situado el origen de la empresa en la medalla acuñada con motivo de la incorporación de Portugal a la Corona española²¹. Creo que debió serlo, sin embargo, en 1554 o 1555²², antes de las abdicaciones de Carlos V, ya que el acontecimiento que Domenichi celebraba con ella era el matrimonio de Felipe con María Tudor²³, lo que reportaba al entonces rey de Nápoles y duque de Milán el reino de Inglaterra, «il quale si puo dire che sia fuor del mondo», estimación copiada de unos versos de Virgilio²⁴. A ese mundo vendrían a sumarse los que Felipe heredaría de su padre el emperador, incluidas las Indias Occidentales²⁵, lo que llevaba al humanista piacentino a sentenciar «che non gli basti un mondo». Esta ambición expansionista por distintos universos justificaba el recurso a los versos de Juvenal referidos a Alejandro, un parangón que Domenichi consideraba muy conveniente para el entonces príncipe, al tiempo que valoraba la empresa propuesta en tanto que superación de la divisa lunar de Enrique II de Francia (*DONEC TOTUM IMPLEAT ORBEM*), de más restrictivos intereses expansionistas²⁶. Argumento suscrito por Gómez de la Reguera, a pesar de su interpretación religiosa de la divisa²⁷.

La *pictura* que Domenichi proponía para la empresa consistía en un velocísimo caballo a la carrera que sobrepasaba los límites de la arena del antiguo circo romano. La imagen, no vinculada a un acontecimiento determinado, fue seguramente adoptada por la transgresión de confines que explicitaba, del mismo modo que lo había sido la divisa carolina del *PLUS ULTRA*. La elección del caballo, no justificada por el humanista, estaba seguramente en relación con el significado etimológico del nombre del soberano, Felipe, amante o amigo de los caballos. De hecho, esa sería una de las razones argumentadas por Giovanni Ferro en la creación de una divisa para su hijo y sucesor, Felipe III, protagonizada también por la figura de un équido²⁸.

En el tondo del pilar de Carlos V la imagen ideada por Domenichi fue sustituida por la de Alejandro cabalgando sobre *Bucéfalo*, mejor avenida con el episodio biográfico que subyace al mote de la divisa y, asimismo, con las composiciones de los otros tres relieves protagonizadas por figuras humanas.

No sería esta la única modificación que experimentase la empresa filipina. El *NON SUFFICIT ORBIS* reaparece orlando el busto del rey Felipe II en una medalla troquelada

²¹ Sobre la divisa filipina *vide* BERMEJO VEGA, 1994: 482; LÓPEZ POZA, 2011: 451; MACEIRAS LAFUENTE, 2015: 752-753; LÓPEZ POZA, GARCÍA ROMÁN, 2017; MÍNGUEZ, 2019: 30-31.

²² PÉREZ DE TUDELA, 1998: 250-25, la fecha entre 1555 y 1558.

²³ GÓMEZ DE LA REGUERA, 1990 [1632]: 210-211, barajó ya como posible origen de la divisa el segundo matrimonio de Felipe II.

²⁴ «Y a los britanos, separados completamente de todo el mundo». VIRGILIO, 2000: 6.

²⁵ También en Lille el príncipe Felipe fue recibido como heredero del César su padre «el cual con su valor, derramando menos sangre ha conquistado más que el gran Alejandro». CALVETE DE ESTRELLA, 1930 [1552]: 418.

²⁶ Sobre la divisa del entonces delfín de Francia, futuro Enrique II, *vide* RUSCELLI, 1584: 213-215.

²⁷ GÓMEZ DE LA REGUERA, 1990 [1632]: 207-211.

²⁸ FERRO, 1623: 200.

en 1580 (Lisboa: Museu Numismático Português) con motivo, ahora sí, de la incorporación de Portugal a la Corona española²⁹. En el reverso figura un caballo galopando sobre el globo terráqueo con los meridianos y el ecuador señalados.



Fig. 3. Medalla de Felipe II como rey de Portugal
Fuente: Museu Numismático Português, Lisboa

La divisa sería fielmente reproducida en 1601 por Jacobus Typotius³⁰.

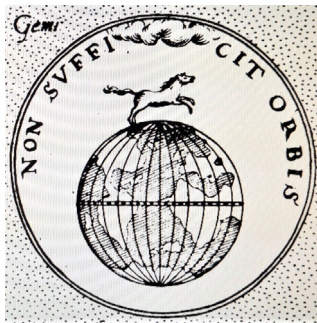


Fig. 4. Divisa de Felipe II
Fuente: TYPOTIUS, 1601-1603: I, 70-71

Lo fue también en 1619 por Salomon Neugebauer³¹, si bien convirtiendo al caballo en Pegaso con la adición de dos alas.

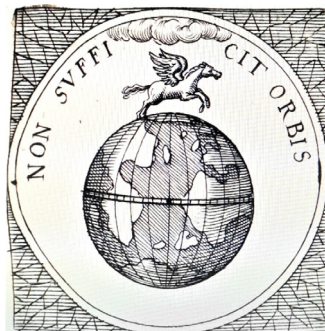


Fig. 5. Divisa de Felipe II
Fuente: NEUGEBAUER, 1619: 131

²⁹ BOUZA ÁLVAREZ, 1989: 39; 1998: 189.

³⁰ TYPOTIUS, 1601-1603: I, 70-71.

³¹ NEUGEBAUER, 1619: 131.

Y hacia 1632 por Francisco Gómez de la Reguera en sus *Empresas de los reyes de Castilla y de León*³².

Asimismo, con idéntico cuerpo y alma, la divisa aparece en un retrato de Felipe II, grabado anónimo italiano del siglo XVII, publicado en 1692 por Domenico Antonio Parrino en su *Teatro eroico, e politico de' gouerni de' vicere del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente*³³.



Fig. 6. Divisa de Felipe II
Fuente: GÓMEZ DE LA REGUERA, 1990: 209.



Fig. 7. Felipe II
Fuente: PARRINO, 1692: II, 207 (ya en el siglo XVIII, Gerard van Loon la recoge en su *Histoire metallique des XVII Provinces des Pays Bas*³⁴)

CONCLUSIÓN

Dado el carácter personal y patrimonial de las divisas, la presencia de Alejandro cabalgando sobre Bucéfalo con el lema *NON SUFFICIT ORBIS* retrasa, obviamente, la cronología del programa iconográfico que discurre por los tondos del Pilar de Carlos V que,

³² GÓMEZ DE LA REGUERA, 1990 [1632]: 209.

³³ PARRINO, 1692: II, 207.

³⁴ VAN LOON, 1732-1737: I, 282.

no especificado en el contrato de 1545, se suponía incorporado por Niccolò da Corte. Los cuatro tondos corresponden a una intervención que habría que extraer, por tanto, del haber del escultor lombardo, fallecido en 1552, y situarla en el conjunto de actuaciones arquitectónicas que se acometen en la Alhambra bajo el reinado de Felipe II.

FUENTES

- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco (1989 [1639]). *Historia eclesiástica de Granada*. Granada: Universidad.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal (1930 [1552]). *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- DU PUYS, Remy [ca 1515]. *La Triumphante et solennelle entrée faicte sur le nouvel et joyeux advènement de très hault, très puissant et très excellent prince M. Charles, prince des Hespaignes [...] en la ville de Bruges, lan 1515, le XVIIIe jour d'apvril*. París: Gilles de Gourmont.
- FERRO, Giovanni (1623). *Teatro d'impreso*. Venecia: Giacomo Sarzina.
- GIOVIO, Paolo (1556). *Dialogo dell'impreso militari et amorose, con un ragionamento di messer Lodovico Domenichi nel medesimo soggetto*. Venecia: Gabriel Giolito de'Ferrari.
- GÓMEZ DE LA REGUERA, Francisco (1990 [1632]). *Empresas de los reyes de Castilla y de León*. Valladolid: Universidad.
- JUVENAL (2001). *Sátiras*. Madrid: Gredos.
- LIBRO de Alexandre* (1985). Barcelona: Castalia.
- NEUGEBAUER, Salomon (1619). *Selectorum symbolorum heroicorum*. Fráncfort: Apud Ia. de Zetter.
- PARRINO, Domenico Antonio (1692). *Teatro eroico, e politico de' gouerni de' vicere del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente*. Nápoles: nella nuova stampa del Parrino, e del Mutii, t. II.
- PLUTARCO (1995). *Sobre la paz del alma. Obras morales y de costumbres (Moralia). VII.* Madrid: Gredos, VII.
- PLUTARCO (2014). *Vidas paralelas. VI*. Madrid: Gredos.
- PSEUDO CALÍSTENES (2002). *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Madrid: Gredos.
- QUINTO CURCIO RUFO (2001). *Historia de Alejandro Magno*. Madrid: Gredos.
- RUSCELLI, Vincenzo (1584). *Le imprese illustri*. Venecia: F. da Fráceschi Seseni.
- TYPOTIUS, Jacobus (1601-1603). *Symbola divina & humana pontificium imperatorum regum*. Fráncfort: Godefridum Schonwetterm.
- VAN LOON, Gerard (1732-1737). *Histoire metallique des XVII Provinces des Pays Bas*. La Haya: chez P. Gosse, J. Neaulme y P. de Hondt.
- VIRGILIO (2000). *Bucólicas*. Madrid: Gredos.
- VIVES, Luis (1999). *Sobre la concordia y la discordia en el género humano*. In CALERO, Francisco *et al.* *Obras políticas y pacifistas*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, pp. 121-128.

BIBLIOGRAFÍA

- BERMEJO VEGA, Virgilio (1994). *Princeps ut Apolo. Mitología y alegoría solar en los Austrias hispanos*. In MANERO, Adita allo *et al.* *Actas de I simposio internacional de emblemática*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 473-492.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando Jesús (1989). *Retórica da imagem real. Portugal e a memória figurada de Filipe II*. «Penélope. Fazer e desfazer Historia». 4, 19-58.

- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando Jesús (1998). *Medalla de la efigie de Felipe II con la letra Non sufficit orbis*. In CHECA, Fernando. *Felipe II: Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V / Museo del Prado, pp. 189.
- CHECA, Fernando (1988a). *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- CHECA, Fernando (1988b). *(Plus) ultra omnis solisque vias. La imagen de Carlos v en el reinado de Felipe II*. «Cuadernos de arte e iconografía». I:1, [s.p.].
- CHECA, Fernando (1999). *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid: Ediciones El Viso.
- GALLEGO Y BURÍN, Antonio (1963). *La Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2002). *Introducción General*. In PSEUDO CALÍSTENES. *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Madrid: Gredos, pp. 9-35.
- GARNIER, Cecilia (1998). *Fiestas en Europa en tiempos de Felipe II*. In CHECA, Fernando. *Felipe II: Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V / Museo del Prado, pp. 269-277.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel (1982). *Guía de Granada*. Granada: Universidad de Granada / Instituto Gómez-Moreno.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel (1983). *Las águilas del Renacimiento*. Madrid: Xarait.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2011). «*Nec spe nec metu*» y otras empresas o divisas de Felipe II. In ZAFRA, Rafael; AZANZA, Javier, eds. *Emblemática Trascendente*. Pamplona: Sociedad Española de Emblemática / Universidad de Navarra, pp. 435-456.
- LÓPEZ POZA, Sagrario; GARCÍA ROMÁN, Cirilo (2017). «*Divisa de Felipe II de España: NON SUFFICIT ORBIS*». In *Symbola: divisas o empresas históricas*. A Coruña: BIDISO. [Consult. 27 fev. 2021]. Disponible en <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/165>>.
- MACEIRAS LAFUENTE, Andrea (2015). *Empresas o divisas (invenciones y letras) de reyes, caballeros y eclesiásticos españoles. Un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*. A Coruña: Universidade da Coruña. Tesis doctoral.
- MÍNGUEZ, Víctor (2019). *Planisferios y divisas para un orbe habsbúrgico*. In FÉRNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles.; LÓPEZ CALDERÓN, Carme; RODRÍGUEZ MOYA, Immaculada eds. *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*. Santiago de Compostela / Sevilla: Andavira Editora / Universidad Pablo de Olavide, vol. 8, pp. 13-32.
- MOLINARI, Andrés (2019). *El Pilar de Carlos V: Símbolo y pretexto*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- PÉREZ DE TUDELA, Almudena (1998). *Algunas precisiones sobre la imagen de Felipe II en las medallas*. «Madrid. Revista de arte, geografía e historia». 1, 241-272.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (1999). *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*. Madrid: Encuentro.
- ROSENTHAL, Earl (1966). *The Lombard sculptor Niccolò da Corte in Granada from 1537 to 1552*. «The art quarterly». 29: 3-4, 208-244.
- ROSENTHAL, Earl (1988). *El Palacio de Carlos V en Granada*. Madrid: Alianza Editorial.

IMITATIO ET ACCOMMODATIO. A PRÁTICA DO ICONÓGRAFO NO DISCURSO EMBLEMÁTICO DA BIBLIOTECA DE ALCOBAÇA*

ANTÓNIO CELSO MANGUCCI**

Resumo: O programa iconográfico da Biblioteca de Alcobça, que apenas podemos conhecer através de uma descrição de frei António de Araújo, é um conjunto essencial para a compreensão da forma como um literato constrói uma narrativa de imagens no Portugal de seiscentos. O programa, pintado em 1656, respondia a dois objetivos principais: o de criar uma identidade institucional e, ao mesmo tempo, o de caracterizar as funções do espaço arquitetónico da biblioteca cisterciense. Na criação do discurso para as pinturas do teto, o frade de Alcobça apoiou-se na obra *Idea de un Principe Politico Cristhiano* representada em cien empresas, de Diego de Saavedra Fajardo, publicado pela primeira vez em 1640. Ao analisarmos o processo de adaptação dos emblemas pedagógicos para o da caracterização institucional da biblioteca monástica, podemos compreender o *modus operandi* do iconógrafo, que almeja definir um significado preciso para esse novo conjunto de imagens.

Palavras-chave: iconógrafo; biblioteca; artes decorativas.

Abstract: The iconographic program of the Alcobça Library, which we can only get to know through a description by friar António de Araújo, is an essential work for understanding how a scholar builds a narrative of images in Portugal in the 17th century. The emblems, painted in 1656, addressed two main objectives: to create an institutional identity and, at the same time, to characterize the functions of the architectural space of the Cistercian library. To assemble the ceiling's visual discourse, friar Araújo relied on the work *Idea de un Principe Politico Cristhiano* representada em cien empresas, by Diego de Saavedra Fajardo, first published in 1640. When we analyze the process of adapting the pedagogical emblems for the characterization of the monastic library, we can understand the iconographer's *modus operandi*, which aims to define a precise meaning for this new set of images.

Keywords: iconographer; library; decorative arts.

1. A IMPORTÂNCIA DO TETO DA BIBLIOTECA DE ALCOBAÇA

Os principais estudos sobre a difusão cultural dos emblemas procuraram reconstituir o enorme manancial metafórico proporcionado pela associação entre as palavras e as imagens. A presença central da metáfora em teóricos como Emanuele Tesàuro (1669) e Baltazar Gracián (1648) justifica plenamente a importância dessa abordagem, reveladora de uma verdadeira revolução teórica na retórica aristotélica. Situados nesse contexto, os trabalhos de frei António de Araújo, juntamente com os de Francisco Leitão Ferreira (1709) e de Rafael Bluteau (1728), constituem as principais fontes para conhecermos

* O presente texto reproduz um dos capítulos da nossa tese de doutoramento: *História da azulejaria portuguesa, iconografia e retórica*, apresentada na Universidade de Évora (MANGUCCI, 2020: 70-78).

** CHAIA, Universidade de Évora.

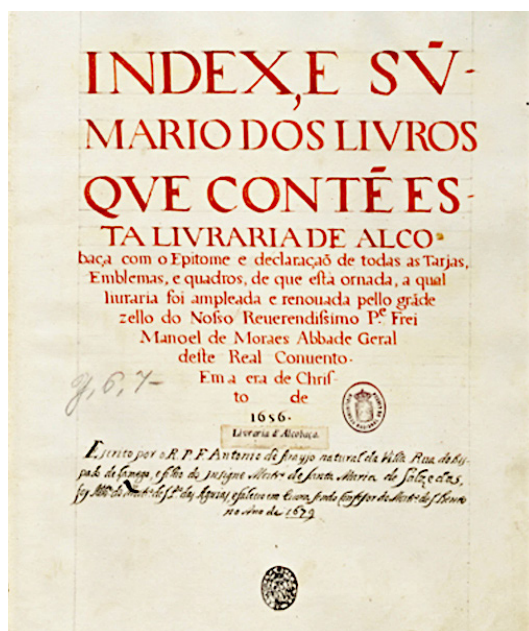


Fig. 1. Frontispício do *Index e sumario dos livros que contem esta livraria de Alcobaca*, 1656
Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa

como se organizavam as narrativas de imagens, muitas vezes repletas de emblemas, nos séculos XVII e XVIII, em Portugal. Nas suas considerações descritivas, permitem-nos reconhecer o trabalho prévio do iconógrafo na construção do discurso decorativo que preencheu de significado tanto a arquitetura civil quanto a religiosa.

O programa iconográfico da Biblioteca de Alcobaca, que só podemos conhecer através de uma descrição manuscrita de frei António de Araújo, responsável pela organização da biblioteca após a conclusão das obras em 1656, durante o governo do abade geral Manuel de Moraes, é um documento fundamental para a compreensão da forma como se estrutura uma narrativa visual, na qual se combinam emblemas morais, retratos históricos e imagens sagradas num discurso perfeitamente coerente¹.

De provável autoria do bibliotecário frei António de Araújo, o programa de imagens responde a dois objetivos principais: o de criar uma identidade institucional e o de definir a função do espaço arquitetónico, objetivos esses que caracterizam grande parte das narrativas seiscentistas e setecentistas. É, definitivamente, um discurso visual científico, no sentido em que pretende representar o conhecimento nas suas várias disciplinas e, ao mesmo tempo, salientar a importância da cultura para a sociedade da

¹ O manuscrito, com o título *Index e sumario dos livros que contem esta livraria de Alcobaca com o epitome e declaração de todas as tarjas, emblemas, e quadros, de que está ornada, a qual livraria foi ampleada e renouada pello grãde zello do nosso reuerendissimo padre frei Manoel de Moraes abade geral deste real conuento em a era de christo de 1656*, encontra-se disponível on-line no site da Biblioteca Nacional de Lisboa e foi transcrito na monumental recolha bibliográfica organizada por GIURGEVICH, LEITÃO, 2016: 424-432.

época, destacando a contribuição e importância dos escritores, historiadores e oradores da Ordem de Cister.

A grande vantagem do texto de frei António de Araújo é que podemos acompanhar as explicações do iconógrafo que, um a um, nos decifra os significados dos emblemas.

O extenso discurso pictórico que, infelizmente, não chegou aos nossos dias, principiava no centro do teto, onde figuravam as armas da Ordem de Cister, acompanhadas de quatro emblemas que identificam os privilégios exclusivos da instituição monástica. A Congregação de Alcobaca tinha assento permanente no conselho régio (CONSILIO IIUVAT: cetro com olhos); eram esmoleres do rei (ELEMOSINIIS NITITUR: bolsa de esmolias); entre os seus membros contam-se reconhecidos escritores e cronistas do reino (SCRIPTIS ORNAT: braço com manga de cogula no ato de escrever); e exercia o governo sobre treze vilas (DOMINATIONE MICAT: coluna com coroa em cima).

Mais abaixo, as pinturas que decoram a parte superior das paredes sobre as estantes formavam uma extensa galeria a toda a volta da biblioteca, com os retratos de vinte e sete escritores relevantes da história da Congregação de Cister, entre papas, cardeais, bispos, abades, monges, freiras e conversos que viveram entre os séculos XII e XIV, nos gloriosos tempos da fundação da congregação. Essa galeria tinha o seu princípio em outros três «retratos» da família sagrada no desempenho de diferentes atividades intelectuais: uma representação do jovem Jesus em debate com os Doutores, a Virgem escrevendo uma carta a Santo Inácio, bispo de Antioquia, e São José com um compasso a planear as formas e as medidas para os trabalhos de carpintaria.

Entre o painel central do teto e a galeria de retratos históricos corria uma fiada de caixotões com emblemas. Nos extremos, representavam-se as insígnias das ciências: Teologia, Direito Canónico, Direito Civil, Filosofia, Medicina e Matemática através dos barretes recebidos após a conclusão dos cursos universitários.

2. OS EMBLEMAS DA BIBLIOTECA

As insígnias das ciências, por sua vez, delimitavam um conjunto de dezasseis emblemas que funcionam como um discurso relativamente autónomo, com a configuração de uma espécie de guia intelectual e espelho dos utilizadores da livraria monástica. É através desse conjunto que o iconógrafo pretendeu caracterizar a importância da atividade intelectual, a parte mais importante do discurso visual.

Para esta parte do programa, frei António de Araújo adaptou os emblemas da obra *Idea de un Principe Politico Cristhiano representada em cien empresas*, do cavaleiro de Santiago, Diego de Saavedra Fajardo, uma influente obra de ciência política publicada pela primeira vez no Mónaco, em 1640, dedicada a Filipe IV de Espanha, que pretendia ser um manual com conselhos para um bom soberano. Como foi prática comum nas obras da época, o autor justificou a preferência pela linguagem visual e metafórica por a considerar a mais adequada para o discurso pedagógico, com origem divina:

A nadie podra parecer poco grave el asunto de las Empresas, pues fuè Dios Autor dellas. La Sierpe de metaI, la Zarza encendida, el Vellocino de Iedeon, el Leon de Sanson, las Vestiduras del Sacerdote, los requiebros del esposo, que son, sino Empresas²?

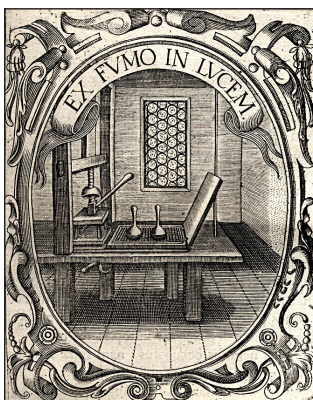
No caso de Alcobça, o objetivo era semelhante, tendo como finalidade, não a definição modelar de um príncipe, mas a de um perfeito intelectual cristão, um membro da República das Letras, para quem se procura definir uma série de conselhos práticos alicerçados em preceitos morais que serviriam de orientação para o exigente percurso de atividade intelectual.

Tela de pintura em branco AD OMNIA	Tipografia EX FUMO IN LUCEM	Corte de pedra ARdua PRIMA VIA EST	Ariete contra uma fortaleza LABORE & CONSTANTIA	Sino quebrado EX PULSU NOSCITUR	Trigo e lírios POLITIORIBUS ORNANTUR LITERAE
Concha com pérola PER DIFFICILIA AD SCIENTIAM					Anel com relógio PRAETIUM TEMPORIS AD SCIENTIAM
Nascer do sol CRESCET AD HUC					Tecelão DETRAHI & DECORA
Escultor AGNITIONE SAPIENTIAE	Imã atraindo uma espada SAPIENTIAE TRAHIMUR	Pedra na água AUFERT ERRORES SCIENTIA	Imagem do remo na água ABSQUE; SCIENTIA FALLIT	Velas acesas OMNIBUS ET SIBI SCIENTIA	Espada sobre o mundo SCIENTIA ET ARMIS

Fig. 2. Esquema do conjunto dos emblemas do teto da Biblioteca de Alcobça
Fonte: desenho do autor

² SAAVEDRA FAJARDO, 1640: prólogo ao leitor. Tradução livre: «A ninguém poderá parecer pouco grave o tema das Empresas, já que Deus foi autor delas. A Serpente de Metal, a Sarça ardente, o Velocino de Gedeão, o Leão de Sansão, as Vestiduras do Padre, os requebros amorosos do esposo, que são, senão Empresas?»

Para elaborar o programa, o autor de Alcobaca atuou de forma pragmática, e copiou integralmente as *picturae* e os motes dos emblemas que considerou adequados aos objetivos científicos. Segundo as explicações do próprio frade bibliotecário, é esse o caso do primeiro emblema com a representação de uma tela de pintura em branco pronta para receber as tintas, com o mote AD OMNIA (para tudo) para significar que os alunos estão aptos a receberem todos os conhecimentos. Também foi o caso do segundo emblema de Saavedra Fajardo, com a representação de uma escura oficina de um tipógrafo, com o mote EX FUMO IN LUCEM (do obscuro para a luz), com o significado de quanto maior o esforço do trabalho em temas difíceis maior será o reconhecimento. O mesmo aconteceu com o quarto, com a representação dos golpes do ariete que derrubam uma fortaleza, com o mote LABORE & CONSTANTIA (com trabalho e persistência), porque só com a constância dos estudos se pode obter bons resultados. Copiou o quinto emblema, com a representação de um sino quebrado, com o mote EX PULSU NOSCITUR (se onhece pelo soar), para avisar-nos de que o discurso é uma fiel expressão do entendimento. António de Araújo também repetiu o sexto, com a representação das espigas de



Figs. 3, 4, 5 e 6. Emblemas:
Ad Omnia, Ex fumo in lucem,
Ferendum et sperandum e Labor
omnia vincit
Fonte: SAAVEDRA FAJARDO, 1640.
Biblioteca Nacional de España

trigo cercadas por lírios, com o mote *POLITIORIBUS ORNANTUR LITERAE* (adornados com as letras mais eruditas), para representar a arte da retórica e as regras da beleza do discurso; e ainda o nono, com a representação de uma tesoura de um tecelão, com o mote *DETRAHI & DECORA* (apara e aprimora) e o significado que o estudo constante apura as qualidades intelectuais³.

Em outros casos, o iconógrafo achou necessário realizar pequenas alterações, e o corpo dos emblemas do cavaleiro Saavedra Fajardo recebeu um novo mote, para reforçar a ideia de que a ciência é a referência principal do discurso emblemático ou, para utilizar as palavras de frei António de Araújo, de que os emblemas «estão acomodados aos efeitos da sciência»⁴.

Assim, no oitavo emblema, com a representação de uma concha com uma pérola, o mote original *NE TE QUAE SIVERIS EXTRA* (não procure fora de si mesmo) foi substituído pelo mote *PER DIFFICILLIA AD SCIENTIAM* (por dificuldades até à ciência), comparando a ciência com uma empresa de difícil «extração», mas enriquecedora. No caso do décimo primeiro emblema, com a representação de velas que se acendem a partir de uma primeira, o mote original *SIN PERDIDA DE SU LUZ*, foi modificado para *OMNIBUS ET SIBI SCIENTIA* (ciência para cada um e para todos), com o significado de que é possível transmitir o conhecimento de forma inalterável. No décimo segundo, com a ilusão de ótica provocada por um remo imerso na água que parece quebrado, o mote original *FALLEMUR OPINIONE* (juízo enganador) foi substituído pelo novo mote *ABSQUE; SCIENTIA FALLIT* (sem falha de ciência), com o significado de que podemos confiar na ciência para resolver as querelas provocadas por opiniões equivocadas. Para adaptar o décimo terceiro, com os pequenos círculos provocados pela queda de uma pedra na água, frei António de Araújo substituiu o mote *DE UM ERROR, MUCHOS* pelo novo mote *AUFERT ERRORES SCIENTIA* (a ciência corrige os erros), alterando o significado original para realçar a forma como a ciência pode trazer de volta a certeza e a serenidade depois do debate. No décimo quarto, com a representação de um imã atraindo uma espada, o mote original *VOLENTES TRAHIMUR* (somos atraídos voluntariamente) foi substituído pelo mote *SAPIENTIAE TRAHIMUR* (sabedorias atraentes), com o significado de que a ciência convoca e atrai as molhores qualidades de cada um; e, no décimo sexto, com o nascimento do Sol que afasta as trevas, o mote original *EXCAECAT CANDOR* (seu resplendor deslumbra) foi substituído por *CRESCET AD HUC* (ainda há de crescer), com um voto para que os que se dedicam à ciência não diminuam os seus esforços para o contínuo acréscimo do conhecimento.

³ Veja-se o texto completo da descrição do teto da biblioteca em GIURGEVICH, LEITÃO, 2016: 424-432.

⁴ GIURGEVICH, LEITÃO, 2016: 426.

Há ainda dois casos em que o conceito tanto na *Idea de un Principe Politico Cristhiano* como em Alcobaça são semelhantes, mas tanto a imagem como o mote da obra de Saavedra Fajardo foram alterados.

O terceiro emblema do teto de Alcobaça com a representação do corte de uma pedra com o auxílio da água e o mote ARDUA PRIMA VIA EST, com o significado de que os primeiros passos são os mais difíceis, mas podem ser vencidos pela persistência, é uma versão do emblema com a representação de uma mão que rega um vaso com uma roseira e o mote FERENDUM ET ESPERANDUM, porque, como ensina o cavaleiro de Santiago: «Asperos, i espinosos son a nuestra depravada naturaleza los primeros ramos de la virtud, despues se descubre la flor de su hermosura»⁵.

Para a escolha da *pictura*, é muito provável que frei António de Araújo se tenha inspirado na grande recolha de emblemas do *Mondo Simbolico* do teólogo milanês Filippo Picinelli, uma novidade bibliográfica, editada poucos anos antes, em 1653, que identifica a figura do corte da pedra com auxílio da água como forma de vencer o endurecido coração dos pecadores:

*La pietra, con la sega aggiustatale di sopra, per tagliarla, ed vn vaso d'acqua, per trasmettere le gocciole cadenti nella segatura, hebbe: NON SINE HVMORE, e dimostra che il ferro della giustitia vuol essere aiutato dall'acqua dei donatiui profusi, perche possa operare, dando a ciascuno la parte sua; ò veramente che per intenerire il cuore del peccatore non basta il solo rigore la durezza della riprensione, mà vi si ricerca ancora la piaceuolezza, e la soauità*⁶.

O décimo emblema com o mote SCIENTIA ET ARMIS (ciência e armas) procura realçar a equivalência da importância entre os intelectuais e dos militares para o bom governo da República e, no teto de Alcobaça, a figura representa um globo com a espada e um caduceu, símbolos de cada uma das disciplinas. Esta mesma ideia está presente na obra de Saavedra Fajardo, ainda que com um sentido um pouco mais restrito, com a figura de um canhão tendo na boca uma mão com um sextante e o mote NON SOLO ARMIS, e o significado de que não é possível governar apenas pela força das armas, sendo necessário conhecimentos específicos, simbolizados pelo sextante, para calcular a correta distância para se atingir o alvo⁷.

⁵ SAAVEDRA FAJARDO, 1640: 230. Tradução livre: «Ásperos e espinhosos são para a nossa natureza depravada os primeiros ramos da virtude, até que a beleza da flor é descoberta».

⁶ PICINELLI, 1653: 369, liv. XII, cap. XX, par. 116. Tradução livre: «A pedra, com a serra ajustada por cima, para cortá-la, e um vaso de água, para transmitir as gotas caindo no corte, tem [o dístico]: NON SINE HUMORE, e mostra que o ferro da justiça deve ser ajudado pelo ministrado abundante de água, para que possa trabalhar, dando, cada um, a sua parte; ou, verdadeiramente, que a dureza da repressão não é suficiente para amolecer o coração do pecador, mas ainda é necessário buscar a ternura e a suavidade».

⁷ SAAVEDRA FAJARDO, 1640: 25.



Fig. 7. Interior da Biblioteca de Alcobça
Fonte: *Aurea clavis reserans bibliophilacium hoc magnum Alcobatiae*, 1701.
Biblioteca Nacional de Lisboa

Por último, frei António de Araújo criou dois emblemas para o programa da Biblioteca de Alcobça que não se encontram na obra de Saavedra Fajardo. O sétimo emblema, com a figura de um relógio como pedra do anel e o mote *PRETIUM TEMPORIS AD SCIENTIAM* (o valor do tempo para a ciência), procura advertir os homens de letras para não desperdiçarem o tempo essencial para o contínuo aperfeiçoamento intelectual⁸.

Na obra castelhana, a figura do relógio foi utilizada num outro sentido, como exemplo de boa organização do governo, em que todas as peças colaboram em sintonia, e é provável que a ideia tenha sido sugerida pelo emblema número XX de Alciato, que adverte para a necessidade de completar as tarefas em tempo útil⁹.

Como nos explica frei António de Araújo, o emblema décimo quinto, com a representação de um escultor entalhando uma figura a partir de um tronco de madeira, com o mote *AGNITIONE SAPIENTIAE* (reconhecendo a sabedoria) e, como *subscriptio*,

⁸ No original: *praetium temporis ad scientiam*. Cf. GIURGEVICH, LEITÃO, 2016: 427.

⁹ SAAVEDRA FAJARDO, 1640: 413; LÓPEZ, 1670: 118.



Fig. 8. «Sin perdida de su luz»
Fonte: SAAVEDRA FAJARDO, 1640.
Biblioteca Nacional de España

um trecho do verso de Horácio OLIM TRUNCUS ERAN, é uma imagem para o aforismo grego «conhece a ti mesmo» como fundamento da verdadeira sabedoria, que o monge cisterciense atribui à escola de Pitágoras¹⁰.

De forma coincidente, os ensinamentos pitagóricos e a proposição do exame de consciência são a questão central do emblema número XVII de Alciato, sobre a Prudência, com o mote «*Quid excessi? quid admisi? quid omisi?*», fonte provável de inspiração para o monge de Alcobaca. O nosso professor andaluz, Diego López, responsável pela redação dos comentários da nova edição da *Emblemata*, postula mesmo que a máxima de Alciato é um exemplo perfeito para a orientação do percurso dos estudantes:

No se yo que mas pudiesse enseñar Pythagoras, ni todos los demás Filosofos. Porque si quãdo nos recojemos a dormir hizieramos primero esta cõsideracion, que he hecho oi? que buena obra? con quien anduve? Donde he estado? Que conversación he tenido? en que murmuraciones me he Hallado? que juramentos he hecho? que buena obra he dexado de hacer? Quien duda que fueros muí diferentes, haziendo esta consideracion cada noche? y tomandose cada uno esta cuenta á si propío? Y en

¹⁰ HORÁCIO, 1712: 82-83, *Sátiras*, 8, v. 1: «*Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum.*» Tradução livre: «Antes um tronco de figueira, inútil pedaço de madeira». Seguimos a versão inglesa, *Horace's satires epistles, and art of poetry, done into English, with notes.*

*esto nos aviamos de exercitar todos los dias, y aprovecharámos mucho en la virtud. Este verso de Pythagoras, avian de considerar mucho todos los que estudian, y dan obra à qualquiera ciencia, porque muchos de ellos no son estudiantes mas que de abito, y esto aconsejava Alciato á sus discípulos, que considerassen, porque sacarían desto gran provecho*¹¹.

Para completarmos a descrição do programa iconográfico da livraria de Alcobaça, falta-nos ainda mencionar que havia, nos cantos inferiores do teto, outros quatro emblemas, também associados às atividades intelectuais, com a representação da Prudência (caduceu de Mercúrio e o mote PRAECAVENDO), da Defesa (o capacete de Minerva e o mote PROPUGNANDO), do Desvelo (a coruja e o mote PERNOCTANDO) e do Cuidado (o galo e o mote PRAEVIGILANDO), com os motes escolhidos segundo uma graciosa aliteração poética¹².

Além do texto de António de Araújo funcionar como uma descrição completa e comentada do programa da biblioteca, permite-nos ainda conhecer as relações estabelecidas entre os diversos painéis, reforçando a ideia de que há um programa único e uma efetiva correlação entre as suas partes.

*Decendo aos lados da casa he de saber que estão cubertos com trinta e hum paineis, e começando da parte do norte como lado capital da casa, no meo deles no andar de sima está o menino Iesu entre os Doutores da Sinagoga, e o emblema que lhe fica ensima se lhe aplica tambem, com a letra ia repetida Cresce ad huc; porque assim como o Sol quanto mais cresce tanto mais afugenta as trevas, assim o menino Deos se sendo de pequena idade vencia aos Doutores da Sinagoga; ainda a sciência experimental lhe prometia crecimentos*¹³.

Como podemos confirmar pelo desenho setecentista do interior da livraria, o eixo central do programa foi marcado pela presença de um pequeno altar, com a pintura da Aparição da Virgem a São Bernardo «na sua cella, compondo sobre o salve Regina».

¹¹ LÓPEZ, 1670: 98. Tradução livre: «Eu não sei o que mais Pitágoras poderia ensinar, nem todos os outros filósofos. Porque se quando fossemos dormir, fizéssemos primeiro esta pergunta, que fiz eu hoje? que bom trabalho? Com quem andei? Onde estive? Que conversa mantive? Em que murmurações participei? Que juramentos fiz? Que boa ação fiz? Quem duvida que éramos muito diferentes, fazendo esta consideração todas as noites? E cada um tomando este exame de si próprio? E nisso havíamos de nos exercitar todos os dias e aproveitávamos muito em virtude. Este verso de Pitágoras devia ser muito considerado por todos que estudam e trabalham em qualquer ciência, porque muitos deles não são estudantes mais do que de hábito, e isto aconselhou Alciato a seus discípulos, que considerassem, porque tirariam disso muito proveito».

¹² Como é possível acompanhar em diversos estudos sobre a mitologia clássica, a coruja e o galo são aves associadas à deusa Minerva. Veja-se por exemplo: CARTARI, 1608: 186. O simbolismo dessas duas aves está também presente nos emblemas *Vigilantia et custodia* e *Prudens magis quam loquax*, de Alciato.

¹³ GIURGEVICH, LEITÃO, 2016: 429.

As figuras da Sagrada Família situam-se sobre o retábulo e funcionam como exemplo maior para a galeria de retratos históricos que se desenvolve de ambos os lados, num eixo horizontal. Mas, como esclarece o bibliotecário, os significados entre emblema e imagem sagrada estão interligados, e a figura do Sol, progressivamente vencendo as trevas, estabelece um eixo vertical de significação com o jovem Jesus entre os Doutores, desde cedo demonstrando as suas qualidades intelectuais.

Ao estabelecer relações entre o conjunto de emblemas do teto e o conjunto de pinturas sagradas do altar, o texto de António de Araújo esclarece a forma de articulação do significado do conjunto, que transcende os diversos núcleos e as relações lineares, num dos melhores exemplos da existência de um planeamento global do discurso das imagens.

Fica assim evidente que a construção de uma narrativa composta por diversas imagens só pode ser realizada com o auxílio de um iconógrafo erudito. A consolidação desse papel diretor foi acompanhada por um impressionante manancial teórico que transformou as imagens num recurso retórico, a par e passo, com todas as manifestações artísticas. Embora profundamente enraizados na criação de uma imagem metafórica — que não significa aquilo que, à primeira vista, representa —, os programas articulam um sentido coerente e unívoco, capazes de gerarem um discurso institucional que caracteriza indelevelmente os diversos espaços arquitetónicos.

Frei António de Araújo, um calígrafo experiente que se responsabilizava pela cópia e ilustração de textos e partituras musicais, é um dos muitos iconógrafos portugueses seiscentistas cujo trabalho permaneceu anónimo, em boa parte porque nos falta compreender a composição erudita das artes decorativas.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, António de (1656). *Index e sumario dos livros que contem esta livraria de alcobaça com o epitome e declaração de todas as tarjas, emblemas, e quadros, de que está ornada, a qual livraria foi ampleada e renouada pello grãnde zello do nosso reuerendissimo padre frei Manoel de Moraes abbade geral deste real convento em a era de christo de 1656*. [Consult. 12 set. 2022]. Disponível em <<http://purl.pt/27198>>.
- BLUTEAU, Rafael (1728). *Prosas Portuguezas, recitadas em diferentes Congressos Academicos por D. Rafael Bluteau*. Lisboa: José António da Silva, 2 vols.
- CARTARI, Vincenzo (1608). *Le vere e nove Imagini de gli Dei Delli Antichi Di Vincenzo Cartari Reggiano. Et con la espositione in epilogo de ciasceduna & suo significato. Estratta dall'istesso Cartari per Cesare Malfatti Padoano*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi.
- FERREIRA, Francisco Leitão (1709). *Idea poética, epithalamica, panegyrica que servio no arco triumphal, que a nação italiana mandou levantar na ocasião em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal Dom Joam V & D. Marianna de Austria foram á Cathedral de Lisboa no dia de Sabbado 22 de Dezembro de 1708*. Lisboa: Valentim da Costa Deslandes.
- GRACIÁN, Baltasar (1648). *Agudeza y arte de ingenio: en que se explican todos los modos y diferencias de conceptos, con exemplares escogidos de todo lo mas bien dicho, asi sacro, como humano*. 2.^a ed. Huesca: Juan Nagues.

- GIURGEVICH, Luana; LEITÃO, Henrique (2016). *Clavis Bibliothecarum. Catálogos e inventários de livrarias de instituições religiosas em Portugal até 1834*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja.
- HORÁCIO (1712). *Horacè's satires epistles, and art of poetry, done into English, with notes*. Tradução e notas de S. Dunster. 2.^a ed. Londres: D. Browne and J. Walthoe.
- LÓPEZ, Diego (1670). *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, con todas las historias, antiguedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*. Valência: Geronimo Vilagrasa.
- MANGUCCI, António Celso (2020). *História da azulejaria portuguesa, iconografia e retórica*. Évora: Universidade de Évora. Tese de doutoramento.
- PICINELLI, Filippo (1653). *Mondo Simbolico, o sia universita d'imprese scelte, spiegate, ed' illustrate con sentenze ed eruditioni sacre, e profane*. Milão: Stampatore Archiepiscopale.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1640). *Idea de un Principe Politico Cristhiano representada em cien empresas*. Munique e Milão: Nicolao Enrico.
- TESÀURO, Emanuele (1669). *Il cannochiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele. Quinta impressione, accresciuta dall'Autore di due nuovi tratatti, cioè de Concetti Predicabili, e degli Emblemi*. Veneza: Paolo Baglioni.

EAGLES, CROWNS AND BELLS. CONSTRUCTING DYNASTIC LOYALTY IN THE ICONOGRAPHIC PROGRAMS OF THE ROMANIAN CHURCHES FROM TRANSYLVANIA (1765-1867)*

SILVIA MARIN BARUTCIEFF**

Resumo: Durante os anos de 1691 e 1867, a Transilvânia esteve incorporada no Império Habsburgo. No final do século XVII, uma nova confissão emergiu — a Greco-Católica —, como resultado da união de uma parte do clérigo romeno com a Igreja Católica Romana. Neste contexto histórico, o presente artigo procura explorar os meios pelos quais a lealdade dinástica perante a Coroa dos Habsburgo foi construída na área mencionada, durante os séculos XVIII e XIX. A análise irá concentrar-se nos programas iconográficos dos edifícios greco-ortodoxos e greco-católicos do norte da Transilvânia, elaborados entre 1765 e 1867. A decoração dos murais das igrejas selecionadas foi elaborada entre 1765 e 1867. A abordagem científica irá questionar a forma como as *Pietas Austriaca* foram moldadas pelas comunidades romenas. O artigo também irá abordar os meios usados pelos artistas para enfatizar a imagem do poder imperial, bem como o cruzamento dos elementos religiosos e políticos nesses programas iconográficos que incorporaram a tradição bizantina e a estética barroca.

Palavras-chave: Transilvânia, iconografia romena, igrejas de madeira, séculos XVIII-XIX, identidade confessional.

Abstract: Between 1691 and 1867, Transylvania was incorporated to the Habsburg Empire. At the end of the 17th century, a new confession emerged — Greek-Catholic —, as a result of the union of a part of Romanian clergy with the Roman Catholic Church. In this historical context, the present paper aims to explore the means through which the dynastic loyalty towards the Habsburg Crown is constructed in the mentioned area during the 18th-19th centuries. This analysis will concentrate on the iconographic programs from the Greek-Catholic and Greek-Orthodox edifices of Northern Transylvania, elaborated between 1765 and 1867. The scientific approach will inquire the ways through which *Pietas Austriaca* was shaped among the Romanian communities. The paper will also inspect the instruments used by artists to emphasize the image of the imperial power, as well as the intersection of the religious elements and the political ones in these iconographic programs that embodied byzantine tradition and baroque aesthetics.

Keywords: Transylvania; Romanian iconography; wooden churches; 18th-19th centuries, confessional identity.

* If the copyright for tables, graphs and other images is not indicated, it belongs to the author of this text.

** University of Bucharest, Faculty of Letters. Email: silvia.barutcieff@litere.unibuc.ro.

1. TRANSYLVANIA DURING THE 17TH-19TH CENTURIES: HISTORICAL CONTEXTUALIZATION AND METHODOLOGICAL APPROACH

Following the onset of the Reformation in Europe, Transylvania knew 150 years of administrative autonomy (1541-1691), after several centuries as part of the Kingdom of Hungary and before being integrated into the Habsburg Empire. As a territory where several geographic and cultural areas overlapped¹, this principality boasted great linguistic, religious and ethnic diversity during the 17th-19th centuries.

At a time when the Reformation was consolidating its position in this part of Europe, the *Edict of Turda* (1568) proclaimed religious tolerance and the right to choose one's religion², but at the same time it favored certain denominations — a phenomenon comprehensively covered by the extensive research conducted into this matter³. After 1691, Transylvania came under Habsburg jurisdiction. The aforementioned ethnic and religious diversity of the principality, however, was not fully addressed by its legislation. Despite the heterogeneity of the cultural environment, only certain ethnic groups were acknowledged — the so-called *nations* (*natio*), respectively the Magyar nobility, the German-Saxon bourgeoisie and the Szeklers (Székely) upper class⁴. Also, from the 16th century onwards, four Churches received juridical recognition: the Roman-Catholic, Evangelical-Lutheran, Calvinist-Reformed and Socinian-Unitarian Churches, respectively⁵.

The present study addresses the period 1765-1867, spanning the interval between the designation of Transylvania as Great Principality of the Imperial Crown (1765) and the crisis that ultimately resulted in the establishment of the dual Austro-Hungarian monarchy (1867)⁶. In Central Europe, this era saw a number of transformative changes in the religious sphere, and these changes also impacted the ecclesiastical patrimony of cultural groups.

Although it had been present in the region since the 11th-12th centuries⁷, Orthodoxy was not included among the above-mentioned acknowledged religions, and the Romanians (or *Vlachs* as they were known at the time), who constituted the majority of the population around 1700⁸, maintained their political status as a tolerated people (*tolerati*)⁹.

¹ KEUL, 2009: 15.

² *The Edict of Turda* of 1568 reiterated an article of a previous edict (1557), proclaiming the aforementioned principle. *Vide* KEUL, 2009: 96.

³ KEUL, 2009: 5; SHORE, 2007: 3-4.

⁴ HITCHINS, 1979: 216. Other cultural groups such as Armenians or Muslims did not have political rights. *Vide* EVANS, 1979: 424; SHORE, 2007: 3-5.

⁵ BERNATH, 1994: 36; HITCHINS, 1979: 216; SHORE, 2007: 4.

⁶ During the period under discussion, Austria was governed by Maria Theresia (1745-1780), Joseph II (co-ruler with his mother (1765-1780) and sole ruler of the Holy Roman Empire (1780-1790), Leopold II (1790-1792), Francis I (1792-1806, as Francis II, emperor of the Holy Roman Empire and 1804-1835, as Francis I, emperor of Austria), Ferdinand I (1835-1848) and Franz Josef I (1848-1916).

⁷ PASCU, 1982 *apud* SHORE, 2007: 28, note 5; KEUL, 2009: 19.

⁸ BERNATH, 1994: 161; EVANS, 1979: 423.

⁹ BERNATH, 1994: 92.

The Treaty of Karlowitz, concluded in 1699, marked the end of the conflict between the Ottoman Empire and the Holy League, an event which placed the central part of Europe within the Austrian sphere of political influence. The Habsburg Counter-Reformation, which had begun since mid-16th century, achieved towards the end of the century the first union of the Greek-Orthodox Christians with Rome and the emergence of the Ruthenian Uniate Church, following the Council of Brest of 1596¹⁰. With the political changes occurring post-1690, Transylvania was also included in the monarchy's agenda aimed at countering the effects of the Reformation in the region. During its autonomy (1541-1691), the rulers of this principality had struggled unsuccessfully to persuade Romanians to embrace Calvinism¹¹; however, in late 17th century, efforts were made by the new government to direct Romanians towards union with Rome. This project was announced in 1697, promising to grant certain political and social rights to them, while removing the Orthodox clergy members who accepted the union from under the authority of the Calvinist superintendent of Transylvania¹². In 1700 the Romanian Greek-Catholic Church (the Romanian Church United with Rome) was created, with its clergy accepting the four doctrinal points promulgated by the Council of Florence. Although it had been promised that the new Church would receive the same rights as the Roman-Catholic Church, this not happened at that moment¹³. The Romanians' recognition by the Constitution as an ethnic group, alongside the Saxons, Hungarians and Szeklers, was also delayed¹⁴.

Under the circumstances, with political and social imbalance perpetuated and the emergence of a new denomination, the Romanian population in 18th-century Transylvania knew a troubled time, marked by actions opposing the union, countless conflicts occurring between the «united» and the «non-united», and people shifting allegiance between Churches¹⁵.

My commentary addresses the respective historical context, as it was reflected in the iconographic program of several Romanian churches in northern Transylvania.

¹⁰ DELUGA, 1994: 275; MIRON, 2004: 33.

¹¹ BERNATH, 1994: 93; EVANS, 1979: 423.

¹² BERNATH, 1994: 164; SHORE, 2007: 55.

¹³ MIRON, 2004: 51.

¹⁴ SHORE, 2007: 56.

¹⁵ On the discourse on identity and religious belonging of northern-Transylvania clergy, *vide* MIRON, 2007 and MIRON, 2015.

2. ROMANIAN CHURCHES IN TRANSYLVANIA DURING THE EARLY MODERN PERIOD

«The extra-constitutional existence of Romanians»¹⁶, forced to send their representatives across the Carpathians to Wallachia, in order to be ordained in the Orthodox dioceses there, also embedded the situation of their places of worship. Because the use of durable materials was prohibited for the construction of churches, most of those belonging to Romanian communities (Orthodox and, after 1700, Greek-Catholic also) were built of wood. As this material was more perishable than stone and brick¹⁷, many of the worship places built before the 17th century have disappeared, while the liturgical space had to be continuously renewed and readjusted¹⁸.

Characteristically, the architectural structure of Romanian wooden churches built during the 18th-19th centuries had horizontal oak or fir tree beams, on top of an under-structure¹⁹, with a simple plan consisting divided into three parts: narthex, nave and the altar apse. A porch was sometimes added, along the western or southern side of the building. The architectural style in northern features tall roofs, with a belfry surmounting the narthex²⁰. Relief carvings decorate the wooden walls, both on the inside and the outside²¹. Beside the icons displayed in the iconostasis and in other parts of the sacred space, there are paintings adorning the church walls. Usually, the painting is applied on plastered surfaces, while the openings between the beams are covered in hemp cloth, so that the mural decoration is not discontinued²². Icons were mandatory not only for the Orthodox places of worship, but also the Greek-Catholic ones built after 1700. This rule, stipulated by article 24 of the second *Diploma Leopoldinum*, granted the new denomination the right to retain the old worship practices and also limited the influence of Calvinism in the region²³.

Regrettably, because of the perishability of materials, the mural painting still extant in the wooden churches of Transylvania dates, in most cases, from the second half of the 18th century and the next century. This decoration, of Byzantine tradition, also integrated Baroque thematic and stylistic elements, inspired by ecclesiastical art of either

¹⁶ Phrase coined by BERNATH, 1994: 73.

¹⁷ Few masonry churches are attested to have existed until late 18th century. Some edifices were built on lands owned by the Romanian princes of Moldavia or Wallachia, such as those of voivode Steven the Great (Ștefan cel Mare) at Feleac (cca 1488) and Vad (a church he commissioned together with his son, Petru Rareș). *Vide* PORUMB, 1982: 86, 91. Other masonry churches mentioned in documents are those of Bădăcin and Meseșeni de Sus. *Vide* CRISTACHE-PANAIT, SCHELETTI, 1971: 31.

¹⁸ TARNAVSCHI, 1982: 134.

¹⁹ TOȘA, 1982: 231-232.

²⁰ TARNAVSCHI, 1982: 134.

²¹ TARNAVSCHI, 1982: 136.

²² TOȘA, 1982: 236.

²³ MIRON, 2004: 48.

Wallachia or Ruthenia²⁴. When communities could afford it, the mural painting covered the entire surface of the church walls. The inscriptions accompanying it reveal the interruptions in the decoration works, as well as the time gaps between the completion of the construction and the date of its painting.

Pictorial works for a church's murals begin with the decoration of the apse. Usually, the iconography of this space includes figures of bishops and martyr archdeacons (Stephen and Lawrence), sometimes ascetics (Symeon the Stylite, Daniel the Stylite, Venerable Paraskevi), the Sacrifice of Abraham (Fig. 1).

The paradigm of martyrs, which proceeds from the apse, is continued and amplified in the nave, with military saints, depicted on both the southern and northern walls and the evangelists. The succession of figures on the vault reveals sometimes Jacob's ladder, the Assumption to Heaven of Prophet Elijah, and the four evangelists. The nave walls also display the Christological Cycle, which in Transylvania especially highlights Christ's Passions (Fig. 2).



Fig. 1. *The Sacrifice of Abraham*, Church of Racăș, mural painting from 1783

²⁴ The iconographic programs of Wallachia were one of the main sources of inspiration for the artists working in Transylvania. Some of them travelled across the Carpathians in order to learn the art of painting, while others were self-taught by using the sets of models drawn by other artists or the etchings circulating in that part of Europe. Other influences came from Central Europe to Transylvania, especially via Ruthenia. For the relationship between Greek-Orthodox and Greek-Catholic art in the mentioned region, *vide* DELUGA, 1994: 267-284.



Fig. 2. Scenes from the Passion Cycle, Church of Sălcuța, mural painting from 1788

In the narthex, the painting incorporates mostly eschatological topics such as the Parable of the Ten Virgins, the Myrrh-Bearing Women, the Last Judgment (in either succinct or extended versions), episodes of the Apocalypse, or saints with similar significance (Mary of Egypt and Zosimas, Barbara, Marina, Christopher).

The Baroque-style abundant ornamentation, adopted by the iconographic programs in Transylvania in the second part of the 18th century either from the south (through the contributions of Brancovan art in Wallachia), or from the north (by borrowing from the Ruthenian etchings and icons in circulation) also played an important role in the composition of mural paintings within this cultural area. This fusion of Byzantine tradition with Western elements followed the same path taken by churches decorated in the regions of Carpatho-Ruthenia during this period²⁵.

3. PIETAS AUSTRIACA IN A NUMBER OF REPRESENTATIONS OF ROMANIAN GREEK-CATHOLIC ICONOGRAPHY

The union with Rome of a part of the Orthodox Romanians and the emergence of a new denomination did not bring about major changes in the iconographic program of Greek-Catholic communities' places of worship. The liturgical rite had been maintained, as per the request of the bishops who accepted the union, which also implied that the services were performed within a space densely populated with pictorial representations

²⁵ For more information regarding the characteristics of the wooden churches in Ruthenia, *vide* HEWRYK, 1982: 4.

of Byzantine tradition. The interdenominational conflicts occurring during the 18th-19th centuries also included disputes over the edifices erected before 1700. This rivalry often entailed losing and reclaiming certain community churches, and many of the worship places had an ambiguous denominational history. Although research into the matter has revealed the unitary character of the iconographic programs, be they Orthodox or Greek-Catholic, there are certain differences in the respective churches' decoration which deserve greater attention than they have been receiving so far.

To address this issue, let us remember that the new denomination emerged as a result of a part of the Orthodox clergy in Habsburg-governed Transylvania, accepting union with the Roman-Catholic Church, in an attempt to gain political and social rights and benefits for the Romanians.

The present investigation into the iconographic programs of the churches in northern Transylvanian counties, reveals the presence of elements intended to indicate denominational loyalty and, implicitly, loyalty to the House of Austria. My commentary on these iconographic elements is based on the study of Anna Coreth whose outstanding work²⁶, first published in 1959, addressed the Habsburgs' special type of piety and the strategies underpinning it. The aspects examined by this author — devotion to the Eucharist and to the Virgin Mary, confidence in the Cross of Christ, veneration of particular saints²⁷ — are investigated by the Austrian researcher in the historical context of the Counter-Reformation (1545-1563), taking into account the role claimed by the Habsburg dynasty as protectors of the Roman-Catholic confession²⁸. These four dimensions, cultivated by means of processions, ceremonies and visual representations by several generations of the Habsburg family, are also reflected by the iconography of certain Transylvanian churches which belong to the Greek-Catholic communities at the time of their decoration²⁹.

Regarding the Eucharist, the importance attached to it is evinced by the multiplication of visual representations within the same place of worship, as is the case of Cubleşu³⁰, Aghireşu³¹, Tămaşa village churches. Although the author's signature is no longer legible in any of them, in earlier studies, based on stylistic similarities with other occurrences, I have ascribed the mural decoration to Ursu Broină, an artist whose activity in the area, towards the end of the 18th century, is attested to by local people's memory

²⁶ CORETH, 2001.

²⁷ CORETH, 2001. *Vide also* DUCREUX, 2011: 277-278.

²⁸ The Habsburg family was not the only one in Central Europe claiming such mission. In Bavaria, the dukes of Wittelsbach undertook, even before the onset of the Counter-Reformation, actions aimed at reviving Catholicism within the territories under their rule. *Vide* MULLETT, 2010: 27-28.

²⁹ According to the inscriptions present in the narthex or nave.

³⁰ For instance, in the altar apse of Cubleşu church, the theme *Christ in the chalice* is associated with the figure of Archdeacon Stephen carrying an oversized eucharistic chalice, and the *Vision of Peter of Alexandria*.

³¹ At Aghireşu church, the scene of Mary of Egypt receiving Communion from Zosimas is located in the altar apse, an atypical choice, departing from the Romanian iconography of the 18th-19th centuries, which usually places this scene in the narthex (Bica, Dealu Negru, etc.).

and documents³². Broină was not only a skilled painter of churches and icons, but also a Greek-Catholic priest with extensive theological knowledge, as demonstrates the complexity of his iconographic programs. He also associated the theme of the Eucharist to that of the Cross — an unprecedented perspective, never before found with Romanian edifices in northern Transylvania — in a representation depicted in the church of Tămașa (the edifice is nowadays located in the village of Ticu-Colonie) (Fig. 3).



Fig. 3. *Confidence in the Cross of Christ*, Church of Tămașa, mural painting, c. 1787



Fig. 4. *Confidence in the Cross of Christ*, Church of Fildu de Sus, mural painting from 1856

Confidence in the Cross of Christ (*Fiducia in Crucem Christi*), an post-Tridentine iconographic theme showing Jesus carrying the cross on His right shoulder, can also be found with other Greek-Catholic churches (Năsal, Nădașu, Fildu de Sus — Fig. 4, Ciuleni).

The third element of this particular strand of piety — devotion to the Virgin Mary — is present in some of the Greek-Catholic places of worship, which display either the miraculous image of Mariazell³³ (found at Aghireșu), or the iconographic type of

³² MARIN BARUTCIEFF, 2011: 25-38; 2013: 361-378.

³³ Mariazell became under Leopold I (1658-1705) the most important pilgrimage destination in the territories under Habsburg governance, where the religious significance also gained political connotations during this period. *Vide* CORETH, 2001: 57; DUCREUX, 2011: 295. Maria Theresa proclaimed this image as *Patrona Austriae*. *Vide* STEINER, 2004: 265.

the Immaculate Virgin³⁴ (Fildu de Sus, Năsal) — purposely chosen in the 17th century by the Habsburgs in order to place Austria under the protection of the Holy Virgin³⁵.

The fourth dimension of Catholic piety lies in the veneration of certain hagiographic figures, as encouraged by the Counter-Reformation. One of these saints is Ignatius of Loyola, the founder of the Society of Jesus, a religious order whose missionaries reached Transylvania as early as 1579³⁶. The figure of the Jesuits' patron, included in the mural painting of Fildu de Sus (Fig. 5), is also one of the post-Tridentine representations intended as a visual reminder of Romanians' alliance with Rome³⁷.



Fig. 5. *Saint Ignatius of Loyola*, Church of Fildu de Sus, mural painting from 1856

³⁴ This iconographic type shows Mary stepping on the snake's head (Fildu de Sus, Năsal) and is placed in the proximity of Apocalypse scenes (Năsal). Unfortunately, recent alterations of the mural painting at Năsal have rendered the images unclear. Next to the Virgin, an inscription in Cyrillic script reads «The woman clothed with the sun», quoting a verse in the Book of the Revelation (12: 1). An etching and an icon on glass of this type, authored by Johann Esaias Nilson (Augsburg, 1721-1788), are reproduced in STEINER, 2004: 136, figs. 53a, 53.

³⁵ CORETH, 2001: 53. The Mariazell type, as well as other sacred representations produced during the Counter-Reformation also circulated via icons on glass and etchings, widely adopted around mid-18th century by the popular art of Central Europe. *Vide* STEINER, 2004: 9. An etching and an icon on glass of this type also in STEINER, 2004: 230, figs. 100a, 100.

³⁶ CRĂCIUN, 2002: 75.

³⁷ The southern wall of the nave, mural painting dating from 1856. Ignatius of Loyola is shown hitting a snake with a stick — an allusion to an episode in the saint's biography.

The presence in this Transylvanian church of two other iconographic themes belonging to the Catholic visual discourse after 1563 — *Saint Anne teaching the Holy Virgin Mary how to read*³⁸ and *Christ offering the keys to the Kingdom of Heaven to Saint Peter*³⁹ — supports the same interpretation.

In this cultural, social and political context, the inscriptions painted inside the church clarify the denominational identity of Romanian communities in Transylvania. Usually, they indicate the period when the painting was executed, the person who commissioned it, the name of the local bishop and of the priest serving at the time, as well as the name of the ruling emperor. Some of the Greek-Catholic religious edifices in the north of this province and the adjoining regions (Țara Lăpușului and Țara Chioarului, pertaining to the Ruthenian Greek-Catholic Diocese of Muncaci) include further visual identifiers. At Borșa, Năsal (Fig. 6), Bulgari and Cupșeni, as well as Valea Chioarului⁴⁰, the iconographic programs display heraldic emblems of the House of Austria, such as the double-headed eagle (*Aquila biceps*) holding a sceptre and a sword in his claws — a representation which the House of Habsburgs took over from the heraldry of the Holy Roman Empire.



Fig. 6. Coat of arms of the House of Austria, Church of Năsal, mural painting from 1804

³⁸ Gary Waller examined how the medieval theme was taken over by Spanish post-Tridentine art. The Virgin following the book's lines with her finger, under Anne's supervision, indicates she is gaining awareness of her mission as mother of God, and is preparing for the Annunciation (by way of revelation and the *Immaculate conception*). Vide WALLER, 2015: 124.

³⁹ The space allotted to this theme in the church of Fildu de Sus underscores the importance attached to the Holy Apostle Peter by Roman-Catholic theology. Vide LINDBERG, 2021: 309.

⁴⁰ Construction works began in 1852 and were completed in 1881, when the church belonged to the jurisdiction of the Diocese of Gherla, established in 1853.

In the painting of Borșa church (dating from late 18th century) the bird's head is surmounted by a generic royal crown; the object's aspect was altered in the later occurrences (Năsal, Cupșeni — Fig. 7, Valea Chioarului — all from the 19th-century).

This iconographic evolution reflected the political changes following 1800, when Francis I proclaimed the Austrian Empire (1804) and adopted as symbol of the new title the crown created for Rudolf II (1602). Visibly displayed either in the narthex, within the votive inscription (Năsal) or as part of significant compositions (the *Genesis* — Cupșeni)⁴¹, or in transitional spaces (above the entrance from the narthex into the nave, at Bulgari; among the carvings adorning the iconostasis, at Valea Chioarului), the imperial coat of arms illustrated the loyalty of this segment of the Romanian population to the Habsburg dynasty and also expressed its hope for assistance in gaining political and social rights.

Finally, the last case to be addressed is that of painter Ursu Broină, mentioned above as author of the iconographic programs of three churches (at Cubleșu, Aghireșu, Tămașa), all located near Cluj, the most important urban centre in northern Transylvania during the early modern period. The complexity of the dogmatic and political discourse produced by the painter-priest⁴², reflected in the subtlety of compositional associations in his mural painting, evinces his sound theological education, which he employed to create a visual pledge of religious and political allegiance to the House of Habsburg. An incident in which the priest had been involved, in mid-1780s (the demolition of a monastery he had built) prompted him to petition emperor Joseph II. His letter of 1786, whereby Broină asked the emperor to do justice to him, never reached its addressee. However, the social and political aspirations of this priest were expressed in the (unusual) iconographic program of Tămașa (1787-1790)⁴³, in which he included two portraits of the emperor⁴⁴. Assimilating the sacred dimension and attributes of the *Christological Cycle* compositions they are juxtaposed to (Fig. 8), these portraits denote their author's faithfulness to the House of Habsburg-Lothringen and especially to this «new Saint Joseph», who ruled between 1780 and 1790⁴⁵.

⁴¹ Introducing the coat of arms in the painting of Cupșeni, created in 1848, should be interpreted in the context of the Revolution of 1848, when a number of Romanian intellectuals, among them philosopher Simion Bărnuțiu, lobbied for the federal organization of the Romanians in Transylvania, Banat and Bukovina as a single province, to be integrated into the Austrian Empire. *Vide* BRUBAKER, 2006: 191.

⁴² Ursu Broină was a priest of the Greek-Catholic community of Stoboru, as shows his letter — now in the National Archives of Cluj, Collection Ilie Dăianu, inventory number 1087.

⁴³ The church built in late 18th century at Tămașa, a village in Cluj county, was transferred in 1935 to a newly-established village, Ticu-Colonie.

⁴⁴ The inscriptions accompanying them are no longer extant. The portraits were identified in 2011 by the author of the present paper, by comparison with the political propaganda portraits of Joseph II disseminated throughout the Habsburg-ruled territories, including Transylvania.

⁴⁵ Joseph II was a mythical figure to the Romanians in Transylvania, a province which the monarch visited twice (1773, 1786). On the emperor's first visit to Transylvania, *vide* BOZAC, PAVEL, 2006.



Fig. 7. Coat of arms of the House of Austria, Church of Cupșeni, mural painting from 1848



Fig. 8. Scenes from the Passion Cycle with the portrait of Joseph II, Church of Tâmașa

This pledge of allegiance to the emperor *who tolls the church bells* — an apotropaic act with multiple connotations (warning, but also deliverance or long-awaited celebration), took place shortly after the decrees emancipating the Romanians of Transylvania, signed by Joseph II at the end of the 18th century⁴⁶.

CONCLUSIONS

Two main conclusions can be derived by investigating the political and religious changes which occurred in Transylvania in late 17th century and over the following one.

Firstly, we note that the iconographic programs of Byzantine tradition were, by and large, maintained unaltered in the Romanian churches (decorated between 1765 and 1867) belonging to either the Orthodox or the Greek-Catholic Romanian communities in northern Transylvania. This iconographic consistency evinced by the places of worship of both Greek-Orthodox and Greek Catholic denominations emanates from the principle of continuity and tradition. This principle was upheld also in late 17th century and early 18th century by the members of the Greek-Catholic clergy, throughout the process of union with Rome⁴⁷. It underscores the convergence of the two denominations' visual discourses and also, in the words of Paul Shore, «the existence of a connexion across national boundaries to a wider cultural heritage spread throughout Eastern Europe»⁴⁸.

The second remark concerns another principle underpinning the emergence of the Greek-Catholic denomination: fidelity to the Habsburg monarchy. Expressed in a set of symbolic elements denoting the influence of Central-European Baroque in the decoration of Uniate edifices, this dynastic loyalty is discernible at the end of the 18th and notably during the 19th century.

BIBLIOGRAPHY

- BERNATH, Mathias (1994). *Habsburgii și începuturile formării națiunii române [The Habsburgs and the Founding of Romanian Nation]*. Cluj: Dacia.
- BOZAC, Ileana; PAVEL, Teodor (2006). *Călătoria împăratului Iosif al II-lea în Transilvania la 1773 [The Journey of the Emperor Joseph II in Transylvania at 1773]*. Cluj-Napoca: Institutul Cultural Român.
- BRUBAKER, Rogers (2006). *Ethnicity without Groups*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- CORETH, Anna (2001). *Pietas Austriaca*. West Lafayette: Purdue University Press.
- CRĂCIUN, Maria (2002). *Traditional Practices: Catholic Missionaries and Protestant Religious Practice in Transylvania*. In PARISH, Helen; NAPHY, William G. eds. *Religion and Superstition in Reformation Europe*. Manchester & New York: Manchester University Press, pp. 75-93.
- CRISTACHE-PANAIT, Ioana; SCHELETTI, Ion (1971). *Bisericile de lemn din Sălaj [Wooden Churches of Sălaj]*. «Buletinul Monumentelor Istorice [The Bulletin of the Historical Monuments]». XL:1, 31-40.

⁴⁶ The decrees concerning Transylvania were issued in 1783 and 1785. Vide DUMITRAN, 2007: 75.

⁴⁷ MIRON, 2015: 87.

⁴⁸ SHORE, 2007: 29.

- DELUGA, Waldemar (1994). *Les gravures orthodoxes et gréco-catholiques de la République Polonaise des XVII et XVIIIe siècles*. «Revue des études slaves». 66:2, 267-284.
- DUCREUX, Marie-Elizabeth (2011). *Emperors, Kingdoms, Territories: Multiple Versions of the Pietas Austriaca?* «The Catholic Historical Review». XCVII:2, 276-304.
- DUMITRAN, Daniel (2007). *Un timp al reformelor. Biserica Greco-Catolică din Transilvania sub conducerea episcopului Ioan Bob (1782-1830)* [A Time for Reforms. The Greek-Catholic Church under the leadership of the bishop Ioan Bob (1782-1830)]. Cluj-Napoca: Argonaut.
- EVANS, R. J. (1979). *The Making of the Habsburg Monarchy. 1550-1700. An Interpretation*. Oxford: Clarendon Press.
- KEUL, István (2009). *Early Modern Religious Communities in East-Central Europe: Ethnic Diversity, Denominational Plurality, and Corporative Politics in the Principality of Transylvania (1526-1691)*. Leiden & Boston: Brill.
- HEWRYK, Titus D. (1982). *Masterpieces in Wood. Houses of Worship in Ukraine*. New York: Ukrainian Museum.
- HITCHINS, Keith (1979). *Religion and Rumanian National Consciousness in Eighteenth-Century Transylvania*. «The Slavonic and East European Review». 57:2, 214-239.
- LINDBERG, Carter (2021). *The European Reformations*. 3rd edition. New Jersey: Wiley Blackwell.
- MÂNDRESCU, Gheorghe (1982). *Biserici de lemn din Țara Năsăudului și din Ținutul Bistriței* [Wooden Churches of Năsăud and Bistrița Counties]. In *Monumente istorice și de artă din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului* [Historical and Artistic Monuments of the Vad, Feleac and Cluj Dioceses]. Cluj-Napoca: Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului, pp. 161-192.
- MARIN BARUTCIEFF, Silvia (2011). *Între Arhanghelul Mihail și tatăl pământesc: o declarație de loialitate și atașament față de împăratul Iosif al II-lea în pictura religioasă din Transilvania* [Between the Archangel Michael and the Earthly Father: A Declaration of Loyalty and Attachment to the Emperor Joseph II in the Mural Painting from Transylvania]. In «Apulum. Historia & Patrimonium». 48, 25-38.
- MARIN BARUTCIEFF, Silvia (2013). *Un pictor transilvănean pierdut? Ursu Broină* [A Forgotten Transylvanian Painter? Ursu Broină]. In «Apulum. Historia & Patrimonium». 50, 361-378.
- MIRON, Greta-Monica (2004). «Poruncește, scoale-te, du-te, propoveduește. Biserica Greco-Catolică din Transilvania. Cler și enoriași (1697-1782)» [«Command, Get Up, March, Preach». The Greek-Catholic Church from Transylvania. Clergy and Flock (1697-1782)]. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.
- MIRON, Greta-Monica (2007). *Biserica Greco-Catolică din comitatul Cluj în secolul al XVIII-lea* [The Greek-Catholic Church from Cluj County in the 18th Century]. Cluj: Presa Universitară Clujeană.
- MIRON, Greta-Monica (2015). *Viață parohială și diversitate confesională în Transilvania secolului al XVI-II-lea. Studiu de caz: uniți și ortodocși din comitatul Dăbâca* [Parochial Life and Confessional Diversity in 18th Century Transylvania. Case study: Greek-Catholics and Greek-Orthodox from Dabaca County]. Cluj-Napoca: Mega.
- MULLETT, Michael (2010). *Historical Dictionary of the Reformation and Counter-Reformation*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press.
- NEDICI, Radu (2013). *Formarea identității confesionale greco-catolice în Transilvania veacului al XVIII-lea. Biserică și comunitate* [The Genesis of the Greek-Catholic Confessional Identity in 18th-Century Transylvania. Church and Community]. București: Editura Universității din București.
- PORUMB, Marius (1982). *Vechi biserici românești din secolele XIII-XVI* [Old Romanian Churches from the 13th-16th Centuries]. In *Monumente artistice și de artă din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului*. Cluj: Napoca, pp. 77-96.
- SHORE, Paul (2007). *Jesuits and the Politics of Religious Pluralism in Eighteenth-Century Transylvania. Culture, Politics and Religion. 1693-1773*. Aldershot: Ashgate.

- SABĂU, Nicolae (1982). *Biserici de lemn din Podișul Transilvano-Someșan* [Wooden Churches from the Transylvanian Someșan Plateau]. In *Monumente istorice și de artă din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului*. Cluj-Napoca, pp. 195-228.
- STEINER, Wolfgang (2004). *Hinterglas und Kupferstich. Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen. 1550-1850/ Reverse Painting on Glass*. München: Hirmer.
- TARNAVSCHI, Bogdana (1982). *Biserici de lemn din Țara Lăpușului și din Țara Chioarului* [Wooden Churches from the Lăpuș and Chioar Counties]. In *Monumente istorice și de artă din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului*. Cluj-Napoca, pp. 133-158.
- TOȘA, Ioan (1982). *Biserici de lemn din împrejurimile Clujului și Huedinului* [Wooden Churches from the Surroundings of Cluj and Huedin]. In *Monumente istorice și de artă din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului*. Cluj-Napoca: 229-248.
- WALLER, Gary (2015). *A Cultural Study of Mary and the Annunciation: From Luke to the Enlightenment*. London & New York: Routledge.
- WINGFIELD, Nancy (2001). *Statues of Emperor Joseph II of German Identity*. In BUCUR, Maria; WINGFIELD, Nancy eds. *Staging the Past. The Politics of Commemoration in Habsburg Central Europe. 1848 to the Present*. West Lafayette: Purdue University Press, pp. 178-205.

LA VISITA DE LOS TRES ÁNGELES A ABRAHÁN EN LA *PSYCHOMACHIA* DE PRUDENCIO*

MARÍA ÁNGELES MARTÍ BONAFÉ**

Resumen: *El episodio narrado en Génesis 18, 1-15, genera varios tipos iconográficos vinculados a la visita de los tres ángeles a Abrahán. La representación icónica de la manifestación divina aparece en muchos manuscritos bíblicos ilustrados medievales. Sin embargo, el encuentro de Abrahán con los tres ángeles aparece también en algunos manuscritos ilustrados de la Psychomachia de Prudencio. Este texto estudia la representación visual de dicho episodio bíblico en algunas copias ilustradas del poema de Prudencio, de los siglos IX a XI, en los que la aparición de la figura de Sara puede vincularse al anuncio de la promesa de un hijo para el patriarca y su esposa. La visualidad del tipo iconográfico introduce novedades al desvincularse del texto bíblico y relacionarse con el poema y su difusión.*

Palabras clave: *Abrahán; manuscritos ilustrados; Prudencio; Psychomachia; Sara.*

Abstract: *The narrated story in Genesis 18, 1-15 generates some subjects linked to the visit of the three angels to Abraham. The iconic representation of the divine manifestation appears in many medieval biblical illustrated manuscripts. The subject Abraham, entertaining the angels also appears in some illustrated manuscripts of Prudentius's Psychomachia. The aim of this work is the study of visual representation of Genesis 18,1-15 in some medieval illustrated manuscripts of Prudentius's Psychomachia. In the praefatio Psychomachia the representation of Sarah can be linked to the announcement of the promise of a son for Abraham and Sarah. The visuality of the subject introduces iconic novelties by detaching itself from the biblical text and relating to the poem of Prudentius.*

Keywords: *Abraham; illustrated manuscripts; Prudentius; Psychomachia; Sarah.*

El estudio dedicado a los tipos iconográficos de la tradición cristiana nos ha proporcionado la oportunidad de analizar las representaciones visuales vinculadas al episodio de Génesis 18, 1-15, donde se narra la visita de los tres ángeles a Abrahán en el encinar de Mambré¹. El mismo texto es la fuente literaria del tipo iconográfico de la Trinidad tipológica del Antiguo Testamento, que fue objeto de estudio entre las representaciones conceptuales del Dios Uno y Trino².

Con la historia familiar de Abrahán, el texto bíblico inicia el tiempo histórico del pueblo de Israel bajo la perspectiva de un relato basado en la vida de los patriarcas, donde las mujeres juegan un papel fundamental. No obstante, la sistematización de

* Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana* financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y del proyecto *Los tipos iconográficos conceptuales de María* financiado por GV/2021/123.

** Grupo Apes. Estudios de Cultura Visual, Universitat de València. Email: maria.a.marti@uv.es.

¹ MARTÍ BONAFÉ, 2022.

² MARTÍ BONAFÉ, 2015.

los tipos iconográficos de la tradición cristiana transcurre por las figuras masculinas patriarcales y no por las femeninas, con algunas excepciones, al ser el texto bíblico la fuente primordial de la representación visual. Resulta interesante, por tanto, analizar en qué tipos iconográficos aparecen las figuras femeninas y cuál es su participación en la función comunicativa de los mismos.

El anuncio de la concepción de un hijo para Abrahán y Sara aparece en Génesis 17, 16 y Génesis 18, 9-15 y confirma promesas anteriores hechas por Yahvé, donde se menciona una descendencia tan numerosa como las estrellas³. En el caso del tema de la visita de los tres ángeles a Abrahán en el encinar de Mambré, la representación de Sara no es uniforme en los cuatro tipos iconográficos que se han considerado. Esta aportación se detiene en el análisis de la representación de Sara en algunos manuscritos ilustrados de la *Psychomachia* de Prudencio, al considerar que su aparición incide en la idea de la concepción prodigiosa, al ser ella la portadora de la promesa⁴.

1. LA VISUALIDAD DE LA VISITA DE LOS TRES ÁNGELES: LA SALUTACIÓN DE ABRAHÁN COMO TIPO ICONOGRÁFICO RECURRENTE

Visualmente la narración de Génesis 18, 1-15 fundamenta la configuración de cuatro tipos iconográficos, que se suceden en el tiempo y que son fácilmente identificables.

El texto bíblico detalla en primer lugar la aparición de los ángeles y el recibimiento y acogida por parte de Abrahán⁵ que se visualiza en el tipo iconográfico de «la salutación de Abrahán». En segundo lugar⁶, el gesto de hospitalidad y atención cuando «Abrahán lava los pies a sus huéspedes». En tercer lugar, la comida que se desarrolla en la mesa, precedida por la preparación de los alimentos que se van a consumir y que se inscribe en el tipo iconográfico de «la hospitalidad de Abrahán»⁷. Finalmente, el encuentro con los tres ángeles propicia, durante el ágape, la revelación del nacimiento de un hijo para Abrahán y Sara⁸. La promesa es firme: «Dijo entonces el huésped: “Volveré a tí sin falta el año que viene, y entonces tu mujer, Sara, tendrá un hijo”»⁹. En algunos contextos se ha aislado un cuarto tipo iconográfico, identificado con el nombre de «Abrahán y Sara, la promesa de un hijo» que incide en la manifestación divina como mecanismo de transmisión del anuncio de la promesa del nacimiento de Isaac a la pareja de ancianos. La importancia de la noticia se explica al ser Isaac, según la exégesis, figura de Cristo.

³ Gn 15, 5.

⁴ FISCHER, 2010: 303.

⁵ Gn 18, 1-3.

⁶ Gn 18, 4-5.

⁷ Gn 18, 6-8.

⁸ Gn 18, 9-15.

⁹ Gn 18, 10.

El estudio de la visualidad artística vinculada al episodio bíblico de Gn 18, 1-15 nos ha permitido constatar que, de los cuatro tipos iconográficos considerados, «la salutación de Abrahán» es el más recurrente en el ámbito artístico occidental. En algunos casos, es el tipo más representado, puesto que identifica de manera exclusiva la totalidad del episodio de la visita de los tres ángeles.

Los primeros versículos del capítulo introducen los parámetros espacio-temporales donde se desarrolla la aparición y el encuentro de Abrahán con los tres ángeles: se menciona la encina de Mambré, la tienda y que el encuentro tiene lugar al mediodía. El relato describe las actitudes expresivas y gestos de salutación por parte del patriarca ante la visión de los tres huéspedes.

Se le apareció Yahvé en la encina de Mambré estando él sentado a la puerta de su tienda en lo más caluroso del día. Alzó la mirada y vio que había tres individuos parados a su vera. Inmediatamente acudió desde la puerta de la tienda a recibirlos, se postró en tierra y dijo: «Señor mío, si te he caído en gracia, no pases de largo cerca de tu servidor»¹⁰.

Visualmente se aprecian los parámetros espacio-temporales mencionados: la encina, la tienda o casa y la acción, que tiene lugar a plena luz del día. Abrahán sale al encuentro de los visitantes con las manos adelantadas y jerarquizadas en tamaño. Su prosternación o genuflexión justifica el reconocimiento de la divinidad. El patriarca se dirige al grupo como «Señor mío», lo que indica que ha reconocido la manifestación divina. Los primeros versículos, que hemos vinculado al tipo iconográfico de «la salutación de Abrahán», no mencionan a Sara.

Resulta curioso constatar que las iluminaciones de manuscritos bíblicos medievales son bastante fieles al relato bíblico. Se introducen algunas variaciones icónicas que se explican, en muchos casos, por el ámbito cultural al que pertenecen los textos o las obras, como pueden ser las manos veladas de las figuras, la tipología de la tienda o en su caso, la aparición de una casa o edificación, que puede ser una cabaña o un castillo. La representación de los huéspedes incluye elementos visuales que propician las lecturas angelológicas o cristológicas en aras a una interpretación trinitaria.

2. LA VISITA DE LOS TRES ÁNGELES A ABRAHÁN EN LA «PRAEFATIO» DE LA *PSYCHOMACHIA* DE AURELIUS PRUDENTIUS CLEMENS

Aurelius Prudentius Clemens (348-410) ha sido considerado el mejor poeta cristiano de la Antigüedad. Algunos estudios destacan la ortodoxia de sus escritos, que junto con

¹⁰ Gn 18, 1-3.

las descripciones alegóricas pueden ayudar a explicar el atractivo del que gozó al formar parte del «curriculum» formativo carolingio y justifican la presencia de glosas en copias de la obra durante los siglos IX, X y XI. Dichos comentarios informan de la popularidad de Prudencio y de la utilización de su obra en centros destacados de aprendizaje en el mundo franco del este, que evidencian una significativa presencia en la historia intelectual carolingia y otoniana¹¹.

La *Psychomachia* es un poema alegórico cuyo tema es el enfrentamiento entre vicios y virtudes en el seno del alma humana. Recientemente se ha destacado el fuerte componente formativo y mnemónico del texto y sus imágenes en el ámbito monástico, utilizado en el aprendizaje de la gramática, ejercicios de lectura y meditación¹². Asimismo se ha significado cómo la visualidad de las copias ilustradas se traslada a partir del siglo XII a la escultura y pintura monumental¹³.

Para el conjunto de los manuscritos ilustrados son imprescindibles los estudios que han establecido los estemas de filiación. Se conocen una veintena de manuscritos ilustrados, copias que se jalonan desde el siglo IX hasta el XIII. Su origen y procedencia están acotados a varias abadías anglosajonas y una serie de monasterios de influencia carolingia entre la zona del río Rin y el valle del Mosa. Se han diferenciado dos grupos o conjuntos de códices, en función de sus características estilísticas¹⁴. Desde el punto de vista formal, Weitzmann ha destacado que la *Psychomachia* de Prudencio fue una obra muy copiada en la Edad Media, ilustrada muy poco tiempo después de ser escrita. El manuscrito latino 8084, no ilustrado, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia (París), está datado en el siglo VI¹⁵. Además, el estudio de las copias más antiguas ayuda a entender los mecanismos de configuración de la ilustración de los códices¹⁶.

La visita de los tres ángeles a Abrahán aparece en la «praefatio» particular a la *Psychomachia*, donde Prudencio realiza una interpretación particular de la Biblia. El texto asociado a la ilustración de la visita de los tres ángeles son los versos 45-49 de la «praefatio» de la *Psychomachia*, que aluden a la visión trinitaria, la hospitalidad de Abrahán y la futura fertilidad de Sara:

¹¹ O'SULLIVAN, 2004: 20-21.

¹² SOLIVAN ROBLES, 2020: 115-116.

¹³ SOLIVAN ROBLES, 2020: 116; NORMAN, 1988: 53-73.

¹⁴ Puede consultarse una actualización de los grupos considerados y su filiación, a partir de los estudios clásicos de STETTINER, 1895; WOODRUFF, 1929 *apud* SOLIVAN ROBLES, 2020: 114-115.

¹⁵ Aurelius Clemens Prudentius, *Liber cathemerinon, Apotheosis, Hamartigenis, Psychomachia*, París : Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits : latin 8084, fol. 101.

¹⁶ WEITZMANN, 1990.

mox et triformis angelorum trinitas

senis revisit hospitis mapalia,

et iam vietam Sarra in alvum fertilis

munus iuventae mater exsanguis stupet,

*herede gaudens, et cachinni paenitens*¹⁷.

[Al punto también el triforme trío de ángeles

va a visitar la choza de ese anciano hospitalario y

Sara queda asombrada de que ese don propio de la fértil

juventud llegue a su vientre ya marchito, madre sin sangre ya,

y está gozosa por su heredero a la vez que arrepentida de su carcajada]¹⁸.



Fig. 1. *La salutación*. Prudencio, *Psychomachia*, siglo IX, Abadía de Saint Amand, Valenciennes
Fuente: Bibliothèque municipale, ms 0412, fol. 3r

La «*praefatio*» toma la figura de Abrahán como modelo de perfección moral y sabiduría cristiana. Mediante el método alegórico, el poeta incide en el sentido cristiano del texto veterotestamentario¹⁹. Es en este aspecto donde nos interesa destacar cómo la ilustración de la visita de los tres ángeles constituye una representación literal acorde con el texto y cómo la incorporación de la figura de Sara enfatiza el sentido cristológico. Es el propio Prudencio quien resuelve las claves del alcance simbólico del prefacio en los versos finales del mismo. Rivero García lo resume como sigue: «Abrahán es el alma y salva a Lot, el cuerpo, de los reyes feroces y ambiciosos que son los Vicios, y por ello recibe la semilla de Cristo»²⁰. De esta manera, se pone en relación la concepción prodigiosa de Sara con la concepción virtuosa de María, que en algún caso se trasladará a la visualidad.

¹⁷ PRUDENCIO, 1949.

¹⁸ PRUDENCIO, 1997: 365-366.

¹⁹ BUREAU, 2003: 94-124.

²⁰ RIVERO GARCÍA, 1997: 23.

3. LA VISUALIDAD DE LA SALUTACIÓN EN LAS COPIAS ILUSTRADAS MEDIEVALES

Las copias ilustradas más antiguas de la *Psychomachia* de Prudencio están datadas en el siglo IX y se han vinculado a diversas abadías y «scriptoria»: dos manuscritos a la Abadía de Saint Amand, uno al «scriptorium» de Saint Denis²¹ y otro al de Reims.

Desde el punto de vista formal, estas copias comparten la ausencia de marcos o fondos en las miniaturas y las figuras se sitúan sobre una línea ondulada e irregular²². Comparten también un texto en minúscula carolina regular, en rojo, que introduce la acción representada: «ABRAHAM SUBARBORE CUM ANGELIS LOQUITUR»²³, que en algún caso hace mención explícita a la presencia de Sara «SARRE IN TABERNACULO ABRAM SUBARBORE TRES ANGELIS OCCURRUNT» (Fig. 3).

Entre principios del siglo X y el siglo XI conocemos un manuscrito asociado a la Abadía de Saint Gall; una copia vinculada a Tours²⁴ y otra a la región de Mosan.

Asimismo, se han identificado algunos ejemplares ilustrados procedentes de abadías anglosajonas que presentan características estilísticas e iconográficas que las vinculan a una misma tradición literaria y visual, datadas entre finales del siglo X y las primeras décadas del siglo XI: una copia procedente de Canterbury con glosas en inglés antiguo; un manuscrito de lujo asociado a las producciones de Canterbury y que con posterioridad pasó a la Abadía de Malmesbury²⁵; y una copia relacionada con la Abadía de Bury Saint Edmunds²⁶.



Fig. 2. *La salutación.*
Prudencio, *Psychomachia*,
c. 890, Abadía de Saint
Amand, Brussels
Fuente: Bibliothèque
royale de Belgique,
ms 9987-91,
fol. 101v (p. 208)

²¹ C. 825-849. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, BUR. Q3, fol. 121v, p. 128.

²² Weitzmann realiza la observación de la ausencia de marco para la ilustración de columna del manuscrito latino 8085 de la Biblioteca Nacional de Francia (Fig. 3). WEITZMANN, 1990: 61.

²³ El manuscrito de la Biblioteca de Valenciennes (Fig. 1) ha perdido dicho texto, aunque quedan restos del pigmento en color rojo.

²⁴ C. 980-999. París, Bibliothèque Nationale de France, lat 8318, fol. 50r.

²⁵ Este manuscrito (Cambridge, Corpus Christi College 23) ha merecido estudios particulares en aras a una comprensión de los mecanismos de representación de las virtudes y los vicios en la *Psychomachia* de Prudencio. KARKOV, 2001: 118-119.

²⁶ C. 980-1099. Londres, British Library, Add.24199, fol. 3v.



Fig. 3. La salutación. Prudentio, *Psychomachia*, siglo IX, Reims, París
Fuente: Bibliothèque Nationale de France, lat 8085, fol. 56r



Fig. 4. La salutación. Prudentio, *Psychomachia*, c. 900, Abadía de Saint Gall, Bern
Fuente: Stadtbibliothek Bern, ms 264, fol. 33r (p. 65)

Fig. 5. La salutación.
Prudencio, *Psychomachia*,
c. 900-1049,
región del Mosa,
Brussels
Fuente: Bibliothèque
royale, ms 10066-77, fol.
114r (p. 229)



Fig. 6. La salutación.
Prudencio, *Psychomachia*,
c. 980-999,
Canterbury, Londres
Fuente: British Library,
Cotton Cleopatra
C.VIII, fol. 5v



Fig. 7. La salutación.
Prudencio, *Psychomachia*,
c. 980-999, Abadía de
Malmesbury, Cambridge
Fuente: Corpus Christi
College Library,
ms 23, fol. 3v



El episodio de *La visita de los tres ángeles a Abrahán* se concreta formalmente mediante el esquema icónico utilizado en el tipo iconográfico de «la salutación», aunque se introducen variaciones que enriquecen la función comunicativa del mismo. Los parámetros espaciales se definen con la representación de la encina y la tienda que menciona el texto de Génesis 18,1, o en su defecto, una edificación, o ambos elementos, aunque en el poema de Prudencio se habla de una choza.

La disposición icónica habitual se compone del patriarca que sale al encuentro de los ángeles sin prosternarse ni arrodillarse²⁷. Abrahán alarga los brazos levantando las manos hacia los ángeles en un gesto de saludo, acogimiento y hospitalidad (Figs. 1-7). Las manos se jerarquizan en tamaño para trasladar visualmente la trascendencia del recibimiento ante la importancia de la visita. Especialmente grandes son las del patriarca y las del ángel con nimbo en el manuscrito latino 8085 de la Biblioteca Nacional de París (Fig. 3). Resulta interesante constatar que la genuflexión de Abrahán se introduce a principios del siglo XI. La detectamos en una copia con anotaciones latinas y glosas en alto alemán antiguo²⁸ y posteriormente en el único manuscrito inglés románico asociado a la abadía benedictina de Saint Albans, datado a principios el siglo XII.

De esta manera, en las copias más antiguas del siglo IX y las vinculadas a las abadías anglosajonas del siglo X y XI, el saludo y el recibimiento se hace por medio de los gestos de las manos y el acto de salir a recibir a la puerta de la tienda.

En la «praefatio» de Prudencio los huéspedes que visitan a Abrahán son ángeles, con rostro imberbe y bien parecidos. Para incidir en la dignidad de su presencia en la casa del patriarca y la significación de la comunicación divina se utilizan diversos



Fig. 8. *La salutación*. Prudencio, *Psychomachia*, c. 1120, abadía benedictina de St. Alban, Londres. Fuente: British Library, Cotton Titus D. XVI, fol. 4r

²⁷ La ausencia de prosternación y el saludo del patriarca se había representado con anterioridad en Vía Latina (Roma) y la acción de salir al encuentro de los huéspedes en el mosaico de Santa María la Mayor (Roma). MARTÍ BONAFÉ, 2022: 448-449.

²⁸ C. 1000-1020. Köln, Kölner Dombibliothek, ms 81, fol. 65v.

recursos icónicos o atributos como el nimbo y el bastón de mensajero acabado en cruz, que aparecen en las copias más antiguas (Figs. 1-2). En algún caso se destaca una de las figuras angélicas como Cristo-logos, mediante el nimbo crucífero, el color del manto y con gestos dirigidos al patriarca (Fig. 5). La identificación de los ángeles como «Trinitas» se enfatiza también con la isocefalia de los mismos, muy destacada en la copia procedente de Saint Gall (Fig. 4). En los manuscritos anglosajones (Figs. 6-7) creemos poder identificar una misma tradición iconográfica²⁹. La representación de los ángeles introduce diferencias entre las tres figuras, bien en los gestos, bien en los atributos que portan: bastón de mensajero y rollo o libro; además dichos objetos se sostienen con manos veladas, de manera casi idéntica en dos de las copias. Sin embargo, en la narración icónica prevalece también la idea de unidad que caracteriza a los tres ángeles y que remite a la «Trinitas». Visualmente se utiliza la ubicación de las figuras angélicas en un montículo elevado con respecto a Abrahán (Fig. 6), o mediante un suelo irregular irreal que los acoge (Fig. 7).

La novedad más significativa de las ilustraciones de la «praefatio» en las copias del siglo IX-X y los manuscritos anglosajones es la aparición de la figura de Sara, que no menciona el relato bíblico, pero sí el texto poético de Prudencio (versos 47-49), con referencia al asombro ante el anuncio de la concepción prodigiosa de un hijo (Figs. 1-7).

Las copias más antiguas, que datan del siglo IX, introducen la representación de Sara hilando a la puerta de la tienda, que se ubica en la parte anterior de una edificación cupulada. Utiliza para el hilado el huso pendular de fusayola baja que sujeta con la mano derecha y la rueca de mano o brazo en la mano izquierda³⁰ (Figs. 1-2). Estos tres manuscritos comparten la misma tradición iconográfica para la representación de Sara, que también se observa en la tipología de la tienda, la construcción y los gestos en el manejo del huso y la rueca, idénticos en la copia de Valenciennes y la conservada en Leiden. Reproducen también el «*incipit*» en rojo que introduce el texto alusivo a la ilustración.

En los manuscritos del siglo X y principios del siglo XI, procedentes de los centros intelectuales continentales, se manifiestan variaciones al representar a Sara, sin el huso y la rueca de hilar. La matriarca aparece detrás de Abrahán, con la cabeza cubierta, atenta al anuncio divino, con una mano en la cara (Fig. 4), recogida dentro de la tienda³¹,

²⁹ La British Library vincula las copias Cotton Cleopatra C.VIII; Cambridge, Corpus Christi College 23 y Add. 24199 (Figs. 6-7), tanto para el ciclo de imágenes como para el texto.

³⁰ Lynn White recoge que el torno de hilar aparece hacia el año 1280 en Speyer. Por tanto, no hemos de buscar una ilustración del mismo con anterioridad a dicha fecha: WHITE, 1973: 136.

³¹ Una ilustración similar a la copia que se custodia en la BN de Francia, lat. 8318 es la conservada en Leiden, donde la ilustración de la visita de los tres ángeles a Abrahán aparece junto con otras escenas de la *Psychomachia*. De hecho las escenas del poema se han condensado en 14 páginas ilustradas: *Liber manualis Ademari Cabanensis monachi Engolismensis*. Prudentius, *Psychomachia*, 988- c.1034. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, VLO 15- part 8, fol.37v: <<http://hdl.handle.net/1887.1/item:1943561>>.

o participando del saludo y el recibimiento a los huéspedes junto a Abrahán, con los brazos y las manos extendidas, como en el manuscrito 10066-77, conservado en la Biblioteca Real de Bruselas (Fig. 5).

En las tres copias anglosajonas que hemos considerado (Figs. 6-7) se introducen nuevos parámetros icónicos en la representación de Sara, sentada a la puerta de la tienda, con la cabeza cubierta, con el gesto de acercar la mano izquierda al rostro. Entendemos que estas ilustraciones bien pudieron haber seguido tradiciones visuales anteriores que quedan por identificar.

En los manuscritos de los siglos XI y XII que configuran la ilustración de la visita angélica mediante un esquema icónico con Abrahán arrodillado, la representación de Sara ha desaparecido (Fig. 8). La visualidad incide en la visión trinitaria de la que goza el patriarca por su limpieza de corazón y que según Cesáreo de Arlés le permite ver a Dios³².

4. LA FUNCIÓN COMUNICATIVA DE LA VISUALIDAD DE SARA

La representación visual de la visita de los tres ángeles en la «praefatio» de la *Psychomachia* de Prudencio incide en una lectura trinitaria angelológica y en la significación del anuncio del embarazo de Sara, con alusión directa a su infertilidad. Sin embargo, la representación se inscribe en el contexto narrativo icónico del tipo iconográfico de «la salutación». Entendemos que la introducción de la figura de Sara es la clave icónico-alegórica para entender la trascendencia del prodigio del nacimiento de Isaac en la posterior historia del pueblo de Israel. El texto de Prudencio refiere la concepción de Sara en sentido simbólico como la semilla de Cristo, vinculándola con la Trinidad de Dios³³. Creemos que es esta la razón que justifica la presencia de Sara en el tipo iconográfico de «la salutación» en los manuscritos ilustrados de la *Psychomachia* de Prudencio, hasta principios del siglo XI. En el texto poético Abrahán es el modelo de sabiduría cristiana, pero la mención de Sara resulta imprescindible para entender la importancia del anuncio, dado que ella es la portadora de la promesa.

En las copias más antiguas vinculadas a la Abadía de Saint Amand y Saint Denis, Sara aparece hilando (Figs. 1-2)³⁴. Sin embargo, el relato bíblico y el poema de Prudencio no hacen alusión directa a dicha tarea. Tal vez las palabras recogidas en Proverbios 31, al referirse a las virtudes de la mujer ejemplar, con alusión al trabajo del hilado: «Aplica sus manos a la rueca y sus dedos manejan el huso»³⁵, pueden explicar por qué Sara aparece hilando. Entendemos que el imaginario colectivo concibe el hilado como una actividad económica de la que se encargan las mujeres.

³² Serm. 83,5; CCL 103, 342-343; MERINO RODRÍGUEZ, *dir.*, 2005: 123-124.

³³ RIVERO GARCÍA, 1997: 46.

³⁴ En este grupo consideramos también el manuscrito lat. 8085 de la BN de Francia, aunque Sara no aparece con el huso y la rueca manual (Fig. 3).

³⁵ Pr 31, 19.

Los manuscritos del siglo X del contexto intelectual continental mantienen la representación de Sara detrás de Abrahán, participando del saludo a los ángeles o en el interior de la tienda (Figs. 4-5). Orígenes fue quien reflexionó de forma alegórica y moral sobre el lugar que ha de ocupar Sara detrás del patriarca: «Si el varón va por delante hacia el Señor, la mujer debe seguirlo»³⁶, en clara alusión a la sabiduría de Abrahán al creer en Dios.

En las copias anglosajonas del siglo X Sara adopta el gesto de llevarse la mano al rostro en una actitud de asombro (Figs. 6-7). Lejos de introducir una interpretación concluyente de dicho gesto, creemos prudente plantear posibles relaciones con tradiciones visuales anteriores que bien pudieron haberse desarrollado en manuscritos ilustrados de textos de la antigüedad en los «scriptoria» medievales.

A partir de inicios del siglo XI y durante el siglo XII la representación de Sara desaparece de las copias ilustradas de la *Psychomachia* del poeta Prudencio. Se desarrolla el esquema icónico con Abrahán arrodillado frente a los tres ángeles (Fig. 8). Dicho esquema se convencionalizará en el tipo iconográfico de «la salutación» como el más habitual en la tradición cultural del contexto artístico y librario occidental.

En conclusión, la función comunicativa del tipo iconográfico y el texto al que se asocia, —la «praefatio» de la *Psychomachia* de Prudencio—, nos inducen a proponer que la intención de las representaciones que incluyen a Sara es aludir al anuncio de la promesa de un hijo en el contexto de la manifestación trinitaria. En clave alegórica, se muestra la relación simbólica entre el anuncio del nacimiento de Isaac y la Anunciación a María y el posterior nacimiento de Cristo.

BIBLIOGRAFÍA

- BUREAU, Bruno (2003). *L'utilisation de la Bible dans la Psychomachie de Prudence*. «Vita Latina». 168, 94-124.
- FISCHER, Irmtraud (2010). *Significado de los «Textos sobre las mujeres» en los relatos sobre los progenitores de Israel*. In NAVARRO PUERTO, Mercedes; FISCHER, Irmtraud, eds. *La Torah, La Biblia y las Mujeres*. Navarra: Verbo Divino, vol. 1, pp. 263-303.
- KARKOV, Catherine E. (2001). *Broken bodies and singing tongues: gender and voice in the Cambridge, Corpus Christi College 23 Psychomachia*. «Anglo-Saxon England». 30, 115-136.
- MARTÍ BONAFÉ, María Ángeles (2015). *La Trinidad del Antiguo Testamento*. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, dir. *Los tipos iconográficos de la Tradición cristiana, vol. 1, La Visualidad del Logos*. Madrid: Encuentro, pp. 208-232.
- MARTÍ BONAFÉ, María Ángeles (2022). *Visita de los tres ángeles a Abrahán. Teofanía de Mambré*. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, dir. *Los tipos iconográficos de la Tradición cristiana, vol. 7, Antigua Alianza I, Los Patriarcas*. Madrid: Encuentro, pp. 446-505.
- MERINO RODRÍGUEZ, Marcelo, dir. (2005). *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Antiguo Testamento 2. Génesis 12-50*. Madrid: Ciudad Nueva.
- NORMAN, Joanne S. (1988). *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*. «American University Studies». IX, 29.

³⁶ Hom. in Gn. 4,4; ORÍGENES, 1999: 156.

- O'SULLIVAN, Sinéad (2004). *Early Medieval Glosses on Prudentius'Psychomachia: The Weitz Tradition*. Leiden; Boston: Brill.
- ORÍGENES (1999). *Homilias sobre el Génesis*. Madrid: Editorial Ciudad Nueva.
- PRUDENCIO (1949). *Psychomachia*, vol. I. Londres: H. J. Thomson. [Consult. 22 mar. 2022] Disponible en <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:stoa0238.stoa002.perseus-lat1:1>>.
- PRUDENCIO (1997). *Obras I*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- RIVERO GARCÍA, Luis (1997). *Introducción, traducción y notas*. In Prudencio, *Obras I*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, pp. 7-147.
- SOLIVAN ROBLES, Jennifer (2020). *La psychomachia en el mundo medieval: De la proyección miniada a la figuración monumental*. «Revista Digital de Iconografía Medieval». XII:22, 105-132.
- STETTINER, Richard (1895). *Die Illustrierten Prudentiushandschriften*. Berlín: Druck von J.S. Preuss.
- WEITZMANN, Kurt (1990). *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*. Madrid: Nerea.
- WHITE, Lynn (1973). *Tecnología medieval y cambio social*. Paidós: Buenos Aires.
- WOODRUFF, Helen (1929). *The Illustrated Manuscripts of Prudentius*. «Art Studies». 7, 31-79.

HORACIO Y LAS *EMPRESAS MORALES* DE JUAN DE BORJA. LAS EMPRESAS 94 Y 95. UNA LECTURA ALTERNATIVA DE HORACIO

ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO*

Resumen: *Juan de Borja en sus Empresas morales remite en dos ocasiones a las Odas, de Horacio, en la empresa 94 y en la 95. Ambas citas están intrínsecamente imbricadas con la estrategia del disimulo que, nacida en la época habilitar la combinación del juego político con el cumplimiento de los dogmas religiosos, vincula la ficción literaria y la realidad a través de la figura retórica de la alegoría. El hecho de que Borja las ordene de forma consecutiva parece aportar un significado especial al par: la necesidad de la prudencia en la guerra y la paz.*

Palabras clave: *Juan de Borja; Empresas morales; disimulo; alegoría; emblemática; Felipe II.*

Abstract: *Juan de Borja refers twice to Horace's Odes in the Empresas morales. Both quotations, devices 94 and 95, are intrinsically intertwined with both the strategy of dissimulation, born in the period to enable the combination of political play with the fulfilment of religious dogmas, and with themselves. The fact that Borja arranges both devices consecutively seems to bring a special significance to the pair: the necessity of prudence both in war and peace.*

Keywords: *Juan de Borja; Empresas morales; allegory; dissimulatio; emblems; Philipe II.*

A la hora de estudiar críticamente una obra artística resulta indispensable, a pesar de la gran multitud de estudios que se han realizado al respecto y del gran valor que poseen las hermenéuticas en las que se deja completamente de lado la figura autorial, la relación creador-creación; pero en pocos lugares es más necesario el estudio de dicha vinculación que en obras que persiguen, por su carácter adjetivo, esto es, cuya creación responde a una motivación ajena a la propia composición, a una intención didáctica, práctica, etc. como es el caso de la que nos reúne hoy aquí.

No es casualidad que Juan de Borja únicamente compusiera una obra, que esta pudiera clasificarse en un género muy particular y que respondiera a unas motivaciones muy concretas. Asimismo, no se debe al azar que el diplomático español totalizara una obra de Empresas¹ de carácter moral con un objetivo extraño al de los libros de emblemas del resto de Europa en la época². Muy al contrario, si la obra dispone de la forma, orden,

* Dpto. Estudios Clásicos/Ikasketa Klasikoak Saila. Facultad de Letras/Letren Fakultatea, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Francisco Tomás y Valiente, I. C. P. 01006, tfno. 945 01 39 39. Email: alex.martinez@ehu.eus.

¹ La empresa, a diferencia del emblema o de la divisa, persigue «ser un reflejo de las intenciones, deseos o aspiraciones personales de quien las portaba» (GARCÍA ARRANZ, 2010: 30).

² La practicidad última es de hecho la característica que la obra confiere al género y que hace destacar a la emblemática hispana de la del resto de Europa, cuyos objetivos no son tan evidentemente ético-políticos (BOUZY, 2007); con independencia de que, por analogía con las obras emblemáticas de la época, se pueda atribuir a esta un fin didáctico o lúdico. De hecho, este es un rasgo que distingue la obra de Borja de otras de este tipo que proliferaron en el resto de Europa.

diseño y erudición que posee es porque muy intencionadamente su autor consideró que todos estos rasgos eran los apropiados para componer una guía práctica del desempeño diplomático excelente³. Su adecuación es tal, que puede decirse que Borja convierte el fruto de su trabajo en su propio espejo. Por ello resulta un tanto baldío el esfuerzo por comprenderla sin entrelazarla con la biografía de su creador.

Juan de Borja, que frecuentó la corte desde niño, recibió una instrucción orientada a una vida en la misma. El hecho de que su padre acabara, pocos años después de ser nombrado Duque de Gandía, formando parte de la Compañía de Jesús y de que inscribiera a su hijo Juan en el colegio que esta había recién fundado en aquella para enviarlo después a completar sus estudios a la Universidad de Alcalá, la única en España que seguía el método de estudios implantado en la Universidad de París y centro al que los fundadores de la orden acudieron antes de marchar a la capital francesa a completar sus estudios, son motivos más que suficientes para comprender el carácter primordialmente jesuita que reflejan sus *Empresas morales*⁴.

A ello hay que sumarle que la obra tiene su origen en la experiencia de su autor en quehaceres diplomáticos, pues, conviene recordarlo, no es solo que vea la luz durante la embajada de Borja en Praga, es que, se supone parece que la idea de su composición surge a instancias de Juan de Holanda durante su estancia como embajador en Lisboa⁵.

Este pragmatismo se refleja en la obra con la puesta en práctica de un instrumento que se constituye en clave indispensable para su comprensión. Se trata de un dispositivo muy relevante en la época y en el cual los jóvenes de las aristocracias europeas se formaban durante su periodo de instrucción, hablamos del disimulo⁶. Un artilugio con el que ocurría entonces lo mismo que con el resto de elementos ético-retóricos⁷, esto es,

³ LÓPEZ POZA, 2000: 224; GARCÍA MAHÍQUES, 1998: 79.

⁴ Es importante tener presente que la instrucción jesuita responde a dos vertientes diferenciadas pero entrelazadas. Por un lado, hay que ser conscientes de su carácter cristiano católico, pues la Compañía se formó con unos objetivos claramente evangelizadores, pero, por otro, de su vinculación con los centros de poder político, ya que, si bien es cierto que se aceptaba la inscripción en sus colegios de niños capaces, aunque faltos de recursos económicos con que sufragar su formación, desde bien temprano, y por la gran calidad de su educación, se formaron jóvenes de grandes familias. Para más información acerca de la relación de las Empresas morales y la Compañía véanse MARTÍNEZ SOBRINO, 2018; MARTÍNEZ SOBRINO, GARCÍA ROMÁN, 2017; GONZÁLEZ CEA, 2021.

⁵ Bien es cierto que no tenemos una seguridad total al respecto, pues la obra no vio la luz su embajada en Praga entre 1576 y 1581 (GARCÍA MAHÍQUES, 1998: 37; LEDDA, 2015: 61). Nos referimos, evidentemente, a la primera parte de la obra, ya que la segunda, completada por su nieto (1680), es seguro, a pesar de la atribución autorial, contiene empresas de su nieto.

⁶ LÓPEZ POZA, 2000. De dolo o industria lo clasifica, por su parte, MALDONADO DE GUEVARA, 1949: 32-33, quien además apunta que es gracias a la simulación que el hombre se adueña de la naturaleza. De hecho, en el caso de los diplomáticos, que con frecuencia verían su vida en peligro por los riesgos inherentes a su cargo, su dominio se volvió indispensable para salvaguarda de la vida eterna y para la protección en la presente. Bajo este prisma se han de entender por ejemplo las empresas 99, *res est magna tacere* o la 44, *Procul*, donde se advierte de los riesgos de la cercanía al poder. Para otros ejemplos de este tipo, véase GARCÍA MAHÍQUES, 1998.

⁷ Nos referimos en concreto a aquellas figuras catalogadas bajo el apelativo de «de pensamiento» y en especial a aquellas vinculadas con la *actio*.

que no restringía, como solemos dar por sentado, su valor semántico a uno solo de sus ámbitos de aplicación, sino a ambos, tanto a la vida como a las letras⁸.

Y es desde este presupuesto de donde ha de partir la lectura de las empresas de Juan de Borja, ya que, de esta forma se dota de mayor profundidad su interpretación, al tiempo que se explican aquellas características que a primera vista pudieran parecer aleatorias, lo que ocurre, por ejemplo, con su llamativa falta de erudición, en especial en su primera parte⁹. Se trata, como hemos mostrado en otros lugares¹⁰, de una carencia simulada, pues el hecho de que únicamente se reconozca la inspiración en tres autores clásicos para cuatro empresas de cien dota a estas de un significado singular. Una especificidad mayor en el caso de las dos cuya fuente es un mismo autor, y más aún, si cabe, cuando ambas encuentran su origen en una sola obra. Nos estamos refiriendo respectivamente a Horacio, sus *Odas*¹¹ y las empresa 94, *Fortiter occupat portum*, cuyo mote se toma de *Odas* 1.14.2-3, y de la 95, *Celsae graviore casu decidunt*, cuyo lema proviene de *Odas* 2.10.10-11.

En idéntica situación se encuentra la ordenación de las empresas, que, de forma general, no parece seguir ningún criterio temático. De hecho, como sucede con la falta de erudición, a esta también se la ha considerado tradicionalmente aleatoria; algo que, y es lo que vamos a defender aquí, al menos en el caso de estas dos empresas, pensamos, erróneo. En especial porque son muchas las coincidencias que se dan para, al menos, no levantar la sospecha de que su orden consecutivo carezca de algún propósito. Casualidades a las que, por cierto, se ha de añadir, en este caso, el hecho evidente de que su orden respondería a unos criterios equivalentes a los que guiaron a Horacio, el autor cuya obra sirve de modelo, en la disposición de sus *Odas*, esto es, el desarrollo, certificación u oposición temática del poema previo. En el caso que nos atañe aquí, el primero de ellos¹².

Con todo, esta no es la última de las coincidencias, hay, al menos una más, la exigencia en ambos casos de realizar una interpretación alegórica. Y esta última es, pensamos, la determinante. En primer lugar, porque es la lectura en dicha clave la que explica la selección de esas y no otras odas por parte de Borja, quien conocedor de los poemas y de sus respectivas interpretaciones persigue reproducirlas mediante estas dos empresas. Y es que los poemas 1.14 y 2.10 forman parte del elenco de aquellos cuya lectura alegórica

⁸ Desde la Antigüedad la vinculación virtud moral y letras definía al hombre honesto. En el caso de la Compañía de Jesús, posibilitar esta unión en el individuo constituía el objetivo principal (BERTRÁN-QUERA, 1984: 66). Es de hecho de la necesidad de respetar dicha vinculación en la vida política lo que da origen al disimulo.

⁹ Recordemos que la obra de Juan de Borja se constituye de dos partes, la primera (Praga, 1581) suya en su totalidad, la segunda (Bruselas, 1680) reeditada y completada por su nieto. Como no es posible discernir el alcance de la intervención de su nieto, en esta comunicación nos referiremos únicamente a la primera de las partes.

¹⁰ Véase GARCÍA ROMÁN, MARTÍNEZ SOBRINO, 2007; MARTÍNEZ SOBRINO, 2022.

¹¹ Las otras dos referencias a autores clásicos son Virgilio y Marcial. Conviene recordar que estas referencias no constituyen los únicos lugares donde se percibe la presencia del venusino, véase GARCÍA MAHÍQUES, 1998.

¹² Para el caso de Horacio, véase FERNÁNDEZ CORTE, 2000.

permitía interpretaciones político-suasorias¹³. Rasgo al que habría que añadir el hecho de que los respectivos ámbitos de aplicación sean el militar y el civil. En segundo lugar, por el propio valor de la alegoría, que, tanto entonces como ahora, servía de instrumento de formación moral al excitar la imitación activa de ciertas conductas, bien censurándolas, bien aprobándolas. Razón por la cual, en especial en el Renacimiento, constituyó la vía principal de persuasión¹⁴. De modo que, con su posición consecutiva, el autor estaría avisando al destinatario de la necesidad de la prudencia en la guerra y en la paz, en la vida militar y en la civil. De forma adicional, tal vez por casualidad, Borja establece una relación inédita entre las odas, y ofrece una lectura nueva de una obra ya antigua¹⁵. Veamos cómo.

Ya desde temprano, apenas cincuenta años después de su composición, como recoge el siguiente pasaje, la tradición sanciona la lectura alegórica de Horacio, en especial de la oda 1.14 que Quintiliano (8.6.44) utiliza para ejemplificar la definición de la figura:

Allegoria, quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium. Prius fit genus plerumque continuatis tralationibus, ut «O navis, referent in mare te novi fluctus: o quid agis? Fortiter occupa portum», totusque ille Horati locus, quo navem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis civilibus, portum pro pace atque concordia dicit.

Una lectura que se transmitió en los manuscritos escolares hasta el siglo XVI¹⁶, como puede verse en los comentarios de Antonio Mancinelo y de Jodoco Badio Ascensio recogidos en el *Horatii Odae Carmen Epodon et Seculare cum exactissima Antonii Mancinellii et cum familiari Iodoci Badii Ascensii explanationii*¹⁷. Así, Mancinelo tras la

¹³ Para las odas con carácter civil, véase CREMONA, 1982; ENCINAS MARTÍNEZ, 2001; para las dirigidas en exclusiva a Augusto, véase FRAENKEL, 1980: 239-297.

¹⁴ FLETCHER, 1964: 120-121, 129.

¹⁵ No hemos encontrado, hasta el momento, ningún otro autor que proponga tal lectura aparte de nuestro diplomático. Bien es cierto que Horacio, durante un extenso periodo de la Edad Media, quedó reducido a la escuela, con lo que se convirtió, en especial su obra lírica, en fuente de máximas. Por lo que no se puede descartar que la fuente de los motes, en especial el de la empresa 95, sea una poliantea o una obra equivalente y no las odas horacianas. Con todo, Horacio es uno de los poetas mejor estudiados por la Compañía de Jesús tras Virgilio y Ovidio. Lo propio sucede con Quintiliano, por ello y porque aparece en él recogidos los versos que constituyen el mote de la empresa 95, nos lleva a concluir que no es su fuente. Para un estudio de Horacio en Quintiliano, véase CALBOLI, 1995.

¹⁶ Con mínimas diferencias, estas lecturas siguen lo propuesto por los comentarios conservados más antiguos al poeta, los del Pseudo-Acrón y Porfirión. Así el primero, O navis] per allegoriam Ode ista bellum significat civile, in qua quidem volunt, quod moneat rempublicam [...]. Metaphoram autem sumpsit a navi, ex cuius armamentis, et milites et diversas voluit administrationes intelligi. Fluctus] Fluctus bellum civile vocavit. Portum] Pacem, ut Terentius: in portu navigo; y el segundo: Hac Oda ad M. Brutum loquitur, qui apud Philippos Macedoniae urbem ab Augusto fusus, videbatur rursus instruere se ad pugnam. Merito autem poeta per allegoriam metuere se pro eo testatur [...]. Esta interpretación llega hasta hoy día.

¹⁷ Para la importancia de la obra exegética de Badio Ascensio véase RENOUEAU, 1908; WEINBERG, 1955; WHITE, 2013. Acerca de su influencia en autores jesuitas, en especial en España, véase MADRID CASTRO, 2016a, 2016b, 2018.

descripción de los aspectos formales, la indicación de la clave interpretativa («alegorice, id est, inversione») y la aclaración destinatario del poema (Marco Bruto)¹⁸:

Quartadecima oda navim alloquitur hortans illam ne iterum aestuosum mare ingrediatur: sed portum fortiter occupet. Cum eius latus remigio careat. Malus et antennae ventis concussi fuerint, funesque desint: nec vela integra maneant. [...]. Revera tamen, ut scribit Fabius [Quintiliano] libro VIII (44), per allegoriam, id est, inversionem qua aliud verbis aliud sensu ostenditur populum romanum alloquitur ne iterum bella civilia sequatur.

La decimocuarta oda habla acerca de una nave, a la que exhorta a no internarse de nuevo en el mar tormentoso, si no que valerosamente ocupe el puerto, pues carece de un remo poderoso, han sido batidos por los vientos sus mástiles y antenas, carece de sirgas, sus velas están dañadas [...]. Con todo, en verdad, como escribe Fabio en su libro octavo, a través de la alegoría, es decir, de la inversión por la que algo se muestra con palabras, otra cosa en su sentido, se dirige al pueblo romano para que no se interne de nuevo en guerras civiles.

Badio, por su parte, tras la clave de lectura «a través de la alegoría de una nave», dice¹⁹:

O Navis etc.] Per allegoriam sumptam a navi quae tempestate concussa temere priusquam instaurata fuerit mare ingreditur: [...] dehortatur Marcum Brutum ab Augusto in Philippis devictum a diluvio & turbine bellorum absistat, nec nominis aut generis sui splendoribus confidat: cum et pictae submergantur naves.

O Navis, etc.] A través de la alegoría tomada de una nave que batida por la tempestad antes de ser reparada temerariamente se interna en el mar: [...] pretende disuadir a un Marco Bruto vencido por Augusto en Filipo de que desista de un diluvio y un remolino de confrontaciones, y de que no confíe ni en el esplendor de su nombre ni en el de su linaje, cuando también se hunden las naves pintadas.

Así, por tanto, con esta oda, Horacio, a través de la metáfora de la nave y del puerto, símbolos del estado y de la paz respectivamente, estaría previniendo a su destinatario, esto es, a Augusto, de lo inconveniente de embarcarse en nuevas confrontaciones sin

¹⁸ BADIUS ASCENSIVS, 1503: fol. 23r. Antonio Mancinello, en la misma obra, señala que hay quienes creen equivocadamente que, en lugar de Marco Bruto, es Pompeyo quien se esconde tras la metáfora (fol. 23v) — esta lectura curiosamente tuvo éxito después (CALBOLI, 1995: 71-75) —, poco después (fol. 23v) añade que por extensión la oda está destinada al pueblo todo de Roma: «O navis per allegoriam ut diximus populum romanum intelligit vel potius Marcum Brutum». Lectura que probablemente recoja de Porfirión. Ya hemos señalado en otro lugar (MARTÍNEZ SOBRINO, 2022) que tanto Horacio como Borja a quienes se dirigen es los respectivos emperadores, a Augusto y a Felipe II.

¹⁹ BADIUS ASCENSIVS, 1503: fol. 23v.

haber medido previamente las fuerzas, por lo que lo prudente es abrazar con valor el puerto, esto es, la paz. Borja, conocedor de esta interpretación, decide convertirla en empresa para de forma paralela al poeta asesorar a Felipe II, *alter ego* de Augusto, el no embarcarse en nuevas contiendas sin el pertrecho adecuado.

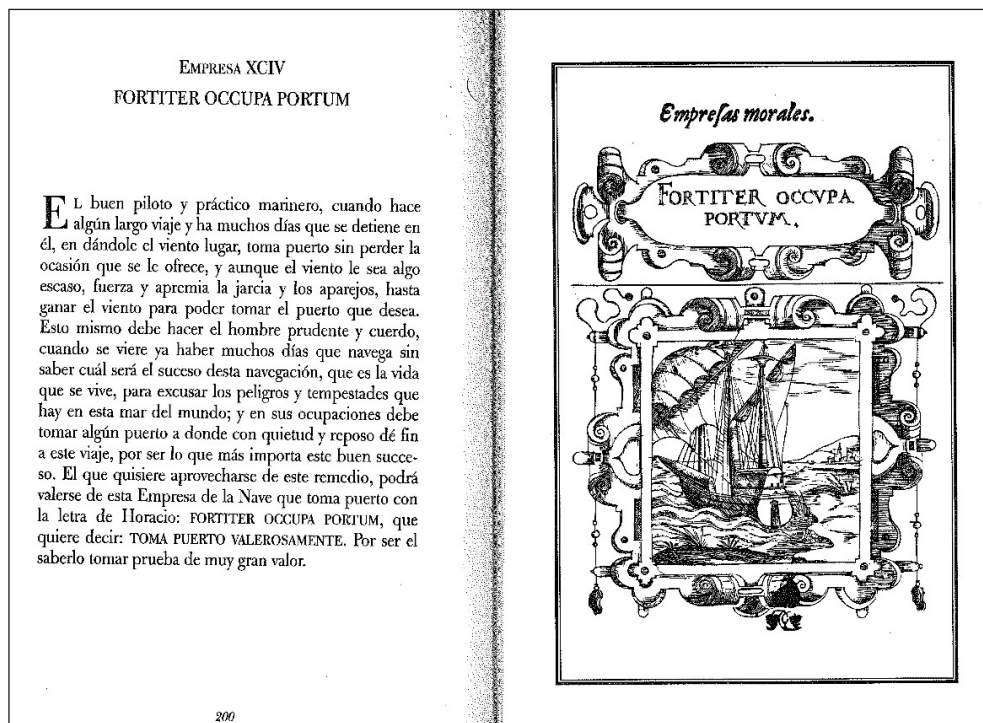


Fig. 1. Empresa 94, *Fortiter occupa portum*
Fuente: GARCÍA MAHÍQUES, 1998: 200-201

De forma paralela a lo que sucede con el par superior sucede con la empresa 95 y la oda 2. 10²⁰, en la que, en sus versos 7-8, Horacio, conservando el carácter suasorio, advierte de los riesgos inherentes a pertenecer y ambicionar posiciones elevadas dentro de la corte imperial (*invidenda / sobrius aula*) a su destinatario, que, en esta ocasión, no se trata de un general, un *imperator*, como sucedía con Marco Bruto en 1.14., sino de un poeta, su colega Licinio²¹, a quien le recomienda la aurea mediocritas, es decir, el dorado permanecer en el centro, sin ambicionar la cima y sabiendo moderarse cuando

²⁰ Para precedentes en el uso de la oda dentro de la emblemática, véase GARCÍA MAHÍQUES, 1998: 217.

²¹ Los poetas profesionales en Roma participaban de la proximidad de los círculos de poder, lo que, por un lado, asegura la lectura de sus poemas por parte de los emperadores, al tiempo que los convierte en los mejores instrumentos para advertir de los peligros de la corte.

la suerte es favorable, pues lo propio del hombre es el cambio de fortuna. Así lo recogen los comentarios de la época, por ejemplo, Mancinello²²:

Lycino poeta scribit hortans eum ad temperantiam et mediocritatem. Nam qui summa petunt multis ac variis casibus opprimuntur, inde gravius decidunt. Qui vero infima tenent, ignavi semper habentur, et nullius sunt precii ad illud etiam exhortatur; ne scilicet desperet meliora lapsis, neve confidat nimium secundis; est enim omnium rerum vicissitudo, ut et Terentius [Eu. 2.2] scribit.

A Lycino escribe el poeta exhortándole a la temperancia y la moderación. En efecto, quienes buscan las cumbres se ven sorprendidos con múltiples y varias caídas, por lo que caen con mayor gravedad. Sin duda quienes se mantienen en lo ínfimo, siempre serán tenidos por ignavos y de ninguno son valorados. A ello también se le exhorta, es decir a no perder la esperanza de lo mejor por causa de los resbalones, ni a confiar en exceso en las circunstancias favorables, ciertamente hay cambio en toda circunstancia, como escribe Terencio.

O, de forma más escueta, Badio²³:

Rectius vives mediocritatem et temperantiam pulcherrimam profecto virtutum commendans dicit: O licini tu vives rectius neque semper urgendo, id est, premendo, altum, id est, multum exaltatum et ita profundum mare, hoc est.

Correctamente vives en la moderación y hermosa temperancia, ciertamente lo dice recomendándole las virtudes: O Licino, tú vives correctamente y no buscando siempre con ansia, esto es, cercando, lo alto, esto es, lo muy elevado y así el mar profundo, esto es.

Al igual que sucede con la oda 1.14, Horacio, a través de un amplio rango de metáforas, ejemplifica los peligros a los que se enfrenta aquel que vive deseoso de mejorar su suerte en la corte, y, como en aquella, la imagen primera la constituye la de la nave que con ansia anhela el vasto mar (*urgendo altum*). A esta le siguen, en este poema, la imagen del pino ingente que los vientos zarandean, la elevada torre que cae con gran estrépito y los elevados montes que celestiales rayos golpean, como se ve en el siguiente pasaje:

²² BADIUS ASCENSIUS, 1503: fol. 54v.

²³ BADIUS ASCENSIUS, 1503: fol. 55r.

<i>Rectius vives, Licini, neque altum</i>	1	Mejor vivirás, Licinio, si no buscas
<i>Semper urgendo neque, dum procelas</i>		siempre el mar abierto,
<i>Cautus horrescis, nimium premendo</i>		ni — por prudente temor a
<i>litus iniquum.</i>		la borrasca
<i>Auream quisquis mediocritatem</i>	5	— te arrimas demasia —
<i>Diligit, tutus caret obsoleti</i>		do a la insegura orilla. Quien prefiere
<i>Sordibus tecti, caret invidenda</i>		el término medio, que vale lo que el
<i>Sobrius aula.</i>		oro, se libra, seguro, de las miserias de
<i>Saepius ventis agitur ingens</i>		una casa arruinada; y se libra, sobrio,
<i>Pinus et celsae graviore casu</i>	10	de un palacio que le valga envidias,
		El pino grande es el que los vientos
		más azotan, más dura es la
		caída de las torres altas, y es en la cima
<i>Decidunt turres feriuntque summos</i>		de los montes donde hiere el rayo.
<i>Fulgura montis.</i>	12	

Trad. MORALEJO, José Luis

Borja, sin embargo, debido a las restricciones de su disciplina, no puede, como hace Horacio, proveerse del amplio rango de imágenes que le provee el poema para su empresa, por lo que se ve obligado a elegir una que, al igual que hace el poeta, sirva para recomendar las ventajas de la moderación y de no anhelar puestos para los que no se está preparado, por lo que elige aquella que simboliza el poder civil; es decir, la imagen de las altas torres que caen con gran estrépito²⁴. Bien es cierto que en su composición se sirve del poema, como hemos mostrado en otro lugar²⁵, de una forma más artificial, si cabe, que, en la anterior²⁶, pues, en esta ocasión, no se limita a reproducir en el mote una parte de un verso o uno completo, sino que recoge mediante la combinación de texto e imagen la figura retórica, un encabalgamiento, del original. Como se aprecia en la figura, la filacteria reproduce el segundo hemistiquio del verso décimo y el comienzo del undécimo: «*celsae graviore casu / Decidunt*» donde se sustituye el sustantivo *turres* por su representación pictórica²⁷.

²⁴ El hecho de que en la empresa 94, así como en la 96, la imagen fuera de naves ciertamente condicionaba la elección de los versos. Pero no nos parece esta razón suficiente, creemos más bien que es ese hecho el que sirve de apoyo a nuestra propuesta.

²⁵ Para un estudio detallado de la empresa véase MARTÍNEZ SOBRINO, 2022.

²⁶ Se podría aducir que se trata de una simple variación, pues, en la edición de Praga, las empresas 94 y 96 representan barcos en sus *picturae*. Sin embargo, desechamos esta opción que deja sin una explicación convincente el porqué del cambio.

²⁷ En realidad, la habilidad de Borja va más allá, pues, en la *pictura* se especifica que la caída de la ambiciosa torre, que se enseñorea vanidosa por su superior tamaño, se produce por el golpe de un rayo — lo que permite establecer una analogía con la historia de la torre de Babel —; sin embargo, al conocedor del poema le invita a seguir la estructura de la oda que continúa con el encabalgamiento del siguiente par de versos: «*feriuntque summos / fulgura montes*», esto es, «y hieren los montes supremos los rayos», donde vemos cómo la *pictura* encuentra el término para representar los rayos del verso.

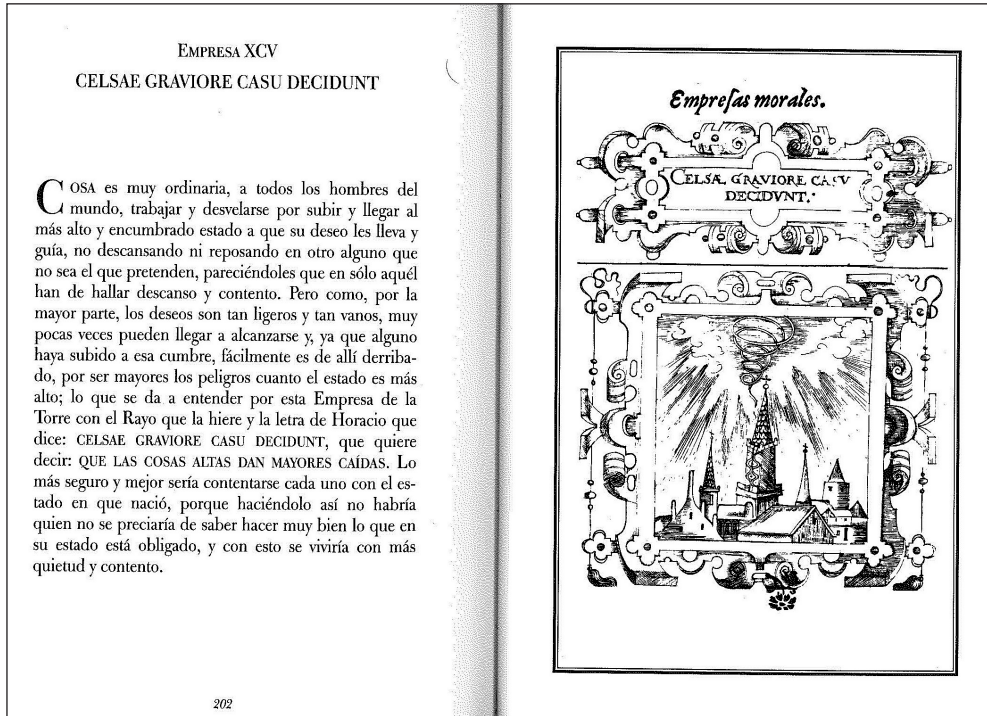


Fig. 2. Empresa 95, *Celsa graviore casu decidunt*
Fuente: GARCÍA MAHÍQUES, 1998: 202-203

Y, al igual que sucede con la 94, también en esta, Borja apela a su interpretación alegórica, pues como en aquella, no solo se remite a los versos citados, sino al poema todo, pues es un rasgo propio de la figura, tanto ahora, como entonces, poner en dialogo no solo la cita, sino, y lo que es más importante, los textos y autores involucrados²⁸, como prueban las palabras del Brocense en su *Arte de hablar*²⁹:

Allegoria Allegoria, quam inversionem interpretamur, fit ex continuata metaphora et aliud verbis, aliud ostendit sensu ac etiam interim contrarium. Hor[atius], liber I od[arum]: O navis referent in mare te novi/Fluctus? O quid agis, fortiter occupa/Portum. Et tota illa oda.

La alegoría, que traducimos como inversión, se construye a partir de una metáfora continuada y se caracteriza porque el texto tiene un significado distinto al que aparenta, a veces, incluso, el contrario. Horacio en el primero de las Odas: «Nave, ¿nuevas olas te devolverán al mar? ¿Qué haces? Agárrate fuerte al viento». Y la oda en su conjunto.

²⁸ SEGRE, 1982: 17-18.

²⁹ MERINO JEREZ, ed., 2007: 152.

De forma que el conocedor de los poemas horacianos se percatará de la vinculación temática de sendas odas gracias a la participación de las imágenes que el autor entrelaza para, mediante la advertencia de los peligros de no conocerse uno mismo en la guerra, el primero³⁰, y la recomendación, en el segundo,³¹ de conformarse con militar en la medianía lejos de los peligros de una vida destacada y sobresaliente en la corte, recomendar la moderación y el autoconocimiento en toda situación.

Pero este mismo lector podrá ir más lejos aún, ya que la alegoría rebasa los límites de una figura retórica de dicción, pues produce en quien la lee un impulso para su imitación tanto conceptual como procedimental. Lo que, en definitiva, persigue el autor es la puesta en marcha del concepto expresado de forma velada, es decir, la puesta en funcionamiento tal y como demuestra Borja de forma práctica con su obra del disimulo, con el que la alegoría está intrínsecamente unida, como puede apreciarse en las definiciones que los humanistas de la época hacían de ellas. Así, por ejemplo, define Nebrija en su *Vocabulario de Romance en Latín* la primera: «*Allegoria, ae, interpretatur alieniloquium*», esto es, decir algo ajeno a lo que se dice, decirlo de otra forma, de forma extraña, esto es, sin referirse directamente a lo que se dice, al igual que hacemos cuando nos servimos de la ironía, sobre la que el Brocense en su *Arte de hablar* dice³²:

Ironiam, quae latine illusio dicitur, allegoriam subiiciunt quidam. Fit cum contraria intelliguntur [...]. Ironiae species sunt: sarcasmos, mycterismo, asteismos, antiphrasis.

Algunos creen que la ironía, que en latín se llama ilusión, es un tipo de alegoría. Se produce cuando se da a entender lo contrario de lo que se dice [...]. Los tipos de ironía son: sarcasmo, micterismo, ateísmo, antifrasis.

Y que no por casualidad iguala a actuar con simulación³³:

Ironia, i[d es]t, dissimulatio, cum est schema ab illa quae est tropus, genere ipso non admodum distat, — in utroque enim contrarium ei quod dicitur intelligitur —, sed tropus est et brevior. At in hac figura totius voluntatis fictio est, apparens magis quam confessa; ut quemadmodum allegoriam facit continua metaphora sic hoc schema faciat troporum ille contextus. Virgil[ius]: I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas.

³⁰ *Carm.*, 1.14.

³¹ *Carm.*, 2.10.

³² MERINO JEREZ, ed., 2007: 162. Esta vinculación entre *dissimulatio*, alegoría, ironía, metáfora, etc. no es exclusiva del ámbito hispano, PUTTENHAM, 1589, en su *Arte of English Poesie* (III. 18) recoge bajo el término alegoría las figuras de metáfora, sinécdoque, inversión, enigma, proverbio, ironía, hipérbole.

³³ MERINO JEREZ, ed., 2007: 198.

La ironía, es decir, la simulación, cuando es una figura que procede del tropo (del mismo nombre), no se diferencia mucho de él — en efecto, en ambos casos se da a entender lo contrario de lo que se dice —, pero el tropo es más claro y también más breve. En esta figura se finge toda la intención, se aparenta más que confiesa; de la misma forma que una metáfora continuada produce una alegoría, así también la acumulación de tropos de este tipo produce un esquema.

Otro tanto, Nebrija en su *Vocabulario de Romance en Latín*: «Ironia, ae, intrepreatatur dissimulatio»; y a su vez en su *Diccionario Latino-español*, «Dissimulacio assi, dissimulatio — onis <graece> ironia»; «Dissimulador assi dissimulator — oris <graece> ironicos»; «Dissimulando adverbio dissimulanter, ironice». Esto es lo que, en definitiva, lo que Borja hace en su obra desde un comienzo: enseñar a disimular, es decir, a gobernar, pues, como reza el aforismo latino, *qui nescit dissimulare nescit regnare*³⁴.

Como puede verse, las empresas de Juan de Borja son artilugios conceptualmente muy densos y, por tanto, de un muy alto grado de dificultad a la hora de su decodificación³⁵ hasta el punto de que tal vez sería más apropiado definir las de enigmas, cuya definición, según el Brocense sería: «Aenygma nihil aliud est quam perplexa allegoria, ut sunt Pythagorae Symbola: “ignem gladio ne fodito”; “cor ne edito”». «El enigma no es sino una alegoría complicada como los símbolos de Pitágoras: “no avives el fuego con la espada”, “no comas corazón”»³⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- BADIUS ASCENSIVS, Jodocus (1503). *Horatii Odae Carmen Epodon et Seculare cum exactissima Antonii Mancinellii et cum familiari Iodoci Badii Ascensii explanationii*, París: Iohan Petit.
- BERTRÁN-QUERA, Miguel (1984). *La pedagogía de los jesuitas en la Ratio Studiorum. La fundación de los colegios. Orígenes, autores y evolución histórica de la Ratio. Análisis de la educación religiosa, caracterológica e intelectual*. Caracas: Universidad Católica del Tachira.
- BOUZY, Christian (2007). *Emblème et propagande théologico-politique en Espagne au Siècle d'or: le symbolisme de la couronne*. «Littérature». 145, 91-104.
- CALBOLI, Gualtiero (1995). *Quintilian and Horace*. «Scholia: Studies in Classical Antiquity». 4, 79-100.
- CREMONA, Virginio (1982). *La poesia civile di Orazio*. Milano: Vita e Pensiero.
- ENCINAS MARTINEZ, Mercedes (2001). *Lírica civil horaciana*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos (2000). *El final de las «odas de alarde» (Odas I. 1-10)*. «Cuadernos de Filología Clásica». 19, 63-77.
- FLETCHER, Angus (1964). *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- FRAENKEL, Eduard (1980). *Horace*. Oxford: Oxford Clarendon Press.

³⁴ PUTTENHAM, 1589: 18.

³⁵ GONZÁLEZ MUÑOZ, 2000: 155.

³⁶ MERINO JEREZ, ed., 2007: 152.

- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2010). *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. La Coruña: SIELAE.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1998). *Empresas morales de Juan de Borja: imagen y palabra para una iconología*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- GARCÍA ROMÁN, Cirilo; MARTÍNEZ SOBRINO, Alejandro (2007). *Las fuentes textuales de la pintura de la empresa 39 de las Empresas morales de Juan de Borja*. In ALONSO ALDAMA, Javier; GARCÍA ROMÁN, Cirilo; MAMOLAR SÁNCHEZ, Idoia, eds. *Stis ammoudies tou Omhrou, Homenaje a la Profesora Olga Omatos*. Vitoria-Gasteiz: UPV/EHU (Anejos de Veleia), pp. 267-277.
- GONZÁLEZ CEA, David María (2021). *Metafísica de la humildad en las Empresas morales de Juan de Borja*. «Imago. Revista de emblemática y cultura visual». 13, 53-66.
- GONZÁLEZ MUÑOZ, Fernando (2000). *El emblema como sistema de comunicación*. In LÓPEZ POZA, Sargrario, ed. *Estudios sobre emblemática española. Trabajos del grupo de investigación «Literatura emblemática hispánica» (Universidade da Coruña)*. La Coruña: SIELAE, pp. 155-167.
- LEDDA, Giuseppina (2015). *Celar, mostrar, desvela...: estrategias de remodelización verbo-visual en la emblemática áurea*. «Janus». 4, 58-85.
- LÓPEZ POZA, Sargrario (2000). *El disimulo como virtud política en los tratados emblemáticos españoles de educación de príncipes*. In LÓPEZ POZA, Sargrario, ed. *Estudios sobre emblemática española. Trabajos del grupo de investigación «Literatura emblemática hispánica» (Universidade da Coruña)*. La Coruña: SIELAE, pp. 221-233.
- MADRID CASTRO, Mariano (2016a). *Apuntes sobre vías de entrada de la obra de Baptista Mantuano en España*. In FUENTES MORENO, Francisco et al., ed. *Quantus qualisque. Homenaje al profesor Jesús Luque Moreno*. Granada: Universidad de Granada, pp. 333-348.
- MADRID CASTRO, Mariano (2016b). *Poesía bucólica en los estudios de latinidad del sur de la Península: la Adulescentia de Baptista Mantuano*. «Bulletin of Spanish Studies». XCIII:10, 107-122.
- MADRID CASTRO, Mariano (2018). *¿Leyó Miguel de Cervantes a Baptista Mantuano?* In STEINER-WEBER, Astrid; RÖMER, Franz, eds. *Acta Conventus Neo-Latini Vindobonensis. Proceedings of the Sixteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Vienna 2015)*. Vol. 16. Leiden: Brill, pp. 448-458.
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco (1949). *Emblemática y política. La obra de Saavedra Fajardo*. «Revista de estudios políticos». 23, 15-79.
- MARTÍNEZ SOBRINO, Alejandro (2018). *Las Empresas morales de Juan de Borja, ejemplo iconográfico y textual de la pedagogía jesuítica*. «eHumanista/IVITRA». 14, 175-186.
- MARTÍNEZ SOBRINO, Alejandro (2022). *Horacio en las Empresas morales de Juan de Borja. La empresa XCIV*. «Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro». 2:10, 883-896.
- MARTÍNEZ SOBRINO, Alejandro; GARCÍA ROMÁN, Cirilo. (2017). *Las Empresas morales de Juan de Borja instrumento de pedagogía jesuítica*. «Imago. Revista de emblemática y cultura visual». 9, 73-87.
- MERINO JEREZ, Luis, ed. (2007). *Sánchez de las Brozas, Francisco, El arte de hablar (1556)*. Alcañiz-Madrid: Palmynerus.
- PUTTENHAM, George (1589). *Arte of English Poesie. Contrived into three bookes: the first of poets and poesie, the second of proportion, the third of ornament*. London: by Richard Field. [Consult. 03 mar. 2023]. Disponible en <<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A68619.0001.001?c=eebo;c=eebo2;g=eebogroup;rgn=full+text;view=toc;xc=1;q1=arte+of+english>>
- RENOUARD, Philippe (1908). *Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius, imprimeur et humaniste 1462-1535*. New York: Burt Franklin, 3 vols.
- SEGRE, Cesare (1982). *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*. In DI GIROLAMO, Constanzo; PACCAGNELLA, Ivano, eds. *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*. Palermo: Sellerio, pp. 15-28.

WEINBERG, Bernard (1955). *Badius Ascensius and the Transmission of Medieval Literary Criticism*.
«Romance Philology». IX:2, 209-216.

WHITE, Paul (2013). *Jodocus Badius Ascensius. Commentary, Commerce and Print in the Renaissance*.
Oxford: Oxford University Press.

FLOREAI FLORES. EMBLEMÁTICA E CULTURA DAS FLORES, ENTRE EUROPA, CHINA E BRASIL. A DECORAÇÃO DO SEMINÁRIO JESUÍTICO EM BELÉM DA CACHOEIRA NO RECÔNCAVO BAIANO*

RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS**

Resumo: *A decoração do seminário jesuítico de Belém da Cachoeira no Recôncavo Baiano, destinado aos «meninos da terra», pode ser descrita como um grande emblema formado pela imagem das flores, e pelo mote Florete Flores/Floreiai Flores. O lema aparece, entre motivos vegetais e zoomorfos, num frontal de altar hoje no Museu de Arte da Bahia. Motivos florais são figurados na capela-mor, nos restos do retábulo fingido e nas pinturas da abóbada, e sobretudo, na pintura do teto da sacristia, que funde elementos das tradições artísticas europeias, asiáticas e americanas. A pintura é atribuída ao jesuíta Charles Belleville (Wei-Kia-Lou), que viveu por dez anos na China, trabalhando como pintor e arquiteto na corte de Kangxi, antes de aportar em Salvador, onde permaneceu até a sua morte. Todos estes elementos foram fundidos à luz da tradição emblemática característica do universo literário e artístico dos jesuítas nos séculos XVII e XVIII.*

Palavras-chave: *emblemática; flores; jesuítas; Europa; China; Bahia.*

Abstract: *The decoration of the Jesuit seminary of Belém da Cachoeira in the Recôncavo Baiano, destined to the «boys of the land», can be described as a great emblem formed by the image of the flowers, and the motto Florete Flores/Floreiai Flores. The motto appears, among plant and zoomorphic motifs, on an altar front today at the Museu de Arte da Bahia. Floral motifs are featured in the chancel, in the remains of the mock altarpiece and in the paintings on the vault, and above all, in the painting of the sacristy ceiling, which fuses elements of European, Asian and American artistic traditions. The painting is attributed to the Jesuit Charles Belleville (Wei-Kia-Lou), who lived for ten years in China, working as a painter and architect at the Kangxi court, before arriving in Salvador, where he remained until his death. All these elements were merged in the light of the emblematic tradition characteristic of the literary and artistic universe of the Jesuits in the 17th and 18th centuries.*

Keywords: *emblematic; flowers; jesuits; Europe; China; Bahia.*

INTRODUÇÃO

A decoração do seminário Jesuítico de Belém da Cachoeira no Recôncavo Baiano, destinado aos «meninos da terra», pode ser descrita como um grande emblema formado pela imagem das flores, e pelo mote *Florete Flores/Floreiai Flores*. O lema aparece, entre motivos vegetais e zoomorfos, num frontal de altar realizado em escaiola, imitando

* Se o *copyright* de tabelas, gráficos e outras imagens não for indicado, pertence à autora deste texto.

** Professora Doutora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo — FAUUSP. Coordenadora do Projeto Jovem Pesquisador Fase 2 Barroco-Açu. *A América Portuguesa na Geografia Artística do Sul Global*, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo — FAPESP n.º 2021/06538-9. Email: renatamartins@usp.br.

embrechado de mármore, hoje no Museu de Arte da Bahia; motivos florais são figurados na capela-mor, nos restos do retábulo fingido e nas pinturas da abóbada; e, principalmente, na extraordinária pintura do teto da sacristia, que funde elementos das tradições artísticas europeias, asiáticas e americanas.

A pintura do teto da sacristia é atribuída ao jesuíta Charles Belleville (Wei-Kia-Lou) (1658-1730), que viveu por dez anos na China (1698-1708), trabalhando como pintor e arquiteto na corte do imperador Kangxi, antes de aportar em Salvador da Bahia, onde ficou até o final da sua vida em 1730. Todos estes elementos foram fundidos à luz da tradição emblemática característica do universo literário e artístico dos jesuítas nos séculos XVII e XVIII. Desta forma, a partir de estudos efetuados recentemente na China, na Europa e no Brasil¹, apresentaremos uma análise da decoração do Seminário, procurando documentar a circulação global de modelos, livros, objetos, e a participação de artífices europeus, indígenas, africanos e mestiços na assimilação de elementos da cultura asiática no Recôncavo Baiano.

Belleville, portanto, viveu e acumulou experiências artísticas entre a França e a China antes de aportar na Bahia. Ali, foi chamado a atuar em consonância com as ideias pedagógicas do padre português Alexandre de Gusmão (1629-1724), reconhecidamente uma das figuras mais importantes da província do Brasil.

Por sua vez, o manuscrito *In Studiosos adolescentes oratio paraenetica de Laudibus Humaniorum Litterarum*, discurso dirigido aos jovens estudantes em louvor das letras humanas, exercício didático dos alunos do Colégio de Belém da Cachoeira (1751)², é um documento importante para melhor compreender como o programa iconográfico dedicado às flores, desenvolvido no Seminário traduziu em termos visuais aquela proposta pedagógica, como tenho procurado demonstrar³.

1. O SEMINÁRIO DE BELÉM DA CACHOEIRA: UM GRANDE EMBLEMA FORMADO DE FLORES

O tema das flores foi frequentemente utilizado no universo literário e artístico europeu e jesuítico dos séculos XVII e XVIII. De fato, é possível mencionar várias importantes obras dedicadas à botânica que alternam imagem e textos didáticos e científicos, como aqueles bem conhecidos dos jesuítas Juan Eusebio Nieremberg (*Historia Naturae*

¹ Este trabalho faz parte dos estudos financiados no Brasil, China, França, Itália e Portugal, desde 2016 pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo — FAPESP, no âmbito do Projeto Jovem Pesquisador *Barroco Cifrado*, agora na sua segunda fase, o *JP2 Barroco-Açu* (2022-2027), locado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Estado de São Paulo — FAU-USP, por mim coordenado, e que conta com a colaboração do professor Luciano Migliaccio, da professora Marina Massimi, da professora Sylvie Deswarte-Rosa, da professora Lucia Tongiorgi, da professora Elisabetta Corsi; e dos pesquisadores do grupo de estudos *Ásia Global*, especialmente, Bárbara Servidone, Carolina Akemi, Lilian Tiemy e Ricardo Makino. Agradeço a todos com afeto pelos importantes apoio e parceria.

² MASSIMI, PÉCORÀ, eds., 2022.

³ MARTINS, 2022.

Maxime Peregrinae, 1635), Giovan Battista Ferrari (*Florum Cultura*, 1633 e *Flora Overo Cultura di Fiori*, 1638), e ainda, ocupando-se da natureza asiática ou aclimatada na Ásia, Michael Boym (*Flora Sinensis*, 1656).

Houve, portanto, no teto da sacristia da Igreja do Seminário de Cachoeira, um encontro de tradições chinesas e europeias, lembrando que estes intercâmbios aconteceram nas duas direções: é bem conhecido o interesse para os jardins chineses e sua relevância para o pensamento estético na Europa, mas também foram criados jardins europeus na China. O mais impressionante deles, foi o Yuanming Yuan, antigo Palácio de Verão em Pequim — hoje em ruínas — iniciado em 1707, durante o reinado de Kangxi.



Fig. 1. Detalhe do frontal do Altar do Seminário de Belém da Cachoeira na Bahia. Museu de Arte Sacra da Bahia, Salvador, 2016

Em Belém da Cachoeira na Bahia, no entanto, ao gosto decorativo inspirado no Oriente, há também a presença de pinturas de perspectiva. Este tipo de decoração havia sido introduzido na China, na igreja dos jesuítas franceses em Pequim, o *Beitang* (ou *Pé-t'ang*), construída por Charles Belleville, com a participação fundamental do pintor italiano Giovanni Gherardini (1605-c. 1709)⁴. Belleville, portanto, utilizou nos diversos ambientes do complexo de Cachoeira, como em Pequim, a quadratura europeia e a linguagem decorativa chinesa.

⁴ CORSI, 2004.



Fig. 2. Sacristia do Seminário de Belém da Cachoeira na Bahia. Belém da Cachoeira, 2016



Fig. 3. Capela-mor do Seminário de Belém da Cachoeira na Bahia. Belém da Cachoeira, 2016

Belleville fez parte da mais maravilhosa reunião de talentos artísticos e científicos jesuítas chamados pela primeira vez a colaborar com os ateliês oficiais da corte imperial de Kangxi⁵. François Froger informa que o jesuíta francês foi chamado na corte de Pequim a partir de fevereiro de 1699 para se ocupar em obras de escultura, pintura e arquitetura, «artes que dominava perfeitamente»⁶.

O pintor Jiang Tingxi (1669-1732) — com o nome de Yangsung — trabalhava, então, na corte de Kangxi, e era membro da chamada Wenhua Dian, «sala da excelência literária», edifício principal da parte leste da Casa da Suprema Harmonia (Taihe Dian), ainda atualmente preservado na Cidade Proibida⁷.

Durante as dinastias Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911), esta sala funcionou como uma espécie de grande biblioteca e museu, frequentada pela elite da administração imperial. Jiang Tingxi foi editor, juntamente com Chen Menglei, da chamada *Enciclopédia Imperial*, *G jin Túshū Jíchéng*; e do *Álbum de Belezas Colhidas de Lindas*

⁵ BAILEY, 2001: 106.

⁶ FROGER, 1926: 100.

⁷ MARTINS, 2022: 174-175.

Flores. Em tal álbum, Jiang Tingxi, entre outras espécies, retrata lindamente as flores de azaleia, neste caso, em cores contra um fundo preto. As áreas de vermelho e verde se cruzam, com o lado oposto consistindo de caligrafia escrita em tinta dourada⁸.

De modo geral, a cultura religiosa budista valorizava a pintura de flores, e a sua representação se encontrava em figurações do mundo celeste, na decoração mural, além de ter sido amplamente utilizada em objetos, como no mobiliário, caixas, biombos e leques. Este gênero, então, será um campo privilegiado de conexão entre as artes chinesas e europeias, adaptadas ao continente americano, no caso do Seminário de Belém da Cachoeira da Bahia, pela experiência de Belleville⁹.

Este viajaria de volta à Europa em 1708, mas o destino o levaria a ficar para sempre na Bahia, depois de um naufrágio. O francês aparece nos catálogos da província do Brasil, no colégio de Salvador, de 1716 a 1726, na qualidade de *pictor* e *associator*, termo que define os companheiros dos padres que viajavam em missão fora do colégio¹⁰. No catálogo de 1719, é mencionado como «Pictor, statuarius et associator»¹¹. Estes dados indicariam que na Bahia a sua atividade principal foi de pintor, no entanto, a única obra explicitamente relacionada ao seu nome nos documentos jesuíticos é de arquitetura, a saber, a realização ou revisão do plano do noviciado na praia da Jequitaia em Salvador, cuja pedra fundamental foi lançada em 9 de março de 1709¹².

A igreja já possuía decorações admiráveis, relatadas por Andreoni em 1707¹³ e pelo fundador do Seminário, Alexandre de Gusmão em 1715¹⁴ — um conjunto de documentos permite datar as pinturas do teto da sacristia de Cachoeira depois de 1722 e antes de junho ou julho de 1725, há fatores de ordem estilística e iconográfica que reforçam a atribuição a Belleville das pinturas do teto da sacristia, e talvez de outras decorações da Igreja do Seminário de Belém da Cachoeira¹⁵. O jesuíta faleceu no colégio de Salvador da Bahia, em 29 de setembro de 1730.

2. CHARLES BELLEVILLE E A DECORAÇÃO DO SEMINÁRIO DE BELÉM DA CACHOEIRA

O programa iconográfico e decorativo da sacristia e da igreja do Seminário de Belém da Cachoeira desenvolve o tema das flores, caro ao seu fundador, antes mencionado, o pedagogo jesuíta Alexandre de Gusmão por ser evidente imagem da infância que, como a planta nascida da terra, vai crescendo e se transformando para florescer e dar frutos¹⁶.

⁸ MARTINS, 2022: 175.

⁹ MARTINS, 2022: 175.

¹⁰ ARSI, *Brasiliae*, 4, fol. 153; 6-1, 81, 102, 107v, 111v.

¹¹ ARSI, *Brasiliae*, 6-1, fol. 102.

¹² MARTINS, 2022: 176-178.

¹³ ARSI, *Brasiliae*, 6, fol. 65.

¹⁴ GUSMÃO, 1715: 362.

¹⁵ MARTINS, 2022: 181.

¹⁶ MARTINS, 2022: 181.

Em diversas passagens de *Escola de Bethlem. Jesus nascido no presépio* (Évora, 1678), livro de sua autoria, Gusmão relaciona o tema das flores com o do nascimento e do sacrifício de Jesus Cristo, bem como à matança dos santos inocentes, «flor dos mártires». Em outra obra sua, impressa em Lisboa no ano de 1715, *Rosa de Nazareth nas Montanhas de Hebron. A Virgem Nossa Senhora na Companhia de Jesus*, o jesuíta informa da existência no seminário de duas Congregações das Flores contando com cerca de trinta estudantes «dos mais devotos e modestos», que se reuniam numa capela interna e confeccionavam flores de papel como sinal dos atos de virtudes e mortificações que os congregados ofereciam à Nossa Senhora nas festas realizadas anualmente¹⁷.

Está preservado no Museu de Arte Sacra da Bahia um frontal de altar em escaiola colorida, imitando embrechados de mármore policromos, de modelo lusitano ou italiano, procedente certamente de um altar da igreja de Belém da Cachoeira. A obra é decorada com motivos florealis e vegetais entre os quais se percebem pássaros e borboletas; no centro, há a inscrição: «Florete Flores»¹⁸, centro de todo o discurso imagético do edifício. Tais palavras são o começo dos versos do Eclesiastes: «Floreai flores como lírios dai perfume e cantai juntos um canto de louvor e bem-dizei o Senhor nas suas obras»¹⁹.

A decoração da sacristia vai rerepresentar o mesmo tema, talvez se inspirando em esquemas adotados na estética chinesa da época do imperador Kangxi (1662-1722); como, por exemplo, no teto da já citada Sala da Excelência Literária (Wenhua Dian), e no Pavilhão da Pureza Celestial, ambos na Cidade Proibida.



Fig. 4. Frontal do Altar do Seminário de Belém da Cachoeira na Bahia. Museu de Arte Sacra da Bahia, Salvador, 2016

¹⁷ GUSMÃO, 1715: 289.

¹⁸ Ecl 39, 19-21.

¹⁹ Ecl 39, 19-21: «Florete flores quasi liliū date odorem et frondete in gratiam et conlaudate canticum et benedicite Dominum in operibus suis». Tradução do latim ao português: professor doutor Luciano Migliaccio.

No teto de Cachoeira, portanto, os frisos dourados e as molduras em azul e vermelho, além de outras imitando incrustações em ouro e madrepérola, provavelmente repetidas nos armários e no púlpito da igreja, pareciam buscar uma reinterpretação de matérias preciosas dos produtos de luxo asiáticos.

O esplendor dos materiais e das técnicas decorativas chinesas, em particular pelos tecidos, pelas porcelanas e pelo mobiliário lacado, é documentado em muitas cartas e livros. Por exemplo, o jesuíta Filippo Bonanni publicaria em 1720 seu *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*, editado em francês em 1723, enquanto nas missões jesuíticas da Amazônia se comparavam os efeitos dos vernizes da floresta produzido pelas índias pintoras da Aldeia de Gurupatuba (atual Monte Alegre) com «o melhor charão da China»²⁰.

Porém, em Cachoeira, o significado da obra parece não pertencer somente ao universo chinês, mas, sobretudo, ao da retórica literária e visual jesuítica, do qual Antônio Vieira e Alexandre de Gusmão foram os principais representantes no Brasil²¹.

Na decoração da sacristia, o tema das flores é reinterpretado numa linguagem inspirada nas artes decorativas chinesas; onde, talvez a escolha das variedades florais representadas, também talvez obedeça à tradição budista e taoista. O crisântemo poderia simbolizar os prazeres da vida retirada e a estação do outono; as flores da ameixeira a mocidade e a primavera; o lótus a pureza; a flor da pereira a longevidade²². Entre estas,



Fig. 5. Detalhe da pintura do teto do Seminário de Belém da Cachoeira na Bahia. Belém da Cachoeira, 2016

²⁰ MARTINS, 2020.

²¹ MARTINS, MIGLIACCIO, 2019: 168.

²² MARTINS, MIGLIACCIO, 2019: 168.

porém, inserem-se ao menos uma flor nativa da América, a passiflora ou maracujá (a *granadilla*), que poderia aludir à Paixão de Cristo ou ao martírio, conforme conhecemos pela cultura emblemática. Por exemplo, em dois belos trechos do seu texto sobre a flor da *granadilla* ou *maracoto*, Giovanni Ferrari nos diz²³:

Sinais da Granadilla ou Maracoto. Aquela flor por todos os jardins desse nosso mundo tão desejada, e de boca aberta pelas nossas flores anelada, chegada finalmente dos mais remotos limites do Peru e do México; recebida com melodiosas vozes pelos poetas, e com eloquentes falas pelos oradores; desenhada por mão do Divino Amor com dores vitais; para nos comunicar que as aflições padecidas por Deus se mudam finalmente em flores, e em coroas: aquele precioso e suave milagre da natureza.

Um outro e inédito documento, elaborado na Bahia, sobre o uso do tema das flores, numa chave moral e emblemática, tanto no campo visual, como no campo da retórica literária, é o manuscrito do século XVIII, conservado na Biblioteca Comunal de Urbana, na Itália, intitulado *In Studiosos Adolescentes Oratio Paraenetica*²⁴.

Este conjunto de textos, nascido das práticas literárias e pedagógicas do Seminário de Belém da Cachoeira, pode representar uma chave para entender como as imagens visuais poderiam ser compreendidas na época, como instrumento pedagógico, dentro do programa iconográfico do edifício. A terceira parte do manuscrito, de autoria de João da Silva Leão, aluno interno do Seminário de Belém, dedicada ao provincial da Companhia de Jesus no Brasil, padre Simão Marques, é formada por trinta epigramas, cada um inspirado por uma flor, simbolizando uma virtude moral²⁵.

Os belos textos são decorados com delicados arabescos caligráficos. Para cada flor — rosa, violeta, jacinto, amaranto, lírio, calêndula, sempre-viva, peônia, narciso, flor do maracujá, cravo, etc. — há um mote ligado frequentemente à visão (rosa: avermelha carmim; lírio: exhibe exímia brancura; peônia: sarapintada e multicolor; ciano: veste-se de um manto azul; mirtilo: de todas as cores, etc.), ao olfato (madressilva: espalha tênue aroma; rosa: seduz pelo aroma), ao tato (violeta: define ao tato; rosa: cerca os inimigos com o toque, fere com espinhos), e, às vezes, até a estes três sentidos conjuntamente (açafraão: colore o tato com aroma). As qualidades sensíveis das flores são associadas a uma virtude ou a uma qualidade moral (heliotrópio — sacerdote do sol — a obediência; narciso — ama as ondas — a pureza de valores), seguindo justamente o modelo da literatura emblemática²⁶.

A flor do maracujá ou *granadilla*, que está presente nas obras de Nieremberg e de Ferrari, aparece no manuscrito de Cachoeira como a décima flor: «Granadilha. Suporta as

²³ FERRARI, 2001 [1633]: 192, 195.

²⁴ *In Studiosos Adolescentes Oratio Paraenetica*, 1751.

²⁵ MARTINS, 2022: 186-188.

²⁶ MARTINS, 2022: 186-187.

dores. A mortificação dos sentidos», cujo epigrama é «Flor que suporta no peito todas as dores: pregos, chagas, golpes, lança, coroas de espinhos, cruz». A rosa, por sua vez, é a flor citada por mais vezes (1.^a, 7.^a, 13.^a, 19.^a, 25.^a e 30.^a flor), e, nesta sequência, é relacionada primeiramente à dignidade, depois à severidade para com os desonestos, à mortificação do corpo, à agilidade em completar tarefas, à afabilidade, e finalmente, à castidade²⁷.

A peônia (11.^a flor), natural da China, é assim descrita: «Peônia. Sarapintada e multicolor. A oração sagrada»; e seu epigrama diz ao final: «Quão sagrado és, Campestre! Por tua virtude enfloram, livres de todo vício, os campos mais silvestres»²⁸. Na China, a peônia (*mudan*), uma das flores que representa a estação do verão, é conhecida como «rainha das flores»²⁹, símbolo da realeza e da virtude, também chamada «flor da riqueza e da honra», *fuguihua*. Figurando, entre outras tantas espécies de flores (rosas, crisântemos, flores de maracujá, hortênsias, tulipas, hibiscos, etc.) no teto da sacristia de Belém da Cachoeira, as exuberantes e delicadas peônias, poderiam fazer menção às duas tradições.

O resultado desse hibridismo poderia lembrar, ainda, que apenas por uma coincidência formal, as guirlandas de flores pintadas emoldurando episódios da história sagrada, sobretudo, os mistérios dolorosos e gloriosos de Maria, pelos especialistas flamengos como Daniel Seghers ou Jan Bruegel, ou as coroas multicores que circundam as Virgens meninas fiadeiras da escola de pintura de Cusco.³⁰ O teto da sacristia de Belém da Cachoeira inseria-se num conjunto ornamental bem mais amplo, que poderia lembrar, como dito, as experiências de Gherardini e Belleville na China³¹. Ainda hoje vestígios de arquiteturas pintadas com figuras, vasos, *rocailles* e flores são visíveis na abóbada da capela-mor, e na parede há restos de pinturas figurando um altar com colunas e um alto frontispício, com festões floreaes, encimado por duas figuras alegóricas e o nome de Jesus.

Na pintura da abóbada da capela-mor, o mesmo tema das flores é declinado dentro de uma decoração de falsas arquiteturas com tarjas e emblemas de tema religioso em grisalha³². O inventário da Igreja do Seminário de Cachoeira, redigido em 1760, assim descreve a capela-mor: «a mesma Capella, cujo forro há uma imitação de abóbada, pintada de várias cores e o altar de tartaruga e em partes fingida com duas portas», e também dá notícias de «dois altares colaterais da mesma tartaruga» e «dois púlpitos com suas cúpulas, que lhes servem de remate cobertos de tartaruga»³³.

²⁷ MARTINS, 2022: 187.

²⁸ «Quam sacer Agrícola es! per te virtute feraces. Absque omni vitio luxuriantur agri». Transcrição de Felipe de Medeiros Guarnieri, 2017.

²⁹ SCHMALTZ, 2012.

³⁰ MARTINS, MIGLIACCIO, 2019.

³¹ CORSI, 1999, 2000.

³² MARTINS, MIGLIACCIO, 2019: 168.

³³ AHU. Cx. 26, doc. 4894(1).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pinturas de Belém da Cachoeira são um exemplo extraordinário da transculturação nas artes visuais da época, um grande emblema de imagens florais: refletem o projeto de mundialização dos jesuítas e a assimilação por parte da companhia de elementos da tradição cultural e da estética chinesas, a circulação global da arte, a descoberta e o uso de motivos e técnicas de tradição asiática na América³⁴. Este fenômeno foi catalisado pela proposta pedagógica de Alexandre de Gusmão, através do trabalho de artífices locais — indígenas, africanos e mestiços — nas oficinas da Bahia, e, sobretudo, pela trajetória artística plural do pintor, escultor e arquiteto Charles Belleville entre a Europa, a Ásia e a América.

FONTES

Arquivo Histórico Ultramarino (AHU)

AHU. Projeto Resgate. Fundo Eduardo Castro e Almeida, Bahia, cx. 26.

Arquívum Romanum Societatis Iesu (ARSI)

ARSI. *Brasiliae*, Bras. 3-2, Bras. 4, Bras. 6-1, Bras. 9, Bras. 10-2.

IN STUDIOSOS Adolescentes Oratio Paraenetica. Biblioteca Municipal de Urbania: Urbania, ms. 58, 1751.

BIBLIOGRAFIA

- BAILEY, Gauvin (2001). *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto: University of Toronto Press.
- CARR, Dennis et al. (2015). *Made in Americas: The New World Discovers Asia, catalogue of the exhibition*. Boston: Museum of Fine Arts.
- CORSI, Elisabetta (1999). *Late Baroque painting in China prior to the arrival of Matteo Ripa. Giovanni Gherardini and the perspective painting called «xianfa»*. In FATICA, M., D'ARELLI, dirs. *La missione cattolica in Cina tra i secoli XVIII-XIX. Matteo Ricci e il Colegio dei Cinesi*. Nápoles: Instituto Universitario Orientale, pp. 537-541.
- CORSI, Elisabetta (2000). *Gherardini Giovanni*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani, vol. 53.
- CORSI, Elisabetta (2004). *La fábrica de las ilusiones. Los jesuítas y la difusión de la perspectiva lineal em China, 1698-1766*. Cidade do México: El Colegio de Mexico
- FERRARI, Giovan Battista (2001 [1633]). *Flora overo cultura di fiori*. Firenze: L. S. Olschki.
- FROGER, François (1926). *Relation du premier voyage des François à la Chine fait en 1698, 1699 et 1700 sur le vaisseau «L'Amphitrite»*. Leipzig: Verlag der Asia Maior.
- GUSMÃO, Alexandre de (1678). *Escola de Bethlem: Jesus Nascido no Presépio*. Évora: Oficina Acadêmica.
- GUSMÃO, Alexandre de (1715). *Rosa de Nazareth nas montanhas de Hebron. A Virgem Nossa Senhora na Companhia de Jesus*. Lisboa: Oficina Real Deslandiana.

³⁴ CARR et al., 2015.

- MARTINS, Renata (2020). *Práticas de Re-existência e Opção Decolonial nas Artes da Amazônia: indígenas pintoras e redes de circulação local/global de saberes e objetos*. In MARTINS, Renata; MIGLIACCIO, Luciano, eds. *No Embalo da Rede: Trocas Culturais, História e Geografia Artística do Barroco na América Portuguesa*. Sevilha/São Paulo: UPO/FAUUSP, pp. 343-364.
- MARTINS, Renata (2022). *Um Jardim Oriental-Occidental: A Experiência Global do Artista Jesuíta Charles Belleville (Wei-Kia-Lou) na Rota França-China-Brasil e a Decoração do Seminário de Belém da Cachoeira na Bahia*. In MASSIMI, Marina; PÉCORA, Alcir, eds. *Apologia das Letras Humanas. A Educação Retórico-Poética em Dois Colégios Jesuíticos da Bahia*. São Paulo: Edusp, pp. 155-202.
- MARTINS, Renata; MIGLIACCIO, Luciano (2019). *Seguindo a pista de Wei-Kia-Lou. A migração de formas artísticas de gosto oriental através das missões jesuíticas e a ornamentação de espaços religiosos na América portuguesa*. «Revista de História da Arte —Serie W: The Art of Ornament: Meanings, Archetypes, Forms and Uses». 8, 162-172.
- MASSIMI, Marina; PÉCORA, Alcir, eds. (2022). *Apologia das Letras Humanas. A Educação Retórico-Poética em Dois Colégios Jesuíticos da Bahia*. São Paulo: Edusp.
- SCHMALTZ, Márcia (2012). *Peónia, a rainha das flores*. «Revista Macau». [Consult. 10 fev 2019]. Disponível em <<http://www.revistamacau.com/2011/12/06/peonia-a-rainha-das-flores/>>.

UMA CATEQUESE DE PALAVRAS VISUAIS: WIERIX E A NARRATIVA PICTÓRICA DO TECTO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DE SÃO VICENTE DA BEIRA*

MARIA DO CARMO RAMINHAS MENDES**

Resumo: Portugal, país militantemente católico, apostou na sobreprodução de imaginária nos tempos pós-Trento, sendo que a pintura teve papel de destaque. Na Beira Interior, considerável parte do espólio pictórico datável deste período apresenta ter origem em «cartilhas de gravuras» nas quais os pintores, maioritariamente de bitola regional, se inspiravam para expressar a mensagem conversora e salvadora que os decretos tridentinos e os bispos, enquanto «pastores de almas», pretendiam fazer vingar nos usos e nos costumes das gentes. No tecto da capela-mor da Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira (Castelo Branco) aplicou-se este modelo; datável de inícios do século XVIII, apresenta um ciclo de dez tábuas com representações alusivas à Paixão de Cristo. Desconhecendo-se até à data o seu autor, as fontes visuais que usou como inspiração para este programa reportam-nos para as gravuras da oficina dos irmãos Wierix, cujas composições foram, com a maestria possível, transpostas e convertidas numa catequese onde a imago Christi é a principal mensagem.

Palavras-chave: gravura; pintura; São Vicente da Beira; bispos; catequese.

Abstract: Portugal, a militantly Catholic country, bet on the overproduction of imaginary in post-Trent times, and painting played a prominent role. In Beira Interior, a considerable part of the pictorial heritage of this period originates from «booklets of engravings» in which painters, mainly with modest techniques, were inspired to express the converting and saving message that Trent decrees and that the bishops, as «shepherds of souls», intended to avenge in the uses and customs of the people. On the ceiling of the main chapel of the Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira (Castelo Branco) this model was applied; dated from the beginning of the 18th century, it presents a cycle of ten paintings with representations all related to the Passion of the Christ. Of an unknown author, the visual sources he used as inspiration for this program report us to the engravings of the Wierix brothers, and the resulting compositions were, with the mastery possible, transposed and converted into a catechesis where the imago Christi is the main message.

Keywords: engraving; painting; São Vicente da Beira; bishops; catechesis.

1. SÃO VICENTE DA BEIRA: UM MICROCOSMOS DEVOCIONAL NO PORTUGAL DA IDADE MODERNA

A diocese da Guarda era, nos inícios do século XVI, uma das maiores do país. Com o desmembramento para a formação da diocese de Portalegre, em 1549, durante o reinado de D. João III, viu-se delimitada a sul, pouco além do rio Tejo. Ficou, depois deste desmembramento, constituída por 260 igrejas, agrupadas em sete distritos eclesiásticos:

* Se o *copyright* de tabelas, gráficos e outras imagens não for indicado, pertence à autora deste texto.

** Universidade da Beira Interior. Email: mcarmom@ubi.pt. A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

o aro da Guarda, com 75 igrejas, o qual incluía seis vilas — Belmonte, Codeceiro, Jarmelo, Manteigas, Valhelhas e Vila do Touro; o arceprelado de Celorico da Beira, com 24 igrejas e quatro vilas — Açores, Baraçal, Celorico da Beira e Forno Telheiro; o arceprelado de Castelo Branco, com 33 igrejas e sete vilas — Alpedrinha, Atalaia, Castelo Branco, Castelo Novo, São Vicente da Beira, Sarzedas e Vila Velha de Rodão; o arceprelado de Monsanto, com 19 igrejas e sete vilas agregadas — Idanha-a-Nova, Idanha-a-Velha, Proença-a-Velha, Rosmaninhal, Salvaterra do Extremo, Segura e Zebreira; o arceprelado da Covilhã, com 61 igrejas e duas vilas — Covilhã e Pampilhosa da Serra; o arceprelado de Penamacor, com 21 igrejas e três vilas — Bendada, Penamacor e Sortelha; e, por fim, a ouvidoria de Abrantes, com 27 igrejas e oito vilas inclusas — Abrantes, Amêndoa, Cardigos, Mação, Punhete¹, Sardoal, Sobreira Formosa e Vila de Rei. Esta configuração trapezoidal da área da diocese da Guarda manteve-se até ao ano de 1771, data em que a vila de Castelo Branco foi elevada ao estatuto de cidade e, conseqüentemente, fundada a diocese autónoma de Castelo Branco, que perdurou até 1881, tendo sido nesse ano extinta e a sua área agregada à diocese de Portalegre.

A diocese egitaniense assistiu, a partir do último quartel do século XVII e até meados do século seguinte, a uma verdadeira reforma *in capite et in membris*, em linha com os ditames tridentinos e as Constituições Sinodais do bispado: o zelo pastoral demonstrado pelos bispos que, após 1668, foram nomeados para a Guarda incluiu não apenas uma transformação profunda nos usos e costumes do clero local e das gentes, mas também uma assertiva fiscalização de todos os locais de culto e da imaginária religiosa², sendo que considerável parte foi entendida desadequada para o reavivar da devoção e da urgente catequização dos fiéis. Dos bispos que, durante este período, governaram a diocese egitaniense destacam-se três: D. frei Luís da Silva (1626-1703), bispo da Guarda entre 1684 e 1691, D. Rodrigo de Moura Teles (1644-1728), bispo da Guarda entre 1694 e 1704, e D. João de Mendonça (1673-1736), bispo da Guarda entre 1713 e 1736.

Estes três bispos cumpriram uma pastoral escrupulosa e assertiva, não apenas através da publicação de diversas cartas pastorais, mas também pelo efectivo zelo que aplicaram nas visitas anuais e no cumprimento das determinações. Contudo, o seu papel é sobremaneira notório no testemunho que deixaram através da implementação

¹ A vila de Punhete corresponde, hoje, a Vila Nova de Constância.

² «E para que esta Constituição melhor se guarde, proibimos, & mandamos, sob pena de excômulo maior, & de sincoenta cruzados, que nenhuma pessoa ecclesiastica, ou secular de qualquer estado, & condição que seja, por autoridade propria, ponha, ou consinta porse em qualquer Igreja, Ermida, Capella, ou altar de nosso Bispado, posto que seja de Regulares, ou per outra via exempto Imagê algũa de Deos nosso Senhor, da Virgem nossa Senhora, ou dos Sanctos pintada, ou de vulto, sem ser vista, & aprovada por nós, nosso Provisor, ou Visitadores, ou Arciprestes, & se conceder licença que se dará por hũ despacho, & por elle se não levará cousa algũa. E exhortamos muito que, quanto for possível, se procure, que antes de se porem nas Igrejas as Imagês de vulto, sejam bentas na forma do Pontifical» (*Constituições Sinodais do Bispado da Guarda*, 1686: fl. 191).

de apostolados visuais por toda a diocese, marcados pelo gosto estético do Barroco e pela proliferação de imaginária de índole catequética, incidindo nas temáticas de índole cristológica, mariana e hagiográfica, com destaque para a pintura:

Moldada para cativar a mente dos mais simples ou assente em conceitos mais eruditos, aplicaram-se mais para o primeiro caso as temáticas cristológica e mariana, imediatamente reconhecíveis, sendo que para a segunda situação também se desenvolveram as temáticas hagiográficas, dependentes de um conhecimento mais profundo da iconografia cristã e da exigência de uma meditação individual sobre a dimensão humana do santo; de uma maneira geral, a primeira tipologia foi aplicada mormente em paróquias rurais e a segunda nos médios e grandes centros, notoriamente onde existiam conventos no local ou nas proximidades, pois estas eram estruturas mais preparadas para a prédica, essencial à compreensão e apreensão de simbolismos mais complexos³.

São Vicente da Beira, localidade situada no sopé da Serra da Gardunha, pertencia, à altura, ao arceprelado de Castelo Branco, e inscreve-se actualmente no seu concelho. Era uma vila, durante o período no qual se debruça o presente estudo, com considerável importância regional, tanto que na mesma existiu outrora um convento feminino de clarissas, cuja data de fundação aponta para os anos entre 1564 e 1572. O complexo conventual já não existe⁴; no entanto, sabe-se, por documento datado de 1756 encontrado no Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), que a invocação do mesmo seria Santa Isabel⁵. A vila foi sede de concelho entre 1195 e 1895, e o seu património é praticamente desconhecido do contexto histórico-artístico português: no centro da localidade, reúne-se um considerável acervo patrimonial, no qual se destaca a arte sacra (que engloba pintura, escultura, talha e alfaias litúrgicas), e que se enquadra no núcleo arquitectónico onde se integram a Igreja de Nossa Senhora da Assunção e a Igreja da Misericórdia, local em que foi instalado o Museu de Arte Sacra.

³ MENDES, 2016: 477-478.

⁴ Sobejou apenas um pórtico, hoje inscrito numa casa particular, e as pedras que compunham o convento serviram para construção de um muro de uma quinta das redondezas.

⁵ ANTT. *Câmara Eclesiástica de Castelo Branco — Conventos Femininos e Diversos*, m. 2092. Do espólio artístico que certamente possuía, apenas se sabe que o retábulo que à sua igreja pertenceu encontra-se actualmente na Capela de Nossa Senhora da Orada, nos limites de São Vicente da Beira, lugar de romagem anual no quarto domingo do mês de Maio.

2. O NÚCLEO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE SÃO VICENTE DA BEIRA

O núcleo histórico-artístico de São Vicente da Beira é composto por quatro estruturas: o Pelourinho, classificado como Imóvel de Interesse Público (IPP) em 1933⁶, os Paços do Concelho, a Igreja de Nossa Senhora da Assunção e a Igreja da Misericórdia/Museu de Arte Sacra. Este conjunto, pela sua proximidade, encontra-se na zona de protecção do Pelourinho; contudo, espera-se para breve a classificação de todo o núcleo.

Embora o Pelourinho e os Paços do Concelho sejam elementos de destaque no contexto da arquitectura civil, sobremaneira interessantes são os elementos de arquitectura religiosa. A edificação da Igreja de Nossa Senhora da Assunção está intimamente ligada às remotas origens da vila: aconteceu, segundo a tradição, na sequência do apoio dos cristãos da região ao exército de D. Afonso Henriques na batalha da Oles, local dos arredores de São Vicente da Beira, na luta contra a ocupação moura. O rei fundou a igreja, dotou-a de rendimentos, devotou-a a São Vicente e ofereceu-lhe uma relíquia do santo (parte do queixo, que ainda hoje no local permanece). O foral da vila, datado de 1195, já impunha aos habitantes que pagassem a dízima a São Vicente. No início do século XVII, a igreja seria de traça gótica com três naves⁷, mas, com Trento, procedeu-se à reformulação do espaço, optando-se por nave única e capela-mor com arco de volta perfeita. Na primeira metade do século XIX, decorreu uma campanha de obras, sobretudo no altar-mor, e, no início do século XX, na sacristia⁸. O orago, São Vicente, tê-lo-á perdido nos finais do século XVI ou no decurso do século seguinte, provavelmente na sequência dos decretos tridentinos e da importância da devoção à Virgem Maria; neste contexto, o orago passou assim a ser Nossa Senhora da Assunção. Esta igreja foi a matriz de todos os povos do antigo concelho de São Vicente da Beira durante a Idade Média, e, das várias irmandades existentes no passado, subsiste apenas a do Espírito Santo. Uma das que desapareceu foi a de São Pedro que, nos séculos XVIII e XIX, agregava o clero de uma vasta área, inclusive para lá dos limites do antigo concelho e vigariato de São Vicente da Beira. Contudo, a imagem do patrono da irmandade, em pedra, ainda se encontra no templo, em altar próprio.

O corpo da igreja possui quatro altares em talha policromada dedicados às invocações de São Pedro, das Almas, do Sagrado Coração de Jesus e da Imaculada Conceição. A capela-mor possui retábulo em talha policromada de Estilo Nacional, encimado por um tecto composto por vinte e cinco caixotões, um programa imagético que, na sua

⁶ PORTUGAL, 1933: 1736-1737.

⁷ Desta, ainda hoje subsiste um arco ogival de aresta biselada junto à porta principal do templo.

⁸ Aquando destas obras na sacristia, foram encontradas enterradas na zona da capela-mor quatro peças datáveis do século XV, nomeadamente um conjunto escultórico em madeira relativo a um Calvário — uma Nossa Senhora, um São João Evangelista e uma Maria Madalena — e um ex-voto, em madeira. Estas peças encontram-se, na actualidade, expostas no Museu de Arte Sacra de São Vicente da Beira.

totalidade, seria alusivo a episódios da vida da Virgem Maria — na actualidade, apenas subsistem dez pinturas, todas inscritas na temática mariana.

Nas imediações da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, existe a Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira/Museu de Arte Sacra⁹. Este templo foi fundado, provavelmente, na segunda metade do século XVI, pois a primeira notícia da sua existência data de 1572. Este templo tem inscrita, nos pórticos principal e lateral, a data de 1643, o que pressupõe que terá sido reedificado nessa altura, pois há notícias de enterramentos no local, ainda no decurso do século anterior. O seu interior é de notável interesse histórico-artístico: o corpo apresenta tecto pintado com uma representação, ao centro, da Virgem Coroada, e nos limites remates com motivos vegetalistas; tem também um altar lateral em talha policromada dedicado a Nossa Senhora do Rosário. A capela-mor revela-se como paradigmática da renovada linguagem visual cristológica no interior do país: aludindo à temática da Paixão de Cristo, exhibe um retábulo em talha dourada de Estilo Nacional, tendo ao centro e sobre tribuna que simula o Calvário a imagem de Cristo crucificado, ladeado pela imagem da Virgem Maria e de São João Evangelista, em nichos próprios. Ao alto, o tecto disposto em caixotão apresenta dez pinturas representando episódios alusivos à Paixão de Cristo: nos laterais *Cristo no Horto*, *A Última Ceia*, *A Prisão de Cristo*, *Cristo perante Caifás*, *A Flagelação*, *A Coroação de Espinhos*, *O Véu de Verónica*, *A Crucificação*, e, nos centrais, *A Ressurreição* e *A Ascensão*.

3. AS GRAVURAS DA OFICINA WIERIX E O DISCURSO PICTÓRICO DO TECTO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DE SÃO VICENTE DA BEIRA

Os núcleos pictóricos remanescentes comprovam que, na diocese da Guarda, e durante este período, foi largamente difundido pelos bispos o culto da Paixão de Cristo — particularmente durante o bispado de D. Rodrigo de Moura Teles, personagem exemplarmente devoto dos mistérios da Eucaristia e da Ressurreição¹⁰. A difusão desta linguagem visual cristológica foi principalmente focada nas Misericórdias e Irmandades locais: um considerável núcleo de bandeiras processionais e alguma pintura de cavalete, representando os mistérios da Paixão, chegou-nos como prova materializada de uma ânsia de salvação que se inculcou, nestes tempos, no espírito das gentes. O maior núcleo (felizmente em bom estado de conservação) encontra-se na Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira, onde, além de um conjunto de bandeiras processionais de considerável qualidade (integradas na colecção do Museu de Arte Sacra), apresenta no tecto da capela-mor do templo um programa iconográfico centrado na catequese da *imago Christi*.

⁹ O Museu de Arte Sacra está instalado na sacristia da Igreja da Misericórdia, e reúne uma considerável e interessante colecção, onde se destacam as bandeiras processionais (a mais antiga data de 1628) e a escultura. Foi inaugurado a 5 de Março de 1978, e domina a temática cristológica.

¹⁰ MENDES, 2016: 241-247.

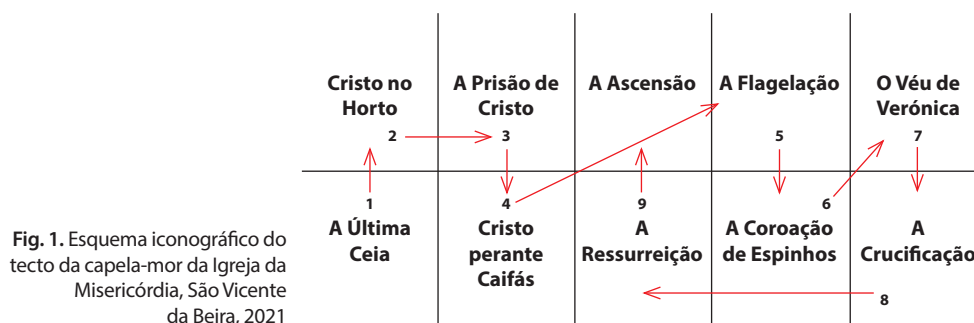


Fig. 1. Esquema iconográfico do tecto da capela-mor da Igreja da Misericórdia, São Vicente da Beira, 2021

Os prelados egitanenses, pela implementação do apostolado visual tridentino, pretendiam não apenas ensinar, de modo eficaz, a doutrina cristã a todo o seu rebanho (face a uma diocese com um elevado grau de iliteracia), mas, principalmente, estabelecer uma relação empática com as imagens — sendo, nesta dimensão, a figura de Cristo, o Filho de Deus feito homem que nos remiu, pelo Seu sacrifício, de todos os pecados, abrindo-nos as portas da salvação eterna, aquela que mais elos emocionais estabelecia com os crentes, pelas suas dimensões humana e escatológica. Sendo, assim, a figura de Cristo a pedra angular da fé cristã, e a visão o veículo directo para a *anima* (alma), esta última era, pela eficácia da imagem, instigada à imaginação, à devoção e à emoção — em suma, o mais perfeito alimento da fé. Este enquadramento empático-emocional foi plasmado nos princípios definidos pelos teóricos da imaginária tridentina, destacando-se o papel dos bispos na sua efectivação; como bem referiu Federico Borromeo (1564-1631), no seu tratado *De Pictura Sacra*:

*in fact, I treat painting and sculpture as if they were one and the same art. I will try, in what I discuss and teach, to comply with the decree of the Sacred Council of Trent that ordered bishops to give people instructions about the mysteries of the faith and sacred stories. It ordered bishops to do so not only with words but also with paintings or other visual media, since images, by working on both rational and emotional levels, can stimulate people to reflect on the articles of the faith*¹¹.

O mesmo autor focou, no décimo capítulo, intitulado «*Quam difficile sit exprimere affectus animi*», a dimensão emocional que a imagem deveria expressar para instigar a empatia e o sentimento de fé nos fiéis, ao desencadear nestes um efeito Pigmalião:

¹¹ BORROMEIO, 2010 [1624]: 3-5. Tradução: «na verdade, eu abordo a pintura e a escultura como se fossem uma e a mesma arte. Vou tentar, no que eu discutir e ensinar, cumprir com o decreto do sagrado Concílio de Trento que ordenou aos bispos dar às pessoas instruções sobre os mistérios da fé e histórias sagradas. Ordenou os bispos a fazê-lo não somente com palavras, mas também com pinturas ou outros meios visuais, dado que as imagens, ao actuarem em ambos os níveis racional e emocional, podem estimular as pessoas a reflectir sobre os artigos da fé».

*Proper depiction of the emotions will, in the end, provide considerable advantages. After all, reverence toward God and the Saints — as well as praise, imitation, fear, sorrow, and hope — are precisely the emotions or stirrings of the soul that sacred images can arouse. When images excite our minds and stir them with lively inspiration, they can be said to be alive and breathing*¹².

Assim, face a este enquadramento e neste contexto de instigação das emoções como veículos para a catequização e para a conversão, os episódios mais representados incidem particularmente no sofrimento de Cristo, expresso na narrativa da Sua Paixão e culminando na Sua Ressurreição; uma linha iconográfica presente em praticamente todos os programas cristológicos encontrados, com semelhanças compositivas que atestam a preocupação na padronização da linguagem visual, sem dúvida inspirada em estampas da época, de gravadores como Hendrick Goltzius, Maarten de Vos, Jan Sadeler, e muito particularmente dos irmãos Wierix.

Dos programas pictóricos do período em estudo, e que se integram na área geográfica da então diocese da Guarda, nota-se que considerável parte se reporta a composições formais que associamos a estampas produzidas pela oficina dos irmãos Wierix: existem exemplos na Covilhã, em Castelo Branco, na Velosa, em Abrantes e também em São Vicente da Beira¹³. Com sede em Antuérpia, esta oficina familiar, composta por Hieronymus, Johannes e Anton (II) Wierix, teve profusa produção entre finais do século XVI e inícios do século seguinte, e as suas gravuras e desenhos converteram-se na fonte de incontáveis programas imagéticos por todo o mundo cristão pós-Trento.

O recurso à gravura como fonte visual era recorrente na aprendizagem e prática da pintura nestes tempos, tanto nos grandes centros como nas «periferias». Com mais ou menos técnica e maestria, os pintores valiam-se das composições gravadas para (re) criarem discursos visuais moldados pelos mentores tridentinos, nos quais a cor adquiria importância extrema pelo seu impacto perceptivo e, conseqüentemente, emotivo. A cor insuflava «vida» às imagens, convertendo-as, pela experiência dos sentidos, em matéria reconhecível, verosímil e humanada: próxima do crente, envolvendo-o emocionalmente na sua espiritualidade e na sua corporalidade — em linha com o expresso pelo já referido tratadista tridentino Federico Borromeo, no entendimento em que a «art [either painting or sculpture] uses color or stone to imitate human actions»¹⁴.

¹² BORROMEIO, 2010 [1624]: 41. Tradução: «A representação adequada das emoções, oferecem, no final, vantagens consideráveis. Afinal de contas, a reverência para com Deus e com os Santos — bem como o elogio, a imitação, o medo, a tristeza e a esperança — são precisamente as emoções ou movimentos da alma que as imagens sagradas podem despertar. Quando as imagens excitam as nossas mentes e as agitam com animada inspiração, podemos dizer que elas estão vivas e respiram».

¹³ MENDES, 2016: 381-395. Até ao presente, ainda não nos foi possível verificar se as fontes visuais gravadas que temos encontrado se incluem na principal compilação de gravuras flamengas, a *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450-1700)*.

¹⁴ BORROMEIO, 2010 [1624]: 5. Tradução: «a arte [seja pintura ou escultura] usa a cor ou a pedra para imitar as acções humanas».

Na totalidade do discurso visual do tecto da capela-mor da Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira, cuja execução balizámos nos inícios do século XVIII, o (ainda) desconhecido pintor usou a mesma paleta cromática em todas as dez pinturas, e a técnica de óleo sobre madeira, com as cenas pautadas por um certo tenebrismo nos planos de fundo; esta técnica pictórica faz ressaltar os elementos representados no primeiro plano, centrando neles a nossa visão e atenção. Seguindo a linha de leitura traçada no esquema iconográfico acima apresentado, e analisando a fonte visual que apontamos para cada uma das dez pinturas, e que associamos à obra dos gravadores Wierix, é na transposição que se notam as maiores alterações formais — e este facto tem um propósito claro: converter as representações no mais reconhecíveis e verosímeis possível. Nestes moldes, e dado que as pinturas eram para figurar num tecto, também se verifica que se optou, na generalidade e comparativamente às fontes visuais, por uma simplificação, não apenas pela representação das cenas num só plano, mas também reduzindo-se o número de figuras.



Fig. 2. Vista geral do tecto da capela-mor, segundo o esquema iconográfico. Igreja da Misericórdia, São Vicente da Beira, 2014

A primeira pintura, seguindo a linha de leitura do esquema iconográfico apresentado, reporta-se ao episódio que, segundo a narrativa bíblica, marca o início da Paixão de Cristo: *A Última Ceia* teve como provável fonte visual a gravura *Sanctissimi Sacramenti* [...], gravada por Johannes Wierix, estampa n.º 102 da obra *Evangelicae historiae imagines* [...]¹⁵, de Hieronymus Natali. Da fonte visual para o resultado pictórico nota-se

¹⁵ JOHANNES WIERIX, 1593a: 112 (estampa n.º 102).

alguma simplificação formal, mantendo-se os elementos iconográficos que identificam as personagens, particularmente a figura de Judas Iscariotes, do lado esquerdo, que carrega a bolsa com as trinta moedas de prata, símbolo da traição.

A segunda pintura, intitulada *Cristo no Horto*, teve, como possível modelo, elementos da gravura *Orat Christus in Horto*, estampa n.º 107 gravada por Hieronymus Wierix, que ilustra a obra acima referida¹⁶. Na transposição para a pintura, optou-se por manter os elementos principais que identificam a cena: Cristo, o Anjo e o Cálice, e os três Apóstolos que dormiam perto de Jesus, sendo que São Pedro é identificado com a espada, arma com a qual terá posteriormente cortado a orelha do soldado Malco, segundo a narrativa da Paixão. Os restantes elementos que constam na gravura, em plano de fundo, foram suprimidos na pintura. Embora se observe uma inversão espelhada da fonte, que apontamos como eventual origem da pintura, nesta última, esta transformação compositiva não é inédita, tendo sido por nós encontrada idêntica inversão da fonte visual no resultado pictórico (nomeadamente, no tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Covilhã, cujo ciclo de pinturas foi inspirado nas gravuras da obra *Schola Cordis*, de Benedictus van Haeften)¹⁷.

Seguindo o esquema iconográfico, a terceira pintura reporta-se ao episódio «A Prisão de Cristo». Teve como provável fonte visual a gravura *Capitur Christus*¹⁸, de Hieronymus Wierix: a sobreposição de figuras patente nesta foi simplificada na pintura, suprimindo-se nesta última, o acto do beijo de Judas Iscariotes, mas mantendo-se o acto de agressão de São Pedro ao soldado Malco. Esta pintura, na sua composição, é uma das mais interessantes, pois poderá apontar alguma liberdade criativa do pintor, espelhada nos escudos dos dois soldados do lado esquerdo, nos quais representou dois elementos astronómicos: a Lua e o Sol (este último de perfil, e com bigode).

A quarta pintura, atentando à linha temporal da Paixão de Cristo, reporta-se a «Cristo perante Caifás», e ter-se-á inspirado em elementos da gravura *Sistitur ante Caipham*¹⁹, de Hieronymus Wierix. Na pintura, nota-se a supressão do número de figuras da fonte visual, assim como também a representação da cena num só plano de frente. A figura de Cristo surge centrada na composição, com o rosto de perfil, olhando directamente para Caifás.

A quinta pintura reporta-se ao episódio de «A Flagelação de Cristo»; teve como provável inspiração visual a gravura de Hieronymus, Wierix *Ipse Vulneratus* [...] ²⁰, e, na pintura, Cristo surge representado ao centro, ladeado por dois dos seus algozes, suprimindo-se nestas as restantes figuras da fonte visual. Outro aspecto a salientar é que,

¹⁶ HIERONYMUS WIERIX, 1593a: 116 (estampa n.º 107).

¹⁷ MENDES, 2010, II: 115.

¹⁸ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619a].

¹⁹ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619b].

²⁰ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619c].

na pintura, Cristo é já representado ensanguentado, o que confere um maior dramatismo à cena e, de certo modo, expõe *a priori* o sofrimento que conduziu à remissão do pecado humano, que culmina na Crucificação.

Em sexto lugar na linha de leitura do esquema iconográfico, segue a pintura *A Coroação de Espinhos*. A composição pictórica revela ter similitudes formais com a gravura *Coronatur Spinis Iesus*²¹, de Hieronymus Wierix. Como na pintura anterior, foram suprimidas figuras da fonte visual, mas manteve-se a que zomba de Cristo, com o gesto de figas. Para densificar este cenário em que Cristo foi humilhado, na pintura, Ele ostenta um elemento que, na gravura, surge na mão direita da figura que Dele zomba: a designada cana verde, colocada pelos algozes nas mãos de Cristo enquanto ceptro de um poder que, para os homens, nada valia. Este atributo iconográfico é também associado às imagens do *Ecce Homo* ou «Senhor da Cana Verde».

A sétima pintura, *O Véu de Verónica*, resulta provavelmente de uma composição de elementos de duas gravuras de Hieronymus Wierix: *Maria met het sudarium*²² e *Vrbem Egreditvr [...]*²³. A personagem de Verónica não vem referida em nenhum dos relatos da Paixão nos Evangelhos da Bíblia; contudo, foi integrada nos Passos da *Via Crucis* como aquela que limpou, durante o percurso para o Calvário, o rosto ensanguentado de Cristo. Na pintura, e da gravura *Vrbem Egreditvr [...]*, são mantidas as figuras de Cristo e de Simão de Cirene, e introduzido um novo cenário, surgindo, à direita, um elemento que toca trompeta e, à esquerda, um soldado em cujo escudo se encontra representado um rosto. Dado que, nesta gravura, Verónica está representada a três quartos e segurando um pano que nada contém, o pintor enquadró na composição a gravura *Maria met het sudarium*, a qual, na verdade e segundo os relatos bíblicos, se reporta ao momento em que Maria Madalena visita o túmulo de Cristo após a Ressurreição e exhibe o pano que Lhe cobria o rosto: para o observador, a introdução desta figura na pintura, representada de frente e mostrando o rosto de Cristo, convertia-a numa mensagem facilmente reconhecível, associando-a de imediato a Verónica.

Consideramos que idêntica dupla composição sucede na oitava pintura, *A Crucificação*: nesta, também confluem elementos de duas gravuras distintas de Hieronymus Wierix, *Humiliauit [...]*²⁴ e *Emissio Spiritvs*, estampa n.º 130 da já referida obra *Evangelicae historiae imagines [...]*²⁵. Da primeira fonte visual que acima apontámos, o pintor terá transposto para a pintura o soldado com a lança; da segunda, as figuras mais simbólicas: Cristo crucificado, ladeado pelas figuras do Bom e do Mau Ladrão. O momento

²¹ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619d].

²² HIERONYMUS WIERIX [1563-1619].

²³ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619e].

²⁴ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619f].

²⁵ HIERONYMUS WIERIX, 1593b: 140 (estampa n.º 130).

retratado na pintura apresenta-nos Cristo já morto, e a Sua última chaga, da qual jorrou a água e o sangue que remiram os pecados da Humanidade.

Por fim, as duas tábuas que, ao centro, concentram a essência da fé cristã: a nona pintura, *A Ressurreição*, que teve como provável fonte visual a gravura *Post Tertium Diem Resurgit A Mortuis*²⁶, de Hieronymus Wierix, apresenta-nos, na pintura, Cristo que se eleva do túmulo em glória, exibindo as Cinco Chagas — as provas que, de facto, venceu a morte e que a Sua Ressurreição é a efectivação da aliança de Deus com a Sua criação. Uma aliança que perdurará até ao «fim dos tempos», expressa no episódio clímax deste programa imagético: *A Ascensão*, que teve inspiração em elementos formais da gravura *Ascensio Christi* [...], de Johannes Wierix, gravura n.º 148 da obra *Evangelicae historiae imagines* [...]²⁷. Na tábua, apenas foram representados os onze Apóstolos (sem Judas Iscariotes, o qual, segundo a narrativa bíblica, se terá suicidado após trair Jesus). Este pormenor é interessante, na medida em que todo o mistério cristológico é focado na concepção do Filho de Deus que se fez Homem, e foi aos homens delegada a missão de evangelizar os povos, anunciando a Boa Nova do Messias — assim como aos bispos e às (suas) imagens a função de a fazer perdurar na memória e no *spiritus* colectivos.

NOTAS CONCLUSIVAS

O programa pictórico do tecto da capela-mor da Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira levanta-nos um conjunto de questões que, doravante, exigem ulteriores investigações. Apontámos gravuras da oficina Wierix como potencial fonte visual para o ciclo imagético, mas apenas conhecemos, em parte, a conjuntura que lhe terá dado origem. O facto deste ciclo se situar no local mais importante do espaço cultural — a capela-mor — adensa o seu carácter catequético, pois ao sacerdote era incumbida a tarefa de fazer chegar a mensagem aos fiéis da forma mais clara possível e, nesta perspectiva, as pinturas deste tecto assumem-se como «palavras visuais», formalizando aos olhos da comunidade o mistério em que assenta o essencial da *veritas* cristã: o sacrifício e a ressurreição do Filho de Deus humanado.

A leitura iconográfica dos dez caixotões, centrados por duas tábuas onde se materializam os dois episódios que comprovam a origem divina de Jesus Cristo — *A Ressurreição* e *A Ascensão* — dividem, a nosso ver, dois conjuntos de leitura das duas dimensões existenciais que se concentram no suplício da Paixão: do lado do Evangelho, quatro momentos representativos do sofrimento espiritual de Cristo (*A Última Ceia*, *Cristo no Horto*, *A Prisão de Cristo* e *Cristo perante Caifás*), e do lado da Epístola quatro momentos representativos do Seu sofrimento físico (*A Flagelação*, *A Coroação de Espinhos*, *O Véu de Verónica* e *A Crucificação*). Estas oito tábuas revelam, segundo a nossa reflexão sobre

²⁶ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619g].

²⁷ JOHANNES WIERIX, 1593b: 158 (estampa n.º 148).

este programa pictórico, a totalidade da nossa dimensão humana assumida plenamente por Cristo, que se entregou de espírito e corpo ao martírio para redenção dos pecados da Humanidade. Cremos ser esta uma via de abordagem para explicar o porquê de o programa não respeitar uma narrativa temporal da Paixão de Cristo (como ilustrámos no esquema iconográfico), e deste se limitar à representação dos episódios mais emblemáticos que demonstram a dualidade do ser humano — a mensagem da *imago Christi* que se pretendia gravar na alma dos fiéis.

Considerámos também a hipótese, no contexto que acima apresentámos e atentando à leitura da narração da Paixão do Evangelho segundo São Mateus²⁸, de cada conjunto de quatro tábuas se complementar simbolicamente por oposição: *A Última Ceia*, do lado do Evangelho, antecipa o derradeiro sacrifício representado na tábua *A Crucificação*, do lado da Epístola; o episódio de *Cristo no Horto*, no qual Jesus aceita o cálice do sofrimento que o Anjo de Deus lhe oferece, materializa-se na tábua oposta, *O Véu de Verónica*, no qual Ele o assume e carrega a Sua cruz; o episódio *A Prisão de Cristo* conduziu, segundo a narração da Paixão, ao momento retratado na tábua oposta, *A Flagelação*; e, por fim, a tábua *Cristo perante Caifás*, reportando-se esta pintura ao momento em que Jesus Cristo se assume como Messias e Rei ante o tribunal judaico e o sumo sacerdote, que rasga as vestes face ao que considera blasfémia. No seguimento, Cristo é zombado pelos seus compatriotas, e esta humilhação consuma-se na sua coroação como «Rei dos Judeus», o povo cuja abjuração se materializa simbolicamente nos espinhos.

Atentando assim às hipóteses de leitura que acima descrevemos, as fontes visuais que apontámos como inspiração para este programa pictórico terão sido criteriosamente pensadas e escolhidas pelo encomendante. Como referimos, era prática usual os pintores valerem-se de gravuras para criação dos programas imagéticos, mas, mais importante, era a mensagem que se pretendia fazer chegar ao âmago de cada indivíduo. É possível que o pintor possuísse a sua cartilha de gravuras soltas, mas, pelas comparações formais que estabelecemos, existem pinturas que associámos à obra do jesuíta Hieronymus Natali, *Evangelicae historiae imagines* [...], na qual se encontra referido ser expressamente proibida a extracção de qualquer do seu conteúdo (no qual se incluíam as imagens)²⁹. Deste modo, podemos propor que a obra estaria na posse de algum dos agentes que estiveram na matriz deste ciclo pictórico.

Este é um estudo que não se encerra aqui: a imagética desenvolvida em torno da temática da Paixão de Cristo ainda perdura no imaginário e na devoção cristãos, e o espólio das Santas Casas da Misericórdia portuguesas destaca-se pela presença de uma linguagem visual que assenta essencialmente numa concepção cristológica da existência humana. A análise do ciclo pictórico da capela-mor da Igreja da Misericórdia de São

²⁸ *Bíblia Sagrada*, 1995: 1327-1358.

²⁹ NATALI, 1593: fl. 5.

Vicente da Beira é uma entre as composições pictóricas que, na região e sobre esta temática, ainda perduram, numa coesão visual resultado da adopção de modelos gravados — que aqui associámos aos flamengos Wierix —, e da imaginação dos ainda desconhecidos autores locais.

FONTES

Fontes manuscritas

Arquivo Nacional Torre do Tombo

ANTT. *Câmara Eclesiástica de Castelo Branco — Conventos Femininos e Diversos*, m. 2092.

Fontes impressas

CONSTITUIÇÕES *Sinodais do Bispado da Guarda*. Lisboa: Miguel Deslandes, 1686.

HIERONYMUS WIERIX [1563-1619]. *Maria met het sudarium*. «Rijksmuseum». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-66.887>>.

HIERONYMUS WIERIX (1593a). *Orat Christus in Horto*. In NATALI, Hieronymus. *Evangelicae Historiae Imagines*, p. 116 (estampa n.º 107). [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://archive.org/details/EvangelicaeHistoriaeImagines/page/n115/mode/2up>>.

HIERONYMUS WIERIX (1593b). *Emissio Spiritvs*. In NATALI, Hieronymus. *Evangelicae Historiae Imagines*, p. 140 (estampa n.º 130). [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://archive.org/details/EvangelicaeHistoriaeImagines/page/n139/mode/2up>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619a]. *Capitur Christus*. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/the-passion-of-christ-christ-taken-by-soldiers>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619b]. *Sistitur ante Caiapham*. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/the-passion-of-christ-christ-before-caiaphas>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619c]. *Ipse Vulneratus* [...]. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/the-passion-of-christ-flagellation>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619d]. *Coronatur Spinis Iesus*. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/the-passion-of-christ-pilate-washing-his-hands-wrong-image>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619e]. *Vrbem Egreditvr* [...]. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/christ-carrying-the-cross-from-a-series-of-the-passion>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619f]. *Humiliauit* [...]. «British Museum». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0709-3061>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619g]. *Post Tertium Diem Resurgit A Mortuis*. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/resurrection-of-christ-from-a-series-of-the-passion>>.

JOHANNES WIERIX (1593a). *Sanctissimi Sacramenti, et Sacrificii Institutio*. In NATALI, Hieronymus. *Evangelicae Historiae Imagines*, p. 112 (estampa n.º 102). [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://archive.org/details/EvangelicaeHistoriaeImagines/page/n111/mode/2up>>.

- JOHANNES WIERIX (1593b). *Ascensio Christi* [...]. In NATALI, Hieronymus. *Evangelicae Historiae Imagines*, p. 112 (estampa n.º 102). [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://archive.org/details/EvangelicaeHistoriaeImagines/page/n157/mode/2up>>.
- NATALI, Hieronymus (1593). *Evangelicae historiae imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*. Antuérpia: Christopher Platin. [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up>>.

BIBLIOGRAFIA

- BÍBLIA SAGRADA*. Lisboa: Difusora Bíblica, 1995.
- BORROMEO, Federico (2010 [1624]). *Sacred Painting. Museum*. London: Harvard University Press.
- MENDES, Maria do Carmo Raminhas (2010). *Pintura Barroca e Emblema: a imagética da Escola do Coração no tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Covilhã (1675-1725)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- MENDES, Maria do Carmo Raminhas (2016). *A Palavra da Imagem: ideologias, funções e percepções na linguagem pictórica barroca em Portugal (A Diocese da Guarda 1668-1750)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- PORTUGAL (1933). *Decreto n.º 23 122*. «Diário do Governo». I Série, 231 (1933-10-11). 1736-1737.

LA IMAGINACIÓN EMBLEMÁTICA: ITALO CALVINO Y SUS *SEIS PROPUESTAS PARA EL PRÓXIMO MILENIO* (1985)

CLAUDIA MESA HIGUERA*

El Gran Kan descifraba los signos, pero el nexo entre éstos y los lugares visitados seguía siendo incierto [...]. Pero por manifiesto u oscuro que fuese, todo lo que Marco mostraba tenía el poder de los emblemas, que una vez vistos no se pueden olvidar ni confundir.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Resumen: *En más de una ocasión, Italo Calvino se refiere al papel central de las imágenes en la génesis de todos sus relatos. Aunque estudios anteriores se han dedicado a analizar tal declaración, poco se ha dicho acerca de la presencia de la emblemática en su literatura. Este ensayo documenta el diálogo que Calvino entabla con la literatura de emblemas en las Seis propuestas para examinar un aspecto de su obra que no ha sido abordado puntualmente por la crítica. Una lectura de las Seis propuestas desde esta perspectiva refleja el impacto del pensamiento humanístico del siglo XVI en la obra de Calvino e ilustra la manera en que la traducción de las imágenes en texto legible sintetiza su modo de proceder como fabulador.*

Palabras clave: *Italo Calvino; Seis propuestas para el próximo milenio; literatura de emblemas; imaginación visual.*

Abstract: *On more than one occasion, Italo Calvino refers to the central role that images play in the genesis of everything he wrote. Although previous studies have been devoted to the analysis of this statement, little has been said about the presence of emblems in his work. This essay documents the dialogue that Calvino establishes with emblem literature in the Six Memos, to address an aspect of his literary production that prior scholarship has not considered. A reading of the Six Memos from the perspective of emblem studies reflects on the impact of 16th century humanistic thought in his work and shows that the translation of images into legible text, synthesizes the author's modus operandi as a storyteller.*

Keywords: *Italo Calvino; Six Memos for the Next Millennium; emblem literature; visual imagination.*

En las *Seis propuestas para el próximo milenio*, se detecta la presencia de un discurso figurado, emblemático, en su acepción más amplia. Se trata de un libro memorable en más de un sentido. Por una parte, las circunstancias en las que fue escrito le confieren un valor de arte poética y testamento literario. Por otra, la prosa deslumbrante con la que Italo Calvino traza los valores que deben conservarse en la literatura del «próximo milenio», constituye una reflexión en torno a las relaciones de amistad y competencia entre la imagen y la palabra en cuatro de las cinco propuestas que componen el volumen.

* O Moravian University. Email: mesac@moravian.edu.

La importancia de las artes visuales en el proceso creativo del autor no solo ha sido abordada por la crítica sino también reconocida por Calvino en más de una ocasión¹. La primera vez que Calvino admite que las imágenes ocupan un lugar central en la gestación de sus relatos se encuentra en la entrañable respuesta a François Wahl con fecha del 1 de diciembre de 1960²: «You have put together and developed ideas for what could be called my narrative methodology [...] namely that my point of departure is the *image*, and that the narrative develops an internal *logic* that is in the image itself»³. A Calvino le complace el trabajo de Wahl porque a la vez que precisa la manera en que concibe sus relatos, articula los principios que gobiernan un modo de fabular anclado en imagen. En efecto, el interés de Calvino por las artes de la memoria, los juegos combinatorios con imágenes y la escritura de ficción a partir de éfrasis, se hacen evidentes en más de una ocasión⁴. Sin embargo, cabe preguntarse si la declaración acerca del origen de sus relatos se aplica también a las *Seis propuestas*, obra ensayística que contiene tanto referencias a emblemas concretos como extrapolaciones y estrategias argumentativas de un lenguaje propio de la emblemática como género. Este ensayo documenta el diálogo que Calvino establece con la literatura de emblemas para proponer que una aproximación a las *Seis propuestas* desde esta perspectiva confirma y a la vez matiza la declaración del autor acerca de su *modus operandi*. El carácter bimodal del emblema no solo pone en evidencia la tensión entre la imagen y la palabra presente en la obra de Calvino, sino que además establece un modelo de traducción interpretativa donde la imaginación visual se transforma en texto legible.

¹ Los aportes de Marco Belpoliti, Franco Ricci, Iván Moure Pazos, Letizia Modena y el libro editado por Birgitte Grundtvig *et al.*, tienen como punto de partida el papel central de las artes plásticas en la obra de Calvino. Belpoliti ofrece una mirada abarcadora y erudita a novelas, cuentos, y ensayos en los que la afición de Calvino por la pintura, la escultura, la fotografía, y el cine resulta evidente. Uno de sus méritos es mostrar la manera iterativa en que Calvino usa ciertas imágenes. Ricci desglosa «the visual propensity of his narrative imagination» (RICCI, 2001: 4) y propone que en la medida en que su literatura se deriva de imágenes, el proyecto literario de Calvino puede calificarse de «imago-céntrico» y «eifrástico» (RICCI, 2001: 6). Aunque Ricci no aborda la literatura de emblemas, interesa subrayar la importancia que le confiere tanto a los puntos de contacto entre palabra e imagen, como a la traducción de lo visible a lo legible, procesos operativos claves para mi lectura de las *Seis propuestas*. Modena parte de una declaración de Calvino sobre la obra del escultor Franco Melotti para subrayar la importancia de su escultura en la composición de *Las ciudades invisibles* (MODENA, 2004). Esta idea se amplía en una monografía fundamental e interdisciplinaria sobre Calvino y la ciudad utópica donde Modena pone de relieve no tanto el impacto de *Las ciudades* en diseñadores y arquitectos sino más bien, las deliberadas incursiones del autor en la arquitectura, la teoría de diseño, y el urbanismo alrededor de la crisis urbanística que se vive en la Italia de los años 60 (MODENA, 2011). En consonancia con Modena, Moure Pazos en sendos artículos rechaza la idea de que *Las ciudades invisibles* constituyen el punto de partida de un «movimiento visionario» en torno a la ciudad, para argumentar que la obra tiene sus bases en la arquitectura utópica italiana de los años 60 y 70, movimiento afín a una crítica al capitalismo con la que Calvino se identifica. Moure Pazos concluye que *Las ciudades* son reflejo de un «diálogo interdisciplinar eifrástico entre arquitectura y literatura» (MOURE PAZOS, 2014: 287). Los ensayos editados por Grundtvig *et al.*, exploran aspectos poco trabajados de la obra del italiano en torno a la visualidad —colores, paisajes, instrumentos científicos, juegos, mapas, etc.— pero tampoco consideran la emblemática. Agradezco a Enrique García Santo-Tomás el haberme facilitado el libro de Belpoliti poblado de lenguajes secretos.

² Calvino expresa la misma idea tanto en la nota 1960 como en las *Seis propuestas*: «he adoptado el método de contar mis historias partiendo de cuadros famosos [...], o de imágenes que ejercen una sugestión sobre mí» (CALVINO, 1989: 109).

³ CALVINO, 2013: 210.

⁴ Además de su obra de ficción, en la *Colección de arena*, escribe sobre exposiciones de arte en París y sobre otras «cosas vistas» en Irán, México y Japón (CALVINO, 2015: 9).

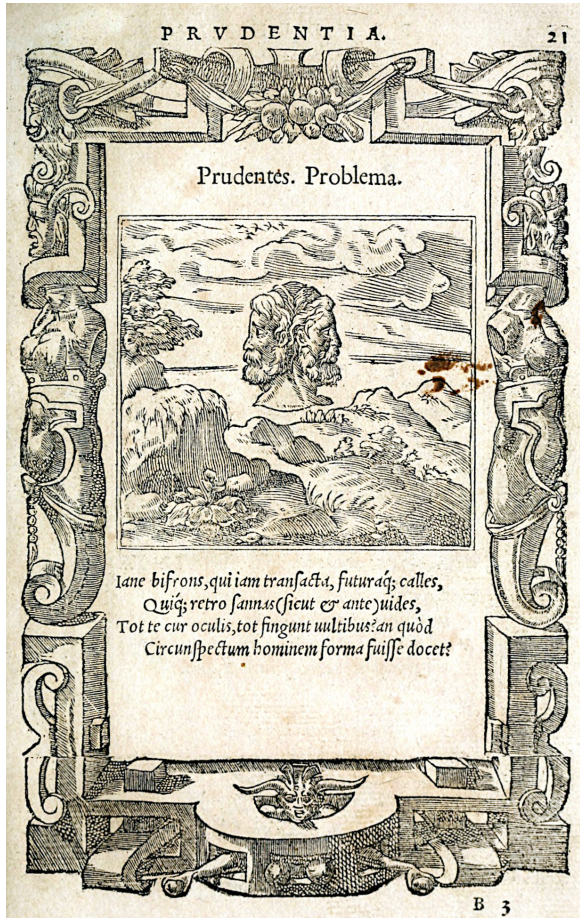


Fig. 1. Andrea Alciato, emblema «Prudentes»
Fuente: *Emblemata*, 1548

En 1984, Harvard University invita a Calvino a dictar las *Charles Eliot Norton Lectures in Poetry*. La celebrada cátedra entiende la poesía de manera amplia: se extiende de la literatura a la música y de la arquitectura a las artes plásticas. Para la ocasión y como Jano bifronte, Calvino adopta una perspectiva ubicua. Dicha perspectiva pretende examinar la literatura de sus antecesores y contemporáneos para proyectarse hacia el futuro y establecer los valores literarios que debían preservarse en el milenio que por entonces despuntaba. Sin embargo, su muerte inesperada una semana antes de emprender el viaje las transforma en testamento literario. De las seis conferencias previstas, había escrito cinco. Sus títulos, sucintos como epigramas, revelan su preferencia por la concisión: «Levedad», «Rapidez», «Exactitud», «Visibilidad», «Multiplicidad», «Consistencia». Se sabe que pensaba redactar la última en Cambridge, pero tan solo se conserva el título apenas legible escrito a mano por el autor.

«Levedad», la primera de las *Lezioni americane*, gira en torno a «la oposición levedad-peso» en literatura⁵. Para ilustrar este concepto, se incorporan una serie de reflexiones inspiradas en pasajes y autores de épocas y tradiciones diversas⁶. Entre todas me interesa destacar el comentario que ofrece sobre el mito de Perseo y la Gorgona en la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio. A partir de este pasaje, Calvino fabrica «una imagen figurada de levedad que asum[e] un valor emblemático»⁷. Aunque reconoce que el peso también constituye un valor literario, su propósito es explicar las razones por las que prefiere la ligereza a la gravedad tanto a nivel de imágenes como de estilo: «mi operación ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; [...] sobre todo de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje»⁸. Desde sus inicios como escritor considera que a pesar de que su trabajo debe reflejar su época, el mundo circundante se presenta como un espacio inerte y endurecido, ajeno a su sensibilidad. Es entonces cuando busca la manera de plasmar lo que percibe como una realidad hostil a través de mecanismos que la aligeren. Su propuesta en este punto le confiere a la literatura una «función existencial, la búsqueda de la levedad como reacción al peso del vivir»⁹. Se trata de una magia parcial: la realidad continúa siendo la misma pero la literatura le permite manufacturarla de acuerdo con un modo más afín a su temperamento. Así, para ilustrar tanto la paulatina «petrificación del mundo» como los mecanismos para contrarrestarla, recurre a la figura de Perseo: «Para cortar la cabeza de Medusa sin quedar petrificado, Perseo se apoya en lo más leve que existe: los vientos y las nubes, y dirige la mirada hacia lo que únicamente puede revelársele en una visión indirecta, en una imagen cautiva en un espejo»¹⁰.

La imagen empleada por Calvino recuerda un emblema de la *Picta poesis* (1552) de Barthélemy Aneau. La historia editorial de la *Picta* establece un paralelo con la manera en que Calvino concibe sus relatos.

⁵ CALVINO, 1989: 15.

⁶ Modena ha analizado las observaciones de Calvino acerca de la levedad y la imagen de Medusa como un heraldos o símbolo — «prodromi» — que refleja la función ética de la literatura (MODENA, 2008).

⁷ CALVINO, 1989: 29. En el texto esta frase aparece ligada a la literatura de Cavalcanti. Sin embargo, la emblemización de la imagen se perfila entre los principios que crean el efecto de levedad. A propósito de Cavalcanti, ver MODENA, 2007.

⁸ CALVINO, 1989: 15.

⁹ CALVINO, 1989: 39.

¹⁰ CALVINO, 1989: 16.

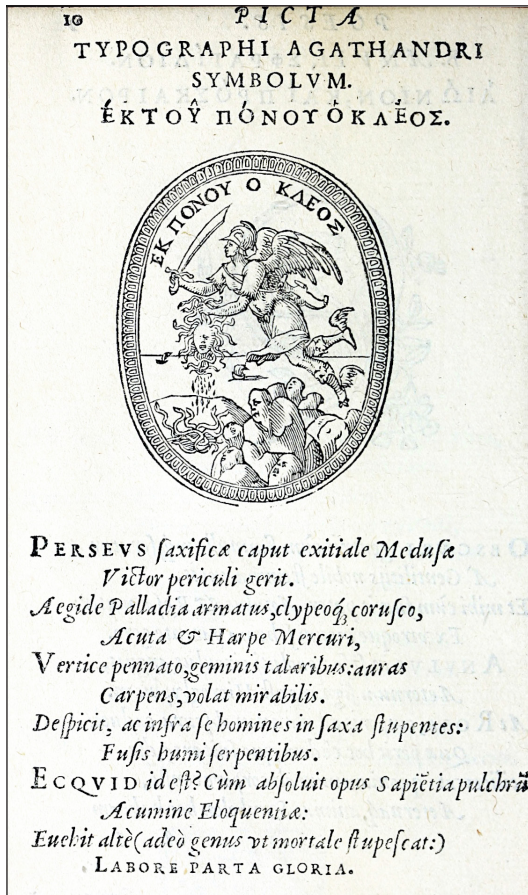


Fig. 2. Barthélemy Aneau, «TYPOGRAPHI AGATHANDRI SYMBOLVM. 'EK TOY ΠΟΝΟΥ'Ο ΚΛΕΟΣ» (Colofón del impresor Agathandrus. De labor fama. Fuente: *Picta poesis*, 1552

En el prefacio a la *Imagination poétique*, la edición francesa de la *Picta*, Aneau cuenta que estando en la imprenta de Bonhomme, repara en unos moldes en madera con grabados que este califica de inútiles por carecer de versos que les den vida. Ante esto, Aneau se propone sacarlos del mutismo y convertirlos en imágenes parlantes: «luy promis que de muetes, & mortes, je les rendroie parlantes, & vives»¹¹. El grabado del emblema tiene una función doble dentro de la obra. Por una parte, sirve de colofón al impresor y por otra se inserta como el cuarto de los 101 emblemas del volumen. El lema en latín y griego reza: «TYPOGRAPHI AGATHANDRI SYMBOLVM. 'EK TOY ΠΟΝΟΥ'Ο ΚΛΕΟΣ» (Colofón del impresor Agathandrus. De labor fama). En la *pictura*, el escudo de Palas Atenea, diosa de la sabiduría, exhibe un paisaje marítimo. Sobre la línea del horizonte se observa a Perseo. En la mano izquierda lleva la cabeza de Medusa y en la

¹¹ ANEAU, 1552b: 6.

derecha el sable de Mercurio, dios de la elocuencia. La imagen ilustra una tensión entre opuestos: para no caer entre las peñas que ocupan la parte inferior de la composición, el héroe de sandalias aladas levita sobre el agua mientras sostiene la cabeza serpentina destilando sangre. El epigrama incluye una écfrasis del grabado y aclara el sentido del lema en el contexto de la composición: cuando la Sabiduría ha completado su labor con ayuda de la elocuencia, nos eleva hacia la fama «LABORE PARTA GLORIA»¹². Calvino se aproxima a su oficio de escritor usando estrategias comparables a las de Perseo con la Gorgona: ambos reconocen la dura realidad y sus peligros, pero no la rehúyen, sino que la confrontan ayudados por la inteligencia. Sin embargo, este confrontamiento se lleva a cabo a través de mecanismos mediatizados. Perseo le corta la cabeza a la Gorgona ayudado por el espejo del escudo, mientras que Calvino usa recursos literarios — imágenes de levedad — para crear una distancia entre lo real y su reflejo. Aunque se sabe que Calvino conoce la literatura de emblemas, no es posible determinar si estaba familiarizado con esta composición. Es sin embargo significativo el hecho de que a través de la palabra Calvino fabrica una imagen con una potente carga simbólica en la que conviven impulsos complementarios y antitéticos.

Este movimiento pendular entre opuestos constituye una constante en la visión del italiano. Si en la primera propuesta la «levedad» se establece en contraposición al «peso», en la segunda la «rapidez» viene de la mano de la «morosidad». Para Calvino la levedad se convierte en un modo de abordar una inquietud existencial mientras que los valores relacionados con la rapidez están asociados con las características de una escritura de corte deductivo. Esta claridad mental se traduce en la habilidad de crear un relato sugerente a partir de una máxima economía expresiva aun cuando la materia narrativa intente abarcar el universo: «sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama»¹³. A nivel de estilo, Calvino privilegia una prosa rápida y concisa. Por ello, resulta significativo que para ilustrar su inclinación por la rapidez emplee glosas y variantes del conocido adagio *Festina lente*, que no solo conoce, sino que además adopta como divisa.

¹² ANEAU, 1552a: 10.

¹³ CALVINO, 1989: 64.



Fig. 3. Aldo Manuzio
 Fuente: portada de la *Eleganze insieme con la copia della lingua Toscana, e Latina* (1558)

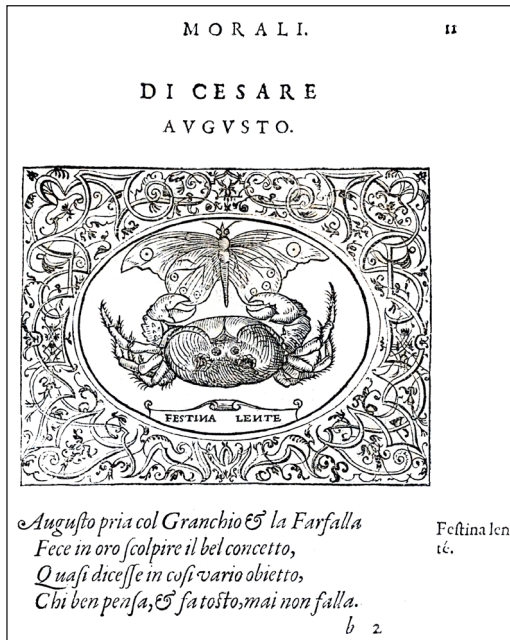


Fig. 4. Paolo Giovio, empresa de César Augusto,
 «Festina lente»
 Fuente: *Le sententiose imprese* (1560)

Ya desde mi juventud elegí como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio. Tal vez más que las palabras y el concepto, me atrajo la sugestión de los emblemas. Recordareis el del gran editor [...], Aldo Manuzio, que en todos los frontispicios simbolizaba el lema [...] con un delfín que se desliza sinuoso alrededor de un ancla. La intensidad y la constancia del trabajo intelectual están representados en este elegante sello gráfico que Erasmo [...] comentó en páginas memorables. Pero delfín y ancla pertenecen a un mundo homogéneo de imágenes marinas, y yo siempre he preferido los emblemas que reúnen figuras incongruentes y enigmáticas como charadas. Como la mariposa y el cangrejo que ilustran el *Festina lente* en la recopilación hecha por Paolo Giovio de los emblemas del siglo XVI, dos formas animales, las dos extrañas [...], que establecen entre sí una inesperada armonía¹⁴.

Aunque Calvino reconoce el valor del concepto, confiere supremacía a la imagen en virtud de lo que podría entenderse como una «sugestión» o potencialidad narrativa. Las variantes de la representación visual del adagio pueden categorizarse entre aquellas que denotan valores literarios y aquellas que se perfilan como divisas personales, es decir, que comunican un propósito o línea de comportamiento. Entre los valores literarios, se refiere a las virtudes de la celeridad y la ponderación en los *Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo* de Galileo Galilei.

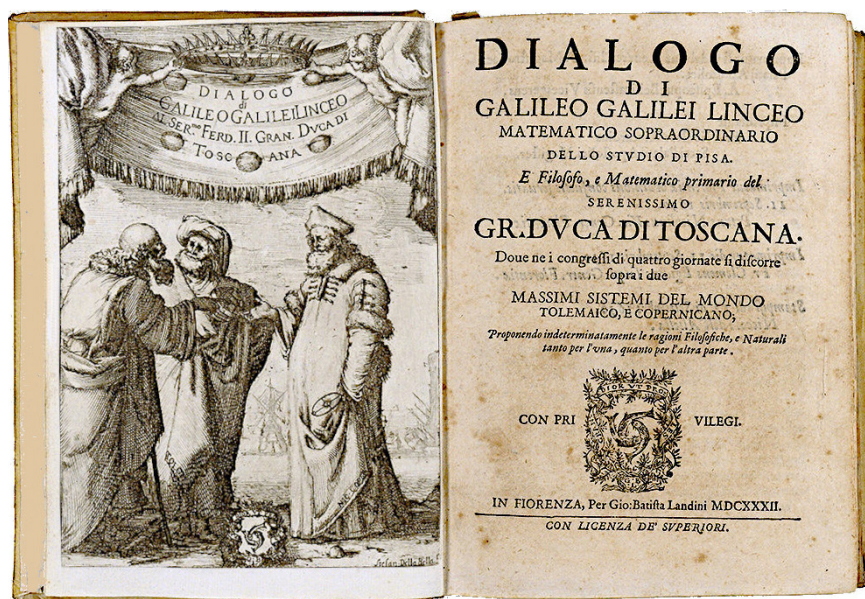


Fig. 5. Galileo Galilei. Fuente: frontispicio y portada del *Dialogo* (1632)

¹⁴ CALVINO, 1989: 61.

Calvino explica que en Galileo el personaje de Sagredo interviene como representante de la «velocidad de pensamiento» entre la postura del tolemaico Simplicio y el copernicano Salviati: «Salviati es el razonador metodológicamente riguroso que avanza lentamente y con prudencia; Sagredo se caracteriza por su “velocísimo discurso”, por un espíritu más inclinado a la imaginación, a extraer consecuencias no demostradas y a llevar cada idea hasta sus últimas consecuencias»¹⁵. Las cualidades distintivas de Sagredo y Salviati se sintetizan en el plano reflexivo en una rápida cautela, modo operativo ideal que integra los dos razonamientos.

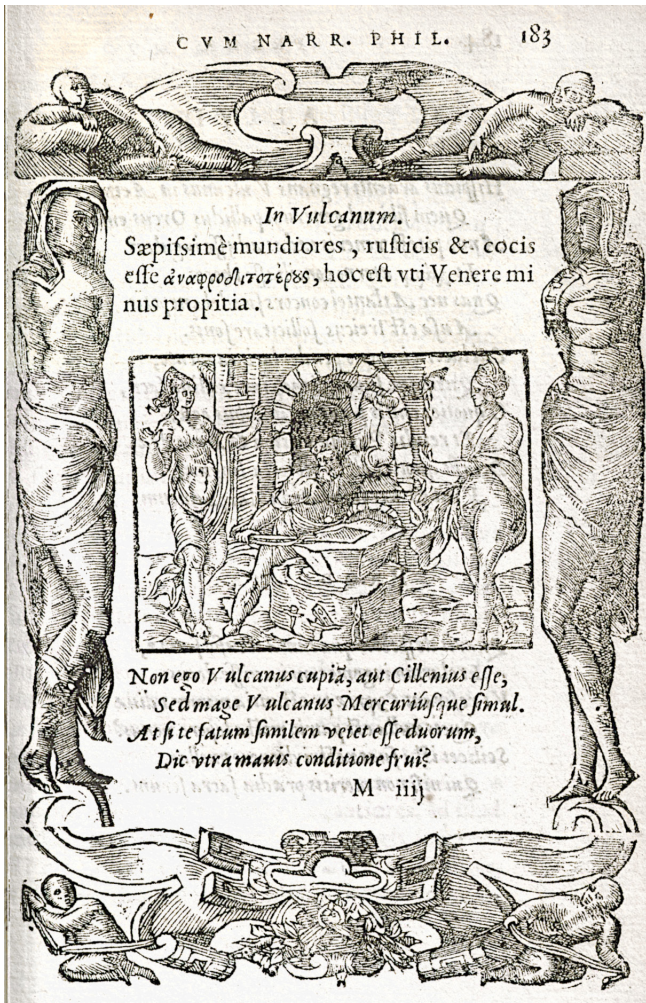


Fig. 6. Pierre Coustau, emblema «In Vulcanum»
 Fuente: *Pegma* (1555)

¹⁵ CALVINO, 1989: 57.

Otra de las variantes que evoca el ethos de *Festina lente* concierne al temperamento de Calvino como escritor. A pesar de que se define a sí mismo como un «Saturnino», declara su veneración por Mercurio, mediador entre dioses y humanos, entre la cultura y la naturaleza: «Mi culto a Mercurio corresponde quizá solo a una aspiración, [...]: soy un saturnino que sueña con ser mercurial y todo lo que escribo está marcado por estas dos tensiones»¹⁶. Lo que subyace a esta reflexión es de nuevo el tiempo óptimo que se requiere para el trabajo intelectual. Para ilustrar el balance entre la pronta agilidad y la pausada prudencia, al «tiempo de Mercurio» Calvino añade el «tiempo de Vulcano»¹⁷. In *Vulcanum*, el emblema de Pierre Coustau, contrapone las cualidades los dos hermanos — la rudimentaria solidez del herrero frente a la sofisticada elocuencia de Mercurio — para determinar cuál de los dos es más afortunado en el amor.

La *pictura* nos enseña al herrero responsable de forjar los rayos de Júpiter desde su fragua acompañado de dos figuras femeninas. A Calvino no le preocupa el problema que plantea Coustau, pero sí la manera con que cada hermano se aproxima a su labor. Vulcano representa un modo de proceder sistemático, una visión focal y concentrada que paradójicamente facilita la expresión fluida del dios mensajero¹⁸. Por medio de la imagen de Vulcano, Calvino incorpora tanto la búsqueda de la precisión en el lenguaje como su ritmo. Es el ritmo del martillo sobre el yunque que le da forma al metal en bruto. En la delicada filigrana del texto se escuchan las cadencias de los dos dioses y el imperativo de que convivan ambos tempos.

En la conferencia sobre la «Exactitud», Calvino se vale del jeroglífico egipcio de la precisión — la pluma de Maat, diosa de la balanza — para sugerir que la escritura debe poseer una estructura «calculada», evocar imágenes «incisivas» y usar un léxico tan justo como matizado¹⁹. Su insistencia en el poder evocativo de la imagen no se limita al comentario sobre este atributo de la diosa egipcia. De hecho, aquí no solo incorpora reflexiones sobre el parangón entre la pintura y la poesía con ejemplos de Leonardo da Vinci, sino que además introduce el «emblema del cristal», imagen fabricada por el autor que utiliza para referirse a una representación figurativa de alto valor expresivo.

El punto de partida de sus reflexiones sobre la exactitud se deriva de la molestia que le causa el uso del lenguaje de manera imprecisa y «negligente», indicio del estado mutable de la realidad, de la vaguedad de la experiencia sensible²⁰. Para Calvino, esta molestia se extiende al plano de lo visual donde la proliferación de imágenes lo lleva a caracterizar este fenómeno como una epidemia. Para curar esta «peste» intenta capturar la realidad a través de una forma de expresión que refleje las propiedades geométricas

¹⁶ CALVINO, 1989: 65.

¹⁷ CALVINO, 1989: 67.

¹⁸ CALVINO, 1989: 67.

¹⁹ CALVINO, 1989: 73-74.

²⁰ CALVINO, 1989: 72-73.

y estructurales de los cristales: «El cristal, con su talla exacta y su capacidad de refractar la luz, es modelo de perfección que siempre ha sido mi emblema»²¹. Como en las propuestas anteriores, en su defensa sobre la exactitud, Calvino detecta un resquicio. Por un lado, entiende la exactitud como atríaca para ordenar el mundo. Por otro, reconoce la necesidad de una expresión evocativa, más sugerente que puntual, que capture esa otra parte igualmente esencial de la existencia. Por ello, a la precisión contenida del cristal sobrepone el temblor incesante de la llama, cuerpos con propiedades opuestas que vistos en conjunto emblematizan la multiplicidad de la experiencia sensible²²:

*Lo que me interesa ahora es la yuxtaposición de estas dos figuras, como en uno de aquellos emblemas del siglo XVI de que os hablé en la conferencia anterior. Cristal y llama, dos formas de belleza perfecta de las cuales no puede apartarse la mirada, [...] dos símbolos morales, dos absolutos, dos categorías para clasificar hechos, ideas, estilos, sentimientos*²³.

El empleo de imágenes propias de la emblemática renacentista que a partir de contrarios comunican una inusitada armonía, consiguen ilustrar tanto la continua agitación del mundo como los principios racionales y científicos que lo ordenan bajo parámetros establecidos. Las reflexiones en torno al cristal y la llama constituyen una exploración acerca de la noción de límite: límites en el lenguaje y la expresión, en la estructura narrativa, entre lo que es posible conocer y registrar, y entre aquello que tan solo se puede adivinar o sugerir. Para Calvino esta reflexión acerca de la idea de límite incluye tanto lo que queda por fuera como lo que no consigue capturar el lenguaje discursivo: «A veces trato de concentrarme en el cuento que quisiera escribir y veo que lo que me interesa es otra cosa, es decir, no algo preciso sino todo lo que queda excluido»²⁴. En él, los obstáculos narrativos se convierten en anhelos. Por ello, aunque se declara «partidario del Cristal», en su escritura la fuerza vital de la experiencia se manifiesta en la elección de metáforas heterogéneas que buscan la expresión exacta de una realidad desbordante. Por ejemplo, en *Las ciudades invisibles*, adopta la ciudad como símbolo para «expresar la tensión entre la racionalidad geométrica y maraña de las existencias humanas»²⁵. En *Palomar*, título reminiscente del observatorio en San Diego, California, sus exploraciones acerca de los impedimentos del lenguaje lo conducen a componer una serie de descripciones sobre problemas epistemológicos²⁶. La nota explicativa a *Palomar* deja entrever la naturaleza efrástica de una obra que intenta explorar las limitaciones

²¹ CALVINO, 1989: 84.

²² Sobre el cristal y la llama, véase YOUNG, 1990.

²³ CALVINO, 1989: 85.

²⁴ CALVINO, 1989: 83.

²⁵ CALVINO, 1989: 86.

²⁶ CALVINO, 1989: 86.

del lenguaje. Cada apartado comienza con la descripción de una «experiencia visual» y, a medida que avanza la escritura, incorpora «elementos antropológicos y culturales» que desembocan en especulaciones meditativas y metafísicas²⁷.

Aunque en las propuestas anteriores Calvino otorga un lugar preponderante a la imagen, es en «Visibilidad» donde discute de manera deliberada el papel de la imaginación visual en el proceso creativo. La conferencia está guiada por dos preguntas: la primera busca determinar si son los estímulos verbales o los visuales los que dan paso a la escritura; la segunda investiga el papel de la imaginación visual como fuente de conocimiento en una época en la que las explicaciones fundadas en la intervención divina carecen de vigencia²⁸. En este punto es fácil adivinar que privilegia lo visual como fuente para su literatura: «Me parece que en esta situación el problema de la prioridad de la imagen visual o de la expresión verbal [...] se resuelve decididamente a favor de la imagen visual»²⁹. En dirección opuesta al origen de la emblemática como género, Calvino deshecha la expresión verbal como motor del relato³⁰. Así, en *El vizconde demediado*, parte de la imagen de un hombre «cortado en dos mitades que siguen viviendo independientemente», para representar al ser contemporáneo desgarrado³¹. Aunque reconoce que en *El caballero inexistente* adoptó un procedimiento inverso — primero vino el concepto de un autómatas sin conciencia y después la idea de la armadura vacía — sus aproximaciones tempranas como fabulador en parte explican la inclinación hacia la imagen como impulso generador de su literatura.

Calvino cuenta que durante la infancia y antes de que el cine se convirtiera en una pasión, pasaba horas interminables mirando los *comics* del semanario italiano *Corriere dei Piccoli*. La observación detallada de cada viñeta se convierte en una experiencia creativa. Calvino niño aún no lee, pero las ilustraciones le ayudan a imaginar su contenido:

En aquel tiempo en Italia el sistema de los balloons con las frases del diálogo no había entrado todavía en las costumbres [...]; el Corriere dei Piccoli redibujaba las historietas norteamericanas sin los bocadillos, que eran sustituidos por dos o cuatro versos rimados al pie de cada imagen. Pero yo, que no sabía leer, podía prescindir perfectamente de las palabras, porque me bastaban los dibujos»³².

²⁷ CALVINO, 1985. En *Palomar* es notable la influencia de los *Ejercicios espirituales* que comienzan en imagen y acaban en meditación. Véase CALVO MONTORO, 1996.

²⁸ CALVINO, 1989: 102.

²⁹ CALVINO, 1989: 101-102.

³⁰ La pregunta acerca de la primacía de la imagen sobre la palabra es punto de debate en cuanto al origen de la literatura de emblemas. Aunque la discusión es compleja, basta mencionar que contraria a la postura «imago-céntrica» de Calvino, la mayor parte de la crítica coincide en que los emblemas de Alciato fueron concebidos como epigramas que posteriormente el editor Steyner publica con grabados. A propósito, véase DRYSDALL, 2008.

³¹ CALVINO, 1989: 101-102.

³² CALVINO, 1989: 108.

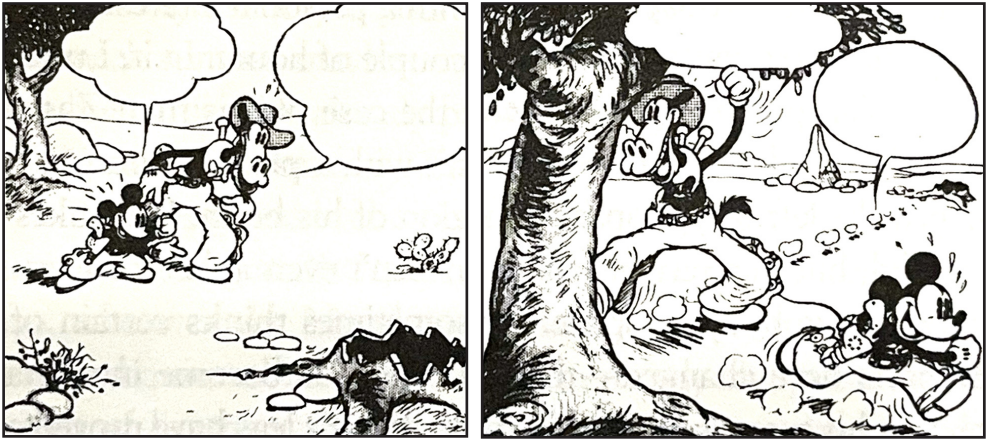


Fig. 7. Viñetas sin bocadillos
Fuente: *Il tesoro di Clarabella* (1936)

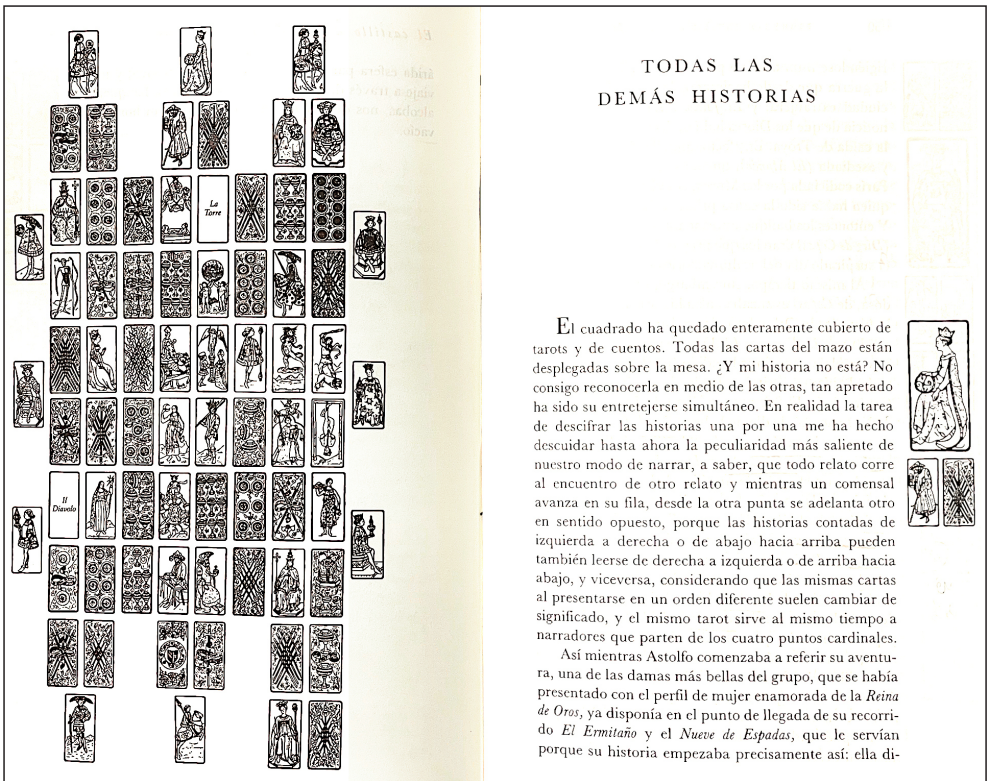


Fig. 8. Páginas con cartas del tarot
Fuente: *El castillo de los destinos cruzados*, 1990

A partir de este elemental repertorio hecho de imágenes sugerentes y palabras incomprensibles, el Calvino niño explora variantes y transpone episodios. En el teatro mental de la imaginación proyecta las historias que ve y compone otras. Esta práctica infantil se traduce en texto cuando en *El castillo de los destinos cruzados* explora las posibilidades de un relato a partir de las artes combinatorias: las viñetas de los *comics* son remplazadas por las cartas del tarot de mediados del siglo XV que Bonifacio Bembo ejecuta para Bianca Maria Visconti y Francesco Sforza, duques de Milán.

Inspirado en una conferencia de Paolo Fabbri sobre «El relato de la cartomancia y el lenguaje de los emblemas» (1969), la baraja se convierte en una «máquina narrativa combinatoria»³³. A través de esta, Calvino compone una serie de relatos en los que la misma carta viene a significar otra cosa según el contexto. De esta arcana iconografía, Calvino deriva la trama, los personajes y otros aspectos constitutivos de la narración dispuestos en «escenas sucesivas de un relato pictográfico»³⁴.

Si en las propuestas anteriores la levedad de Perseo está informada por el peso de Medusa, la rapidez de la mariposa por la dilación del cangrejo, y la exactitud del cristal por la agitación constante de la llama, en la conferencia sobre la visibilidad las figuras de los *comics* y de los tarots iluminados propician la integración de los componentes icónicos con los verbales y la traducción de lo visual en lenguaje discursivo. Como apunta David Young, es acaso en esta superposición de imágenes y conceptos opuestos donde emerge la propuesta fundamental de Calvino: que la literatura es una conversación entre tendencias antitéticas y que, como la realidad, se metamorfosea, cambia y permanece abierta³⁵. Una lectura de las *Seis propuestas* desde la óptica de la emblemática no solo ilustra el diálogo que Calvino entabla con la tradición humanística del siglo XVI, sino que además refleja la forma en que la observación detallada de la imagen se transforma en lenguaje legible sintetizando así su modo de proceder como fabulador³⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea (1548). *Emblemata*. Lugduni: Gulielmum Rouillium. [Consult. 6 may. 2022]. Disponible en <<https://hdl.handle.net/2027/uiuo.ark:/13960/t4sj2313f>>.
- ANEAU, Barthélemy (1552a). *Picta Poesis*. Lugduni: Matthiam Bonhomme. [Consult. 6 may. 2022]. Disponible en <<https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t2f809k7v>>.
- ANEAU, Barthélemy (1552b). *Imagination poétique*. Lyons: Macé Bonhomme. [Consult. 6 may. 2022]. Disponible en <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FANb>>.
- BALDI, Elio Attilio (2020). *The Author in Criticism: Italo Calvino's Authorial Image in Italy, the United States, and the United Kingdom*. London: Fairleigh Dickinson UP.
- BELPOLITI, Marco (2006). *Locchio di Calvino*. Torino: Einaudi.

³³ CALVINO, 1990: 126.

³⁴ CALVINO, 1990: 126.

³⁵ YOUNG, 1990: 98-99.

³⁶ Sobre Calvino y el canon véase BALDI, 2020: 75-128. Agradezco a Juan Carlos Anduckia el haber compartido conmigo la literatura de I. C. hace ya tanto tiempo.

- CALVINO, Italo (1985). *Palomar*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza.
- CALVINO, Italo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- CALVINO, Italo (1990). *El castillo de los destinos cruzados*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- CALVINO, Italo (1998). *Las ciudades invisibles*. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Minotauro.
- CALVINO, Italo (2012). *Nota 1960*. In CALVINO, Italo. *Nuestros antepasados*. Trad. Esther Benítez. Madrid: Siruela, pp. 431-442.
- CALVINO, Italo (2013). *Letters, 1941-1985*. Trad. Martin McLaughlin. Princeton: Princeton UP.
- CALVINO, Italo (2015). *Colección de arena*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.
- CALVO MONTORO, María José (1996). *Calvino e Loyola: Una proposta di lettura delle 'Lezioni Americane'*. «Il Veltro». 40, 63-66.
- COUSTAU, Pierre (1555). *Pegma*. Lugduni: Matthiam Bonhomme. [Consult. 6 may. 2022]. Disponible en <<https://hdl.handle.net/2027/uiuc.601343>>.
- DRYSDALL, Denis (2008). *Andrea Alciato, Pater et Princeps*. In DALY, Peter, ed. *Companion to Emblem Studies*. New York: AMS Press, pp. 79-97.
- FRANCESE, Joseph (1997). *La combinatoria metaficcional y la ekphrasis en Il castello dei destini incontrati, de Italo Calvino*. In CALVO MONTORO, María José; RICCI, Franco, coords. *Italo Calvino: Nuevas visiones*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 89-97.
- GALILEI, Galileo (1632). *Dialogo*. Firenze: Gian Battista Landini.
- GOTTFREDSON, Floyd; OSBORNE, Ted (1936). *Il tesoro di Clarabella*. Milan: Mondadori.
- GRUNDTVIG, Birgitte; McLAUGHLIN, Martin y; WAAGE PETERSEN, Lene, eds. (2007). *Image, Eye and Art in Calvino: Writing Visibility*. London: Routledge.
- MANUZIO, Aldo (1558). *Eleganze insieme con la copia della lingua Toscana, e Latina*. Venetia: Bibliotheca Aldina. [Consult. 6 mayo 2022]. Disponible en <https://archive.org/details/bub_gb_gySURUzT4c0C/mode/1up>.
- MODENA, Letizia (2004). «*Mi veniva da Scrivere città sottili come le sue sculture*»: *La scultura di Fausto Melotti nelle Città invisibili di Italo Calvino*. «Letteratura & Arte». 2, 217-242.
- MODENA, Letizia (2007). *La leggerezza ascensionale tra umanesimo e postmodernismo: Boccaccio, Calvino e l'emblema di Cavalcanti*. «Italian Quarterly». 44:31-44, 171-172.
- MODENA, Letizia (2008). *Italo Calvino e la saggistica del magma: verso un'altra genealogia della leggerezza*. «MLN». 123:1, 40-55.
- MODENA, Letizia (2011). *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*. New York: Routledge.
- MOTTE, Warren F. (1986). *Calvino's Combinatorics*. «Review of Contemporary Fiction». 62, 81-87.
- MOURE PAZOS, Iván (2013). *Arquitectura escrita: lecturas y relecturas sobre Le città invisibili de Italo Calvino*. «Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura». 761, 1-9.
- MOURE PAZOS, Iván (2014). *Le Città Invisibili de Italo Calvino en el contexto de la arquitectura visionaria italiana de los 60/70*: Archizoom y Superstudio. «De Arte». 13, 287-294.
- RICCI, Franco (2001). *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image in the Work of Italo Calvino*. Toronto: Toronto UP.
- SIMEONI, Gabriele; GIOVIO, Paolo (1560). *Le sententiose imprese, et Dialogo*. Lione: Gulielmo Roviglio. [Consult. 6 may 2022]. Disponible en <<https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t9h42384t>>.
- YOUNG, David (1990). *The Crystal and the Flame*. «Field: Contemporary Poetry and Politics». 42, 82-99.

LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA JUSTICIA: CONTINUIDAD Y VARIACIÓN DE LA IMAGEN*

MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA**

Resumen: *La Justicia tuvo una extensa personificación en la Antigüedad mediante diversas divinidades, lo que constituyó unos sólidos referentes visuales que consolidarían rápidamente su imagen. La poca cantidad de sus atributos y aparente sencillez de su imagen se traducen en la casi imposibilidad de delimitar dónde acaba un tipo iconográfico y dónde comienza el siguiente. La combinación de sus atributos es tan variada que dificulta la clasificación de los tipos iconográficos que la representan, no siempre recogidos por las conocidas «iconologías» ni por la bibliografía sobre su imagen. El presente estudio trata de esclarecer los tipos iconográficos de la Justicia, así como sus variantes, atendiendo a las consideraciones teóricas que nos proporcionan las fuentes escritas, principalmente filosóficas. A partir de la clasificación de los tipos iconográficos de la Justicia podemos establecer la continuidad y variación de su imagen en función de los atributos que la acompañan.*

Palabras clave: *justicia; virtudes cardinales; iconografía; iconología; alegoría.*

Abstract: *Several divinities personified Justice in the Antiquity, which provided solid visual references for its image. The few attributes in Justice's image seems to be for simplicity. However, this means it's almost impossible to delimitate its iconographic types. The attributes combination is so varied that it becomes hard to classify its visuality. That's because well-known «iconologies» or bibliographies do not always include it. The present research tries to clarify Justice's iconographic types and variants, heeding to theoretical considerations of written sources, mainly philosophical. Beginning with this classification, we can establish the continuity and variation of Justice's visuality depending on its attributes.*

Keywords: *justice; cardinal virtues; iconography; iconology, allegory.*

La extensa representación de la Justicia en la Antigüedad mediante diversas divinidades¹ ha constituido unos sólidos referentes visuales que consolidarían rápidamente su imagen. Sin embargo, a pesar de la poca cantidad de atributos que acompañan a esta virtud, sus combinaciones han sido tan variadas que sus tipos iconográficos² parecen inclasificables. Por este motivo, las reflexiones teóricas sobre la Justicia en cuanto a sus objetivos, funciones y partes que la componen, han sido la clave para la organización de su visualidad en tipos iconográficos³.

* Si no se indica el *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, pertenece a las autoras de este texto.

** Universitat de València. Email: maria.montesinos@uv.es. Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a las ayudas «Atracció de Talent» de la Universitat de València y se enmarca en el proyecto *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana* (PID2019-110457GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

¹ Vide RODRÍGUEZ LÓPEZ, 2003: 1-26; CRUZ YÁBAR, PÉREZ-BUSTAMANTE, 2007.

² Un tipo iconográfico es el «modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen visual un tema o un asunto». GARCÍA MAHÍQUES, 2009: 348.

³ Vide MONTESINOS CASTAÑEDA, 2019: 297-432.

Si tomamos como referencia el sistema de clasificación Iconclass, encontramos dos resultados. El primero la identifica como una de las Virtudes Cardinales y hace referencia a la Justicia divina de Ripa, mientras que el segundo hace referencia a diferentes tipos iconográficos que recoge Ripa en su *Iconología*, pero todos ellos identificados con un mismo código, como si se tratase de la misma representación. Si nos centramos en las propuestas de Ripa encontramos siete propuestas visuales que recogen diversas combinaciones de atributos entre los que destacan la espada, la balanza y la corona. Sin embargo, aunque son múltiples las opciones que Ripa propone, no recogen la totalidad de la visualidad de esta virtud.

Estas pocas opciones distan mucho de la realidad de la visualidad de la Justicia. La poca cantidad de atributos y aparente sencillez de su imagen se traducen en la casi imposibilidad de delimitar dónde acaba un tipo y dónde comienza el siguiente. La combinación de sus atributos es tan variada que da lugar a un sinfín de tipos, razón por la que la presente clasificación (Tabla 1) es general⁴, atendiendo a las fuentes literarias y filosóficas, así como a la frecuencia de la representación de estas imágenes.

La balanza caracteriza los tres primeros tipos iconográficos: la «Justicia medida», la «Justicia distributiva» y la «Justicia conmutativa». El tipo de la «Justicia medida» recoge las nociones de «medida» y «equilibrio» que caracterizan a la Justicia en todos los tiempos. El principal atributo de este tipo es la balanza, el cual ya contaba con unos antecedentes visuales muy arraigados culturalmente⁵, siendo el primer atributo de esta virtud cuando por primera vez fue concebida visualmente en el siglo IX⁶. La balanza representa la medida y equidad en el ejercicio de la Justicia, ayudándola a «preservar los intereses de la comunidad y garantizar a cada uno lo que merece» como explica Cicerón⁷. En cuanto a la «Justicia conmutativa» y la «Justicia distributiva», surgen de las consideraciones teóricas de Santo Tomás de Aquino, las cuales representó Lorenzetti en la *Alegoría del Buen Gobierno* (1338-1339, Siena, Palazzo Pubblico) (Fig. 1) y encontramos en la *Ética* de Aristóteles⁸.

⁴ Aunque las variantes del tipo iconográfico configuran nuevos tipos iconográficos, los clasificamos como variantes considerando que derivan del mismo tipo iconográfico. La cronología hace referencia a la primera aparición visual de los atributos básicos que conforman el tipo iconográfico. El resto de los atributos se añaden como variaciones conforme van apareciendo a lo largo del tiempo. Los atributos básicos pueden aparecer solos como único atributo. Las combinaciones primarias se consideran atendiendo a la frecuencia de su representación. Aunque en el medievo existe un tipo iconográfico de la Justicia en la que solo porta un libro como atributo, por su poca frecuencia no se ha contemplado individualmente. No obstante, se incluye el libro como variación de otros tipos más comunes ya que a partir de la Edad Moderna su presencia cobra importancia.

⁵ Vide GONZÁLEZ GARCÍA, 2017: 26.

⁶ La Justicia porta una balanza en el *Sacramentario de Marmoutier* (c. 844-845, Autun, Biblioteca Municipal, S 019, fol. 173v), en el *Evangelario de Cambrai* (s. IX, Cambrai, Biblioteca Municipal, ms. 327, fol. 16v), en el *Evangelario de Uta* (c. 1002-1025, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. Lat. 13601, fol. 1v) y en las vidrieras de la Catedral de Canterbury (1179-1180), entre otras obras.

⁷ CICERÓN, 1997: 299 (Cic. inv. 2,53,160).

⁸ ARISTÓTELES [c. 1370-1375]: ms. 9505, fol. 89r.

Tabla 1. Clasificación general de los tipos iconográficos de la Justicia

Justicia				
Clasificación temática	Variantes del tipo iconográfico			Cronología
	Atributos básicos	Combinación primaria	Otras combinaciones	
Tipo 1: Medurada justicia	Balanza.	<ul style="list-style-type: none"> - balanza y aureolada o coronada. - balanza, fasces y coronada; - balanza y cetro; - balanza y cetro con ojo. 	<p>Se añade:</p> <ul style="list-style-type: none"> - vara de medir; - escuadra; - nivel de plomada; - caja de pesos. <p>Se añade:</p> <ul style="list-style-type: none"> - peso; - compás; - ojos vendados; - avestruz. 	Siglo IX
Tipo 2: Justicia divina 1	<p>La <i>dextera domini</i> sostiene:</p> <ul style="list-style-type: none"> - balanza; - espada. 	<p>La <i>dextera domini</i> sostiene:</p> <ul style="list-style-type: none"> - nivel de plomada; - cetro; - freno; - balanza romana; - escuadra. <p><i>Dextera domini</i> como «mano de justicia».</p>		Siglo IX
Tipo 3: Justicia ejecutora 1	Espada.	<p>Se añade:</p> <ul style="list-style-type: none"> - cabeza decapitada; - pisa al vencido; - globo terráqueo; - coronada. 	<p>Se añade:</p> <ul style="list-style-type: none"> - libro/s; - otra corona. 	Siglo XII
Tipo 4: Justicia común	Espada. Balanza.	<p>Se añade:</p> <ul style="list-style-type: none"> - piedra cuadrada; - fasces; - libro/tablas de la Ley. 	<p>Se añade:</p> <ul style="list-style-type: none"> - cama y/o cojín y otra espada; - león; - grulla o garza; - corona; - libro/s; - bridas; - espada flamigera; - pesos; - avestruz o pluma de avestruz; - pisa Vicio o vencido. 	Siglo XII
Tipo 5: Justicia legal	Corona. Capa. Partes.	Coronada, abraza a todas sus partes bajo una capa.		Siglo XIV
Tipo 6: Justicia distributiva	Balanza.	Balanza con ángeles que representan una coronación y una ejecución.	Balanza romana y flanqueada por personas.	Siglo XIV

(continúa en la página siguiente)

Justicia				
Clasificación temática	Variantes del tipo iconográfico			Cronología
	Atributos básicos	Combinación primaria	Otras combinaciones	
Tipo 7: Justicia commutativa	Balanza.	<ul style="list-style-type: none"> – Balanza y espada. – Flanqueada por dos grupos de personas. – Intercambio de bienes entre dos o más personas. 		Siglo XIV
Tipo 8: Justicia ejecutora 2	Espada. Corona.	Se añade: <ul style="list-style-type: none"> – cetro con ojo; – balanza; – cetro. 	Se añade: <ul style="list-style-type: none"> – fasces; – cetro con mano. 	Siglo XV
Tipo 9: Justicia divina 2	Espada. Balanza. Halo/sol.	Se añade: <ul style="list-style-type: none"> – león; – globo terráqueo; – paloma. 	Se añade: <ul style="list-style-type: none"> – ojos flamígeros/vendados; – cetro; – cetro con «mano de yusticia»; – fasces; – libro/s; – espada flamígera; – serpiente enroscada a una vara; – yelmo; – águila. 	Siglo XV
Tipo 10: Justicia imparcial 1	Balanza. Espada. Ojos vendados.	Se añade: <ul style="list-style-type: none"> – corona (oro); – piedracuadrada; – libro; – rama de olivo. 	Se añade: <ul style="list-style-type: none"> – león; – freno y bridas; – pisa al vencido; – grulla o garza con piedra; – instrumentos de medida. 	Siglo XV
Tipo 11: Justicia imparcial 2	Balanza. Espada. Ojos vendados. Fasces. Leyes.	Se añade: <ul style="list-style-type: none"> – instrumentos de medida; – corona (oro); – pluma de avestruz o avestruz; – león. 		Siglo XVI
Tipo 12: Justicia rigurosa	Esqueleto coronado.	– Esqueleto coronado, espada y balanza.		Siglo XVI
Tipo 13: Justicia recta	Espada. Balanza. Dos coronas. Perro. Serpiente.	Se añade: <ul style="list-style-type: none"> – águila; – paloma; – sol. 		Siglo XVI
Tipo 14: Justicia omnisciente	Corona. Ojo.			Siglo XVI
Tipo 15: Justicia pacificadora	Espada. Rama de olivo.	Rama de olivo enroscada a una espada.	Se añade: <ul style="list-style-type: none"> – balanza; – ojos vendados. 	Siglo XVII



Fig. 1. *Alegoría del Buen Gobierno*, Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339
Fuente: Siena, Palazzo Pubblico

Como explica Aquino, «la justicia conmutativa, (que) consiste en los cambios que mutuamente tienen lugar entre dos personas»⁹. Por este motivo, su tipo iconográfico suele caracterizarse por la presencia de la balanza y el intercambio de bienes entre dos o más personas. En cuanto a la distributiva es la que «reparte proporcionalmente los bienes comunes»¹⁰. Esto se traduce icónicamente mediante la presencia de la balanza, sobre la que se representan dos acciones: el premio y el castigo. La máxima recompensa o premio se representa mediante una coronación, mientras que el peor de los castigos es la muerte, la cual suele representarse mediante una decapitación.

Dicha función ejecutora de la Justicia suele representarse mediante la espada, la cual caracteriza los tipos iconográficos de la «Justicia ejecutora 1» y la «Justicia ejecutora 2». Aunque la espada se incorporó a la visualidad de la Justicia en el siglo XII¹¹, es en el XIII cuando aparece el tipo iconográfico de la «Justicia ejecutora 1»¹². Sin embargo, fue a partir del siglo XIV cuando la presencia de algún personaje vencido a los pies de esta virtud denota su carácter ejecutor. La otra representación de la Justicia en la *Alegoría del Buen Gobierno* de Lorenzetti (Fig. 1) o su presencia en *La Canzone delle Virtu e delle Scienze* de Bartolomeo di Bartoli¹³ son algunos de los ejemplos de este tipo. La principal variante de este tipo iconográfico es el de la «Justicia ejecutora 2». Aunque se caracteriza por la espada y la corona, mayormente aparece variado mediante la incorporación de

⁹ TOMÁS DE AQUINO, 1955-1960: 351 (S.Th. [41614] II^a-IIae. q. 61 a. 1 co.).

¹⁰ TOMÁS DE AQUINO, 1955-1960: 351 (S.Th. [41614] II^a-IIae. q. 61 a. 1 co.).

¹¹ Ya encontramos a la Justicia sosteniendo una espada junto con una balanza en una *Biblia sacra* del siglo XII (c. 1185-1195, París, Biblioteca Nacional de Francia, ms. Latin 11534, fol. 105r).

¹² La Justicia sostiene tan solo una espada como atributo en el árbol de las Virtudes (c. 1290-1299, Wormsley Library, lot 32b no. 5, fol. 6).

¹³ BARTOLI [c. 1349]: ms. 599, fol. 4.

atributos aparecidos a partir del siglo XV, como es el cetro acabado en mano o en ojo o los fasces. Muestra de ello son la *Alegoría de la Justicia*, de Marcantonio Franceschini (1715, Heiligenkreuz, Stift Heiligenkreuz) o la *Alegoría de la Justicia castigando a la Injusticia*, de Jean-Marc Nattier (1737, colección privada).

La suma de la medida y la ejecución da lugar a la «Justicia común», siempre basada en la «Justicia legal». El tipo de la «Justicia común» recoge la imagen más conocida de la Justicia a lo largo de la historia. Aunque parece que ambos atributos aparecieron juntos desde un principio, no fue así. La balanza apareció en el siglo IX, mientras que hubo que esperar a la aparición de la espada en el siglo XII para que ambos atributos se combinaran. Si bien hasta el momento se pensaba que la primera representación de este tipo era del siglo XIII, en la *Tumba del papa Clemente II* (1237, Meister der Heimsuchung, Catedral de Bamberg), en una *Biblia Sacra* del siglo XII¹⁴ ya encontramos dicha representación. No obstante, no se convertirá en el tipo iconográfico de la Justicia más frecuente y común hasta la Edad Moderna, ya que es a partir de los siglos XV y XVI cuando pasa a ser su principal tipo iconográfico¹⁵, como podemos leer en *El decir a las siete Virtudes* de Francisco de Imperial (c. 1407): «e la quarta estaba destas tres apartada / blandiendo en la mano una grant espada, / e en la otra mano un pesso derecho»¹⁶. Dicha frecuencia da lugar a una infinidad de variaciones resultantes de la combinación de sus atributos principales con aquellos nuevos que se incorporan durante dicho periodo, e incluso otros anteriores con los que aún no se habían combinado.

Por otro lado, la «Justicia legal» es aquella que abraza a sus hijas queriendo significar que esta virtud acoge a todos por igual, como vemos en diferentes ediciones de la *Ética* de Aristóteles¹⁷. Este tipo iconográfico suele aparecer en manuscritos del siglo XIV, no ofreciendo continuidad más allá de esta cronología. Pero, además de legal, la Justicia también ha de ser recta y dejarse influir por ninguna circunstancia. Por este motivo, el tipo de la «Justicia recta» alza una espada en alto, queriendo significar que la Justicia no debe «plegarse ni desviarse hacia ninguno de sus lados, ni por amistad, representada por el perro, ni por odio»¹⁸, encarnado en la serpiente. Aunque este tipo iconográfico no fue frecuentemente representado en el ámbito visual, sí fue recogido en imágenes literarias como las que Juan de la Cueva presenta en sus obras: «mas la justicia / no ha de torcer amor, ni otra codicia»¹⁹ o «no torcer justicia, por amistad»²⁰. Algo semejante ocurre con el tipo de la «Justicia rigurosa», el cual representa al «Juez riguroso que no

¹⁴ *Biblia Sacra* [c. 1185-1195]: ms. latin 11 534, fol. 105r.

¹⁵ Muestra de ello es la *Justicia*, de Rafael Sanzio (1511, Roma, Palacios Pontificios, Stanza della Segnatura).

¹⁶ IMPERIAL, 1977 [c. 1407]: 107.

¹⁷ ARISTÓTELES [c. 1370-1375]: ms. 9505, fol. 89r; 1376: ms. 10 D 1, fol. 84r.

¹⁸ RIPA, 2007 [1593]: 10.

¹⁹ CUEVA (1543-1612) *apud* KALLENDORF, 2017: 57.

²⁰ CUEVA (1543-1612) *apud* KALLENDORF, 2017: 57.

perdona a nadie bajo ningún pretexto»²¹. Por este motivo, la Justicia es personificada mediante un esqueleto, ya que «la muerte no tiene en consideración de la edad ni el sexo ni la calidad de las personas para ejecutar su deuda»²². Sin embargo, esta Justicia es poco virtuosa ya que «no da ocasión a interpretar las Leyes suavemente»²³.

Quizás este tipo de Justicia era la que se aplicaba en el norte de Europa hacia el siglo XVI, pues Brueghel la representó en el ciclo de *Las siete Virtudes* (1560, Ámsterdam, Rijksmuseum) con los ojos vendados para ocultar a la Justicia el horror de los castigos que se impartían en su nombre²⁴. Los ojos vendados son el principal atributo de los tipos de la «Justicia imparcial», de la cual podemos distinguir dos tipos distintos, atendiendo a la combinación de atributos²⁵. El primero de ellos surge en el siglo XV como primer momento en el que aparece la virtud de la Justicia con los ojos vendados²⁶. La combinación de los ojos vendados con la espada y la balanza es muy frecuente y ampliamente representada, constituyendo un tipo iconográfico base a partir del cual se crean otras muchas variaciones. Una de ellas es situarla sobre o junto a una piedra cuadrada como vemos en el *Orbis pictus* de Comenius (1658), queriendo significar que esta virtud es inamovible²⁷.

Este tipo se distingue del otro por el añadido de las leyes²⁸ y los fasces, aparecidos en la imagen de esta virtud en el siglo XVI y muy frecuentes en los siglos XVII y XVIII como vemos en la iglesia parroquial de Campanar (Bartolomé Comes, c. 1714, Valencia) (Fig. 2).

²¹ RIPA, 2007 [1593]: 10.

²² RIPA, 2007 [1593]: 10.

²³ RIPA, 2007 [1593]: 10.

²⁴ WILDE, 2016: 172.

²⁵ Ambos tipos se consideran separados como tipos iconográficos diferentes debido a la frecuencia en la que se repite la combinación de sus atributos básicos.

²⁶ No obstante, la Justicia cuenta con precedentes visuales en la Antigüedad que la representaban con los ojos vendados. Vide CRUZ YÁBAR, PÉREZ-BUSTAMANTE, 2007: 19. Igualmente, Valeriano en sus *Hieroglyphica* también recoge dichos antecedentes: «A la Justicia no parece tanto faltarle la cabeza, como tenerla oculta entre los astros. Los egipcios querían indicar así que el juez no debe considerar a nadie [...]. Ella oculta su cabeza entre los astros para tener ojos sólo para Dios. Por esa razón no podemos verla. La opinión del juez debe permanecer siempre oculta, hasta que finalmente dicte sentencia, y evitar así que sea urdido cualquier fraude». VALERIANO, 1556: fol. 435v.

²⁷ «Justitia, 1. pingitur, sedens in lapide quadrato, 2. nam decet esse immobilis; obvelatis oculis, 3. Ad non respiciendum personas; claudens aurem sinistram, 4. reservandam alteri parti; Tenens dextrá Gladium, 5. & Fraenum, 6. ad puniendum & coercendum malos; Praetera, Stateram, 7. cujus dextrae lanci, 8. Merita, Sinistrae, 9. Praemia imposita, sibi invicem exequantur, atque ita boni incitantur ad virtutem, ceu Calcaribus, 10. In Contractibus, 11. Candidè agatur: stetur Pactis & Promissis; Depositum, & Mutuum, reddantur: nemo expiletur, 12. aut laedatur, 13. suum cuique tribuatur: haec sunt praecepta Justitiae. / Talio prohibentur, Quinto & septimo Dei Praecepto, & merito puniuntur Cruce ac Rota». COMENIUS, 1887 [1658]: 145-146.

²⁸ Vide MONTESINOS CASTAÑEDA, 2020: 123-143.



Fig. 2. *La Justicia*, Bartolomé Combes, c. 1714
Fuente: Iglesia parroquial de Campanar, València

Los fasces eran portados en la antigua Roma por los lictores como signo de la reflexión previa que se ha de llevar a cabo antes de ejecutar el castigo, reafirmando así el juicio que se va a impartir mientras se desataban las varas²⁹. Este atributo reafirma la necesidad de la Templanza en el ejercicio de la Justicia. En cuanto a la presencia del avestruz o una pluma, es uno de los principales atributos que varían este tipo, haciendo referencia a la equidad que debe caracterizar a esta virtud, como explica Horapolo³⁰. Si bien los ojos vendados caracterizan ambos tipos iconográficos, por la imparcialidad a la que refiere dicho atributo, no en todos los casos porta el mismo significado. Por lo general, se concibe a la Justicia ciega con el fin de no ser corrompida, es decir, no debe ni necesita saber todo del justiciable³¹, sino que ha de limitar su juicio al hecho concreto al que se refiere. Sin embargo, hay casos en que dicha ceguera se ha interpretado como una Justicia necia, a la que la propia necesidad le venda los ojos, como vemos en un grabado de Durero para *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant (1494)³². La ambigüedad de este atributo dificulta aún más la división en tipos, ya que podemos encontrar imágenes con la misma combinación de atributos que presentan como única variación la vista o ceguera de esta virtud.

²⁹ RIPA, 2007 [1593]: 10.

³⁰ «Si quieren indicar “hombre que imparte justicia a todos por igual”, pintan una pluma de avestruz. Pues este animal tiene iguales por completo las plumas de las alas, al contrario que los demás». HORAPOLO, 1991 [1505]: 409 (II, 118).

³¹ CRUZ YÁBAR, PÉREZ-BUSTAMANTE, 2007: 24.

³² Disponible en <<https://www.akg-images.com/archive/-2UMDHUWZV2DG.html>>.



Fig. 3. *Lady Justice*, c. 1650-1720
Fuente: Ámsterdam, Rijksmuseum

El siguiente tipo iconográfico, la «Justicia pacificadora» se caracteriza por la rama de olivo, ya que una de las principales pretensiones de esta virtud es garantizar la paz. Por este motivo, en numerosas ocasiones ambas virtudes se representan juntas, como vemos en una miniatura de la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine³³ y en *La Justicia y la Paz*, de Catalina Cherubini (copia de Ciro Ferri, 1760, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Además de pacificadora, también ha de ser una «Justicia omnisciente», concebida a como la contraposición a su ceguera, es decir, como «el ojo que todo lo ve», como recoge Capaccio: «Nell'occhio aperto significavano la Giustitia»³⁴. Este tipo iconográfico tiene como atributos básicos la corona y el colgante con un ojo que viste la Justicia, como vemos en *Lady Justice* (c. 1650-1720, Ámsterdam, Rijksmuseum) (Fig. 3) y en la *Iconología* de Ripa³⁵.

La omnisciencia de la Justicia destaca su inspiración en Dios, dando lugar a los tipos iconográficos de la Justicia divina. La «Justicia divina 1» se caracteriza por la presencia de la *dextera domini* sosteniendo una balanza o una espada, o realizando alguna de las acciones que se atribuyen a dicha virtud, tal y como vemos en múltiples miniaturas y emblemas³⁶. Este tipo iconográfico surgió en el siglo IX —al mismo tiempo que se

³³ VORÁGINE [s. XV]: ms. 244, fol. 107r.

³⁴ CAPACCIO, 1592: II, fol. 143v.

³⁵ RIPA, 2007 [1593]: 9.

³⁶ Vide MONTESINOS CASTAÑEDA, 2021: 4-6.

visualizaba la Justicia como una de las Virtudes Cardinales— mostrando continuidad y siendo ampliamente representado a lo largo de la Edad Moderna, especialmente en la literatura emblemática. En un emblema de Georgette de Montenay con mote «Jube quod vis» [Di cuál], la *dextera domini* sostiene los dos principales atributos de esta virtud, la balanza y la espada, visualizándose así la Justicia divina: «*La Robe, l'Epée & l'Eglise, / M'offrent toutes trois un employ: / Mais pour prendre un parti que le Ciel favortise, / La volonté divine est mon unique loy*»³⁷.

El segundo tipo iconográfico de la Justicia divina corresponde a la personificación del concepto caracterizada por una serie de atributos que la distinguen de la justicia humana, principalmente la presencia de una paloma y la luz solar. La paloma, que tanto Ripa como Boudard adjudican a esta virtud, se justifica al tratarse de la Justicia divina ya que «la paloma es el símbolo del Espíritu Santo, tercera persona de la Santísima Trinidad y vínculo del amor entre el padre y el hijo, por mediación del cual se comunica la Divina Justicia a aquellos príncipes que gobiernan el Mundo»³⁸. En cuanto a la luz solar, la luz de la Justicia es un emblema universal aparecido en la antigua Babilonia, ya que el dios solar Shamash era el señor de la Verdad y la Justicia. Igualmente, en el Egipto faraónico, la luz del sol significaba la Verdad y la Justicia personificada en la diosa Maat³⁹. Estas consideraciones fueron recogidas en las Escrituras, como podemos leer en Malaquías: «Pero para vosotros, los que teméis mi Nombre, brillará el sol de justicia con la salud en sus rayos»⁴⁰. Sin embargo, aunque los antecedentes se remontan a la Antigüedad no es hasta la Edad Moderna cuando encontramos la presencia de la luz solar en la imagen de esta virtud y, por lo tanto, momento en el que surge el segundo tipo iconográfico de la Justicia divina. La obra más conocida de la justicia visualizada mediante un sol es el *Sol Iustitiae* de Durerro (c. 1499). El sol constituye la metáfora visual de Dios que ilumina a la justicia convirtiéndola en divina, mostrando así tanto su eternidad como la de esta virtud, como explica Flamen en el emblema «*Aeterno perque puro*»⁴¹. Por este motivo, en ocasiones, la luz divina se proyecta sobre la balanza que sostiene la Justicia humana, destacando cómo esta está fundada en Dios, como muestra un grabado del *Questiones Redacti de iure Belli ac Pacis*⁴².

Dicha consideración es explicada por Juan de Borja en una de sus empresas morales: «por muy bueno, que parezca el gobierno, sino seguiere al Sol de Justicia, que es nuestro Dios, y a su Ley, y mandamientos, de ningún provecho será»⁴³.

³⁷ MONTENAY, 1717 [1567]: 210.

³⁸ RIPA, 2007 [1593]: 9.

³⁹ ASSMANN, 2006: 184 *apud* GONZÁLEZ, 2017: 30.

⁴⁰ MI 3, 20.

⁴¹ «La Sphere du Feu, disent les Philosophes, ne souffre point d'alteration, parce qu'elle ne participe rien de toutes ces imperfections d'icy bas». FLAMEN, 1672: 17.

⁴² MEYER, GROTIUS, 1688.

⁴³ BORJA, 1680 [1581]: II, 398-399.

Aunque por lo general se espera encontrar todos estos tipos iconográficos en las diferentes *iconologías* o tratados alegóricos, como vemos en la tabla (Tabla 2), no se recogen todos ellos.

Tabla 2. Tabla comparativa de la Justicia en diferentes tratados alegóricos

Ripa	Comenius	Boudard	Gancher	Holmes
Coronada, vestido de oro, colgante con ojo y bocal/bacín/columna.	Espada, balanza, ojos vendados, piedra cuadrada, freno y bridas.	<u>Justicia humana:</u> corona, balanza, espada y pisa al Fraude.	Balanza, espada, cetro con mano, cetro real y tiara en el suelo.	
Mujer estrangulando a una vieja (Injuria y Calumnia) y bastón con el que la golpea.				
Vestido blanco, ojos vendados, fasces, llama de fuego, avestruz/ espada y balanza.				
Sentada, vara, cetro y patena.		<u>Justicia divina:</u> espada, balanza, coronada, halo, paloma, mira al mundo.		<u>Justicia divina:</u> espada, balanza, tablas de la Ley, libro, piedra cuadrada.
<u>Justicia divina:</u> vestido de oro, corona de oro, paloma, halo, mira al mundo, espada y balanza.				
<u>Justicia recta:</u> espada en alto con corona regia, balanza, perro, serpiente.				
<u>Justicia rigurosa:</u> esqueleto con manto blanco, espada y balanza.				

A pesar de que Ripa contempla siete tipos diferentes de Justicia, estos no abarcan la totalidad de tipos iconográficos que hemos propuesto. Sí es verdad que en nuestra propuesta de clasificación se recogen las propuestas de estos autores, pero también todas aquellas que no se contemplan. Por lo tanto, aunque las diferentes «iconologías» recojan la mayoría de los tipos iconográficos de la Justicia, hay seis tipos iconográficos que no se contemplan, por lo que estas fuentes no constituyen una referencia definitiva para el estudio de la visualidad de esta virtud, aunque sí pueden ejercer como guía general.

FUENTES

- ARISTÓTELES [c. 1370-1375]. [Ética]. Bibliothèque Royale, Bruselas, Bélgica. Ms. 9505, fol. 89r.
- ARISTÓTELES (1376). [Ética]. The Hague Museum Meermanno-Westreenianum, La Haya, Países Bajos. Ms. 10 D 1, fol. 84r.
- BARTOLI, Bartolomeo di [c. 1349]. *La Canzone delle Virtu e delle Scienze*. Musée Condé, Chantilly, Francia. Ms 599, fol. 4.
- BIBLIA Sacra*. Biblioteca Nacional de Francia, París, Francia, M. latin 11 534, fol. 105r [c. 1185-1195].
- BORJA, Juan de (1680 [1581]). *Empresas morales*. Bruselas: Francisco Foppens.
- CAPACCIO, Giulio Cesare (1592). *Trattato delle imprese*. Nápoles: Horatij Salviani.
- CICERÓN, Marco Tulio (1997). *La invención retórica*. Edición de S. Madrid: Gredos.
- COMENIUS, Juan (1887 [1658]). *Orbis pictus*. Nueva York: C.W. Bardeen.
- FLAMEN, Albert (1672). *Devises et emblemes d'amour*. París: Estienne Loyson.
- HORAPOLO (1991 [1505]). *Hieroglyphica*. Madrid: Akal.
- IMPERIAL, Francisco de (1977 [c. 1407]). *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MEYER, Johannes; GROTIUS Hugo (1688). *Questiones Redacti de iure Belli ac Pacis*. Frankfurt: Meyer.
- MONTENAY, Georgette de (1717 [1567]). *Emblemes ou devises chrétiennes*. Lyon: Mathieu Chavance.
- RIPA, Cesare (2007 [1593]). *Iconología*. Madrid: Akal, vol. 2.
- TOMÁS DE AQUINO, Santo (1955-1960). *Summa Teológica*. Madrid: Editorial Católica, vol. 8.
- VALERIANO, Pierio (1556). *Hieroglyphica*. Basilea: Palma Ising.
- VORÁGINE, Jacobo de la [siglo XV]. [Leyenda dorada]. Biblioteca Nacional de Francia, París, Francia. M. 244, fol. 107r.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, Jan (2006). *Maat: Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten*. Munich: Beck.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa; PÉREZ-BUSTAMANTE, Rogelio (2007). *Iustitia: la justicia en las artes*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009). *Iconografía e Iconología: cuestiones de método*. Madrid: Encuentro.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José María (2017). *The Eyes of Justice: Blindfolds and Farsightedness, Vision and Blindness in the Aesthetics of the Law*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- KALLENDORE, Hilaire (2017). *Ambiguous Antidotes: Virtue as Vaccine for Vice in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press.
- MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2019). *La visualidad de las Virtudes Cardinales*. València: Universitat de València. Tesis doctoral.
- MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2020). *Manifestaciones visuales de la ley en la visualidad de la Justicia*. «Eviterna». 8, 123-143. DOI: 10.24310/Eviternare.vi8.9767.
- MONTESINOS CASTAÑEDA, María (2021). *La alegoría de la Justicia divina*. «Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte». 20, 1-22. DOI:10.15304/quintana.20.6796.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2003). *Iconografía de la Justicia en las artes plásticas (desde la antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo)*. «Saberés». 1, 1-26.
- WILDE, Evelien (2016). *Iustitia between criticism and practice*. In HUYGEBART, Stefan et al., eds. *The art of law: three centuries of justice depicted*. Tiel: Uitgeverij Lannoo, pp. 171-172.

FUENTES EMBLEMÁTICAS DEL RETABLO DE SAN PEDRO DE LA CATEDRAL DE TUI*

FRANCISCO JAVIER NOVO SÁNCHEZ**

Resumen: *El programa iconográfico se centra en la intercesión, el juicio postrero y la censura de los vicios. Dicho mensaje redentivo comienza a tomar forma a través de efigies de San Pedro, San Roque y San Sebastián. En medio de la predela se disponen los cuatro destinos del alma: Gloria, Limbo de los Niños, Infierno y Purgatorio. En los extremos del banco se sitúan dos imágenes alegóricas ligadas a los vicios: un niño que agarra con sus manos una anfisbena, y otro infante bicéfalo que hace lo propio con sendas aves. En las pilastras de la hornacina del Príncipe de los Apóstoles se tallan delfines. Este pez mítico posee una significación salvífica y en su condición de animal psicopompo alude al cometido mesiánico de Cristo, una simbología muy adecuada en el contexto de las Postrimerías y al papel del pescador de Galilea como mediador entre Dios y la humanidad.*

Palabras clave: *Catedral de Tui; retablo de San Pedro; emblemas; Juicio Final; intercesión.*

Abstract: *The iconographic programme focuses on notions such as intercession, the Last Judgement and the censure of behaviour that hinders the path to Salvation. This redemptive message begins to take shape through images of Saint Peter, Saint Roch and Saint Sebastian. In the middle of the predella are the four destinations of the soul: Glory, Children's Limbo, Hell and Purgatory. Two allegorical figures are positioned on both sides linked to the vices: a child holding an amphisbaena in his hands, and another two-headed infant doing the same with two birds. Dolphins are carved on the pilasters flanking the niche of the Prince of the Apostles. This mythical fish has a salvific significance and as a psychopompos animal alludes to the messianic role of Christ, a very appropriate symbolism in the context of the Last Days and the role of the fisherman from Galilee as mediator between God and humanity.*

Keywords: *Tui Cathedral; altarpiece of Saint Peter; emblems; Last Judgement; intercession.*

INTRODUCCIÓN

La conmemoración festiva en honor al apóstol San Pedro en la catedral de Tui tiene lugar en su capilla de la cabecera, acompañada de toque de órgano y procesión por el claustro¹. El culto a los santos Pedro y Pablo en la basílica se retrotrae al menos a la Baja Edad Media, pues en 1381 se documenta una cofradía puesta bajo su protección², amén de figurar tanto en el legendario medieval³ como en el calendario publicado en las sinodales de Diego de Muros de 1482⁴. Esta presencia se reitera en los concilios diocesanos más relevantes de la Edad Moderna, como son los de Diego de Avellaneda de 1528⁵ y Pedro de

* Si no se indica el *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, pertenece a los autores de este texto.

** Universidad de Málaga. Email: franciscojavier.novo@uma.es.

¹ ACT. *Ceremoniales*, fols. 40r-40v.

² ÁVILA Y LA CUEVA, 1995a: 203-205.

³ ACT. *Sanctorale*, fols. 184r-189r.

⁴ GARCÍA GARCÍA, 1981: 383.

⁵ GARCÍA GARCÍA, 1981: 441.

Herrera de 1627⁶. El breviario de la Iglesia local, editado en 1564, coloca a ambos Padres de la Iglesia entre los santos que tienen rezo en el mes de junio⁷. A partir de la promulgación del calendario de 1688 por parte del obispo Alfonso Galaz Torrero se celebra la fiesta que recuerda el encarcelamiento de San Pedro en Jerusalén⁸. El Cabildo decide en 1713 reemplazar el retablo manierista, que había sido ejecutado por el portugués Alonso Martínez Montánchez en 1601⁹, por otro adaptado a los tiempos, y a tal efecto el 21 de julio suscribe un acuerdo notarial con Domingo Rodríguez de Pazos¹⁰. Las cláusulas de la escritura obligan al maestro a reaprovechar «las tres ymágenes de San Pedro, San Roque y San Seuastían que están en el retablo uiejo», de las cuales solo se conservan las dos primeras en su destino.

El 15 de agosto de 1713 presenta como fiador, entre otros, a su hermano Francisco Rodríguez de Pazos¹¹. La fecha de finalización se estipula para el día de San Pedro de 1715, siendo remunerado con 6000 reales, en cuya cantidad se incluye la madera de las tres ventanas de la sala capitular y de dos puertas para la sacristía mayor. En aras a la simetría, se toma como modelo el banco y el cuerpo del retablo que preside la otra capilla absidal, dedicada a Santiago el Mayor. En correspondencia a esa misma paridad, en las cuentas de Fábrica de 1714 se constata la influencia a la inversa, pues cuando a Pazos le encargan la ampliación del retablo del Hijo de Zebedeo sigue como pauta el ático apuntado del mueble litúrgico que le habían encomendado uno o dos años antes¹². La policromía se adjudica al genovés Giovanni Battista Mangino en el marco del encargo de pintura y policromía realizado en 1716 por el Cabildo al taller de este maestro italiano¹³.

DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

El programa iconográfico gira sobre la imagen del apóstol que inaugura la dignidad papal, que ocupa el nicho principal del mueble, cuyo aspecto físico obedece al esquema figurativo tradicional. Calvo y con barba corta, viste túnica ceñida y manto y agarra con la mano derecha las dos llaves como atributo perenne. La historiografía del arte francesa se ha ocupado de abordar con buen criterio todo lo relacionado con el vicario

⁶ *Constituciones synodales del obispado de Tui*, 1761: 134.

⁷ *Breviarium tudense*, 1564.

⁸ ACT. *Papeles de santos*, doc. 23.

⁹ GÓMEZ SOBRINO, 1986: 181-191.

¹⁰ ACT. *Protocolos*, fols. 78r-78v. Véanse al respecto de este retablo IGLESIAS ALMEIDA, 2000: 26-27; ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, 2001: 220-221; NOVO SÁNCHEZ, 2019: 263-271.

¹¹ AHPPO. *Protocolos*: fols. 53r-53v.

¹² AHN. *Clero*, lib. 10.383, fol. 430r.

¹³ En las cuentas de Fábrica de 1716 figura una partida de 15.439 reales para remunerar, entre otros encargos, la «dorado de los dos colaterales de la capillas de Santiago y San Pedro» (AHN. *Clero*, lib. 10.383, fol. 470r).

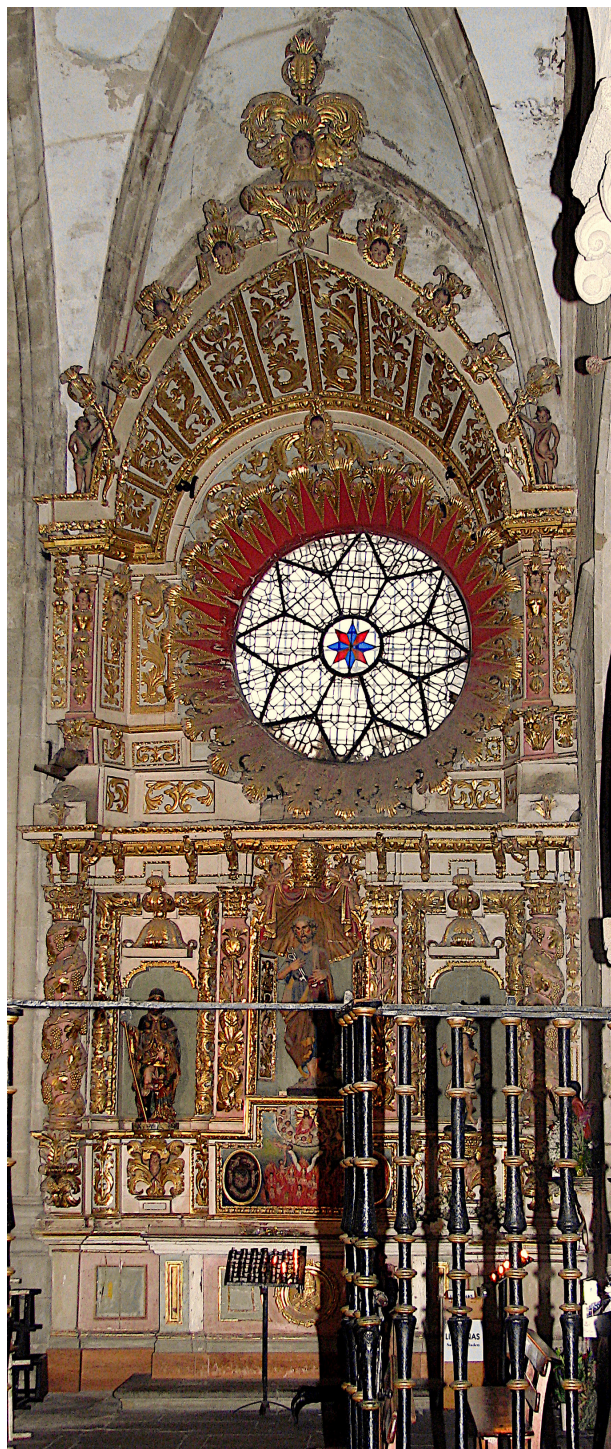


Fig. 1. Domingo Rodríguez de Pazos, retablo de San Pedro, Catedral de Tui, 1713

de Cristo¹⁴. Réau afirma al respecto de las llaves que «generalmente hay dos, una de oro y otra de plata, llaves del cielo y de la tierra que simbolizan el poder de atar y desatar, de absolver y excomulgar, que Cristo concediera al Príncipe de los apóstoles». El estudioso galo interpreta un versículo del evangelio de Mateo, cuando Jesús hace a Pedro la siguiente confesión: «Yo te daré las llaves del reino de los cielos, y cuanto atares en la tierra será atado en los cielos, y cuanto desatares en la tierra será desatado en los cielos»¹⁵. El santo utiliza la mano izquierda para sujetar el libro de las Escrituras, apoyado sobre la pierna que descansa en la piedra que lo identifica como cimiento de la Iglesia de Roma. El referente gráfico más certero para esta efigie se encuentra en una estampa que ilustra el *Flos sanctorum* de Villegas, en su edición toledana de 1591¹⁶.

En la hornacina del evangelio se dispone una figura de San Roque de enorme fuerza expresiva que, como la de San Pedro, proviene del malogrado retablo de 1601. La indumentaria y distintivos identifican al santo de Montpellier como peregrino: manto, túnica, sombrero, esclavina, zurrón, bordón, calabaza y conchas de vieira¹⁷. Aunque los escritos que tratan sobre San Roque lo sitúan como romero, los componentes de la vestimenta y ciertos emblemas muestran hasta qué punto la tradición jacobea se ha apropiado de su figura. En 1681 se erige una cofradía en su honor, integrada por los capellanes y músicos de la catedral, y ese mismo año se aprueba su festividad en la ciudad y los núcleos cercanos de Pazos de Reis y Randufe, estando de acuerdo para ello la corporación municipal y el obispo fray Simón García Pedrejón¹⁸. Acompañan al taumaturgo francés el perro que le proporciona el sustento y el ángel que le cura la úlcera pestilente de su pierna izquierda¹⁹. La *Legenda aurea sanctorum* no refiere la presencia del animal ni del ángel sanador, y únicamente los *Flos sanctorum* de Vega y Ribadeneira aluden al can que provee de alimento al santo galo. Para conocer su historia legendaria hay que acudir a biografías francesas e italianas del último siglo de la Edad Media. En su camino a Roma, al llegar a Acquapendente,

encontró la ciudad devastada por la peste: asistió y animó a los enfermos a quienes curó haciendo la señal de la cruz sobre ellos. Al regresar de su peregrinación, en Plasencia—se refiere a Piacenza—sintió los primeros síntomas de la enfermedad. Una noche un ángel le advirtió que le había llegado la hora de sufrir. Aunque se sintió atravesado por el dolor, en vez de quejarse, dio gracias a Dios y se retiró a un bosque impenetrable para morir en soledad y no contagiar a nadie. Dios le envió un ángel consolador

¹⁴ MÂLE, 1988: 87-108; RÉAU, 1998: 43-72.

¹⁵ Mt 16, 19.

¹⁶ VILLEGAS, 1591: 214.

¹⁷ RÉAU, 1998: 150-151.

¹⁸ ÁVILA Y LA CUEVA, 1995b: 298.

¹⁹ RÉAU, 1998: 150-151.

*y curador para que lo asistiese en su soledad, el cual aplicó un bálsamo sobre su herida, y también hizo brotar una fuente para que Roque pudiera aplacar su sed febril. Además, lo aprovisionó de alimentos: cada día, el perro de un señor de la región le llevaba un pan robado de la mesa de su amo*²⁰.

La caja de la epístola acoge un bulto de San Sebastián posterior y ajeno al proyecto original. Se empareja con San Roque, como ocurre a menudo, dada la condición de ambos como taumaturgos y abogados contra la peste, una enfermedad infecciosa que eleva las peticiones de intercesión y la preocupación por el Más Allá. La devoción catedralicia al mártir de Narbonne se retrotrae a la baja Edad Media, dado que aparece reflejado en el leccionario gótico²¹. Su fiesta se celebra desde 1467 por acuerdo entre el Cabildo y la dignidad episcopal, y unos años más tarde se ratifica en el sínodo de 1482²². La veneración pierde fuerza en el concilio local de 1528, pero vuelve a tomar impulso a partir de 1599, en tiempos de fray Francisco de Tolosa, con la anuencia del gobierno municipal y la corporación capitular, tras la peste que ese año asoló Galicia²³. El 16 de julio de 1687 el mitrado Galaz da el visto bueno a las constituciones de la hermandad del santo en la catedral, que agrupa al gremio de tejedores, que había sido instituida un año antes²⁴, y en 1688 lo incluye, junto con San Roque, en su calendario²⁵.

En una sociedad en la que coexisten una masa de fieles afligida por el destino del alma y predicadores que fomentan la práctica de la virtud y el temor al juicio postrero, no es de extrañar que proliferen imágenes de las Ánimas del Purgatorio como las que emergen del entrepaño central de la predela del retablo. En 1604 el prelado Francisco Terrones del Caño autoriza una cofradía de las Ánimas en el altar de San Pedro, tres años después de la construcción del retablo manierista²⁶. De acuerdo con el ceremonial de Alcoba, redactado en el primer cuarto del seiscientos, la fiesta de las Ánimas de Purgatorio se celebra el día siguiente de la de los fieles difuntos, con misa cantada y procesión por el interior de la catedral y el claustro, que comienza con un responso en la capilla de San Pedro con canto de órgano. Los diez siguientes se dicen, por este orden, en el espacio de entrecoros, frente a la capilla de la Expectación, delante de la escalera de la sala capitular, ante los altares de la Nuestra Señora la Preñada y Santa Catalina y en el trascoro. Recorre finalmente las cuatro pandas del claustro y termina en la reja de la capilla mayor²⁷. Las constituciones de esta congregación religiosa no serán aprobadas,

²⁰ RÉAU, 1998: 147-148.

²¹ ACT. *Sanctorale*: fols. 132r-145r.

²² GARCÍA GARCÍA, 1981: 383; ÁVILA Y LA CUEVA, 1995b: 75.

²³ ÁVILA Y LA CUEVA, 1995b: 75.

²⁴ ÁVILA Y LA CUEVA, 1995b: 303.

²⁵ ACT. *Papeles de santos*, doc. 23.

²⁶ ÁVILA Y LA CUEVA, 1995a: 388.

²⁷ ACT. *Ceremoniales*, fols. 44v-45r.

o renovadas, hasta el 31 de julio de 1688 por parte del obispo Galaz. Se redactan con el objetivo de que la «cofradía tenga aumento y conserbación, y que las benditas ánimas por medio de los sufragios, limosnas, y oraciones de los fieles salgan de aquellas penas quanto antes y uaian gozar de la presencia del Criador»²⁸. La relación entre la cofradía, la fiesta de las Ánimas y la capilla de San Pedro figura perfectamente diáfana en el clausulado del nuevo texto, pues no en vano en dicho recinto «se halla el quadro dellas, que es de dicha cofradía»²⁹. Entre las cargas y obligaciones del mayordomo de la hermandad está, además de lo anterior, encargar «una misa cantada los segundos domingos de cada mes, con deábcono y subdeábcono», en la cual «se toca el órgano y la música»³⁰. El concilio de Trento, en base a la tradición de las sagradas Escrituras y la enseñanza de los Padres, decreta la existencia del Purgatorio «y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles»³¹. A consecuencia de ello, el Catecismo tridentino del jesuita Juan Nieremberg da a conocer los resortes que utiliza la Iglesia para amedrentar al fiel mostrándole de forma gráfica la evolución de las etapas del Juicio Universal a fin de que el temor lo mantenga vigilante en la senda que conduce a la Gloria³².

El de las Ánimas es un asunto escatológico estrechamente relacionado con la competencia que la piedad popular le ha otorgado a San Pedro como portero del Paraíso. La condición de Pedro como valedor en el instante de las postrimerías podría devenir de un versículo del evangelio de Mateo: «Y yo te digo a ti que tu eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán sobre ella»³³. A este respecto nos dice Mâle que «dans les grands Jugements derniers sculptés au portail de nos cathédrales, saint Pierre est représenté avec ses clefs à la porte du Paradis; c'est lui qui l'ouvre aux élus», y explica que esto es «une concession de l'Église à la fantaisie populaire», a lo cual los teólogos replican que «saint Pierre symbolisait l'Église qui seule a le pouvoir de nous introduire dans la vie éternelle»³⁴. Esta prisión purgativa, nacida en la Edad Media como contrapeso a la polarización entre salvación y condena, ha experimentado un avance inédito tras el concilio de la Contrarreforma. Gracias a su conversión en verdad dogmática y a la enconada defensa de las indulgencias por parte de la jerarquía católica como medio para acortar la estancia de las almas en dicho lugar, el Purgatorio ha cobrado un nuevo impulso en el contexto de la ideología combativa practicada por la Iglesia tridentina, y muy especialmente en el siglo XVII³⁵.

²⁸ AHDT. *Fondo Parroquial*.

²⁹ AHDT. *Fondo Parroquial*.

³⁰ ACT. *Cofradías*, doc. 51.

³¹ LÓPEZ DE AYALA, 1785: 472.

³² NIEREMBERG, 1640: 110.

³³ Mt 16, 18.

³⁴ MÂLE, 1988: 91.

³⁵ GONZÁLEZ LOPO, 2002: 482-493.

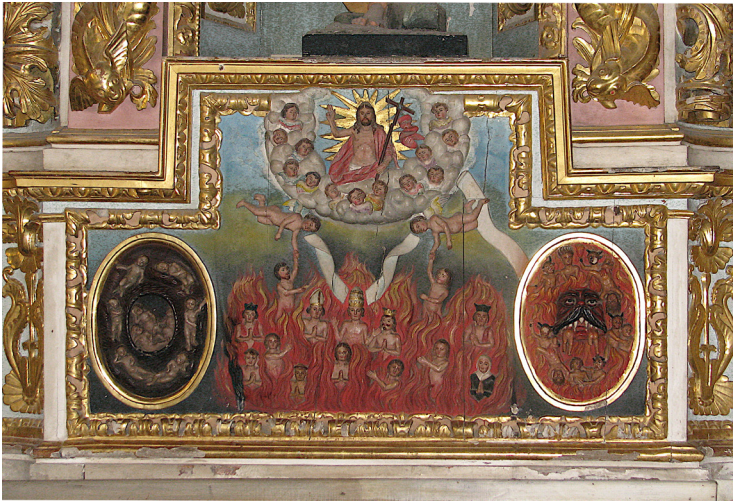


Fig. 2. Representación del Juicio Final, 1713

El relieve posicionado en medio del banco muestra los cuatro destinos del hombre al final de los tiempos: Purgatorio, Limbo, Infierno y Paraíso.

La composición adopta una estructura piramidal, en cuya base se sitúa el único ámbito temporal de la serie escatológica: el Purgatorio. En los vértices inferiores se disponen dos lugares de estancia permanente, el Limbo de los Niños y el Infierno, y en el superior la Gloria como sede de la inmortalidad para los bienaventurados. En el *locus purgatoria* se encuentran las almas que necesitan expiar sus pecados leves no perdonados, o bien las faltas graves ya purgadas pero sin satisfacción penitencial. Allí han ido a parar sin distinción alguna y a modo de aviso, tal y como se aprecia en el relieve, hombres y mujeres del estado llano, la realeza y el estamento eclesiástico, desde el papa al más humilde de los presbíteros. Sobre las llamas expiatorias se alza Cristo triunfante y juez de la segunda parusía, empuñando con una mano el estandarte de la Resurrección y bendiciendo con la otra, rodeado por un trono de nubes y ángeles, dos de los cuales rescatan de la hoguera transitoria a dos elegidos que han merecido la visión de Dios en la Jerusalén celeste. El relato de Mateo concuerda con lo expresado en el relieve tudense. Afirma el evangelista que en el momento de la Segunda Parusía «se oscurecerá el sol, y la luna no dará su luz, y las estrellas caerán del cielo, y los poderes del cielo se conmovrán. Entonces aparecerá el estandarte del Hijo del hombre en el cielo, y se lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y majestad grande. Y enviará sus ángeles con resonante trompeta y reunirá de los cuatro vientos a sus elegidos, desde un extremo del cielo hasta el otro»³⁶. Un poco más adelante se reafirma en su predicción: «Cuando el Hijo del hombre venga en su

³⁶ Mt 24, 29-31.

gloria y todos los ángeles con Él, se sentarán sobre su trono de gloria. Y se reunirán en su presencia todas las gentes, y separará a unos de otros, como el pastor separa a las ovejas de los cabritos, y pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda»³⁷. El *Flos sanctorum* refrenda esta asimilación de texto e imagen cuando informa que «llegada ya la hora del juyzio, baxará el Hijo de Dios en una nuue, acompañado de ángeles, con la vandera de la Cruz delante, y con las insignias de su Pasión»³⁸. De los temas del Redentor enjuiciador y victorioso y de la cárcel del Purgatorio existen numerosos grabados aptos para ser empleados como referentes. Entre ellos se halla una de las láminas que ilustran las *Evangelicae historiae imagines*, que el escultor pudo haber simplificado y amoldado al espacio con el que cuenta. El autor del libro, el jesuita Jerónimo Nadal, es uno de los máximos exponentes de la difusión de la escatología de Dante, sobre la cual gira buena parte del Juicio Universal tudense.

El medallón de la izquierda muestra el Limbo de los Niños, una suerte de matriz cavernaria y lúgubre en la que reside un grupo de párvulos desnudos y aletargados. Se trata de personificaciones de las almas infantiles que, «antes de llegar al uso de la razón, salieron desta vida sin auer lauado las manchas del pecado original que les toco por la generación de sus padres»³⁹. La ideología jesuítica coloca «en las entrañas de la tierra», y sobre el Purgatorio, «el Limbo de los Niños, que como piensan algunos teólogos no está muy lexos de la haz de la tierra»⁴⁰. Por su parte, en la *Commedia*, Dante ubica el Limbo infantil en el primer círculo en su viaje al Infierno guiado por Virgilio⁴¹. Dado el carácter circular de la composición es muy probable que se haya tomado en consideración una lámina de la obra de Nadal en la que se muestra el anillo del limbo de los impúberes, adaptada a las necesidades espaciales y compositivas del relieve que nos ocupa.

En el óvalo de la derecha se esculpe el Infierno, con Lucifer en el centro engullendo a dos condenados, mientras a su alrededor un ejército de demonios airados desolla y abrasa con ascuas a los réprobos en medio de las llamas de la ignición perpetua. A partir de la Baja Edad Media los demonios «llevan tridentes, horcas, ganchos y otros instrumentos de tortura; su atroz empleo, en el infierno, como verdugos de los condenados es una de las escenas más comunes en que figuran»⁴². Conforme a la tratadística barroca sobre representación artística, «los demonios no piden determinada forma i trage, aunque siempre se deve observar en sus pinturas representen su ser i acciones ajenas de santidad i llenas de malicia, terror i espanto. Suélese, i dévense pintar en forma de bestias i animales crueles i sangrientos, impuros i asquerosos»⁴³. Esta imagen medieval de Satán en actitud

³⁷ Mt 25, 31-33.

³⁸ VILLEGAS, 1591: 68.

³⁹ ROA, 1645: 86.

⁴⁰ ROA, 1645: 86.

⁴¹ ALIGHIERI, 2000: 97.

⁴² RUSSELL, 1995: 238.

⁴³ PACHECO, 1649: 478.

de deglutir las almas culpables se sitúa a medio camino entre las fauces del demonio sanguinario imaginado por Dante y la boca del Infierno, considerada como la entrada al inframundo en la tradición artística medieval. Tras una descripción de la fealdad de Lucifer con sus tres cabezas y alas, Virgilio señala al literato toscano a los traidores Judas Iscariote, Bruto y Casio como los pecadores que están siendo engullidos por el Leviatán infernal⁴⁴.

La escena dantesca, grotesca y aterradora, se simplifica en el relieve tudense, pues Satanás no posee aquí las tres fauces de rigor sino una sola con los dientes clavados en sus desdichadas víctimas. Los modelos más remotos en el tiempo se encuentran en los demonios tragones de las portadas de las basílicas medievales, como los labrados en los pórticos de la Gloria y del Paraíso de las basílicas compostelana y auriense. También pudieron haber sido utilizados como muestras iconográficas ciertos grabados que reproducen murales y tablas de temática escatológica existentes en la Toscana. En Florencia destaca el *Giudizio Universale* del Beato Angelico, expuesto en el Museo Nazionale di San Marco, fechado no lejos de 1431 y estampado por Francesco Rosselli en torno a 1570-1585. En las paredes del Camposanto Monumentale de Pisa se conserva un fresco de Buonamico Buffalmacco de hacia 1336-1341, reproducido por Baccio Baldini y otros grabadores transalpinos entre 1460 y 1480. Asimismo, no conviene descartar las ilustraciones que figuran en ediciones renacentistas de la *Commedia* como posibles referentes, pues de esta obra literaria beben las dos obras señaladas y, en última instancia, la representación infernal tudense.



Fig. 3. Niño con anfisbena, 1713

⁴⁴ ALIGHIERI, 2000: 284-285.

En los entrepaños laterales del banco se disponen dos motivos alegóricos: un niño bicéfalo que agarra con sus manos dos pájaros y otro infante que sujeta una anfisbena. Este último se dispone bajo un doselete aconchado y con ambas manos agarra los dos extremos de una culebra enrollada en su cuerpo, cada uno de ellos con su respectiva cabeza.

El modelo para este reptil imaginario ha sido tomado, casi con toda seguridad, de la ilustración del emblema «LETHALE VENENVUM», de Juan de Borja.

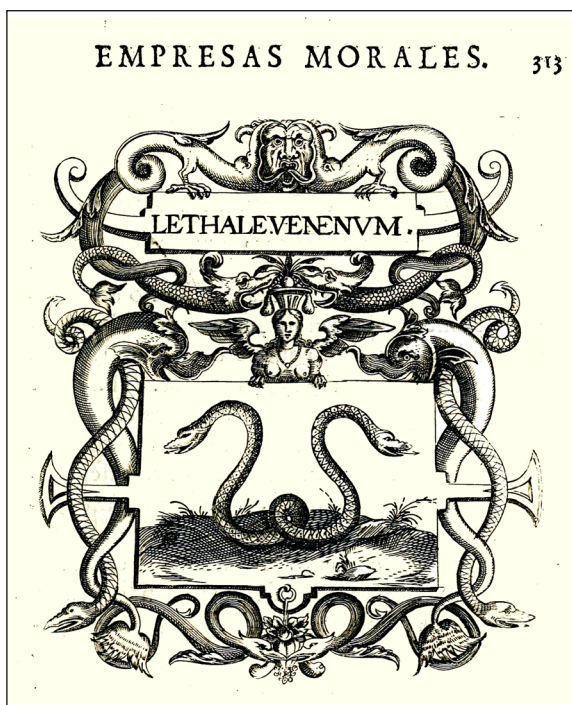


Fig. 4. «LETHALE VENENVUM»,
BORJA, 1680
Fuente: Library of the University
of Illinois at Urbana-Champaign

El autor anima a no comportarse como la serpiente, optando por el camino recto y desechando todo lo que se aparte de las enseñanzas de la Iglesia. Así lo explica en sus *Empresas morales*:

Todos los daños, que han sucedido en el Cielo, y en la tierra, han sido, por no conformarse, a obedecer a una sola cabeza. Esto fue lo que hechó a Lucifer del Cielo, y a Adán del Parayso. Esto es, lo que ha destruydo todas las monarquías, y los reynos del mundo, porque en haviendo más de una cabeza, es cosa forçosa, dividirse el poder, y la grandeza, y en quanto más partes de dividiere, tanto más se consume, y se deshaze, y aniquila. Lo mismo que ha sido en el universo, es en este pequeño

mundo, que es el hombre, el qual no prevelece, ni se conserva, sino en quanto no se gobierna, sino por una sola cabeza (que es la razón) porque en levantándose otra, que es el gusto, toda va perdido, y acavado. El que quisiere acordarse destes daños, para remediarlos, trayendo ante los ojos, que no conviene, sino adorar, y servir a un Dios, y guardar una ley, y servir a un rey, válgase desta empresa de la amphisibena, sierpe de dos cabezas, con la letra LETHALE VENENVM. Pues no puede haver veneno más mortal, que el cuerpo, en que huviere dos cabezas⁴⁵.



Fig. 5. Infante bicéfalo con aves, 1713

El párvulo tallado en el panel de la epístola posee, contra natura, dos troncos con sus respectivas cabezas, siendo el resultado de un comportamiento pecaminoso.

Hipócrates, con criterio científico, decía «que si hay excesiva abundancia de materia se producirán gran número de camadas o un hijo monstruoso que tendrá partes superfluas o inútiles, como dos cabezas, cuatro brazos, cuatro piernas, seis dedos en manos y pies u otros miembros»⁴⁶. Pero no es la explicación facultativa y la visión condescendiente la que impera sino la percepción moral del seiscientos, que ve a los monstruos como «alimañas despreciables, sabandijas, abominaciones, errores o juegos de la naturaleza» y,

⁴⁵ BORJA, 1680: 312.

⁴⁶ PARÉ, 1987: 25.

por lo tanto, como «signo de pecado» y «prodigio y castigo, reprobando su presencia»⁴⁷. Las relaciones de sucesos portentosos relacionados con las malformaciones humanas, tan habituales en la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII, se han relacionado con el poder divino, pues a través del caso prodigioso «el Señor habla a los católicos, los alecciona, los empuja a corregir las conductas erradas y los incita a apartarse del pecado»⁴⁸. Este portentoso monstruoso agarra las patas de sendas aves, reflejo acaso del vicio de la gula, por el cual se podrá padecer condena eterna si no se enmienda. El emblema *La gula* de Andrea Alciato, perteneciente a la traducción castellana de 1549, se ilustra con un hombre deforme y barrigudo que sostiene con sus manos dos pájaros.

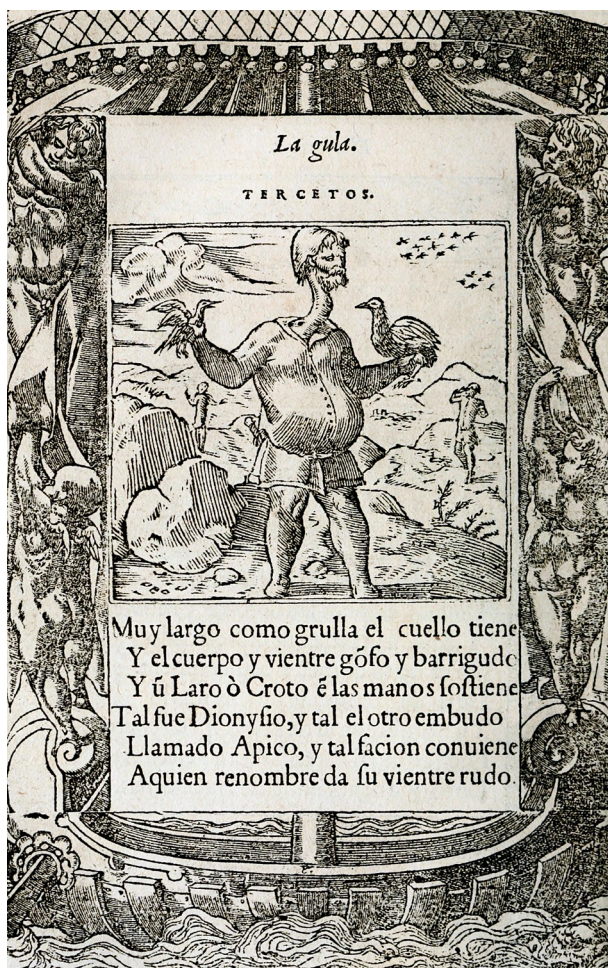


Fig. 6. *La gula*, ALCIATO, 1549
Fuente: Library of the University of
Illinois at Urbana-Champaign

⁴⁷ RÍO PARRA, 2003: 42-43.

⁴⁸ REDONDO, 1996: 297.

El humanista milanés lo describe de la siguiente manera: «Muy largo como grulla el cuello tiene. Y el cuerpo y vientre gonfo y barrigudo. Y un loro o croto en las manos sostiene. Tal fue Dionisyo, y tal el otro embudo llamado Apico, y tal sación conuiene a quien renombre da su vientre rudo»⁴⁹. La colocación de una cesta de frutas sobre su cabeza podría reforzar la idea del niño con dos aves como emblema de la voracidad. Sin detrimento de la interpretación que figura en los *Emblemata*, existe otra muy distinta debida a Ripa, que coloca dos cuervos en las manos de la mujer que encarna la *Irresoluzione*. El canto de esta ave carroñera «è sempre cras, cras, così gl'huomini irresoluti, differiscono di giorno in giorno, quanto debbono con ogni diligenza operare»⁵⁰. La negra volátil simboliza la procrastinación, una actitud inherente al mal cristiano que aplaza la solución de los asuntos inherentes a su salvación⁵¹. Ambas lecturas, la del goloso y la del irresoluto, son igual de apropiadas en el contexto del mensaje salvífico tallado en la predela del retablo. El referente de inspiración para la deformidad infantil se halla probablemente en estampas de alumbramientos anómalos. La que más se asemeja al relieve tudense se encuentra en *Tractatus de monstros*⁵², pero existen otras igual de válidas en el *Liber chronicarum*⁵³ y en *De monstros*⁵⁴.



Fig. 7. Pilastra con delfín, 1713

⁴⁹ ALCIATO, 1549: 222.

⁵⁰ RIPA, 1603: 234.

⁵¹ RÉAU, 2008: 156.

⁵² SORBIN, 1570: 19.

⁵³ SCHEDEL, 1493: 217.

⁵⁴ LICETI, 1665: 296.

Las pilastras que flanquean a San Pedro se colman de festones atestados de niños, ramas, cogollos bulbosos y delfines.

Este pez mítico, considerado como alivio de naufragos y faro de navíos⁵⁵, alude, en su condición de ser psicopompo, a Cristo como conductor de almas hacia el Elíseo⁵⁶. En este sentido, San Pedro ejerce de intermediario entre el Mesías y la humanidad congregada en torno a su Iglesia. La fuente gráfica más probable para este pez se encuentra en la ilustración del emblema de Alciato *Que el príncipe a de procurar el provecho de sus súbditos*.



Fig. 8. *Que el príncipe a de procurar el provecho de sus súbditos*,
ALCIATO, 1549
Fuente: Library of the University of
Illinois at Urbana-Champaign

⁵⁵ MALAXECHEVERRÍA, 1986: 56-58.

⁵⁶ CHARBONNEAU-LASSAY, 1997: 718-720.

El epigrama no puede ser más elocuente: «Todas las veces que el viento furioso al espantoso mar mueve gran guerra socorre al nauegante el piadoso delphín, clauando el áncora en la tierra»⁵⁷. Fuera de la obra de Alciato, esta figura simbólica enroscada en el ancla de la esperanza aparece grabada como marca tipográfica en múltiples portadas de libros del siglo XVI de la imprenta veneciana de Aldo Manuzio, entre ellos los *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna en la edición de 1445⁵⁸.

CONCLUSIONES

En resumen, el proyecto figurativo del retablo de San Pedro se centra en nociones como la intercesión, la taumaturgia, la escatología y la censura de las conductas que entorpecen el camino de la Salvación. Dicho mensaje redentivo comienza a tomar forma a través de efigies de San Pedro, San Roque y San Sebastián. Prosigue en el banco a través de los cuatro destinos del alma: Gloria, Limbo de los Niños, Infierno y Purgatorio. Pero no termina ahí, porque en los extremos del banco se disponen dos figuras alegóricas ligadas a los vicios: un niño que agarra con sus manos una serpiente de dos cabezas, y otro infante bicéfalo que hace lo propio con sendas volátiles. Finalmente, en las pilastras que flanquean la caja que acoge al Príncipe de los Apóstoles se esculpen delfines. Este mamífero marino posee una significación salvífica y en su condición de animal psicopompo hace referencia a la misión de Cristo, una simbología pertinente en el contexto de las Postrimerías y congruente con el papel del pescador de Galilea como intercesor entre Dios y el hombre.

FUENTES

Fuentes de archivo

Archivo de la Catedral de Tui

ACT. *Ceremoniales*. Alcoba, 1615-1625.

ACT. *Cofradías*. Cofradía de Ánimas, Legados y otros papeles, 1600-1800.

ACT. *Papeles de santos*, doc. 23.

ACT. *Protocolos*. Juan de Ínsua y Valdivieso, 1713, II.

ACT. *Sanctorale*.

Archivo Histórico Diocesano de Tui

AHDT. *Fondo Parroquial*. Sagrario de Tui, Cofradía de Ánimas, 1665-1809.

Archivo Histórico Nacional

AHN. *Clero*, lib. 10.383, fols. 430r, 470r.

Archivo Histórico Provincial de Pontevedra

AHPPPO. *Protocolos*. Lucas Francisco de Gándara, 1713.

⁵⁷ ALCIATO, 1549: 42.

⁵⁸ COLONNA, 1545.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea (1549). *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas, añadidos de figuras y nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon: Guilielmo Rouillio.
- ALIGHIERI, Dante (2000). *Divina comedia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Dolores (2001). *El retablo barroco en la antigua diócesis de Tui (Pontevedra)*. Pontevedra: Deputación Provincial.
- ÁVILA Y LA CUEVA, Francisco (1995a). *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tui y su obispado*. Tomo I. *La ciudad de Tui y su tierra*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- ÁVILA Y LA CUEVA, Francisco (1995b). *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tui y su obispado*. Tomo IV. *Obispos de Tui desde fines del siglo XIV*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- BORJA, Juan de (1680). *Empresas morales*. Bruselas: Por Francisco Foppens.
- BREVIARIUM Tudense (1564). Salmanticae: Apud Ioannem à Canoua.
- CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita (2004). *Domingo Rodríguez de Pazos*. In PULIDO, Antón, dir. *Artistas gallegos. Escultores. Siglos XVIII y XIX*. Vigo: Nova Galicia Edicións, pp. 148-179.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997). *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Barcelona: Olañeta Editor, vol. 2.
- COLONNA, Francesco (1545). *Hypnerotomachia Poliphili*. Venetia: Aldo Manuzio.
- CONSTITUCIONES synodales del obispado de Tuid (1761). Santiago de Compostela: Ignacio Aguayo.
- GARCÍA GARCÍA, Antonio, dir. (1981). *Synodicon hispanum. I. Galicia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2019). *Lo demoníaco en la visualidad de Occidente*. In GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, dir. *Los tipos cristianos de la tradición cristiana. 5. Los demonios I. El Diablo y la acción maléfica*. Madrid: Ediciones Encuentro, pp. 142-294.
- GÓMEZ SOBRINO, Jesús (1986). *La obra del escultor Alonso Martínez Montánchez en la catedral de Tui*. «Cuadernos de Estudios Gallegos». 36:101, 181-191.
- GONZÁLEZ LOPO, Domingo (2002). *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto (2000). *Domingo Rodríguez do Pazo. Mestre escultor de Fornelos da Ribeira*. Salvaterra de Miño, Pontevedra.
- LICETI, Fortunio (1665). *De monstris*. Amstelodami: Andreae Frisii.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio, trad. (1785). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Imprenta Real.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, ed. (1986). *Bestiario medieval*. Madrid: Ediciones Siruela.
- MÂLE, Émile (1988). *Les saints compagnons du Christ*. Paris: Beauchesne.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio (1640). *Práctica del catecismo romano, y doctrina christiana, sacada principalmente de los catecismos de Pío V y Clemente VIII, compuestos conforme al decreto del santo Concilio Tridentino*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- NOVO SÁNCHEZ, Francisco Javier (2019). *El mobiliario barroco de la catedral de Tui (siglos XVII-XVIII). El patronazgo del obispo fray Anselmo Gómez de la Torre y la obra de los escultores y entalladores José Domínguez Bugarín y Domingo Rodríguez de Pazos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
- PACHECO, Francisco (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo.
- PARÉ, Ambroise (1987). *Monstruos y prodigios*. Madrid: Ediciones Siruela.
- RÉAU, Louis (1998). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorios*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RÉAU, Louis (2008). *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- REDONDO, Augustin (1996). *Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII*. In GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz et al., eds. *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. *Actas del primer coloquio internacional de relaciones de sucesos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 287-303.
- RÍO PARRA, Elena del (2003). *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- RIPA, Cesare (1603). *Iconologia, overo descrittione di diverse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Roma: Appresso Lepido Facii.
- ROA, Martín de (1645). *Estados de los bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo, de las almas en el Purgatorio, de los condenados en el Infierno, y de todo este universo despues de la Resurrección, y Juizio Universal. Con diuersos exemplos e historias*. Madrid: Iuan Sánchez.
- RUSSELL, Jeffrey (1995). *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. Barcelona: Laertes.
- SCHEDEL, Hartmann (1493). *Liber chronicarum*. Norimbergae: Antonius Koberger.
- SORBIN, Arnaud (1570). *Tractatus de monstis*. Parisiis: Apud Hieronymum de Marnef, & Gulielmum Cauellat.
- VILLEGAS, Alonso de (1591). *Flos sanctorum, y historia general, de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor nuestro, y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Yglesia Católica*. Toledo: viuda de Iuan Rodríguez.

FRACTA LVCET. IMÁGENES EMBLEMÁTICAS DE GEDEÓN, QUINTO JUEZ DEL ANTIGUO ISRAEL*

ENRIC OLIVARES TORRES**

Resumen: *El presente estudio analiza algunas imágenes significativas del juez israelita Gedeón insertas en la tradición emblemática y las pone en relación con sus fuentes literarias y los discursos visuales derivados de ellas. Destaca la representación del vellocino como imagen de la pureza y la plenitud de la gracia concedida por Yahvé, en la que los Padres de la Iglesia pronto vieron una prefiguración de la virginidad de María Inmaculada, o la imagen de la antorcha encendida junto a la jarra rota, alusión al valor y el esfuerzo realizados por Gedeón para vencer a los madianitas. Asimismo, se indaga sobre los usos de dichas imágenes en relación con el poder y las devociones, resaltando el papel de Gedeón como ejemplo de fe, gobierno eficaz y una rectitud moral.*

Palabras clave: *Gedeón; vellocino; antorcha; emblemática.*

Abstract: *The present study analyses some significant images of the Israeli judge Gideon inserted into the emblematic tradition and puts them in relation to their literary sources and the visual discourses derived from them. It emphasizes the representation of the fleece as an image of the purity and fullness of the grace granted by Yahweh, where the Fathers of the Church soon saw a prefiguration of the virginity of Mary Immaculate, or the image of the burning torch next to the broken jug, allusion to the courage and effort of Gideon to defeat the Midianites. It also inquires about the uses of such images in relation to power and devotions, highlighting the role of Gideon as an example of faith, effective government, and moral righteousness.*

Keywords: *Gideon; fleece; torch; emblematic.*

1. INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE GEDEÓN

Gedeón fue el quinto de los jueces del Antiguo Testamento y es considerado como uno de los guerreros más excepcionales del pueblo judío por sus hazañas contra uno de los enemigos de Israel, los madianitas. En la tradición cristiana sus empresas militares han sido ampliamente celebradas y su figura utilizada como espejo de príncipes y referente de política práctica en los tratados de gobierno y teología moral.

La historia de Gedeón, narrada a lo largo de los capítulos 6 y 8 del libro de los Jueces, nos sitúa en el valle de Ofrá, donde los israelitas han asimilado los cultos baálicos de las poblaciones cercanas, como los madianitas y otras tribus nómadas. Debido a esta infidelidad, Yahvé envía grupos de amalecitas, madianitas y tribus nómadas procedentes del este a hacerles la guerra como castigo.

* Si no se indica el *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, pertenece a lo autor de este texto.

** Universitat de València. Email: enrique.olivares@uv.es. Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00, *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana* financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

Los israelitas se arrepintieron y Yahvé envió un ángel a Gedeón, mientras estaba trillando trigo en un lugar en Ofrá para esconder la cosecha de los madianitas, con el fin de anunciarle que sería su libertador. Sin embargo, este pidió una serie de pruebas de ello para convencerse. Al día siguiente, Gedeón destruyó el templo de Baal que había en las tierras de su padre, según le había ordenado el ángel, y construyó uno dedicado a Yahvé.

Ante el inminente ataque de los madianitas, Gedeón exigió una nueva prueba a Yahvé para asegurarse de que realmente había sido designado como libertador de su pueblo. El milagro consistió en que un vellón de lana depositado sobre la era en una noche de tiempo seco había amanecido empapado de rocío. Esa mañana, Gedeón apretó el vellocino y extrajo una cantidad de rocío suficiente para llenar una copa. Para asegurarse aún más de la veracidad de su misión, Gedeón pidió una contraprueba. La noche siguiente, que era húmeda, solo hubo sequedad sobre el vellón, mientras el resto del suelo permanecía mojado por el rocío. Así quedó satisfecho el hijo de Joás de que Dios estaba con él y con los suyos¹.

Posteriormente, reunió un ejército que redujo a trescientos hombres previamente seleccionados por Yahvé, para así indicar que la victoria no era resultado de la fortaleza humana sino del poder del Señor. Gedeón se lanzó con astucia contra las tropas madianitas. Atacó con sus hombres de noche, haciendo sonar sus trompetas, gritando: «¡La espada por Yahvé y por Gedeón!» y rompiendo las vasijas donde habían ocultado unas antorchas. Este acto causó tal confusión entre sus enemigos, que estos peleaban y se asesinaban entre ellos, o huían despavoridos².

Tras sus victorias sobre los pueblos enemigos, los hijos de Israel le pidieron que fuese su rey, pero Gedeón rechazó tal oferta alegando que solo Dios podía ser rey de Israel. Gedeón gobernó durante cuarenta años y tuvo numerosos hijos, entre los que destacó Abimelec.

En las Escrituras sus hazañas militares fueron cantadas en el libro de Judith (8, 1), en los Salmos (82, 12) y en Isaías (9, 3 y 10, 26), y su fe alabada en la Epístola a los hebreos (11, 32), situándolo a la altura de otros héroes hebreos como Barac, Sansón, Jefé o David.

Dentro de la tradición cristiana sus empresas militares fueron celebradas por san Agustín³, llamando a Gedeón «elegido por la gracia y santo». Para otros Padres de la Iglesia, Gedeón fue un hombre justo, querido por Dios y santo, convirtiéndose de este modo en tipo de Cristo.

¹ Jc 6, 34-40.

² Jc 7, 19-22.

³ *Serm.* 108.

2. IMÁGENES CONCEPTUALES DE GEDEÓN

A diferencia de las representaciones narrativas, las denominadas conceptuales son las figuras por excelencia destinadas al culto cristiano. De hecho, ha sido en este ámbito donde el arte cristiano se ha revelado especialmente eficaz. Sin embargo, la imagen conceptual de Gedeón, a diferencia de otras representaciones de carácter narrativo, no se ha prodigado en demasía en el campo de la visualidad artística occidental. Son raros los ejemplos conservados de época medieval y tampoco suelen abundar los realizados en la Edad Moderna. La caracterización mediante atributos será la tónica que defina esta conceptualización y codificación. Así pues, a la hora de fijar convencionalmente su visualidad, los diferentes autores debieron recurrir a la retórica para abastecerse de los recursos propios del *ornatus*: metáforas y atributos, pero también sinécdoques visuales, que permitieran su identificación y caracterización representacional, inspirados todos ellos en los principales pasajes de su historia. Esta, sin embargo, es lo suficientemente variada como para que en la tradición cultural occidental Gedeón haya sido representado con diferentes atributos, todos ellos codificados en los distintos tipos iconográficos de carácter narrativo expuestos en este estudio.

A Gedeón se le suele imaginar de modo genérico como un guerrero. De este modo podemos verlo en una de las creaciones más antiguas conservadas: una pintura del techo de la sala capitular del monasterio benedictino de Brauweiler (1149), cercano a Colonia. En esta, el juez israelita va vestido como un soldado y lleva un cántaro para esconder la antorcha, en referencia al episodio de su victoria con los madianitas⁴.

Sin embargo, otras realizaciones del mismo siglo optaron por la inclusión de otros atributos, como por ejemplo el vellocino y la vasija de rocío, basados en el pasaje de la prueba del vellón⁵. Nos referimos a la figura esculpida en la catedral de Chartres (1145-1155), en una arquivolta del portal norte de la catedral de Laon (segunda mitad del siglo XII) o en una arquivolta del portal oeste de la catedral de Friburgo (siglo XIII), en la que se presenta armado caballero con un escudo con el vellón sobre su campo.

Como es propio de las imágenes conceptuales, su representación es atemporal. Sin embargo, conforme avanzamos hacia la Edad Moderna ciertas notas de temporalidad nos acercarán a una mayor narratividad.

Otro elemento significativo habitual, ya en este periodo, será el cuerno o trompeta mencionado en el ataque por sorpresa al campamento madianita⁶. Un bajorrelieve bastante inusual lo vamos a encontrar en la puerta de la Cella dei Caduti del llamado

⁴ Jc 7, 16-22.

⁵ Jc 6, 36-40.

⁶ Jc 7, 16-22.

Templo Malatestiano de Rímini (c. 1450), en el que Gedeón es representado en clara desnudez como un héroe antiguo tocando la trompeta, acompañado de otros héroes bíblicos como David, Sansón y Saúl.

En otro relieve, tallado en madera por Alonso de Berruguete para la sillería de coro de la catedral de Toledo (1539-1542), en cambio, Gedeón es representado sosteniendo un gran cuerno. Viste una simple túnica, aunque lo habitual es que su indumento sea el propio de un caballero, con cota de malla y casco. Y en el mismo coro alto de la catedral de Toledo su imagen es duplicada por Felipe Bigarny, con una caracterización diferenciada, más detallada y de menor tono épico (Fig. 1).



Fig. 1. Felipe Vigarny, *Gedeón*, 1539-1542.
Toledo, catedral, sillería del coro alto

Aquí el héroe israelita viste armadura a la romana con faldellín y coraza, armado con espada envainada en el cinto y tocado con casco emplumado. Sostiene con una mano una bandera, en cuyo campo se perfila el lomo del vellocino, mientras que con la otra mano sujeta un cuerno. A sus pies tiene como atributo varios cántaros rotos en alusión a su victoria contra los madianitas⁷.

⁷ FRANCO MATA, 2010-2011: 113-166.

La combinación de diversos atributos, sin relación ni lógica espacio-temporal, nos devuelve al carácter diagramático de este tipo de representaciones conceptuales, aunque no se abandona el interés por el ilusionismo mimético en busca de una mayor verosimilitud icónica.

Así pues, Gedeón es incluido en una serie de grabados de cobre con los jueces de Israel atribuida a Hans Collaert I, a partir del dibujo de Jan Snellinck (Fig. 2), y editada por Gerard de Jode en Amberes dentro de las escenas bíblicas pertenecientes al *Thesaurus Sacrarum Historiarum*⁸.



Fig. 2. Jan Snellinck/Hans Colaert I, Gedeón, 1579
Fuente: Rijksmuseum, Ámsterdam, RP-P-1995-25-103

Lo podemos ver junto a Yair como un héroe armado a la antigua, tocado con un casco emplumado y, en este caso, con un vellón en sus manos. Al fondo, son descritas dos escenas narrativas basadas en el milagro del vellón y la selección de los trescientos guerreros⁹, con lo que se configura un método de representación característico en este tipo de grabados basado en el llamado ciclo panorámico.

⁸ 1585, Ámsterdam, RijM, RP-P-1995-25-103.

⁹ En la parte inferior, una inscripción en latín dice: «Sicca sit ut tellus Gedeon [...], religionis honos».

También como parte de una serie de héroes bíblicos para el muro interior oeste de la iglesia de Santa María de Amberes, conjunto que quedó inconcluso, es la estatua en mármol tallada por Artus Quellinus, *el Joven* (1680). De acuerdo con el recurso de la función conceptual de la imagen de culto, Gedeón es nuevamente identificado como un general, ahora acompañado del bastón de mando en su mano y sosteniendo con la otra la vasija de barro rota.

El bastón de mando y los cántaros con velas a sus pies vuelven a ser los atributos elegidos, en este caso, por Luca Giordano para la pintura al fresco de la bóveda del crucero llamada de la *Victoria sobre los Amalecitas* en la iglesia del monasterio de San Lorenzo del Escorial (1692-1694), encontrándose aquí Gedeón acompañado por otro juez israelita: Jefé.

Mayor singularidad ofrece el grabado atribuido a Hieronymus Wierix, seguramente a partir del dibujo de Gillis Coignet (Fig. 3), para una serie en torno a héroes y heroínas de la Biblia y la antigüedad clásica publicada por Willem van Haecht en Amberes¹⁰.



Fig. 3. Gillis Coignet/Hieronimus Wierix, Gedeón, 1578, Fuente: Rijksmuseum, Ámsterdam, RP-P-1906-1791

¹⁰ 1578, Ámsterdam, RijM, RP-P-1906-1791.

Sobre un fondo paisajístico, Gedeón es representado como un poderoso guerrero a la antigua sosteniendo con una mano las cabezas cortadas de Zebaj y Salmunná y en la otra una trompeta y un cántaro con una vela encendida en su interior. A sus pies, a un lado, yacen las dos coronas de los jefes derrotados y, al otro, la piel del vellocino¹¹. Nuevamente, se recurre a un diagrama visual en la disposición de los atributos que sin dejar de ser conceptual, adquiere una temporalidad que lo acerca a la narración. El héroe es representado como en una instantánea.

Otra representación conceptual del quinto juez de Israel, incorporado en un discurso visual diferente, la podemos encontrar en los frescos realizados por Antonio Acisclo Palomino (Fig. 4) para la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia (1701-1704).



Fig. 4. Antonio Acisclo Palomino, *Gedeón*, 1700. València, Basílica de los Desamparados, bóveda
Fuente: Rafael G. Mahiques

¹¹ En la parte inferior hay una cita bíblica escrita en latín y holandés referida a la venganza de Gedeón sobre sus enemigos madianitas (Jc 8, 13-21).

Acompañado por otros jueces y patriarcas del Antiguo Testamento, Gedeón es reconocible por sus atributos, mayor naturalismo y una leve gestualidad expresiva. Vestido una vez más como un guerrero a la antigua, lleva un escudo en cuyo campo observamos un elemento significativo poco común en la retórica visual: el pan subcinericio protagonista del sueño de un madianita que Gedeón interpretó como el presagio de su victoria sobre sus enemigos. La imagen conceptual queda reforzada con la presencia a los pies de Gedeón de un ángel que porta un cántaro iluminado en su interior por una vela, atributo también perteneciente al episodio del ataque y triunfo sobre los hombres de Madián¹².

Asimismo, también pueden rastrearse algunos ejemplos visuales altamente conceptualizados en el contexto cristiano ortodoxo, como puede apreciarse en la pintura al óleo del siglo XVII, en la que se representa a San Gedeón aureolado y con el vellón de lana, y que se conserva en la iglesia ortodoxa de Hajdúdorog (Hungría), o en los característicos iconos de tradición bizantina en los que prima la función cultural a la hora de imaginarlo, y donde la narración visual ha desaparecido totalmente a favor de una representación conceptualizada.

Por último, más allá de las imágenes registradas, no debemos olvidar cómo dentro del campo de la religiosidad popular y las representaciones teatralizadas o dramatizadas, el conquistador de la Tierra Prometida fue incluido de manera habitual como personaje destacado de la historia de la Salvación en algunas procesiones, figurado de manera conceptualizada como un guerrero, armado con lanza y escudo, o con espada y una antorcha, como en el caso de la popular procesión de la Semana Santa de Puente Genil (Córdoba) o como puede observarse también en la procesión patronal en honor al Cristo de las Campanas en la población valenciana de Albalat de la Ribera (que se celebra el 17 de agosto), en la que el personaje de Gedeón es reconocible por aparecer vestido como un guerrero, armado con casco, lanza y escudo decorado con los icónicos cántaros y trompetas alusivos a su victoria frente a los madianitas.

Tomando como punto de partida algunos de los elementos significantes fijados por la tradición visual a la hora de representar al caudillo israelita, así como su significado como prefiguración de la concepción virginal de María a partir de la patristica y la exégesis medieval, o como ejemplo de buen gobernante sometido a la voluntad de Dios, idea resaltada en la tratadística política hispana de los siglos XVI y XVII, estos serán usados por la cultura emblemática como sistema de transmisión de valores propio de la Edad Moderna.

¹² GARCÍA MAHÍQUES, 2007: 67-83.

3. LA PROYECCIÓN EMBLEMÁTICA DEL VELLOCINO DE ORO

Como afirmaba Pilar Pedraza en referencia al ámbito de las prácticas festivas, los hombres del Barroco vivían inmersos en una cultura impregnada de conceptismo donde la agudeza, la adivinanza, el juego de palabras y conceptos les eran completamente familiares. Para ellos, el jeroglífico, el emblema o la empresa no solo eran cosas naturales y cotidianas, sino que no entendían desde otro punto de vista que no fuera el alegórico ciertos elementos culturales antiguos, especialmente las Sagradas Escrituras¹³. Para reforzar esta hipótesis cita este conocido pasaje de Saavedra Fajardo: «A nadie podrá parecer poco grave el asunto de las Empresas, pues fue Dios autor de ellas. La sierpe de metal, la zarza encendida, el vellocino de Gedeón, el león de Sansón, las vestiduras del sacerdote, los requiebros del Esposo, ¿qué son sino empresas?»¹⁴.

En el ámbito de la retórica verbo-visual, la historia de Gedeón proporcionará algunos recursos propios del *ornatus* que encajarán de manera creativa y eficaz, y de los que posteriormente se hará eco la emblemática.

Precisamente, la historia del vellocino de Gedeón se había convertido para el catolicismo en una alegoría de la concepción virginal de María. Por otro lado, la reinterpretación cristocéntrica del Antiguo Testamento vio en esta imagen la figura de María libre de pecado fecundada por el Espíritu Santo. No es de extrañar, por tanto, que este episodio gozara en el arte occidental de una mayor atención.

El vellocino de Gedeón, «Vellus Gedeonis», presentaba una fuerza visual y conceptual que no pasó desapercibida a los teólogos de la Edad Media, pues representaba en el Libro de los Jueces la confirmación del poder concedido por Dios a Gedeón, pues era su voluntad que dirigiese valientemente a su pueblo hacia la victoria sobre los enemigos madianitas.

A su vez, el vellocino, que es la lana esquilada de una oveja, representaba la pureza y la plenitud de la gracia concedida por Yahvé. En este sentido, los Padres de la Iglesia pronto vieron en este objeto una prefiguración de la virginidad de María Inmaculada, pues, al igual que en la prueba del vellocino toda la tierra estaba seca excepto la lana sobre la que había caído el rocío nocturno, también la gracia del Señor cayó sobre la Virgen cuando toda la humanidad estaba manchada por el pecado. Ella fue la única en ser concebida libre de él.

La imagen de Dios haciendo caer el rocío sobre el vellón de lana fue asimilada a la imagen del Espíritu Santo descendiendo hacia el vientre de la Virgen. Es por ello que en el arte prefigurativo medieval, la imagen del milagro del vellocino solía formar pareja con la de la Anunciación a la Virgen. Siguiendo lo dicho por Honorio de Autún, «el vellón al que

¹³ PEDRAZA, 1982: 60.

¹⁴ *Vide* la introducción a SAAVEDRA FAJARDO, 1649.

baja el rocío es la Virgen que queda fecundada; la era que permanece seca es su virginidad que no sufre ningún detrimento»¹⁵.

La imagen del vellón de Gedeón fue leída inicialmente como un símbolo de la nación judaica, favorita del rocío divino mientras todas las otras naciones estaban áridas. Pero después, por su obstinación contra el mensaje de Cristo, fue abandonada por la gracia, que heredaron los gentiles¹⁶.

La aparición del rocío simboliza el ministerio de Jesús, primero a los judíos y luego a los gentiles. Esto es, «el primer pueblo de Israel fue, como el vellocino seco, colocado en la era, es decir, en medio del orbe cristiano». Después, «habiendo quedado seca de la gracia de Cristo la nación judía, fue inundado todo el orbe»¹⁷. El vellocino lleno de rocío representa la gracia de Dios oculta dentro de Israel, mientras que el rocío del suelo representa la manifestación de la gracia de Dios mediante Cristo¹⁸. Una misma idea sobre la obstinación del pueblo de Israel y la deriva de la gracia al pueblo de los gentiles puede leerse en Cesáreo de Arlés: «Aquellas ovejas (el pueblo de Israel) negaron la fuente de agua viva, el rocío de la fe se secó en los corazones de los judíos, y la fuente divina cambió su curso hacia el corazón de los gentiles»¹⁹, así como también en Jerónimo²⁰.

Ya que el Señor tenía que bajar como lluvia sobre el vellocino, el rocío es reconocido como la Palabra divina, solo entregada desde el cielo al pueblo elegido, mientras el resto permanecía en sequía²¹. En el segundo milagro, Orígenes nos recuerda quien es «el vellocino de lana, es decir, el pueblo judío, mírale sufriendo la aridez y la sequía de la palabra de Dios». También en Ambrosio de Milán se repite esta idea: «la lluvia era el rocío del Verbo divino»²².

Algunos Padres de la Iglesia vieron en el vellocino empapado de rocío una imagen de la Iglesia impregnada de la gracia de Dios, tal y como se recoge en la segunda mitad del siglo XII por Anselmo de Laón²³. Una interpretación mucho más popular lo concibe como imagen de María, al igual que la zarza ardiente de Moisés que arde sin consumirse (Ex 3, 2). Así, el vellón se convirtió muy pronto en símbolo de la maternidad virginal de María y, como en el caso de Moisés, en el que dos señales autentificaron la misión divina del liberador del pueblo judío (Ex 4, 1-7), el rocío descendiendo milagrosamente sobre el vellón fue entendido como la elección de María como madre del Salvador²⁴.

¹⁵ Honorio de Autun, *Speculum Ecclesiae*, PL CLXXII, 841, en su sermón sobre la Anunciación *apud* MÂLE, 1986: 41, 160-161.

¹⁶ RÉAU, 1995: 273-274.

¹⁷ Agustín, *Enarraciones sobre los Salmos* 71, 9.

¹⁸ Agustín, *Sermones*, 131, 9; PL XXXVIII, 733.

¹⁹ Cesáreo de Arlés, *Sermón*, 117, 4.

²⁰ *Tratado sobre los Salmos*, 96, 2.

²¹ Orígenes, *Homilías sobre Jueces*, 8, 4.

²² Ambrosio, *Sobre las viudas*, 3, 18.

²³ *Glossa Ordinaria*, Libro de los Jueces 6, 36-40.

²⁴ GOOSEEN, 2006: 113.

El vellón túrgido del rocío es imaginado por los comentaristas como la Virgen fecundada por el Espíritu Santo. Jesús, como el rocío, desciende en su seno: «Descendet sicut pluvia in vellus» (Sal 71, 6). Para Honorio de Autún, el terreno seco simbolizaría la virginidad intacta de la Virgen: «Dominus sicut pluvia in vellus descendit, matris fecunditatem attulit, virginitatem non abstulit»²⁵ y como prototipo de la Anunciación, la veremos junto a la Tentación de Adán y Eva, en la *Biblia Pauperum*.

María es reconocida por Máximo de Turín en el vellocino «concibió al Señor de manera que lo absorbió con todo su cuerpo» (*Sermones*, 97, 3).

En la primera mitad del siglo XII, San Bernardo desarrolló el sentido alegórico del vellocino de Gedeón en uno de sus sermones: el rocío caído del cielo sobre el vellón es una figura de la concepción virginal de María²⁶ y con esta lectura fue interpretado a lo largo de la Edad Media.

En el *Salterio de Petroburgo*, del siglo XIII, se recuerda la imagen del vellocino como prefigura de la Anunciación: «Virginitas est vellus, verbum ros, arida tellus est caro virgínea».

Esta interpretación católica de la figura del vellocino será la que explique la amplia difusión que la imagen tuvo en la literatura y las artes visuales desde la Edad Media. Por supuesto este simbolismo pasó a las compilaciones teológicas de la *Biblia Pauperum* y del *Speculum Humanae Salvationis*, que la popularizaron a través de sus respectivas representaciones visuales²⁷.

Relacionado con la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción de María, conviene destacar el emblema 48 de Nicolás de la Iglesia, prior de la cartuja de Burgos, incluido en su obra de 1653-1654 *Flores de Miraflores*²⁸, que puede encuadrarse como producción de emblemática mariana y que recoge los jeroglíficos pintados en una capilla dedicada a la Virgen en la misma cartuja de Miraflores (Fig. 5).

Titulado con el mote en latín «VELLUS GEDEONIS», la *pictura* de este emblema presenta sobre un paraje abierto, en el que se distinguen un árbol y una ciudad amurallada, a Gedeón como símbolo, ataviado con nobles vestiduras a la moda del siglo XVII, sujetando con su mano derecha una lanza de cuyo extremo superior cuelga un vellocino de lana. El conjunto queda enmarcado en molduras recortadas en tonos grises y rosáceos en las que se insertan decoraciones florales. El significado del vellocino de Gedeón, sobre el que Dios derramó rocío de forma milagrosa indica que este juez era el elegido para liberar al pueblo de Israel mediante las armas, y por tanto señal segura de victoria. Es imagen de la Virgen María, pues sobre ella bajó el Verbo-Cristo como

²⁵ *Speculum Ecclesiae*, PL CLXXII, 841, en su sermón sobre la Anunciación. *Apud* RÉAU, 1995: 273-274; SISTI, 1966: col. 85-86.

²⁶ *Super Missus est ángelus hom.*, PL CLXXXIII, 63.

²⁷ RÉAU, 1995: 273-274.

²⁸ ESCALERA PÉREZ, 2009: 58-59.

rocío, convirtiéndose en cordero celestial cubierto con el mencionado vellocino. Pero es además este vellón de lana una alegorización de María, signo de la victoria operada sobre el demonio, tal como queda indicado en el epigrama en castellano: «Porque es señal de victoria \ se vistió el Verbo divino \ deste blanco vellocino».

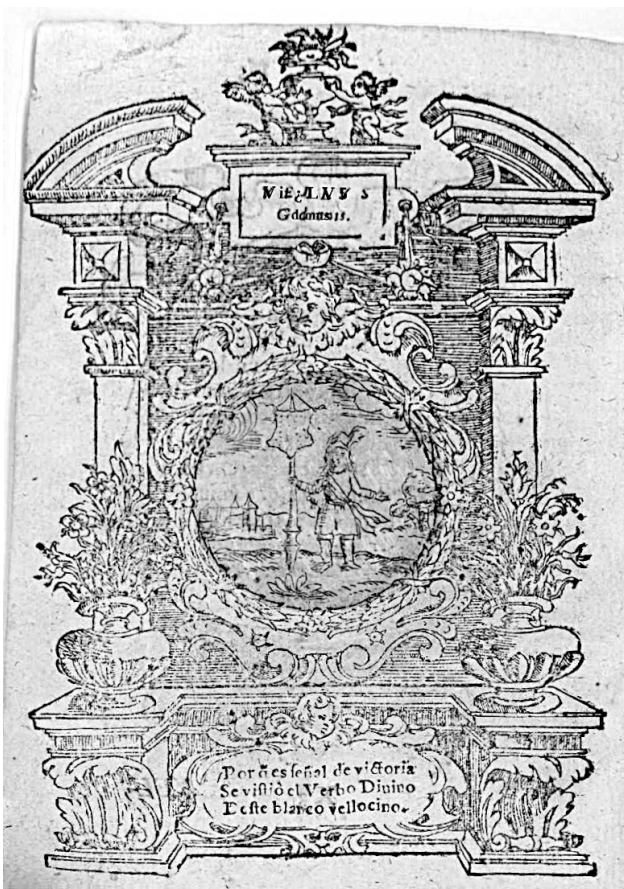


Fig. 5. Vellus Gedeonis. Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados*, 1659
Fuente: IGLESIA, 1659: 163

El caudillo israelita sostiene como bandera el vellón como símbolo de victoria, significando que María es el estandarte que enarbola Dios para demostrar la victoria sobre el demonio:

Véase el género humano oprimido con la tiranía del demonio, no era posible vencer a un tan poderoso tirano [...]. Quiere su Magestad, que se concluía, y enarbola un estandarte en señal de victoria [...]. El vellocino de lana, que después sirvió de vestidura al Verbo, es la señal de victoria. María es el estandarte que enarbola Dios para dar muestra de que el demonio ha sido vencido.

Referido a la imagen de la Inmaculada Concepción, esta es figurada como césped verde pues sobre ella descendió el Señor como el rocío en el vellón de Gedeón, según refiere²⁹: «Hortus conclusus, quia Christus descendit in ea sicut pluvia in vellus»³⁰.

Como alusión a la concepción inmaculada de María, la imagen del vellocino será aludida en el oratorio sacro-alegórico titulado *El Vellocino de Gedeón. Sacro alegórico oratorio, que a la prenda de nuestra redención la Virgen de la Esperanza, en los solemnes cultos [...]*, patrocinado por el colegio de corredores de cambios e interpretado el 18 de diciembre de 1752 en la iglesia del convento de Santa Eulalia de Nuestra Señora de la Merced por la capilla de Santa María del Mar de Barcelona³¹.

Fuera del contexto hispánico el vellón ha sido utilizado en diversas ocasiones como *pictura* para la emblemática del siglo XVIII. Así pues, destacamos dos ejemplos del ámbito tirolés. Kaspar Waldmann lo incluyó en un ciclo de emblemas marianos para la capilla de Schloss Mülhau, en el Tirol, entre 1710-1715, utilizando el lema «Concipit a coelo» en referencia a la encarnación de Cristo. También Johann Georg Wolcker para la iglesia de la abadía cisterciense de Stams entre 1730-1734, en este caso dentro de un ciclo dedicado a San Bernardo de Claraval, con el lema «Expecto rorem»³².

4. EL VELLOCINO DE GEDEÓN COMO INSIGNIA DE LA ORDEN DEL TOISÓN

En la Edad Media, el vellocino de Gedeón fue convertido en imagen simbólica de la prestigiosa orden de caballería conocida como Orden del Toisón de Oro. Aunque en el momento de su instauración en 1429 su fundador, el duque de Borgoña Felipe III, *el Bueno*, asoció esta orden a la imagen del héroe mitológico Jasón, seguramente por la vocación marinera de Borgoña gracias a los puertos situados en los Países Bajos o posiblemente por la importancia de la industria lanar de la ciudad de Brujas, lo cierto es que bien pronto, y gracias a las recomendaciones del eclesiástico y canciller Jean Germain, la puso bajo la protección del héroe bíblico, por considerar la figura del argonauta demasiado pagana para una institución cristiana y, por tanto, prescindible, prefiriendo la relación con Gedeón por tenerla como más sagrada y auténtica. Asimismo, la devoción hacia Gedeón por parte del duque quedó verificada con la adquisición de una serie de ocho paños sobre la historia del juez israelita, tejida hacia 1453 o 1468 y hoy perdida.

Muy ligada a la dinastía de los Habsburgo, la titularidad de la orden pasó a la monarquía hispánica a través de la herencia materna del emperador Carlos V. Precisamente, tras la toma de posesión de Carlos I de los territorios hispánicos en 1516,

²⁹ Ricardo de San Lorenzo, *De Laudibus SS. Mar.*, en su libro 12, citado por Hipólito Marracci en su *Polianthea Mariana* (1684: 199).

³⁰ GARCÍA MAHÍQUES, 1991: 273.

³¹ Publicado en Barcelona por Francisco Suriá, en 1752.

³² ARNOLD, 2008: 18, 30.

Álvar Gómez de Ciudad Real redactó entre ese año y 1519 su obra *De militia Principis Burgundi quam velleris aurei vocant*, publicada en Toledo en 1540, traducida en 1546 al castellano por Juan Bravo con el título *El vellocino dorado y la historia de la Orden del Tusón*. En ella, se trataba de explicar la tradición borgoñona del Toisón, que en francés significa vellón, al público hispánico.

La insignia la Orden del Toisón, formada por un collar de oro con la imagen del vellocino, ha sido incluida en numerosas ocasiones en los retratos de sus más significativos miembros desde su fundación hasta la actualidad. El hecho de que esta esté hecha de oro representa la firmeza e incorruptibilidad de este material, además de ser el máspreciado y excelente de todos. Por supuesto, el vellocino representa las virtudes que los miembros de esta distinguida orden deben poseer a imitación del valeroso Gedeón, en quien Dios confió para dirigir a su pueblo.

Una empresa en la que se significa el origen divino de este símbolo bíblico se encuentra en los *Emblemas morales*, de Juan de Horozco³³. Aquí el vellón significa la humanidad de Cristo –«El vellocino de Gedeón en que se recogían las aguas del cielo claramente mostraba la humanidad de Christo llena de los dones del cielo»³⁴–, y origen de la Orden del Toisón de Oro, sacralizado por la desaparición de su sentido mitológico, aunque aquí Jasón es transformado en Josué –«Josué quieren algunos decir que truxo por insignia el Vellocino en que Dios mostró tantas maravillas, y que en esto fundó el Duque de Borgoña Carlo la insignia del Tusón»³⁵–.

La imagen conceptual del vellocino³⁶, sacralizada y relacionada con la dinastía Habsburgo y, por ende, con la monarquía hispánica, puede verse, por ejemplo, en la literatura emblemática, con algunas representaciones tan interesantes como la empresa 39 incluida en *Idea de un Príncipe Político Cristiano*, publicada en 1640 por Diego Saavedra Fajardo y destinada a la formación política del príncipe Baltasar Carlos³⁷. En ella se reproduce un altar de sacrificios y, sobre él, se sitúa el collar de la Orden del Toisón de Oro, suspendido de un fuego encendido (Fig. 6).

El mote incluido en la empresa aludiría al fin de este sacrificio sagrado: «OMNIBVS» [para todos]³⁸. El collar del Toisón consumido en el fuego, por su parte, representaría al soberano convertido en víctima ofrecida a Dios en sacrificio. Por último, la insignia –el vellocino de Gedeón– equipara al monarca con el Cordero, es decir, con Cristo, sacrificado por la salvación del mundo, tal y como indica el texto explicativo que acompaña a la empresa. Así pues, el vellón es comparado con Cristo encarnado en el seno de la Virgen María para librar a los hombres de la opresión del pecado y la tiranía del

³³ GÁLLEGO, 1996: 91.

³⁴ HOROZCO, 1589: I, II, 22r-22v.

³⁵ HOROZCO, 1589: I, IX, 41r.

³⁶ Clasificada con el código Iconclass (71F21433).

³⁷ ESTEBAN ESTRÍNGANA, 2012: 87, 94.

³⁸ SAAVEDRA FAJARDO, 1649: 254.

demonio. En la empresa, el fuego cumple la misma función que el rocío del milagro, pues se configura como una señal de aprobación y complacencia divina, testimoniando el agrado de Dios. Al igual que el juez Gedeón, se significa que el monarca hispánico cuenta con el favor de Dios.

Con el mote «PARCERE SUBIECTIS» [perdonar a los vencidos] señalamos el emblema 93 de Juan de Solórzano para su obra *Emblemata Centum, Regio Politica*³⁹, cuya *pictura* incluye un escudo coronado ofreciendo como mueble el león hispánico en su campo y pendiente bajo el mismo un vellocino de oro, insignia de la orden de caballería del Toisón (Fig. 7).



Fig. 6. *Omnibus*. SAAVEDRA FAJARDO, 1640
Fuente: SAAVEDRA FAJARDO, 1679: 254



Fig. 7. *Parcere Subiectis*. SOLÓRZANO, 1653
Fuente: SOLÓRZANO, 1653: 786-794

³⁹ SOLÓRZANO, 1653: 786-794.

El interés de esta imagen radica en la unión de los dos símbolos animalísticos de la monarquía hispánica: el león y el vellocino, en un discurso que insiste en la necesidad de perdón por parte del príncipe a aquellos que se rinden y en la combinación de la valentía del felino con la mansedumbre del cordero⁴⁰.

Idéntica imagen empleará poco después para su emblema 47 el jesuita Andrés Mendo en su obra *Príncipe perfecto y ministros aiustados*⁴¹, y cuyo significado reitera la idea de la moderación del príncipe con los vencidos y su magnanimidad al perdonar a los enemigos que se rinden. Una vez más, el cordero muestra mansedumbre, el león valentía. El segundo ha de vencer, el primero perdonar⁴².

Como insignia heráldica y emblemática de la Orden del Toisón las alusiones al vellocino son diversas, habiendo sido analizadas recientemente por el profesor Víctor Mínguez, a cuyo estudio nos remitimos⁴³.

Otra referencia a la orden y su proyección simbólica sobre la monarquía hispánica podemos encontrarla en el proyecto de programa visual ideado por el padre Sarmiento para las esculturas de la fachada septentrional del Palacio de Oriente, estudiado por Santiago Sebastián. La fuente de inspiración de dicho programa será el Apocalipsis de San Juan y el signo de Aries, en alusión al Cordero místico. La presencia del propio Cordero sugería una referencia a la Orden del Toisón, vinculada a San Andrés, patrón de Borgoña y de la dinastía Habsburgo, y a Gedeón, juez israelita que obró milagros con la piel de un cordero. Gedeón aparece aquí de pie, con una pequeña vasija en la mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta una piel de cordero; a sus pies un altar adornado con el collar del Toisón y un cordero encima⁴⁴.

Asimismo, en la antecámara del Trono del mismo Palacio Real, cuya bóveda fue pintada por Domenico Tiepolo y dedicada a la alegoría de la conquista del vellocino de oro, en referencia al Toisón, señalando Santiago Sebastián cómo Fabre nos recuerda que el misterioso vellón de Gedeón significa la «fe incorrupta»⁴⁵. Y, por último, se insiste en esta temática en el Salón de Tapices, con una bóveda pintada por Francisco Bayeu en 1794 en alusión nuevamente a la Orden del Toisón, junto con otras órdenes de la monarquía española⁴⁶.

Por supuesto el tema del vellocino de Gedeón también aparecerá en autores del Siglo de Oro como Calderón de la Barca en su auto sacramental alegórico *El Socorro General*⁴⁷, o en el auto sacramental historial y alegórico *La piel de Gedeón*, representado

⁴⁰ MÍNGUEZ CORNELLES, 2011: 25.

⁴¹ MENDO, 1662: 36-40.

⁴² Resulta interesante señalar cómo el mismo Mendo usa a Gedeón como ejemplo en el que por obstinación de los enemigos o por la poca esperanza en su quietud convenga no perdonarlos, como hizo el juez israelita con los cinco reyes madianitas a los que ejecutó cortándoles la cabeza.

⁴³ MÍNGUEZ CORNELLES, 2011: 11-37.

⁴⁴ SEBASTIÁN, 1981: 386.

⁴⁵ SEBASTIÁN, 1981: 393-394.

⁴⁶ SEBASTIÁN, 1981: 394.

⁴⁷ «Bello rocío que llora / cuajado sobre el vellón / de la piel de Gedeón / el rosicler de la aurora».

en Madrid durante las fiestas del Corpus Christi de 1650 o como insignia de la Orden del Toisón de Oro en obras teatrales como *El tusón del Rey del Cielo*, de Lope de Vega, estrenada en Madrid en 1617, o la representada en Aranjuez con motivo del cumpleaños de Felipe IV, en 1622, por el mismo autor y titulada *El vellocino de Oro*. O también las de Calderón *El divino Jasón* y *El maestrazgo del Toisón*, representada esta última durante la celebración del Corpus madrileño de 1659⁴⁸.

5. EL CÁNTARO ROTO COMO ELEMENTO SIGNIFICANTE EN LA RETÓRICA VISUAL

Al igual que la representación conceptual del vellocino, también la imagen de la antorcha encendida junto a la jarra rota ha gozado de una fuerza simbólica que no ha pasado desapercibida para la literatura emblemática hispánica. De hecho, en las *Empresas morales* de Juan de Borja se representa una antorcha encendida sustentada por una mano que sale de la parte inferior derecha de la composición junto a una jarra rota y una trompeta que cuelga de la parte superior por una cuerda (Fig. 8).



Fig. 8. *Fracta Lucet*. BORJA, 1680
Fuente: BORJA, 1680: 446-447

El emblema, acompañado del título «FRACTA LVCET» [brilla roto], simboliza el valor y esfuerzo realizado por Gedeón para vencer a los madianitas, cuyo ejemplo debe servir a los hombres como acicate para confiar en Dios a la hora de acometer situaciones

⁴⁸ MÍNGUEZ CORNELLES, 2011: 22-23.

complicadas, pues los padecimientos en esta vida deben servir para dar resplandor a la misma. Así le ocurrió a Gedeón tras la rotura de las jarras, la luz que surgía de ellas le permitió conseguir la victoria:

El valor, y esfuerzo, que está encerrado en un pecho valeroso, no se puede bien mostrar, sino es en las ocasiones trabajosas, pues entonces se hecha de ver lo que en si tiene encerrado; que es lo que se da à entender en estas Empresa del hacha encendida en el Cántaro quebrado, y el son de las trompetas, que fue el ardid con que el Capitán Gedeón con los trescientos hombres venció à los Madianitas, que eran gente sin número, con la Letra: «FRACTA LVCET». Pues así como fue menester, quebrar los cantaros, para que las hachas encendidas, que estaban dentro, diesen luz, y resplandor; de la misma manera los trabajos, y las tribulaciones, que se padecen en esta vida, aunque sean con pérdida de la misma vida, es como quebrar el cántaro, para que resplandezca, y dé luz el hacha encendida, que está dentro de este cuerpo»⁴⁹.

Para los Padres de la Iglesia, Gedeón ha sido considerado como un símbolo de Cristo —«fue figura del advenimiento de nuestro Redentor contra el enemigo antiguo»—, mientras que su ejército era una imagen de los mártires victoriosos que ganaron su batalla en el nombre de Cristo: «En las trompetas es significado el clamor de los predicadores, en las lámparas la claridad de los milagros, en las tinajas la fragilidad de los cuerpos [...]. Fueron desatados sus cuerpos con la muerte, para que resplandeciesen en los milagros [...] para derribar con la divina luz a sus enemigos»⁵⁰.

Las trompetas de Gedeón y las antorchas encendidas dentro de cántaros, alegóricamente, simbolizan el misterio de la Trinidad, según afirmaba san Ambrosio: «Los cántaros son nuestros cuerpos plasmados del barro, que no conocen el miedo, si el fuego les queda prendido con el fervor de la gracia espiritual»⁵¹. El fuego es el Espíritu Santo.

La figura de Gedeón fue utilizada también durante el medievo y la época moderna como espejo de príncipes y los hechos por él protagonizados narrados en las Escrituras fueron tomados como referentes de política práctica en los tratados de gobierno y teología moral. Como arquetipo del príncipe soberano, el mito de Gedeón fue empleado por muchos tratadistas hispanos de finales del siglo XVI y principios del XVII, tal y como ha sido estudiado por Esteban Estríngana⁵² con numerosos ejemplos.

Entre estos citamos al fraile agustino Jerónimo Román, quien en su obra *Repúblicas del mundo*⁵³ emplea la divisa de la Orden del Toisón de Oro como símbolo de fe. Toma

⁴⁹ BORJA, 1680: 446-447.

⁵⁰ Gregorio Magno, *Libros morales*, 30, 25.

⁵¹ *El Espíritu Santo* 1, 14, 147-150.

⁵² ESTEBAN ESTRÍNGANA, 2012: 95.

⁵³ ROMÁN, 1595, I, VII, 427r.

como fuente literaria la citada Epístola de San Pablo a los hebreos, en la que la figura de Gedeón es vista como ejemplo de fe, pues a través de ella pudo someter a sus enemigos, administrar la justicia entre su pueblo y alcanzar por su mano las promesas realizadas por Dios.

Por su parte, el agustino fray Juan Márquez, en su obra *El gobernador christiano deducido de las vidas de Moysen y Iosu, príncipes del pueblo de Dios*⁵⁴, desarrolla la idea del juez israelita como modelo de fe para demostrar la compatibilidad entre la práctica de un gobierno eficaz y una rectitud moral basada en el cristianismo, rebatiendo de esta manera los argumentos de política realista de los seguidores de Maquiavelo.

Del mismo modo, el jesuita borgoñón Claudio Clemente, en su obra *El Machiavelismo degollado por la christiana sabiduría de España y Austria*⁵⁵, rebate las razones de los maquiavelistas usando el pasaje de la victoria de Gedeón sobre los madianitas pues, a pesar de ser su ejército muy inferior en número, creyó en la palabra de Dios y por ello triunfó. Por otro lado, realizó una reinterpretación cristológica de la victoria de Gedeón, comparando la liberación de los israelitas del yugo de Madián con la victoria de Cristo sobre el demonio y la salvación de los hombres.

Por último, para el catedrático de la Universidad de Alcalá Francisco Ignacio de Porres, en sus *Discursos morales aprendidos en las hazañas valerosas y sagradas fortunas del juez, príncipe y capitán general de Israel, Gedeón*⁵⁶, la petición de Gedeón de una señal del cielo que certificara la promesa divina representaba la aceptación de su incapacidad para la victoria sin la ayuda de Dios. Se convierte de este modo en ejemplo de humildad, virtud a tener muy en cuenta por cualquier príncipe cristiano. Por otra parte, la figura de Gedeón le sirve a Porres para reflexionar sobre el tema de la elección divina, expuesta en la presentación de sus *Discursos morales*. Dicha elección divina era precisamente la que legitimaba al monarca a gobernar sobre su pueblo. Del mismo modo que Gedeón se sometía a la voluntad de Dios y cumplía en todo su mandato para guiarle hacia la victoria que le había sido prometida, así pues, el príncipe cristiano debía asumir y cumplir la voluntad de Dios al aceptar el gobierno de su pueblo para recibir en correspondencia el favor de Dios tanto en el campo de batalla como en las decisiones políticas.

⁵⁴ MÁRQUEZ, 1612: II, XXX, 334.

⁵⁵ CLEMENTE, 1637: 39-40.

⁵⁶ PORRES, 1648: I, XI, 93, 95.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLD, Hertra (2008). *Baroque Rätselfest. Emblema in der Tiroler Kunst*. Viena: Tirolia.
- BORJA, Juan de (1680). *Empresas morales*. Bruselas: Francisco Foppens.
- ESCALERA PÉREZ, Reyes (2009). *Emblemática mariana. Flores de Miraflores de Fray Nicolás de la Iglesia*. «Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual». 1, 45-63.
- ESTEBAN ESTRÍNGANA, Alicia (2012). *El mito de Gedeón y la noción de servicio. De soberanía y sujeción política entre los siglos XVI y XVII*. In ESTEBAN ESTRÍNGANA, Alicia, ed. *Servir al rey en la Monarquía de los Austrias. Medios, fines y logros del servicio al soberano en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Sílex, pp. 87-118.
- FRANCO MATA, Ángela (2010-2011). *El coro de la catedral de Toledo*. Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, 42-43, 113-166.
- GÁLLEGO, Julián (1996). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1991). *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*. València: Universitat de València. Tesis doctoral.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2007). *La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I): el ámbito de la Gloria*. «Archivo Español de Arte». 317, 67-83.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009). *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, vol. 2.
- GOOSEEN, Louis (2006). *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*. Madrid: Akal.
- HERRERO SANZ, María Jesús (2011). *Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo de Madrid*. «Arbor». 169:CLXIX, 665, 39-57.
- HOROZCO, Juan de (1589). *Emblemas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta.
- IGLESIA, Nicolás de la (1659). *Flores de Miraflores, Hieroglíficos sagrados [...]*. Burgos: Diego de Nieva y Murillo.
- MÂLE, Émile (1986). *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Encuentro.
- MARRACCI, Hippolito (1683). *Polianthea mariana in libros XVIII distributa*. Colonia: Petri Ketteler.
- MENDO, Andrés (1662). *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos, y morales en emblemas*. León de Francia: Horacio Boissat y George Remus.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Victor (2011). *El Toisón de Oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica*. In ZAFRA MOLINA, Rafael; AZANZA LÓPEZ, José Javier. *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 11-37.
- PEDRAZA, Pilar (1982). *Barroco efímero en Valencia*. València: Ayto. de València.
- RÉAU, Louis (1995). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Vol. 1. El Antiguo Testamento*. Barcelona: Serbal.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1640). *Idea de un Príncipe Político Christiano representada en cien empresas*. Monaco: Nicolau Enrico.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1988 [1649]). *Empresas políticas*. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid: Planeta.
- SEBASTIÁN, Santiago (1981). *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.
- SISTI, A. (1966). «Gedeone». In *Bibliotheca Sanctorum. Enciclopedia dei santi*. Roma: Città Nuova, col. 85-86.
- SOLÓRZANO, Juan (1653). *Emblemata Centum, Regio Politica*. Madrid: Garciae Morras.

EL ÁRBOL DE JESÉ COMO REFLEJO DE LA SOCIEDAD: ESTUDIO DIACRÓNICO DE SUS PRINCIPALES VARIANTES

MILAGROS PELLICER PLANELLS*

Resumen: *El tipo iconográfico del Árbol de Jesé, en tanto que representación visual de la genealogía de Cristo, alude a su naturaleza tanto divina como terrenal, que permite que en él se cumpla la profecía mesiánica. Asimismo, simboliza la unión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, pues presenta a Cristo como descendiente de los reyes de las tribus de Israel. Esto, a su vez, supone un nexo entre realeza y religión, que fueron dos de los principales pilares durante la Edad Media, momento en el que este tipo iconográfico tuvo su mayor desarrollo. En el presente artículo se abordarán cuestiones como el problema historiográfico de sus orígenes, una lectura diacrónica de sus principales variantes y su vinculación con el contexto político, social y religioso en el que se enmarcaron originalmente.*

Palabras clave: *Árbol de Jesé; iconografía; genealogía de Cristo; tipo iconográfico; profecía mesiánica.*

Abstract: *The iconographic type of the Tree of Jesse, as a visual representation of Christ's genealogy, refers to both his divine and earthly nature, which allow the fulfillment of the messianic prophecy. Furthermore, it symbolizes the union between the Old and the New Testament, since it presents Christ as the descendant of the kings of the tribes of Israel. At the same time, this represents a link between royalty and religion, two of the main pillars during the Middle Ages, at a moment in which this iconographic type had its greatest development. This article will address questions such as the historiographic problem of its origins, a diachronic reading of its main variants and their link with the political, social and religious context in which they were originally created.*

Keywords: *Tree of Jesse; iconography; Christ's genealogy; iconographic type; messianic prophecy.*

La tradición cristiana establece en la figura de Jesucristo el cumplimiento de la profecía mesiánica, que lo erige como Salvador de la humanidad. Dicha teoría está fundamentada en la doble naturaleza de Cristo: Jesús es descendiente de las tribus de Israel —el pueblo elegido—, por lo que contaría con una ascendencia real a la par que terrenal. A su vez, es hijo de Dios Padre, lo que, además, le otorga una naturaleza divina.

Es en el tipo iconográfico del Árbol de Jesé en el que convergen estas dos naturalezas cristológicas que fundamentan la religión cristiana. El Árbol de Jesé representa, a partir de la figura de Jesé, la genealogía de Cristo. Supone, por todo ello, un símbolo de la unión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, entre la naturaleza divina y terrenal de Cristo, y ha sido empleado históricamente como un nexo entre realeza y religión.

El tipo iconográfico del Árbol de Jesé surge a partir de un fragmento bíblico¹ que dice así: «Dará un vástago el tronco de Jesé, un retoño de sus raíces brotará. Reposará sobre él

* Universidad Complutense de Madrid. Email: milpelli@ucm.es.

¹ Is 11, 1-2.

el espíritu de Yahvé». Como podemos ver, estos versículos hacen referencia a la genealogía de Cristo y suponen una profecía que anuncia su llegada. De este extracto cabe destacar la terminología vegetal, que alude al concepto de árbol con una metáfora que también se repite en el Apocalipsis de San Juan: «Yo soy la raíz y el retoño de David»².

Dado que el presente artículo es un estudio diacrónico de las principales variantes del tipo iconográfico del Árbol de Jesé, voy a remitirme, en primer lugar, al problema historiográfico que genera su origen. Tomando como referencia las investigaciones de Émile Mâle³ —que pudo haberse basado en una obra de Jules Corblet de 1860⁴—, el origen de este tipo iconográfico se encontraría en la vidriera de la Abadía de Saint-Denis, encargada por el abad Suger en 1144 y que conocemos a través de la copia presente en una vidriera de la Catedral de Chartres. Sin embargo, tal y como afirman Arthur Watson⁵ y Jean Anne Hayes Williams⁶, existen ejemplos del Árbol de Jesé anteriores al propuesto por Mâle, de modo que se podría establecer el origen de este tipo iconográfico en el *Códice Vysehrad*, elaborado en el año 1086. Las diferencias que a continuación estableceremos entre este primer ejemplo y el de la Abadía de Saint-Denis, así como de otros intermedios como el de la Biblia Lambeth, podrían suponer el origen de tres variantes distintas del mismo tipo iconográfico, como también defiende Santiago Manzarbeitia Valle⁷.

El *Códice Vysehrad*, el primer ejemplo conocido de este tipo iconográfico, muestra en la parte inferior al profeta Isaías sujetando una filacteria en la que se puede leer el pasaje bíblico a partir del cual se originó el Árbol de Jesé. De la figura de Jesé, que aparece rodeada por la filacteria, surge un gran tallo que se bifurca en siete ramas sobre las que se posan las palomas del Espíritu Santo. Sobre ambas figuras aparece una inscripción: «Virgula de Iesse procedit splendida flore», que refuerza la idea profética. Cabe destacar que en este caso no aparece ni la figura de Cristo ni la de María, el resto de reyes del linaje de las tribus de Judá o los profetas, que sí aparecerían en variantes posteriores.

Ya desde un primer momento vemos cómo el tipo iconográfico del Árbol de Jesé se desarrolla al servicio de la política. Esta primera representación sirvió como legitimación del reinado de Vratislav II, ya que se encuentra rodeada por otros cuatro tipos del Antiguo Testamento que establecen un paralelismo entre su figura y la de Cristo. Esto se debe a que Vratislav II se presentaba como descendiente del linaje de los reyes de Israel, por lo que su identificación con la figura de Cristo a través de la iconografía serviría para justificar su reinado.

² Ap 22, 16.

³ MÂLE, 1928.

⁴ CORBLET, 1860.

⁵ WATSON, 1934.

⁶ HAYES WILLIAMS, 2000.

⁷ MANZARBEITIA VALLE, 2009.



Fig. 1. El Árbol de Jesé, *Códice Vysehrad*, fol. 4v, 1086
Fuente: Prague Metropolitan Chapter Library

Esta variante tendría continuidad en otros ejemplos posteriores, como uno de los relieves de la Catedral de Notre Dame de Poitiers o determinados *Speculum Humanae Salvationis*. Estos repiten el mismo esquema, aunque desprovisto de connotaciones políticas y convirtiendo el árbol en una gran parra de la que salen racimos de uvas como prefiguración de la sangre de Cristo.

La segunda variante podría recibir el nombre de variante mariológica, pues en ella destaca la figura de la Virgen María. Pero, ¿cómo ha llegado a incluirse a la Virgen María en este tipo iconográfico? Si volvemos al pasaje bíblico en el que se basa el Árbol de Jesé, debemos destacar la palabra «vástago». Ya hemos visto que contiene un doble significado, pues alude tanto a un renuevo vegetal como al concepto de descendencia. Sin embargo, esta palabra aparece en la Vulgata Clementina como «virga»⁸, y esto llevó a Tertuliano⁹ a incluir a la Virgen María como parte de este esquema. Dicha idea, recuperada por Hervé de Bourg-Dieu¹⁰, tomaría una especial importancia con Bernard de Clairvaux¹¹, que contribuiría en gran medida al desarrollo del culto mariológico.

⁸ «Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini».

⁹ «An quia ipse est flos de virga profecta ex radice Jesse; radix autem Jesse, genus David; virga ex radice, Maria ex David? Flos ex virga, filius Mariae, qui dicitur Jesus Christus, ipse erit et fructus. Flos enim fructus: quia per florem et ex flore omnis fructus eruditur in fructum». TERTULIANO, *De carne Christi*, 21, 51; PL II, 788.

¹⁰ HERVÉ DE BOURG-DIEU, *Comentarii in Isaiam prophetam*, 11, PL CLXXXI, 1.

¹¹ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Super Missus est Homiliae*, 6, PL CVIII XIII, 788.



Fig. 2. Árbol mariológico de Jesé, *Biblia Lambeth*, fol. 198r, c. 1140. Lambeth Palace
Fuente: Web Gallery of Art

Este hecho explicaría por qué en la representación del tipo iconográfico del Árbol de Jesé aparece la Virgen María, pues ella sería la intercesora, esa *virga* que permitiría el brote de un retoño (que, de nuevo, se puede interpretar en términos vegetales como un nuevo vástago, a la vez que en términos antropomorfos como un hijo) o flor, si traducimos de manera literal la palabra latina *flos*. Podemos, por ello, identificar el retoño o flor mencionado en el pasaje de Isaías con la figura de Cristo, confirmándose así que este sería descendiente de la Virgen María y, a su vez, del rey David y de Jesé. Esto explicaría la figuración de los personajes mencionados en el tipo iconográfico del Árbol de Jesé y justificaría el origen divino del Pueblo de Israel, ya que en el segundo versículo se puede observar cómo «sobre él [el retoño, es decir, Jesús] reposará el espíritu de Yahvé»¹².

La Virgen María, tal y como se puede apreciar en la *Biblia Lambeth*, el primer caso conocido de la variante mariológica, ocupa el lugar central, el tronco del árbol, pues supone la principal intercesora entre el linaje de los reyes de Israel y Jesucristo. Ya en

¹² Is 11, 2.



Fig. 3. El Árbol de Jesé, *Libro de las Horas*, 133 D 17, fol. 24r, c. 1475-1500
Fuente: Koninklijke Bibliotheek

este ejemplo se aprecian otras figuras que surgen del tronco, aunque estas no quedarían definidas hasta la creación de la tercera variante. Este modelo mariológico se difundiría geográficamente y temporalmente, como es el caso de la *Biblia de los Capuchinos*, el *Salterio de Luis y Blanca de Castilla* o de una *Biblia historizada* de Bruselas, que data del 1430¹³.

El modelo mariológico tendría en sí mismo diversas variantes: una de las más destacadas es aquella en la que Jesucristo aparece como Niño, presentándose, por ello, a María, como madre, y a Cristo en una vertiente más humana, de acuerdo con los preceptos de las órdenes mendicantes. Así aparece en un peine de Bamberg del siglo XIII —que se puede encontrar en el Museo del Louvre—, en el *Salterio de Scherenberg* o en el *Árbol de Jesé* pintado por Jacques Besançon en 1485. Cabe, además, destacar que la mayoría de representaciones en las que aparece Jesús Niño se ubican en los *Libros de las Horas* al lado de la Encarnación, como en este caso del siglo XV.

¹³ Se puede encontrar en la Koninklijke Bibliotheek, The Hague, con la siguiente referencia: 78 D 38 II, fol. 142 v.

También se ha observado una posible relación entre la Inmaculada Concepción y el Árbol de Jesé, sobre todo a partir del siglo XV. Émile Mâle¹⁴ relaciona ambos a partir de los encargos de determinadas cofradías inmaculistas; M. Levi D'Ancona¹⁵ distingue entre un árbol maculista, centrado en la figura de Cristo, y otro inmaculista, centrado en la Virgen María; y Séverine Lepape¹⁶ habla de una posible relación entre la Inmaculada Concepción y la Virgen del Apocalipsis. Aunque Susan L. Green¹⁷ sostiene que estas teorías sobre la representación de la Inmaculada Concepción en el Árbol de Jesé están infundadas, sí es cierto que si tenemos en cuenta la representación del Árbol de Jesé labrado por Gil de Siloé en el contexto de la Capilla de la Concepción de la Catedral de Burgos, parece innegable la asociación entre ambos tipos iconográficos.

Y es que en España la tradición de la Inmaculada Concepción se remonta al siglo XIII y la Orden de los Mercedarios, idea que fue apoyada por el rey Jaime I, Ramón Llull y, posteriormente, los Reyes Católicos¹⁸. Se verán, por lo tanto, a partir de este siglo, otras representaciones cercanas del Árbol de Jesé que podrían aludir a la Inmaculada Concepción, como se podría intuir en el árbol representado en la Capilla de Nuestra Señora de Concepción de la Iglesia de San Francisco de Oporto, de 1718. La importancia que se otorgó a la Inmaculada Concepción también tuvo su eco en la figura de Santa Ana, de manera que se realizaron árboles de Jesé donde este fue sustituido por la santa, como en la pintura realizada por Gerard David en 1490 o en un relieve la Iglesia de Friedrich del siglo XVII, en el que Jesús Niño se encuentra flanqueado por las figuras de la Virgen y Santa Ana.

Sin embargo, a pesar de la importancia que ha cobrado la figura de María en este tipo iconográfico a lo largo de los siglos, su inclusión en la genealogía real de Cristo resultó inicialmente polémica en el seno de la Iglesia. Esto se debe a que la genealogía relatada en el Evangelio de San Mateo¹⁹ no concebía a María como descendiente de Abraham, sino a su esposo José, a quien, además, colocaba como descendiente de Jacob. Asimismo, este evangelio contradecía la genealogía incluida en el Evangelio de San Lucas²⁰, que afirmaba que José era hijo de Jacob, no de Elí.

Estas discordancias fueron aprovechadas por herejes como el arriano Teodoro de Heraclea, que afirmó que «(Los evangelistas) por una parte dejaron de lado a María, a la cual aconteció verdaderamente llegar a ser Madre de Dios; mientras que por otra parte han escrito la genealogía de José, queriendo indicar de ella el origen de Cristo»²¹.

¹⁴ MÂLE, 1928.

¹⁵ LEVI D'ANCONA, 1957: 4.

¹⁶ LEPAPE, 2009: 126.

¹⁷ GREEN, 2019: 100.

¹⁸ STRATTON, 1994: 5.

¹⁹ Mt 1, 1-17.

²⁰ Lc 3, 23-38.

²¹ TEODORO DE HERACLEA, *In Matth. Comm. Fragm.* 1.

Para dar solución a este problema, diversos textos trataron de armonizar ambas genealogías. Ejemplo de ello sería la *Carta a Aristides* escrita por Julio Africano e incluida en *Historia Ecclesiastica* de Eusebio de Cesarea²². En ella, se justifica mediante la ley mosaica del Levirato —que establecía que el hermano de un difunto debía casarse con la esposa de este para asegurar su descendencia— que Jacob sería el padre natural de José, y Helí (hermano de Jacob), sería su padre político²³.

Por otra parte, Eusebio de Cesarea se amparó en la Ley de Moisés para justificar la inclusión de María en esta genealogía real²⁴, pues esta afirmaba que los miembros de diferentes tribus no podían mezclarse. Es así como se establece un lazo de consanguinidad entre José y María, justificando de este modo la ascendencia también carnal de Cristo, que secundaron los Padres de la Iglesia. María formaría, por lo tanto, parte de esta estirpe real y también sería descendiente de David, aunque no aparece en las genealogías mencionadas, ya que las genealogías judías de aquella época no tenían en cuenta a los ascendientes maternos, solo a los paternos.

De este modo, tanto María como José transmitirían el linaje de David a Jesucristo, de manera que la inclusión de María en el Árbol de Jesé resulta muy apropiada, ya que es crucial para el cumplimiento de la profecía. Las figuras que aparecen en el Árbol de Jesé se irían definiendo poco a poco, pero quedarían fijas las correspondientes a Jesé, David, María y Jesús.

Es en el árbol de la Abadía de Saint-Denis —inicialmente planteada por Mále como origen del tipo iconográfico²⁵— en el que se constituye la tercera de las variantes de este tipo, que ha sido el modelo más difundido, quizá por la importancia de las arquitecturas que la albergaron inicialmente. En esta variante, que se puede estudiar a partir de las vidrieras de la Catedral de Chartres, puesto que la vidriera original de Saint-Denis ha sufrido grandes modificaciones, vemos un Árbol de Jesé donde no solo se incluyen las figuras mencionadas, así como otros de los reyes de este linaje, sino también algunos de los profetas que anunciaron la llegada de Cristo.

²² «Ninguno de los dos evangelios engaña: enumeran según la naturaleza y según la ley. Efectivamente, dos familias, que descendían de Salomón y de Natán, respectivamente, estaban mutuamente entrelazadas a causa de las resurrecciones de los que habían muerto sin hijos, de las segundas nupcias y de la resurrección de descendencia, de suerte que es justo considerar a unos mismos individuos en diferentes ocasiones hijos de diferentes padres, de los ficticios o de los verdaderos, y también que ambas genealogías son estrictamente verdaderas y llegan hasta José por caminos complicados, pero exactos» (EUSEBIO DE CESAREA, HE I, 7,4).

²³ «Matán, el descendiente de Salomón, fue el primero en engendrar a Jacob; muerto Matán, se casa con su viuda Melquí, cuya ascendencia remontaba a Natán y que, siendo, como dijimos antes, de la misma tribu, era de otra familia. Este tuvo un hijo: Helí. [...] Muerto Helí sin hijos, su hermano Jacob se casó con su mujer, y de ella tuvo un tercer hijo, José, el cual, según la naturaleza, era suyo [...], pero, según la ley, era hijo de Helí, ya que Jacob, por ser hermano suyo, le suscitó descendencia» (EUSEBIO DE CESAREA, HE I).

²⁴ «Establecida la genealogía de José de esta manera, también María aparece junto con él, por fuerza, como siendo de la misma tribu, ya que, al menos según la ley de Moisés, no estaba permitido mezclarse con las otras tribus» (EUSEBIO DE CESAREA, HE I 7,17).

²⁵ MÂLE, 1928: 172.



Fig. 4. El Árbol de Jesé, Antonio Gomes y Filipe da Silva, 1718. Capilla de Nuestra Señora de Concepción de San Francisco de Oporto
Fuente: Enric Olivares Torres



Fig. 5. El Árbol de Jesé, c. 1150
Vidriera de la Catedral de Chartresde la Iglesia Catedral de Chartres
Fuente: disponible en <<https://bit.ly/3Zu7cqF>>

Respecto a estos últimos nos remontamos al *Ordo Prophetarum*, un drama litúrgico representado en Navidad en el que los profetas anuncian la venida de Cristo. De hecho, en este drama litúrgico, el profeta Isaías reproducía el pasaje bíblico anteriormente mencionado. Vemos, a raíz de este texto, la inclusión de los profetas en el Árbol de Jesé, que se aprecia claramente en la vidriera de Chartres. A partir de Jesé, que aparece recostado, surge un tronco en el que se suceden una serie de figuras pertenecientes al linaje de las tribus de Israel como David, Salomón, Roboam, Abías, la Virgen María y finalmente Cristo en majestad, rodeado por las siete palomas del Espíritu Santo. Alrededor de cada uno de ellos aparecen dos de los profetas del *Ordo Prophetarum* con unas filacterias que remiten a las profecías que estos pronunciaron. Esta tercera variante del Árbol de Jesé, encargada por el abad Suger, sirvió para afianzar las relaciones entre realeza y religión, un elemento que fue muy importante a lo largo de la Edad Media, ya que la monarquía y el clero supusieron los pilares del Antiguo Régimen y necesitaban de un apoyo mutuo para mantenerse como estamentos privilegiados.

Este modelo se repetiría en numerosas ocasiones y frecuentemente compartiría características con el modelo mariológico. Asimismo, en algunas ocasiones, mostraría a Cristo no en majestad, como en este ejemplo, sino crucificado, aludiendo al símbolo de la salvación, como es el caso del sepulcro de Juan de Grado en la Catedral de Zamora. Este supuso otro interesante caso de utilización de este tipo iconográfico para intereses políticos propios, pues la figura del difunto aparece imitando la posición de Jesé, en un registro inferior al mismo, pero central en la composición. De acuerdo con los estudios de Elena Muñoz Gómez²⁶, este árbol podría haber sido empleado para asociar la genealogía astur —a la que pertenecía Juan de Grado— y con ella, la castellana, a la del rey de los israelíes en el contexto de la carrera genealógica en la que competían las potencias occidentales.

Sin embargo, también ha habido una serie de variaciones en este modelo que dependen, principalmente, del contexto geográfico, histórico y religioso. Así lo vemos en el tardorrománico hispano, donde este tipo iconográfico se ha representado numerosas veces albergando, en la posición superior, a la Trinidad Paternitas, en vez de a Jesucristo con las palomas del Espíritu Santo como era común. Esto podría deberse a los sermones de Saint Bernard de Clairvaux que, tal y como explica Poza Yagüe²⁷, remitirían a la indivisibilidad entre Padre e Hijo. Dios Padre, en posición sedente, sujeta al niño Jesús sobre su regazo, mientras que el Espíritu Santo se encuentra en la parte superior en forma de una única paloma. Esto se aprecia determinados casos como el parteluz del Pórtico de la Gloria, el claustro de Santo Domingo de Silos o la Catedral de Santo Domingo de la Calzada.

²⁶ MUÑOZ GÓMEZ, 2019.

²⁷ POZA YAGÜE, 2001: 309.

El Árbol de Jesé de esta última —que según una inscripción tallada en la piedra alude al Evangelio de San Juan—, se encuentra representado en las pilastras de la girola, una representación que se puede vincular a la conquista de la ciudad por Alfonso VIII, ya que supuso la recuperación de la ciudad para la corona castellana. Se trata, siguiendo el ejemplo que ya hemos visto en Saint-Denis y en el *Códice Vysehrad*, de una imagen de poder. Jesé se encuentra en la cuarta de las pilastras, en una posición peculiar, pues está de pie, contorsionando el cuerpo de manera que mira hacia arriba, hacia el tallo que de él mismo surge y en el que se irán sucediendo más figuras. Al igual que en la *Biblia de los Capuchinos*, aunque en una posición diferente, la postura de Jesé varía en comparación al resto de representaciones, un Jesé que, además, se muestra más joven.

El rey David, identificado gracias al arpa que lleva en las manos, se encuentra en la base de la segunda pilastra, y es el único rey de Judá que se representa en este programa iconográfico. Sobre la figura de Jesé aparece la Virgen María en posición sedente, aunque en este caso no se trata de una *Theotokos* —como era común en este tipo de representaciones—, sino que se trata de una Virgen de la Anunciación, que podemos identificar ya que encontramos, paralelamente, sobre la figura del rey David, al arcángel Gabriel. Esta vinculación del Árbol de Jesé y la Anunciación o Encarnación será repetida, sobre todo, en los manuscritos, pues, aunque se trate de tipos iconográficos diferentes, suelen representarse de manera paralela, ya que es en la Anunciación cuando se encarna el descendiente de Jesé, cumpliéndose así la profecía. Asimismo, cabe destacar que la presencia de los profetas en este Árbol de Jesé es doble, un hecho que podría deberse a posteriores adhesiones al conjunto, pues no se ha encontrado explicación alguna para esta doble representación²⁸.

También se aprecian variaciones locales en el caso germánico, donde, como en el caso del Evangelio de San Godehard o la Iglesia de San Hildesheim, se representan asimismo las figuras de Adán y Eva, donde Eva reproduce la posición de María, que se muestra, de este modo, como la Nueva Eva. Esto implica la incorporación de figuras al Árbol de Jesé que inicialmente no formaban parte de este.

Asimismo, este tipo iconográfico ha sido adaptado por determinadas órdenes religiosas para enlazar la conformación de su orden con Jesucristo y, así, con Dios. Esto se ve, por ejemplo, en el árbol que representa la orden de los Dominicos, realizada en 1473 en el ámbito germano. En esta xilografía se aprecia cómo Jesé ha sido sustituido por Santo Domingo y el resto de reyes por miembros de la orden, cada uno de ellos identificado con una filacteria. El árbol culmina con la figura de la Virgen María coronada con el Niño, de manera que la orden quedaría asociada a esta tradición.

²⁸ POZA YAGÜE, 2001: 312.

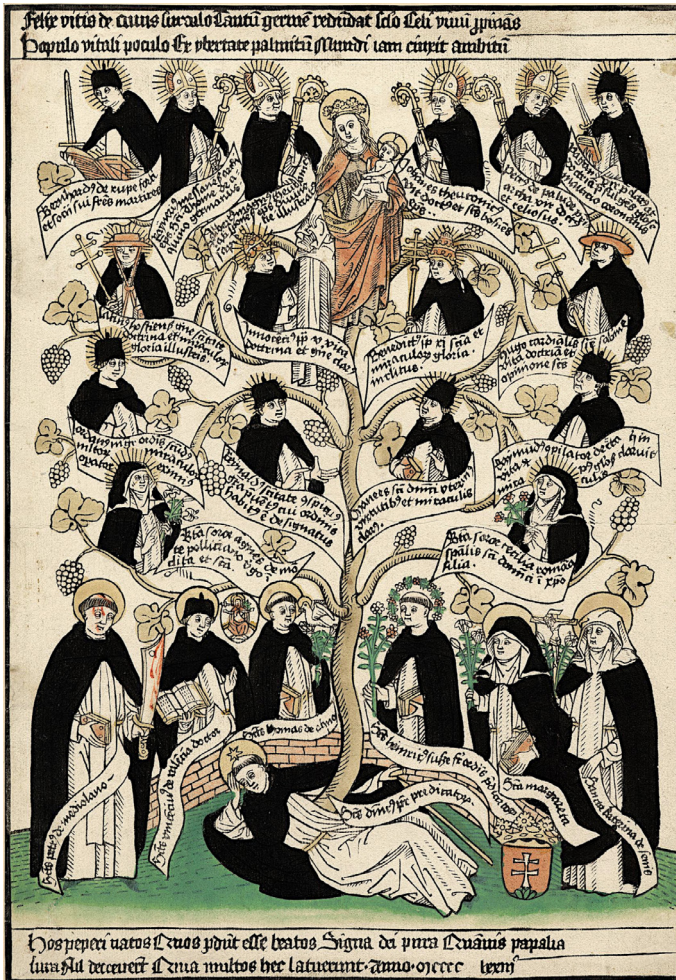


Fig. 6. Árbol genealógico de los Dominicos, c. 1473
Fuente: The Trustees of the British Museum

Cabe hacer mención al hecho de que las representaciones del Árbol de Jesé no se limitan al ámbito europeo, aunque son más abundantes en este. Encontramos diversos ejemplos de este tipo iconográfico en México donde, tal y como explica Alessandra Russo, ya existía una tradición visual previa a la representación del Árbol de Jesé consistente en la representación de árboles como el Tamoanchan y el Tlalocan, que ilustraban el mito de la creación y el destino final de las vidas creadas²⁹. Esto, junto a diferentes códices como *Selden* o *Vindobonensis*, ya mostraba el nacimiento de la humanidad como metáfora vegetal, por lo que la llegada del Árbol de Jesé originado en Europa quedó injertada en esta tradición.

²⁹ RUSSO, 1998: 12.



Fig. 7. El Árbol de Jesé, c. 1540. Mitra en plumas, México. Catedral de Toledo
Fuente: Kronos Servicios de Restauración

Así, encontramos en la Catedral de Toledo una mitra mexicana en plumas realizada hacia 1540 en Michoacán. Esta mitra pudo haberse basado en una xilografía francesa del siglo XV, pero presenta diversas particularidades respecto a la misma, entre ellas la propia técnica artística, realizada por amantecas. A nivel iconográfico destacamos la inclusión de dos leones a los lados de Jesé, que podrían tratarse de una referencia heráldica, concretamente, en relación con los leones que aparecen en el escudo de Pedro de la Gasca. Asimismo, aparecen ciertos animales como pájaros, abejas o mariposas que son propios de las representaciones del Árbol de Tamoanchan y no del Árbol de Jesé, por lo que podría tratarse de una influencia del primero y referir, con su inclusión, una metáfora sobre el paso del tiempo³⁰.

Otro caso, también de México, es el de un Árbol de Jesé que muestra como figura principal a la Virgen de Guadalupe. Se trata de un árbol del siglo XVIII en el que se representan las catorce generaciones desde Abraham hasta David, tal y como indica la inscripción que sale de Jesé. A los lados del árbol aparecen diferentes escenas, entre las que destacamos a Adán y Eva. Sin embargo, no está presente la figura de Jesucristo,

³⁰ RUSSO, 1998: 26.

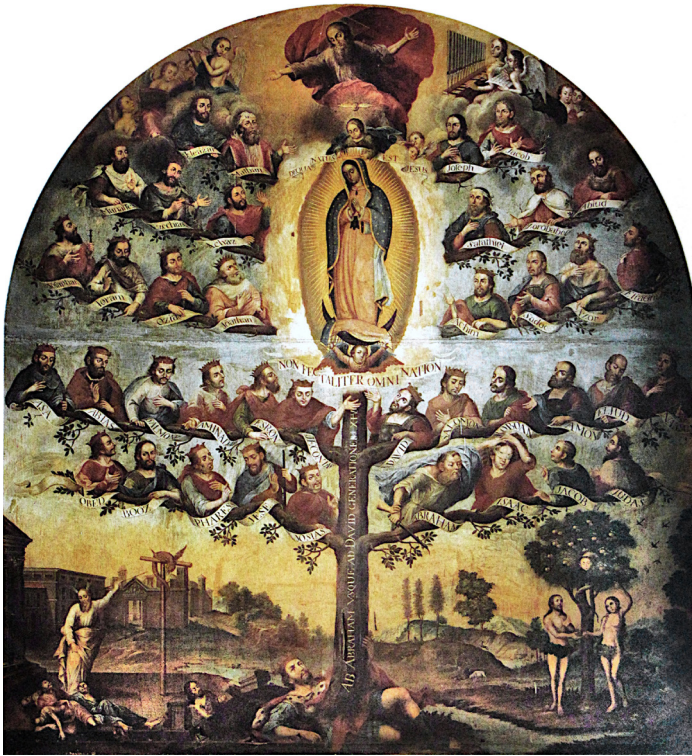


Fig. 8. El Árbol de Jesé con la Virgen de Guadalupe, s. XVIII. México
Fuente: Arca arte colonial, a partir de Santiago Sebastián

sino que aparece mencionado en una filacteria. En cambio, sí lo hace Dios Padre, en un rompimiento del cielo en la parte superior. Cabe destacar que la figura de Virgen María podría de nuevo hacer aquí, como era tradición durante el Barroco, alusión a la Inmaculada Concepción. Se pueden apreciar por su posición los rayos del Sol detrás de ella y la media luna sobre la que se posa (así como las estrellas de su manto), referencia, además, a la luna que se menciona en el Apocalipsis de San Juan.

Conforme avanzan los siglos, las representaciones del Árbol de Jesé han ido a menos, pues a raíz de la secularización de la sociedad y la cultura, este tipo iconográfico ha dejado de tener la vigencia que tenía, sobre todo, durante la Edad Media, que fue el período en el que más representaciones hubo del mismo. Aun así, todavía se aprecia alguna reciente como la vidriera de la Catedral de Glasgow, que data de este siglo.

El Árbol de Jesé, por lo tanto, es un tipo iconográfico bíblico que ha tenido un alto grado de continuidad y variación a lo largo de los siglos. A partir del *Códice Vysehrad* se originaron las tres principales variantes mencionadas, que han ido dando paso a nuevas a partir de determinados elementos contextuales. De entre ellos, destacamos, en primer lugar, el desarrollo del culto mariológico, que propició las representaciones que conferían una mayor atención a la figura de la Virgen María representándola como

madre, intercesora y símbolo de la Iglesia. En segundo lugar, la progresiva importancia que fueron cobrando los preceptos de las órdenes mendicantes, que difundieron una fe más humana de manera que las representaciones de Cristo se volvieron más cercanas y, a su vez, crearon árboles genealógicos de su propia orden. Finalmente, la utilización de este tipo iconográfico al servicio de la política, pues, si bien cada ejemplo obedece a un contexto político distinto, todos coinciden en el uso de este tipo iconográfico para justificar la ascendencia divina de la realeza o la ascendencia real de las órdenes clericales.

FUENTES

- BERNARD DE CLAIRVAUX. *Super Missus est Homiliae*, 6. In MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologiae Latinae*. París: In via dicta d'Amboise. CVIII-XIII, p. 788.
- EUSEBIO DE CESAREA. *Historia Ecclesiastica*. I. Trad. esp. de, VELASCO DELGADO, Argimiro. *Eusebio de Cesarea Historia eclesiástica I*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, p. 34.
- HERVE DE BOURG-DIEU. *Comentarii in Isaiam prophetam* 11. In MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologiae Latinae*. París: In via dicta d'Amboise, 1844. CLXXXI, p. 1.
- TEODORO DE HERACLEA. *In Matth. Comm. Fragm.* 1. Trad. esp. de GONZÁLEZ, C. I. (1989). *El título Theotokos en torno al Concilio de Nicea*. «Theologica Xaveriana». 93, 335-362.
- TERTULIANO, *De carne Christi*, 21, 51. In MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologiae Latinae*. París: In via dicta d'Amboise, 1844. II, p. 788.

BIBLIOGRAFÍA

- CORBLET, Jules (1860). *Étude iconographique sur l'arbre de Jessé*. Lyon: C. Blériot.
- GREEN, Susan (2019). *Tree of Jesse Iconography in Northern Europe in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Nueva York: Routledge.
- HAYES WILLIAMS, Jean (2000). *The earliest dated Tree of Jesse image: thematically reconsidered*. «Athanor XVIII», 18, 17-23.
- LEPAPE, Séverine (2009). *L'arbre de Jessé: une image de l'Immaculée Conception?* «Médiévales», 57, 113-136.
- LEVI D'ANCONA, Mirella (1957). *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and the Early Renaissance*. Nueva York: College Art Association.
- MÂLE, Émile (1928). *L'Art Religieux du XIIe Siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*. París: Librairie Armand Colin, vol. I.
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009). *El árbol de Jesé*. «Revista Digital de Iconografía Medieval». I:2, 1-8.
- MUÑOZ GÓMEZ, Elena (2019). *Radix, Truncus, Gradus. Afinidades de un árbol de Jesé del tardogótico funerario (Zamora, Sepulcro de Juan de Grado, hacia 1500)*. «Potestas». 14, 33-59.
- POZA YAGÜE, Marta (2001). *Santo Domingo De La Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del «Árbol de Jesé» en el Tardorrománico Hispano: Particularidades Iconográficas*. «Varia, AEA». 295, 301-313.
- RUSSO, Alessandra (1998). *El renacimiento vegetal. El árbol de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo*. «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas». XX:73, 5-39.
- STRATTON, Suzanne (1994). *The Immaculate Conception in Spanish Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WATSON, Arthur (1934). *The Early Iconography of the Tree of Jesse*. Londres: Oxford.

PARANGÓN ENTRE LA FIGURACIÓN DE LA ALEGORÍA DEL AIRE Y LA FUENTE LITERARIA *ICONOLOGÍA* DE CESARE RIPA EN LAS DECORACIONES DE LOS PALACIOS REALES DE MADRID*

MARÍA JESÚS REY RECIO**

Resumen: *Esta comunicación se basa en la propuesta del XIII Congreso SEE sobre estudios icónicos-textuales: «de la personificación femenina del Aire». En España, durante el siglo XVIII, encontramos que esta representación simbólica se materializó en las pinturas y estucos que decoran los palacios reales de Madrid como figuración de la alegoría del Aire en el contexto de los cuatro elementos de la naturaleza, origen de la vida y todas las cosas, según Cesare Ripa. Sin embargo, estas manifestaciones artísticas pasaron desapercibidas y no se les prestó atención, ya que se consideraban meros elementos decorativos subordinados a los grandes frescos que decoran los techos y bóvedas de estos palacios. No obstante, trascienden el carácter puramente ornamental y responden a una idea programática, constituyendo un nexo armonizador de los conjuntos pictóricos de los que forman parte.*

Palabras clave: *alegoría del Aire; cuatro elementos de la naturaleza; Cesare Ripa; palacios reales de Madrid; siglo XVIII.*

Abstract: *Our communication is based on the proposal of the XIII SEE Congress on iconic-textual studies: «of the female personification of Air». In Spain, in the period of the 18th century, we have found this symbolic representation materialized in the paintings and stuccoes that decorate the royal palaces of Madrid as the figuration of the allegory of Air in the context of the four elements of nature, origin of the life and all things, according to Cesare Ripa. However, these artistic manifestations have gone unnoticed and no attention has been paid to them, since they have been considered mere decorative elements subordinate to the large frescoes that decorate the ceilings and vaults of these palaces. On the contrary, they transcend the pure ornamental element and respond to a programmatic idea, constituting a harmonizing nexus of the pictorial ensembles of which they form a part.*

Keywords: *allegory of Air; four elements of nature; Cesare Ripa; Royal Palaces of Madrid; 18th century.*

La figuración de la alegoría del Aire, objeto de nuestro estudio, la abordaremos desde el punto de vista iconográfico, tomando como referencia el libro de Cesare Ripa, *Iconología* (Roma, 1593)¹, que compila a modo de diccionario alfabético las descripciones de las alegorías recogidas desde el mundo clásico. Esta obra gozó de gran fortuna crítica básicamente por el enriquecimiento que supuso las ilustraciones, la incorporación de nuevos conceptos, la gran versatilidad en cada una de las voces que la integran, y las

* Si no se indica el *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, pertenece a las autoras de este texto.

** Investigadora independiente. Email: mjreyreci@gmail.com.

¹ RIPA, 2007 [1987]. La edición en español corresponde a la traducción de Cesare Ripa Perugino (1613), Siena.

numerosas ediciones en italiano, así como las traducciones en lenguas vernáculas de los países europeos, con ediciones en francés, inglés, holandés o alemán; convirtiéndose en Europa en un referente pictórico en los siglos XVII y XVIII. España no quedó al margen de esta corriente iconologista, como se constata en el hecho de que ya formaba parte de los libros de las bibliotecas de los grandes pintores y teóricos del arte español del siglo XVII. Sin embargo, fue en el siglo XVIII en el que alcanzó gran difusión en nuestro país². Si nos referimos específicamente a la alegoría del Aire, Ripa describe hasta tres entradas que hacen referencia a esta figuración. En primer lugar, el carro del Aire que forma parte de los Carros de los Cuatro elementos³; en segundo término, el Aire en el contexto de uno de los cuatro elementos de la naturaleza (Aire, Fuego, Agua y Tierra)⁴; y, por último, una tercera representación que corresponde a las mutaciones del Aire: los vientos⁵. Estas diferentes aproximaciones o tipos iconográficos se convirtieron en referentes para los pintores que decoraron los palacios reales madrileños, que analizaremos a través de un estudio diacrónico a lo largo del siglo XVIII.

1. LOS DIFERENTES TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA ALEGORÍA DEL AIRE

1.1. El Carro del Aire

Una de las primeras representaciones de las figuraciones alegórico-mitológicas del Aire la encontramos en el periodo de transición del siglo XVII e inicio del siglo XVIII en Antonio Palomino (1655-1726), autor de *El Museo Pictórico*⁶. En el apartado de la *Práctica de la Pintura*⁷, en que recoge sus obras más representativas, nos revela las fuentes literarias e iconográficas y hace especial referencia a la obra de Ripa⁸, y de entre los diferentes tipos iconográficos adopta el Carro del Aire⁹ en dos de las descripciones: en la *Entrada de Mariana de Neoburgo*¹⁰, así como en la decoración de *Los calesines*¹¹ de los años 1690 y 1696 respectivamente. Con el cambio de siglo, en torno a 1700, Palomino

² REY RECIO, 2019.

³ RIPA, 2007 [1613]: I, 172-181.

⁴ RIPA, 2007 [1613]: I, 305.

⁵ RIPA, 2007 [1613]: II, 414-419.

⁶ PALOMINO, 1947 [1715].

⁷ PALOMINO, 1947 [1715]: 657-735.

⁸ REY RECIO, 2013. El autor utilizó la edición de C. Ripa, *Iconología*, Padua, 1611.

⁹ RIPA, 2007 [1613]: I, 174.

¹⁰ Capítulo IV. *Idea Para el Ornato de la Plazuela y [...] Nuestro Señor Don Carlos Segundo*. 1690: 661. «Enfrente estaba la diosa Juno en su carroza, tirada de los dos pavones, y coronada como reina, cercada del arco iris, como diosa de la Serenidad».

¹¹ Capítulo VI. *Explicación de las Ideas que se Ejecutaron [...] y para su real servicio*. 1696: 671. «En el tablero posterior de dicho calesín, [...] la diosa Juno conducidos en una carroza de oro, por las dos aves tributarias suyas, [...] y el pavo real de Juno, [...] A el lado de la diosa Juno, asistía también la ninfa Iris, que es su mensajera, como lo dice Natal Comité, [sic. Natale Conti] lib. 8. *Mythol*. Cap. 20 y por ser Juno diosa del Aire, y a quien se le consagra el arco iris, también símbolo de la Paz en todas letras. [...] A el extremo de esta historia se miran dos cupidillos».

se mantuvo fiel a la *Iconología*, en la obra pictórica que conservamos, y que forma parte de la serie de pinturas de los cuatro elementos del Museo del Prado, de la que es autor de los dos primeros: El Aire, y el Fuego; mientras que Jerónimo Ezquerra pintó el Agua; y en cuanto a la Tierra, esta fue realizada por Nicola Vaccaro, hoy en colección particular. Estas pinturas fueron salvadas del incendio de 1734 que asoló el Palacio del Buen Retiro. En relación con El Aire (Fig. 1).



Fig. 1. A. Palomino. Serie de los cuatro elementos: *El Aire*. h. 1700
Fuente: Museo Nacional del Prado

La composición la integran: El carro del Aire-Juno, la ninfa del Aire-Iris y dos *putti*. Esta pintura, parece una trasposición pictórica de la descripción del calesín que hemos citado y sigue fielmente la descripción del Carro del Aire según Ripa:

*Martiano Capella representó el Aire pintando a Juno, matrona que aparece sentada sobre un sitial notablemente adornado, [...] y va su carro tirado por dos hermosísimos pavos, aves especialmente consagradas a esta Diosa*¹².

A la derecha sitúa la ninfa del Aire:

*Iris. Muchachita con alas desplegadas en semicírculo, siendo estas de muy diversas gradaciones y colores [...]. De las rodillas para abajo irá cubierta de nubes. Iris representa el fenómeno aéreo al que llamamos Arco Iris y se pinta bajo la forma de una muchacha alada por aquello que refiere Fornuto, en el lib. I de la Naturaleza de los Dioses, cuando nos dice que los Poetas la llamaban velocísima mensajera de los Dioses, en especial de Juno, viniendo a ser como su Ninfa particular y propia*¹³.

En la edición de *la Iconología* bilingüe de Baudard aparece ilustrada con estos mismos atributos¹⁴.

Un tercer elemento compositivo también aparece citado por Palomino en la descripción del calesín: «A el extremo de esta historia se miran dos cupidillos»¹⁵. En la pintura estos aparecen en el extremo inferior izquierdo, uno de los cuales hace pompas de jabón; mientras que el otro porta una caña con un pajarillo. Aunque generalmente las pompas de jabón se han vinculado con la *vanitas*, o la fragilidad de la vida, en este contexto, ambas figuraciones refuerzan el contenido aéreo de la diosa Juno reina del Aire. En suma, todos los elementos de esta pintura del Palacio del Buen Retiro ya estaban presentes en sus obras previas y se convirtieron en los precedentes inmediatos. Por otra parte, nos permite corroborar que en todas ellas Palomino tomó como referente a C. Ripa en su variante: El Carro del Aire.

1.2. Los cuatro elementos de la naturaleza: el Aire

El reinado de Felipe V (1700-1746), ocupó la primera mitad del siglo XVIII. En 1734, tuvo lugar un incendio que destruyó la antigua residencia real: El Alcázar. Este acontecimiento propició la urgencia de edificar un nuevo Palacio lo que comportó la necesidad de profesionales cualificados, capaces de llevar a cabo la construcción y posterior decoración del mismo. Para ello el monarca promovió, bajo patrocinio Real, la Junta Preparatoria etapa previa a la fundación de la Real Academia de Bellas Artes que se fundó en 1752 en el reinado de Fernando VI (1746-1759) y de aquí su nombre: Real

¹² RIPA, 2007 [1613]: I, 174.

¹³ RIPA, 2007 [1613]: II, 128.

¹⁴ BAUDARD, 1759: II, 19.

¹⁵ PALOMINO, 1947 [1715]: 671.

Academia de Bellas Artes de San Fernando quien puso al frente de la misma a los artistas más prestigiosos europeos y de nuestro país con una doble función: la dirección de la academia y el servicio de la monarquía.

Una vez erigido el edificio el proceso culminó con la decoración de techos y bóvedas, para lo cual Fernando VI hizo venir a Madrid al pintor Corrado Giaquinto (1703-1766). El napolitano fue el autor de los frescos de la Escalera de honor del Palacio Real de Madrid: *España rinde homenaje a la Religión* y *los cuatro elementos de la naturaleza*¹⁶ (Fig. 2).



Fig. 2. Giaquinto, *España rinde homenaje a la Religión*. En los cuatro ángulos, los cuatro elementos: Tierra, Agua, Aire y Fuego, 1757-1758, escalera de honor del Palacio Real de Madrid

Para la decoración de este techo Giaquinto creó un complejo narrativo compuesto por la pintura mural que le da nombre, composición pictórica integrada por una veintena de alegorías, todas ellas de compilación ripiana.

En cada uno de los ángulos del fresco situó cuatro cartelas de claroscuro o grisallas en la que figuran los cuatro elementos de la naturaleza descritos por Fabre: la Tierra: matrona que sostiene un globo terrestre (ángulo superior izquierdo). El Agua: ninfa,

¹⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, 2006: 232.

que en medio del mar es conducida por delfines (ángulo superior derecho). El Fuego: vestal que sostiene un vaso con llamas (ángulo inferior izquierdo) y en el ángulo inferior derecho la alegoría del Aire «El Aire, matrona sentada sobre una nube, acaricia a un pavo real, ave consagrada a la diosa de este elemento Juno»¹⁷.

Si paragonamos estas figuraciones con los cuatro elementos según Cesare Ripa¹⁸ y la ilustración que incorpora la edición francesa de Baudoin¹⁹ (Fig. 3).

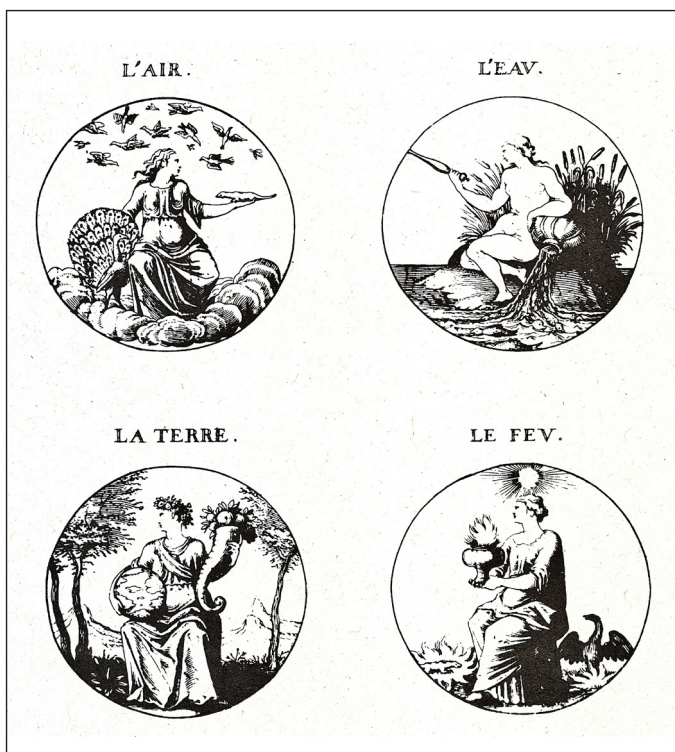


Fig. 3. Baudoin, los cuatro elementos: Aire, Agua, Tierra y Fuego
Fuente: BAUDOIN, 1976 [1644]: 2

Podemos concluir que Giaquinto tomó como referente la descripción primera de los cuatro elementos de Cesare Ripa, basada en Plinio, que muestra a la diosa Juno sentada sobre las nubes y sostiene en las manos un hermoso Pavo²⁰.

En conclusión, según Sancho, todo el conjunto, constituido por la pintura del techo flanqueado por los cuatro elementos de la naturaleza, estaría al servicio de una idea «justificando así la armonía cósmica a la que tiende semejante gobierno»²¹.

¹⁷ FABRE, 1829: 7- 8.

¹⁸ RIPA, 2007 [1613]: 1, 305-312.

¹⁹ BAUDOIN, 1976 [1644]: 2-5.

²⁰ RIPA, 2007 [1613]: I, 305.

²¹ SANCHO GASPAS, 2009: 68.

Conrrado Giaquinto fue el autor de un segundo fresco para el techo del Salón de Columnas: *El Sol ante cuya aparición se alegran y animan todas las fuerzas* (1762). En este caso, llama la atención que la decoración de las esquinas no le fuese confiada al pintor, como en la decoración de la escalera de honor que hemos comentado. En este momento, se produce un cambio de gobierno y el nuevo monarca, procedente de Nápoles, Carlos III que reinó (1759-1788), llamó al arquitecto Francesco Sabatini²² (1721-1797) y le nombró director de la decoración interior del Palacio Real y Sitios Reales de Madrid, quien se encargó del diseño de todos los elementos fijos y ornamentación escultórica, para lo cual contó con la estrecha colaboración del escultor Roberto Michel (1720-1786)²³, autor de los medallones de los ángulos, de las cuatro esquinas que circundan la pintura de Giaquinto, con las figuraciones de los cuatro elementos en estuco dorado, flanqueados por dos sátiros en estuco blanco; y todo el perímetro adornado por unas guirnaldas florales también doradas, que enlazan los óvalos, alternado con *putti* en estuco blanco (Fig. 4).



Fig. 4. Giaquinto, *El Sol ante cuya aparición se alegran y animan todas las fuerzas*. Estucos: Roberto Michel, los cuatro elementos, 1762. Salón de columnas

²² SANCHO GASPAS, 1993: 143-165.

²³ HERRERO SANZ, 2020: 51-59.

Al analizar los estucos de los óvalos con los cuatro elementos observamos que están figurados por medio de genios o *putti* con sus atributos correspondientes. La Tierra: sostiene un globo terráqueo (ángulo superior derecho). El Fuego: un vaso antiguo del que sale una llama (ángulo superior izquierdo). El Agua: porta una vasija derramando agua (ángulo inferior izquierdo); mientras que el geniecillo del Aire aparece con alas sentado sobre una nube, con el cabello movido por el viento y como dice Fabre «lleva un cañoncillo con el que ha formado unas bombas o vejigas de viento»²⁴ (Fig. 4a).



Fig. 4a. Roberto Michel, el Aire (detalle), estuco

Estos genios portan los mismos atributos que habían sido utilizados por Palomino en base a que utilizan la misma fuente de referencia: Ripa²⁵, aunque ha aplicado una variante muy simplificada al sustituir la forma femenina por un geniecillo. Podemos concluir que el conjunto formado por la pintura *El nacimiento del Sol* vs. la imagen del rey figurada en *Apolo en el carro solar*. Si Apolo representa al dios de la Luz y de la Vida, por medio de una transferencia simbólica, el rey pasa a simbolizar igualmente la fuente de vida y se complementa y armoniza con los estucos de los cuatro elementos de la naturaleza, origen de la vida y de todas las cosas.

Michel repetirá este mismo motivo de los cuatro elementos en los estucos para el Palacio del Pardo²⁶, representados por figuras femeninas semidesnudas en estuco dorado y los medallones soportados por parejas de amorcillos en estuco blanco.

²⁴ FABRE, 1829: 162.

²⁵ RIPA, 2007 [1613]: I, 305-311.

²⁶ TÁRRAGA, 1989: 315-330.

Por otra parte, Carlos III se rodeó de dos de los grandes pintores europeos: Giambattista Tiepolo (1696-1770) y Anton Rafael Mengs (1728-1779), ambos llevaron a cabo la plena armonización de los conjuntos pictóricos y escultóricos utilizando los mismos motivos alegóricos de los cuatro elementos de la naturaleza.

El primero, Giambattista Tiepolo, realizó la pintura de la *Grandeza de la Monarquía española* — Salón del Trono del Palacio Real de Madrid²⁷ (Fig. 5).



Fig. 5. Giambattista Tiepolo, *Grandeza de la Monarquía española*, 1772. Salón del Trono. Roberto Michel, a la izquierda: dos óvalos en estuco dorado de los elementos: *Tierra* a la izquierda y *Fuego* a la derecha. En la imagen de la derecha: el *Agua* a la izquierda y el *Aire* a la derecha

²⁷ SANCHO GASPAS, 2017: 42-43.

Es importante subrayar, en relación con el lenguaje alegórico de Tiepolo, que contaba con la fuente literaria de:

*Las innumerables representaciones de figuras alegóricas y mitológicas tomadas al dictado de la Iconología de Cesare Ripa, cuya edición veneciana de 1645, reimpresa en la misma ciudad en 1669 [...], viajaba siempre en el baúl de libros del maestro*²⁸.

Esta observación la hemos podido constatar en la pintura mural del salón del trono: *La Grandeza de la Monarquía española* en la que existen numerosas figuras alegóricas basadas en dicha fuente²⁹. Para la decoración de los cuatro ángulos el pintor veneciano requirió la colaboración de Roberto Michel «tuvo mucha fecundidad en inventar y sumar presteza en la ejecución: todos saben cuan extraordinario fue Tiepolo en estas partes y se admiraba de la prontitud con que Michel ejecutaba los estucos»³⁰. Con este espíritu de colaboración surge lo que se conoce como «cuaterniones», o agrupamientos de cuatro en cuatro, de forma que en concordancia con la pintura de Tiepolo en la que se representan los cuatro continentes conocidos, Michel sumó los estucos, con los cuatro elementos y las cuatro estaciones, creando grandes conchas de rocalla con dos genios sentados sobre la cornisa, que sostienen los medallones³¹; mientras que los medallones son de oro, las figuras de los genios, casi de bulto redondo están ejecutados en blanco. En la base situó las cuatro estaciones figuradas mediante mascarones con sus atributos correspondientes.

Respecto a los cuatro elementos, Fabre los describe con los atributos clásicos. La Tierra simbolizada por Cibeles, coronada de torres y sujetada por leones (ángulo inferior izquierdo), y el Fuego: por una ninfa que tiene un vaso de llamas (ángulo inferior derecho).

En los otros dos ángulos del Salón aparece figurada la alegoría del Agua y del Aire.

El Agua está figurado por una ninfa con el cetro en la mano y recostada en una urna de la que fluye el agua.

En la alegoría del Aire vemos a Juno con el pavo real al lado y presentando en la mano un camaleón, que son los atributos del Aire. Roberto Michel, es absolutamente fiel a la descripción de Ripa y recogida en la ilustración de la edición de Baudoin (Fig. 3). «Mujer, aparece sentada sobre una nube, y sostiene entre sus manos un hermoso Pavo, animal consagrado a Juno, Diosa de los Aires, mientras a los pies se ha de poner un camaleón»³² (Fig. 5a).

²⁸ GÓMIZ LEÓN, 2010: 52.

²⁹ REY RECIO, 2019: 34.

³⁰ CEÁN, 1965 [1800]: 147-152.

³¹ JUNQUERA DE VEGA, 1975: 116-221.

³² RIPA, 2007 [1613]: 1, 305.



Fig. 5a. Roberto Michel, el Aire (detalle)

Los óvalos se complementan en la parte inferior con las cuatro estaciones: en este caso el verano, con una corona de espigas³³.

Finalmente, los estucos de Roberto Michel junto a las pinturas de Tiepolo se terminaron en 1772 bajo la supervisión de Sabatini. Todos los temas representados van en una única dirección, mientras que la pintura denominada *Grandeza de la Monarquía española* enfatiza la glorificación del soberano; los estucos, en los cuatro ángulos están sustentando el origen de dicha grandeza por medio de los cuatro elementos: origen de la vida y de todas las cosas. Todo el conjunto constituye una de las salas de representación más suntuosas y ricas de exaltación de la monarquía.

Al mismo tiempo que Tiepolo, Carlos III llamó a Anton Rafael Mengs (1728-1779), y le encargó la decoración de espacios privados, entre ellos el dormitorio de la reina que decoró con *El Carro de la Aurora*, tomando como referente a Ripa:

Muchacha tan bella como pudieran expresarlo los más altos poetas en sus palabras [...]. Ha de ir esparciendo con una de sus manos diversas y variadas flores [...]. Llevará en la cabeza una corona de rosas. Aparece sentada en un dorado sitial, yendo sobre un carro tirado por dos caballos [...]. Un amorcillo llevando una torcha [...], que el pintor siguió fielmente³⁴.

Esta pintura mural se complementó con los cuatro elementos, (hoy desaparecidos), que conocemos a través de la descripción de José Merlo:

³³ FABRE, 1829: 127.

³⁴ RIPA, 2007 [1613]: I, 177.

Un marco igualmente circular hermosos y de un mérito que no se conoce fácilmente, [...] todo lo dirigió Mengs. Bajo este círculo en los cuatro espacios, se ve un bajo relieve imitando a un mármol verdoso claro, representan los cuatro Elementos en este orden. Bajo el grupo de la justicia está el Aire representado en una Juno sentada y vestida de una ropa talar y manto majestuoso, en la mano derecha tiene una lanza y a este mismo lado el Pavón. [...] La Tierra figurada por un todo un robusto anciano [...]. El Agua figurada en Galatea [...] y el Fuego, se manifiesta en la figura de Vulcano³⁵.

Fabre los describe de igual manera:

El Aire está en la primera representado por Juno, a quien los mitólogos consideran como reina de este elemento, [...] a su lado está el pavón, ave consagrada a esta diosa.

El Fuego está figurado en la segunda por Vulcano en actitud de reposar de sus fatigas.

El Agua está alegorizada en la siguiente por Tetis sobre un delfín [...].

La Tierra se halla representada en la última por un viejo con alas, rodeado de peñascos, que le dan a conocer por un Titán, hijo de la Tierra³⁶.

A partir de estas descripciones, Steffi Roettgen ha recreado esta composición (Fig. 6)³⁷.

En suma, Mengs utilizó en esta decoración las formas tradicionales de las figuras mitológicas relacionadas con los cuatro elementos según las personificaciones alegóricas de Ripa, no solo en la escena central de la Aurora, como trasunto de la soberana, sino también en las pinturas de la periferia, donde además de las estaciones, situó en las cuatro esquinas los cuatro elementos de la naturaleza, en medallones ochavados³⁸. En lo que respecta específicamente al Aire: está representado por la diosa Juno y el pavo real, siguiendo el modelo de Ripa e ilustrado por Baudoin (Fig. 3), como en los estucos de Roberto Michel (Fig. 5a). Ambos tienen en común la utilización de la misma fuente literaria.

³⁵ MERLO, 1781, m. 296, fls. 122-124.

³⁶ FABRE, 1829: 246-247.

³⁷ ROETTGEN, 1999: 1, 364-367.

³⁸ SANCHO GASPARG, 2013: 57- 59.

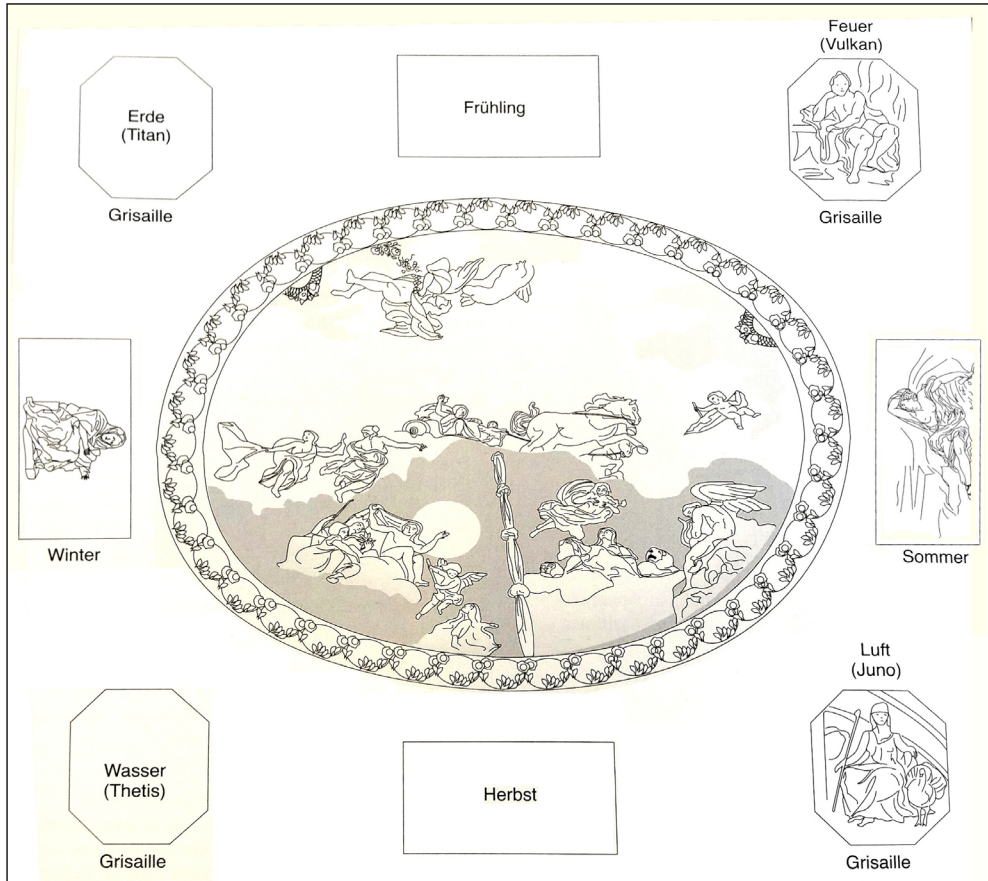


Fig. 6. Reconstrucción: los cuatro elementos por Roettgen; y a su lado: El Aire y la Tierra, y que según Roettgen, estos dibujos corresponden a Mengs. Fuente: ROETTGEN, 1999

1.3. Las mutaciones del Aire: los vientos

Al final de siglo, en el reinado de Carlos IV (1788-1808), Mariano Salvador Maella (1739-1819), fue el autor de la remodelación de la Cámara oficial, con la decoración de *la Apoteosis de Adriano y los cuatro elementos*³⁹ (1797).

La idea que subyace en esta decoración es parangonar al monarca con el emperador Adriano y la sustenta en los óvalos de las esquinas con figuraciones en grisalla de los Carros de los elementos: la Tierra simbolizada por Cibele; El fuego en Vulcano y El Agua en Neptuno; en el Aire introduce un cambio de paradigma, dando paso a la tercera tipología de Ripa — la mutación del Carro del Aire, con la figuración del viento, personificado en el rey de los vientos, Eolo (Fig. 7).

³⁹ MANO, 2011: 145.



Fig. 7. Mariano Salvador Maella, los cuatro elementos: Tierra, Aire, Fuego y Agua (detalle), 1797, cámara oficial Palacio Real

Según Ripa, Eolo:

Hombre vestido con un regio manto, y provisto de alas en los hombros. Ha de aparecer con los cabellos revueltos y levantados, llevándolos ceñidos mediante una corona. Tendrá además hinchadas las mejillas, mientras con ambas manos va sosteniendo un freno, en actitud altiva y orgullosa⁴⁰.

Maella completa la imagen con un geniecillo, también alado, con los carrillos hinchados emitiendo los vientos por la boca.

⁴⁰ RIPA, 2007 [1613]: II, 414.



Fig. 8. Mariano Salvador Maella, *Apolo y los cuatro elementos (los vientos)*, 1806. Sala de Billar, Palacio de Aranjuez

La pintura en grisalla de Maella aparece enmarcada por estucos realizados por Pedro Michel (hermano de Roberto), que siguió el esquema clásico de Ripa y refuerza el contenido alegórico del Aire mediante dos esculturas en estuco blanco de dos pavos reales, atributos de la diosa Juno reina del Aire; y en la parte superior, una guirnalda dorada con el pavo real flanqueado por trompetas o un fuelle en rocalla dorada.

Por último, mencionaremos otra obra realizada por Maella para la Sala de Billar del Palacio de Aranjuez: *Apolo y los Cuatro Elementos*⁴¹, 1806 (Fig. 8).

La figura de Apolo en el carro del Sol ya había sido representada por Giaquinto (Fig. 4); sin embargo, Maella en esta decoración dota todo el protagonismo a los Carros de los Cuatro Elementos⁴². La particularidad y originalidad en esta decoración reside en El Aire, en la que el pintor ha optado por los vientos, donde despliega toda la iconografía descrita por Ripa⁴³, quien cita a Ovidio, en el libro I, de la *Metamorfosis* y figura los siguientes: Eolo, Euro, Céfito, Austro y Aura. Al rey de los vientos: Eolo lo sitúa en la

⁴¹ MANO, 2011: 152-153.

⁴² RIPA, 2007 [1613]: I, 172-181.

⁴³ RIPA, 2007 [1613]: II, 414-419.

cornisa, en el lado derecho de la imagen, siguiendo el modelo ripiano que ya había utilizado en el Palacio Real (Fig. 7). En el celaje incorpora los vientos principales *Céfiro*, *Euro*, *Austro* (Fig. 8).

Sólo el viento Aura, está figurado en forma femenina, según la descripción de Ripa:

*Una muchacha de cabellos rubios [...] esparciendo, por último, con una y otra mano, muchas y bellas flores variadas. [...] para presentar de este modo aquellos vientos, de Primavera*⁴⁴.

Corroboramos nuevamente como la pintura es fiel a la descripción.

En resumen, en las estancias de la Casa del Labrador, el programa iconográfico está vinculado a la naturaleza rural, y en esta decoración todos los elementos compositivos forman parte de esta idea principal: Apolo vs. el monarca, como deidad solar, favorece el desarrollo de las cosechas y por ende el progreso de la Agricultura⁴⁵; a la que se suman los cuatro elementos origen de la vida y de todas las cosas con lo que se cerraría el ciclo de la naturaleza.

CONCLUSIONES

La reiteración en el uso del concepto alegórico del Aire a lo largo del siglo ha sido posible gracias a la versatilidad que Ripa imprimió a esta figuración con sus tres variaciones o tipologías. No obstante, en todas estas figuraciones, el hilo conductor ha permanecido constante: homenajear al monarca reinante y viene a confirmar la importancia del significado intrínseco de las mismas: Aire, Tierra, Agua y Fuego, representan los cuatro puntos de apoyo estructurales y que son el sostén de los distintos monarcas, los cuales se paragonan con los mismos y por transferencia simbólica se asimilan con ellos; y, por tanto, les sitúa en el origen de la vida y de todas las cosas.

FUENTES

- BOUDARD, Jean Baptiste (1759). *Iconologie tirée de divers auteurs*. Parma: Filippo Carmignani, vol. II, p. 19.
- BAUDOIN, Jean (1976 [1644]). *Iconologie*. Nueva York & Londres: Garland Publishing, vol. 2, pp. 2-5.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, (1965 [1800]). *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: en la imprenta de la Viuda de Ibarra. III, pp. 147-152.
- CONTI, Natale (1627). *Mythologie, ou Explication des fables, oeuvre d'éminente doctrine, & d'agréable lecture*. Paris: Chez Pierre Chevalier. [Consult. 3 jul. 2021]. Disponible en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1173801.texteImage>>.
- FABRE, Francisco José (1829). *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid, hechas de orden de S. M.* Madrid: por D. Eusebio Aguado, pp. 7-8, 127, 162, 246-247.

⁴⁴ RIPA, 2007 [1613]: II, 418.

⁴⁵ MANO, 2011: 399.

- MERLO, José (1781). *Descripción de las Obras de Pintura, así históricas como alegóricas, que S.M. (que Dios guarde) tiene en su Palacio Nuevo de Madrid, ejecutadas por Don Antonio Rafael Mengs, su primer Pintor de Cámara*. Madrid: Biblioteca del Palacio Real de Madrid. 296, pp. 114-121.
- PALOMINO, Antonio (1947 [1715]). *El Museo pictórico y Escala óptica*. Madrid: Aguilar, pp. 657-735.
- RIPA, Cesare (2007 [1613]). *Iconología*. Madrid: Akal, p. 2.

BIBLIOGRAFÍA

- GÓMIZ LEÓN, Juan José (2010). *Goya (1746-1828). Su vida y sus obras, familia y amistades*. Madrid: 52. [Consult. 3 feb. 2021]. Disponible en <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1n8n0>>.
- HERRERO SANZ, María Jesús (2020). *Roberto Michel al servicio del Rey y sus obras en los Sitios Reales*. In ENCINAS, Isabel, ed. *Roberto Michel: escultor del rey*. Madrid: Museo Casa de la Moneda, pp. 51-59.
- JUNQUERA DE VEGA, Paulina (1975). *El Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2.ª Parte, pp. 116-217.
- MANO, José Manuel de la (2011). *Mariano Salvador Maella: poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispano, pp. 145, 152-153, 399.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (2006). *Corrado Giaquinto y España*. Madrid: Patrimonio Nacional/Palacio Real, p. 232.
- REY RECIO, María Jesús (2019). *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Tesis doctoral.
- REY RECIO, María Jesús (2013). *Antonio Palomino como experto en pintura. Estudio de las ideas recogidas en la práctica de la pintura*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- ROETTGEN, Steffi (1999). *Anton Raphael Mengs, 1728-1779*. München: Hirmer Verlag, vol. 1, pp. 364-367.
- SANCHO GASPAS, José Luis (1993). *Francisco Sabatini, primer arquitecto, director de la decoración interior de los palacios reales*. In *Francisco Sabatini 1721-1797, la arquitectura como metáfora del poder*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 143-165.
- SANCHO GASPAS, José Luis (2009). *Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, p. 68.
- SANCHO GASPAS, José Luis (2013). *Dioses, héroes y el rey*. In NEGRETE, Almudena, ed. *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 57-59.
- SANCHO GASPAS, José Luis (2017). *El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 42-43.
- TÁRRAGA, María Luisa (1989). *Los Estucos de Roberto Michel para el Palacio de El Prado*. «Archivo Español de Arte (AEA)». 62:24, 315-330.

WALTER CRANE Y LOS PRIMEROS ILUSTRADORES VICTORIANOS. LAS FÁBULAS DE ESOPHO COMO EJEMPLO DE LA INTERPRETACIÓN DE LAS FUENTES CLÁSICAS

SONIA RÍOS-MOYANO*

Resumen: *El texto aborda cuatro cuestiones que van de lo general a lo particular. En primer lugar, la relevancia del libro y la ilustración en la época victoriana; en segundo lugar, la aportación del movimiento Arts & Crafts al renacer del libro y la ilustración; en tercer lugar, la pervivencia de los clásicos, y en concreto de las fábulas y leyendas en la cultura del XIX. Se concluye destacando la labor de Walter Crane por encima de otros ilustradores, poniendo como ejemplo el libro sobre las fábulas de Esopo, *Baby's Own Aesop*, de 1887. A través del análisis de las obras de distintos ilustradores victorianos coetáneos a Crane, podremos enfatizar la labor teórica, reflexiva y práctica del autor, afirmando que, gracias a su magisterio y obras, se produjo un cambio significativo en la expresión plástica que tendría su continuidad en el diseño gráfico y editorial del siglo XX.*

Palabras clave: *ilustración; fábulas; siglo XIX; Arts & Crafts; diseño editorial.*

Abstract: *This text deals with four questions that go from the general to the particular. Firstly, the relevance of books and illustration in the Victorian era; secondly, the contribution of the Arts & Crafts movement to this revival of books and illustration; thirdly, the survival of the classics, and specifically fables and legends in 19th century culture; thirdly, the survival of the classics, and specifically of fables and legends in 19th century culture, to conclude by highlighting the work of Walter Crane above that of other illustrators, giving as an example the book *Baby's Own Aesop*, 1887. Through the analysis of the works of different Victorian illustrators contemporary to Crane, we will be able to emphasize the theoretical, reflexive, and practical work of the author, affirming that, thanks to his teaching and works, a significant change was produced in plastic expression that would have its continuity in the graphic and editorial design of the 20th century.*

Keywords: *illustration; fables; 20th century; Arts & Crafts; editorial design.*

Lo que la pólvora ha hecho por la guerra, la imprenta lo ha hecho por la mente.

Wendell Phillips

1. EL CONTEXTO

Durante la época victoriana, la evolución de la imprenta y las nuevas formas de reproducción masiva trajo un nuevo renacer del libro. Se editaron miles de obras que se integraron en un nuevo mercado coincidiendo con el espíritu de fin de siglo y el estilo

* Universidad de Málaga. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte. Email: srios@uma.es. Este trabajo se desarrolla en el marco del grupo de investigación HUM-130 de la Universidad de Málaga — Junta de Andalucía.

dominante; el Arts & Crafts. Esa renovación de los volúmenes se puso de moda, puesto que además de las nuevas familias tipográficas, proliferaron las encuadernaciones lujosas sobre piel y otros materiales con profusión de dorados, estampados o gofrados. Además de ello, los adornos de páginas se extendían hacia la portada y se practicó con distintos tamaños. En cuanto al contenido, las historias y las formas en que se narraban e ilustraban también evolucionaron. Se volvieron más didácticas, convivieron las ilustraciones de grandes artistas con los dibujos destinados a nuevos géneros como los *toy books*, los cuales gozaron de un gran protagonismo. Además del libro lujoso y del libro obsequio proliferaron otra serie de ediciones de pequeño formato, de bajo coste y de escasa calidad que permitió que el libro se considerase como un objeto de consumo; hablamos de los *yellow-back*, esos libros de tapas amarillas que reproducían obras populares y que tuvieron una gran demanda¹. Esto debemos entenderlo en el contexto en el que se producen, una Gran Bretaña poderosa que iba a la vanguardia de los grandes cambios políticos, sociales y económicos. El efecto fue inmediato en la sociedad y en la cultura. Fue una época de grandes contradicciones y problemas acarreados por la rápida industrialización. En este clima surgió la preocupación por la estética, por la democratización de los objetos, por la lucha contra el objeto feo industrial apostando por la revitalización de las artesanías. Hubo un sentimiento de nostalgia ante la pérdida de la tradición, de la antigüedad, de la invasión de lo industrial y tecnológico sobre la urbe, la naturaleza y el individuo. Una actitud combativa, lo que Morris definiría como la época del sucedáneo en sus escritos.

2. PIONEROS DE LA ILUSTRACIÓN VICTORIANA

Coinciden un gran número de artistas, ilustradores, grabadores, impresores y otros oficios relacionados con el libro y su manufactura, lo que contribuyó en la perfección de un engranaje que se concretaría con la popularización y democratización del libro victoriano. Entre los ilustradores y diseñadores más populares encontramos grandes nombres como:

*Aubrey Beardley, Charles Bennett, James Frederick Burn, Randolph Caldecott, Cobden-Sanderson y Miss EM MacColl, Walter Crane, Alfred Croquill, Richard Doyle, Robert Dudley, Mary Ellen Edwards, Herbert Granville Fell, Joseph William Gleeson White, Kate Greenaway, Althea Gyles, Laurence Housman, Henry Noel Humphreys, Selwyn Image, Owen Jones [...], entre otros*².

¹ PÉREZ PRIEGO, 2018.

² «Victorian Book Design — Bindings, Type, and Page Design». [Consult. 10 feb. 2021]. Disponible en <<https://www.victorianweb.org/art/design/books/index.html>>

Insistimos a tres que pertenecen a la primera generación de ilustradores modernos, a Randolph Caldecott, Kate Greenaway y Walter Crane³. La siguiente década trajo otra generación de ilustradores que tuvo en cuenta lo que habían hecho sus predecesores y lo que la sociedad demandaba, destacamos aquí nombres como Richard Doyle y Eleanor Vere Boyle. El trabajo de ilustrador y otras artes del libro fue en aumento, de modo que hacia las últimas décadas del siglo encontramos populares diseñadores de portadas como; Talwin Morris, Joseph William Gleeson White, Charles Ricketts, Herbert Granville Fell o Aubrey Beardley. De entre los ilustradores victorianos, Walter Crane (del que hablaremos en epígrafe aparte), fue el más innovador y arriesgado gracias a que era un artista muy polifacético. Además de recoger las diversas influencias del movimiento Arts & Crafts —que adaptó a su estilo e hizo suyas—, fue de los ilustradores más novedosos y modernos, ejerciendo una gran influencia en sus contemporáneos.

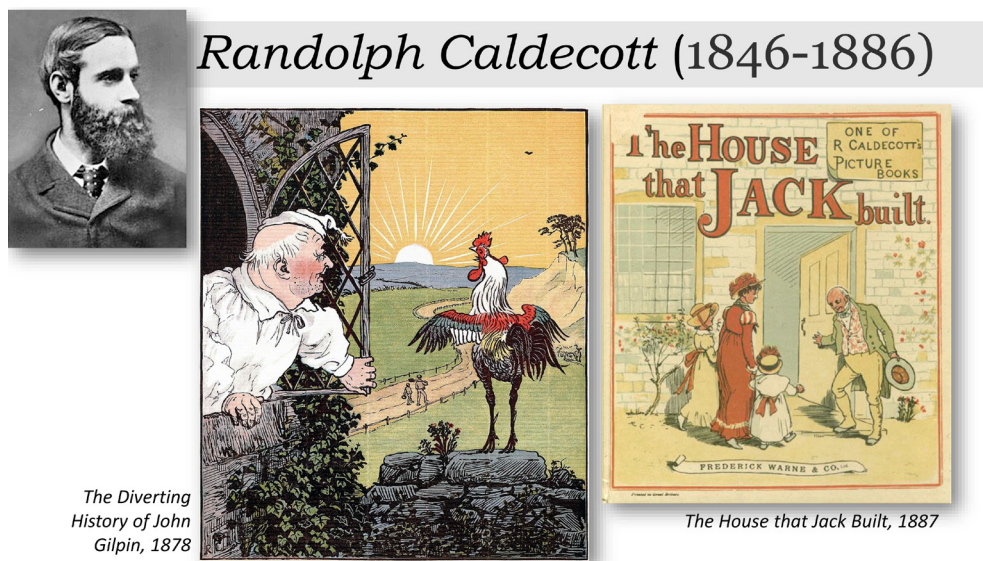


Fig. 1. Randolph Caldecott
Fuente: fotografía de acceso abierto. Composición de la autora

El otro gran ilustrador es Randolph Caldecott⁴, quien tiene un estilo muy característico, destacando el uso de distintos recursos plásticos para ensalzar sus dibujos. Fue pintor, escultor y acuarelista, además de dibujante. No obstante, lo que realmente le hizo famoso fueron las ilustraciones infantiles. Hasta la década de los setenta alternó su trabajo en la banca con su obra artística diversa, pero a partir de esos años se dedicó por completo

³ FRANCES, 1946: 141-143.

⁴ ENGEN, 1976.

a la ilustración. Solo le faltaba entrar en el círculo cultural del momento, con reconocidos artistas como Dante Gabriel Rossetti o John Everett Millais, y fue precisamente Frederic Leight quien le presentó al otro gran ilustrador del momento, Walter Crane. En el año 1877, Crane deja de trabajar como dibujante para el impresor Evans, Caldecott⁵ ocupó su lugar. Ilustrará dos obras infantiles: *The House that Jack Built*⁶ y *The Diverting History of John Gilpin* (1878)⁷. Estos libros se realizaron con el objeto de ser comercializados en Navidad. La colaboración Caldecott-Evans funcionó bien y obtuvieron un reconocimiento inmediato. Efectuaron dos libros cada Navidad hasta que el ilustrador falleció en 1886. Su estética fue muy aclamada; un grafismo libre, lineal, espontáneo, de mínimos elementos compositivos, sin perder el carácter animado y divertido de una ilustración infantil. Su fama traspasó Gran Bretaña y gozó de gran renombre en Estados Unidos⁸, donde le sorprendió la muerte, no sin antes ilustrar libros de Washington Irving⁹, Juliana Ewing, Henry Blackburn o Frederick Maryatt.

Kate Greenaway es la otra ilustradora destacada. No es muy habitual encontrar nombres de mujeres entre los artistas de este periodo, no obstante, después aparecerán otras artistas relevantes, tales como las hermanas MacDonald, Jessie Marion King, Helen

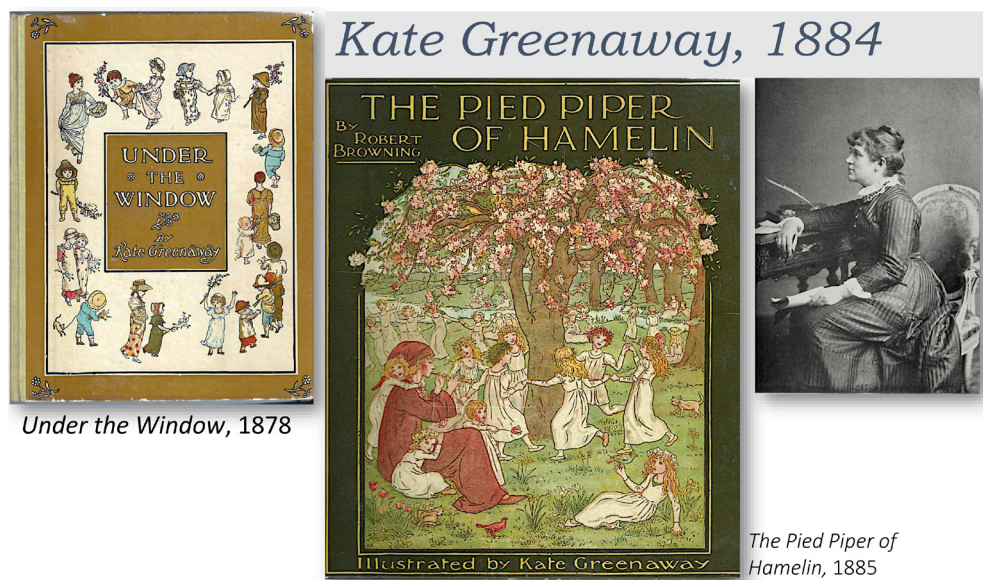


Fig. 2. Kate Greenaway
Fuente: fotografía de acceso abierto. Composición autora

⁵ ALLINGHAM, 2017.

⁶ CALDECOTT, 1878: 10 y ss.

⁷ ARIZPE, FARRAR, McADAM, 2018: 371-380.

⁸ La Association for Library Service to Children (ALSC), perteneciente a la American Library Association (ALA) viene dando la Medal Caldecott desde 1938 para premiar al mejor libro ilustrado estadounidense del año anterior.

⁹ IRVING, 1886: 3 y ss.

Beatrix Potter o Anna Traquair Phoebe¹⁰. La familia de Greenaway quiso que tanto hijos como hijas tuviesen la misma educación. Kate tuvo una infancia feliz. Vivió cerca de su abuela en Rolleston, Nottinghamshire, y pasaba muchas horas en el jardín familiar detrás de la tienda de sombreros de su madre; un auténtico vergel de flores, de color y olor que la acompañarían toda su vida y que trasladaría simbólicamente a sus ilustraciones infantiles¹¹. Allí comenzó a imaginar, soñar y crear. Siempre recordaba ese mundo de fantasía que se hacía realidad en su cabeza, donde encontraba la belleza y era feliz¹², fue, sin duda, una de sus mayores fuentes de inspiración durante su etapa creativa. Kate se formó en la Finsbury School of Art, en la Central School de South Kensington y en la Slade School of Art. A final de la década de los sesenta realizó su primer encargo, una postal sobre el *Valentine's Day*, para el editor del «The People Magazine». Tras ese compromiso llegaron numerosos encargos editoriales. Las ilustraciones de Kate mezclaban estilos diversos y estaban en consonancia con la estética del momento. Además, conocía con gran detalle la historia de la moda y el gusto dominante. Sus personajes y composiciones delataban esa proximidad con su tiempo, de ahí que, a finales de los setenta, su padre —grabador en madera—, contactó con el Sr. Evans y junto a él le llegó la fama. Era el año 1879 cuando se publicó *Under the Window*¹³, que fue todo un éxito. El siguiente libro fue *Kate Greenaway's Birthday Book for Children*, pero a pesar de su esfuerzo, a partir de la década de los ochenta comenzó su declive. *Mother Goose*¹⁴ se publicó en 1881, en un papel inadecuado y con rimas de autores de poca valía en vez de usar versos propios. Otra obra cuestionada fue *A Day in a Child's Life* de 1881, escrita por el sobrino de Evans. *Little Ann and Other Poems* de 1883 tuvo rimas de la propia Kate, pero tampoco llegó a tener éxito. La confianza de la ilustradora ya estaba mermada. Evans lo intentó nuevamente, en esta ocasión con *Language of Flowers*¹⁵ en 1884; luego llegarían *Marigold Garden* (1885), *Pied Piper of Hamelin* de R. Browning (1888) y finalmente *Kate Greenaway's Book of Games* (1889)¹⁶. La década de los noventa vio el ocaso de la ilustradora, se dedicó a la acuarela, con la que nunca consiguió el éxito ni el reconocimiento que tuvo con sus ilustraciones. Tras la muerte de sus progenitores su estabilidad emocional y sus recuerdos de la infancia se esfumaron, esa gran fuente de inspiración personal basada en su vida ya no volvió a florecer en ninguna ilustración como lo había hecho en décadas anteriores.

¹⁰ «Gender, sexuality and the visual arts in the Victorian era». [Consult. 18 mar. 2021]. Disponible en <<https://www.victorianweb.org/espanol/sexo/arte.html>>.

¹¹ TAYLOR, 1991: 13.

¹² MEYER, 1987: 111.

¹³ GREENAWAY, 1878: 5 y ss.

¹⁴ GREENAWAY, 1881: 8 y ss.

¹⁵ GREENAWAY, 1884: 6 y ss.

¹⁶ DOYLE, GROVE, SHERMAN, 2018: 255 y ss.

3. WALTER CRANE, DISEÑADOR, ILUSTRADOR Y TEÓRICO

Crane fue ilustrador, pintor, diseñador y teórico. Pertenece a lo que hemos denominado la primera generación de ilustradores victorianos junto a Caldecott y Greenaway, todos en el círculo del impresor Evans. Crane, comenzó dedicándose a la pintura. En el año 1862 hizo la obra titulada *La dama de Shalott*, que fue mostrada en la Royal Academy, pero a pesar de estar en consonancia con el estilo prerrafaelita, su obra pictórica fue rechazada desde sus inicios hasta el final de su vida. En su juventud, fue elogiado por Ruskin. Durante tres años trabajó en el taller del grabador en madera W. J. Linton (1859-1862). Bajo su magisterio, tuvo oportunidad de estudiar las obras de los artistas contemporáneos como Rossetti o Millais. Uno de sus primeros trabajos fue la ilustración de la *Dama de Shalott* de Tennyson. Estuvo influenciado por sus contemporáneos, por el clasicismo, por el renacimiento y por el neoclasicismo, además del influjo medieval del movimiento Arts & Crafts y el japonésismo que había llegado a Gran Bretaña en la segunda mitad del XIX tras la Exposición Internacional de 1862. En 1863 diseñó *Toy books* para G. Routledge. Un año más tarde comenzó a realizar libros infantiles de bajo coste para Edmund Evans. Era un gran dibujante, y como tal, su amplísimo conocimiento en técnicas artísticas le permitió sacarle el máximo partido a unas ilustraciones que dejaban de ser en blanco y negro para incorporar el color de la reciente litografía. Sus dibujos eran muy llamativos, vivos, y con composiciones eclécticas que mezclaban oriente y occidente, la época medieval y el romanticismo (a su antojo). Empleó formas clásicas, composiciones equilibradas y simétricas donde se combinaban decoraciones, personajes mitológicos o temas victorianos de moda, sin olvidar la relevancia de los animales que ayudaron a despertar la fantasía de muchos infantes. Los libros de bajo coste de Evans tenían sus limitaciones: además del precio, el papel era de escasa calidad y se usaban pocas tintas de impresión para ahorrar; solo tres en un principio. Esto, potenció la linealidad de sus diseños y la plasticidad de sus ilustraciones. A medida que se volvían más creativas y originales, iba dejando a un lado la estética victoriana de los primeros años para dejarse influenciar por otro de los grandes dibujantes e ilustradores del momento; Burne-Jones. La principal aportación de Crane es que supo encontrar su estilo estudiando las expresiones plásticas de distintas culturas, concediéndole cada vez un mayor protagonismo al dibujo, al diseño y a la relación del diseño en el espacio de la página. Era muy meticuloso en sus composiciones. De hecho, estudiar las metopas del Partenón realizadas por Fidias —que Elgin depositó en el British Museum—, le ayudó a entender la esencia misma del contorno del dibujo. Unos años más tarde, en *The Bases of Design* de 1898 presentó algunas ilustraciones que mostraban esos estudios sobre los mármoles de Fidias. Destaca la ilustración titulada «Metope of the Parthenon, showing relation and proportions of the masses in relief to the ground»¹⁷.

¹⁷ CRANE, 1898b: 9.

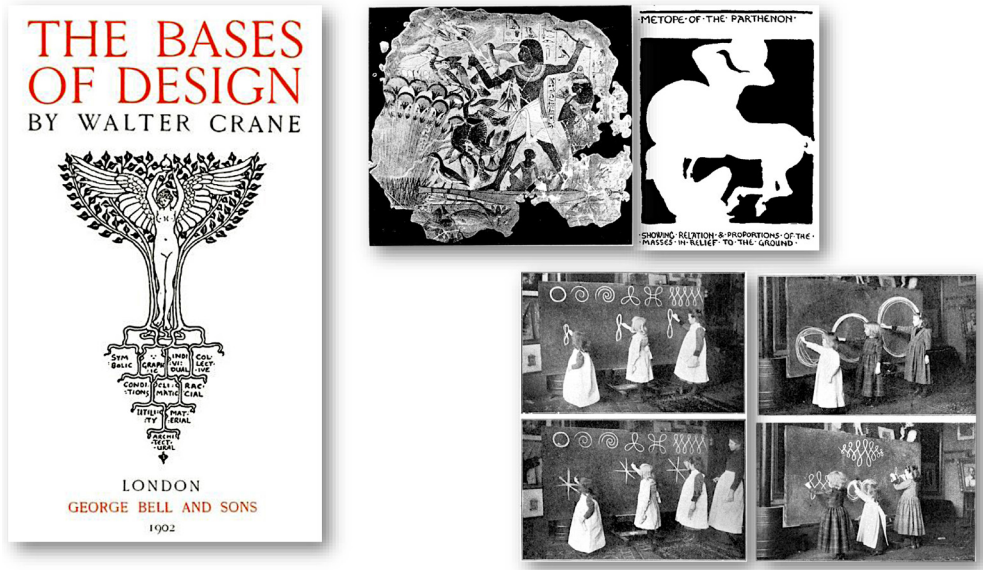


Fig. 3. Walter Crane. *The Bases of Design*
Fuente: fotografía de acceso abierto. Composición autora

En *Of the Decorative Illustration of Books Old and New* (1896), desarrolló otra idea interesante, puesto que el interior de sus libros es tan importante como la portada, y ésta es concebida como una extensión más del interior, tanto de las imágenes como del texto; es un reclamo visual al lector porque anuncia el contenido del libro, pero para él todo era un objeto artístico único cuidado hasta el más mínimo detalle. La idea de obra de arte total que predominaba en el Arts & Crafts está presente en el concepto de diseño de Crane, quien lo aplica a todo tipo de objetos; desde porcelanas para la fábrica de Josiah Wedgwood, en los azulejos de Maw & Co. y Pilkington, en los papeles pintados de Jeffrey & Co, en los bordados para el Royal School of Neerlework y en los tapices para Morris & Co. De hecho, diferenciaba entre los diseños tridimensionales y los bidimensionales: azulejos, papeles pintados, portadas de libros o pequeños folletos. Al final de su vida, durante las dos últimas décadas sintió la necesidad de dejar por escrito su idea sobre el arte y el diseño, destacan: *Of the Decorative Illustration of Books Old and New* (1896), sin menospreciar todos los libros que le siguieron — *The Bases of Design* (1898), *Line and Form* (1900), *Ideals in Art: Papers Theoretical, Practical, Critical* (1905) y *An Artist's Reminiscences* (1907)¹⁸.

¹⁸ O'NEILL, 2015: 106-137.

4. LA ESTÉTICA DEL ARTS & CRAFTS EN WALTER CRANE

Para Crane el libro y la encuadernación tenían un significado especial. Esta idea la podemos relacionar con la percepción y la fabricación del libro dentro del movimiento Arts & Crafts. La Kelmscott Press de Morris y sus lujosas ediciones ejemplifican ese interés por la recuperación del libro orlado, ilustrado o iluminado medieval. La manera de proceder de Crane se basada en la música. En cada página, las armonías entre el texto y la imagen se desarrollaban como un tallo que se expandía hacia la portada. De hecho, la tapa se convirtió en lugar más para la experimentación donde tenía cabida la imagen simbólica, era el reclamo de lo que el lector iba a encontrar en el interior. Este principio lo desarrolló tanto en los libros cultos, como en los infantiles, convirtiéndose en una de las claves de su estilo y su éxito. Para muchos editores e ilustradores la portada era algo secundario, y se repetían algunos tipos y modelos de manera habitual, sin embargo, Crane innovó, y creó una idea básica en diseño. Buscó la armonía, la belleza y la simplicidad a través de la abstracción intelectual del ornamento y la figura, para así resaltar los valores lineales y plásticos en conjunto, no de forma individual de cada elemento o recurso aislado. Para Crane: «Ornament in its developed, or sophisticated and conscious, stage seems to me to have a close analogy to music of certain types»¹⁹; esta idea de crear armonías tal como un ritmo musical ya la venía desarrollando desde décadas anteriores, y puede observarse en los volúmenes para niños como *The Baby's Opera* de 1877.

En 1882 editó *Household Stories by the Brothers Grimm*²⁰, un libro muy diferente a sus anteriores. Sus ilustraciones ya estaban anunciando un cambio o proximidad hacia la estética medieval de Morris, considerándose un precedente de los trabajos que realizaría para la Kelmscott Press. Esa proximidad entre Morris y Crane estuvo basada en una admiración mutua, lo que llevó a que estrechasen sus lazos, no solamente estéticamente, sino también desde el punto de vista político, social, activista y militante, alejándose cada vez más de la estética victoriana para abrazar la estética medieval preconizada por Morris. La primera obra editada en la imprenta de Morris fue *The Story of the Glittering Plain*, en el año 1894. Ese mismo año sacó una versión de gran tamaño impresa con los tipos Troy y Chaucer. Se usaron tintas roja y negra, ninguna más. Crane volvió a hacer grabados en madera, inspirándose en los manuscritos medievales donde se combina, con gran armonía y abigarramiento, el texto con la imagen. Crane siempre se jactó de estar muy satisfecho de su trabajo para Morris y la Kelmscott, incluyendo incluso una página de *The Glittering Plain* en su libro *De la ilustración decorativa de libros antiguos y nuevos*, publicado en 1896. Otro dato interesante en esta relación entre ambos es que

¹⁹ CRANE, 1905: 102, «el ornamento en su etapa desarrollada, o sofisticada y consciente, me parece tener una analogía cercana con la música».

²⁰ CRANE, 1882: 9; SPINOZZI, 2014: 261-272.

fundaron la Arts and Crafts Exhibition Society en 1888²¹; y fue Crane quien ostentó la presidencia durante varios años, además de ser director de diseño de la Manchester School of Art (1893-1896) y del Royal Collage of Art de Londres (1897-1898).

5. LOS CLÁSICOS, PERVIVIENCIA DE MITOS Y FÁBULAS EN LOS LIBROS INFANTILES. *BABY'S OWN AESOP*, 1887 DE WALTER CRANE COMO EJEMPLO

La influencia del clasicismo y la literatura antigua ha sido una constante a lo largo de los siglos, también en la era victoriana, lo que se hace palpable en los libros de fábulas, siendo el de Esopo uno de los preferidos por los impresores e ilustradores. Había una altísima demanda de estas obras, y fue un tema recurrente, sobre todo para Caldecott y Crane porque encajaban muy bien con las historias moralizantes o de fantasía que se transmitía a los niños, donde los animales, además de cobrar vida y personificarse, acaparaban un gran protagonismo. Durante el siglo XIX se produjeron numerosas ediciones, de hecho, destacamos el libro de Thomas Bewick & Son de 1818 o el de CARPENTER AND SON de 1814 donde puede leerse en su portada «EMBELLISHED WITH/One Hundred and Eleven/ EMBLEMATICAL DEVICES». De los años setenta destaca «A VIDA DE ÆSOP, Y UN ENSAYO SOBRE FÁBULA/ DE OLIVER GOLDSMITH./ Reimpreso fielmente de la rara edición de Newcastle publicada/ por T. Saint en 1784. / Con los grabados en madera originales de Thomas Bewick/ Y UN / prefacio ilustrado de Edwin Pearson./ 1871». Estos tres ejemplos muestran libros y grabados sin ningún toque de distinción, lujo ni modernidad.



Fig 4. Ilustraciones de *Las fábulas de Esopo*, ediciones de 1814, 1818 y 1871
Fuente: fotografía de acceso abierto. Composición autora

²¹ BAYLEY, 1992: 149.

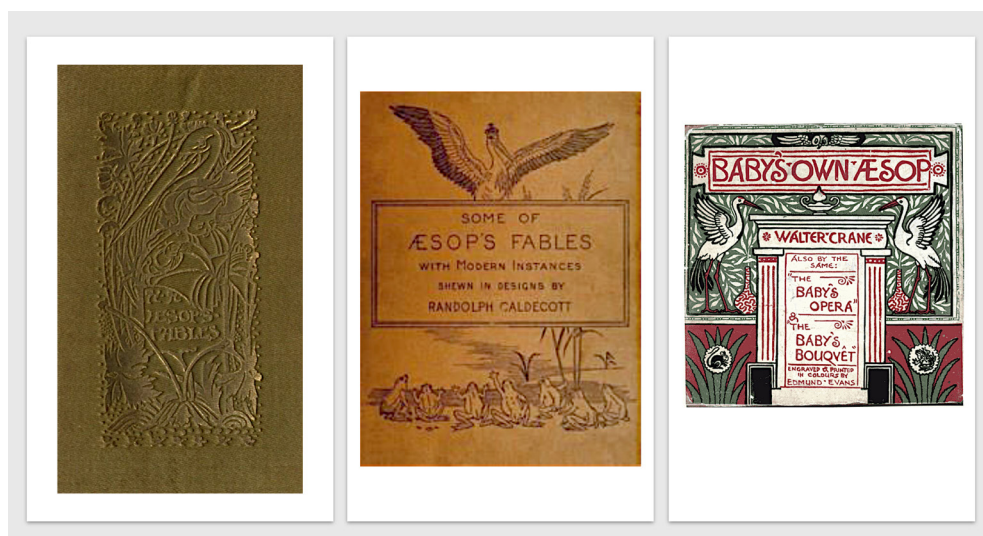


Fig. 5. Ilustraciones de *Las fábulas de Esopo*, ediciones de 1883, 1895 y 1887
Fuente: fotografía de acceso abierto. Composición autora

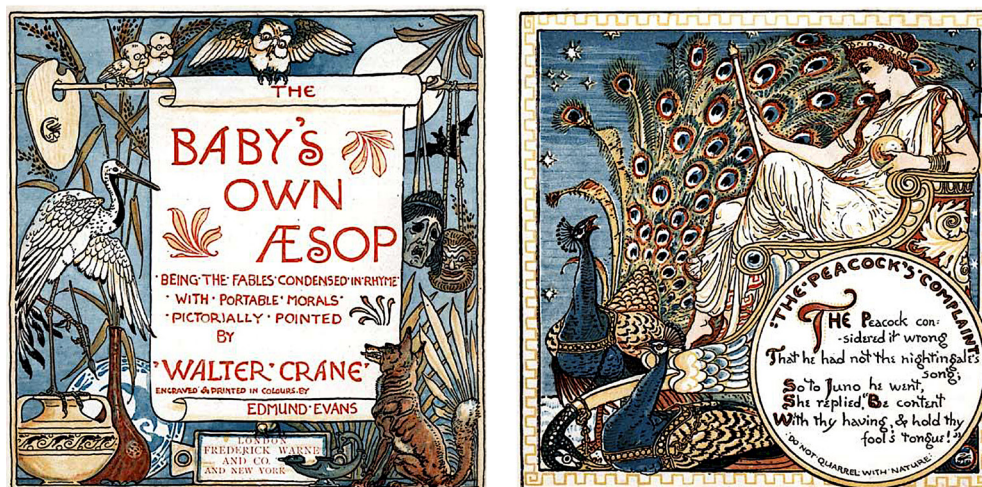


Fig. 6. *Baby's Own Aesop*, 1887, de Walter Crane, tablas anterior y posterior
Fuente: fotografía de acceso abierto. Composición autora

Unos años más tarde, en la década de los ochenta encontramos tres libros que sí merecen especial atención, de una parte «ALGUNAS/FÁBULAS DE ÆSOP/CON/ INSTANCIAS MODERNAS/ MOSTRADAS EN DISEÑOS/ POR RANDOLPH CALDECOTT/ DE NUEVAS TRADUCCIONES DE ALFRED CALDECOTT, MA/ LOS GRABADOS DE JD COOPER/ Londres/ MACMILLAN AND CO./ 1883/ Impreso por R. & R. Clark, Edimburgo». El otro es «LAS FÁBULAS DE/ÆSOP/ ILUSTRADO POR

CHARLES ROBINSON/ LONDRES/ PUBLICADO POR/ IMDENT & C^o/ EN/ ALDINE HOUSE/ OVER CONTRA/ GREAT EASTERN ST EC/ 1895». El otro libro que queremos destacar es «THE /BABY'S / OWN/ ÆSOP / BEING THE FABLES CONDENSED IN RHYME / WITH PORTABLE MORALS / PICTORIALY POINTED/ BY/ WALTER CRANE / ENGRAVED & PRINTED IN COLOURS BY / EDMUND EVANS/ 1887». Estos grabados, ordenados de izquierda a derecha nos muestran una evolución, donde claramente la obra de Crane a la derecha nos muestra un tablero que se concibe como un patrón simétrico de formas abstractas bastante simples que van alternando los colores verde y rojo. El color blanco es el del papel.

Las tablas anterior y posterior de *Baby's Own Aesop*, de Walter Crane, fue editada por Edmund Evans. Se combina con maestría las líneas y el color, las formas se han simplificado y se mueven rítmicamente por el espacio de la portada. Se puede ver una clara influencia de la estética japonesa y la estética neoclásica. Crane supo combinar ambos estilos, a los que sumó una serie de pequeños animales que van adelantando el contenido de la obra. Es muy habitual ver en sus libros a dos grullas, aludiendo a su propio apellido. Citaremos dos fábulas de Esopo interpretadas por los ilustradores victorianos. Al verlas en conjunto podemos apreciar, salvando las distancias, la evolución gráfica y estética de la ilustración hacia el final de siglo donde se desenvuelve Crane. La primera fábula escogida es la de «El asno con piel de león». Resumidamente, la fábula cuenta que un asno estaba alimentándose de hierba en el borde un bosque, entonces encontró la piel de un león, se la puso y fue disfrazado con ella, sembrando el terror allí por donde pasaba. Su amo lo buscaba, y cuando lo encontró el asno fue a espantar al amo, quien lo reconoció porque le asomaban las orejas de asno, y rápidamente comenzó a darle con un garrote, puesto que a pesar de estar disfrazado no era más que un asno.

En la Fig. 7 vemos los grabados que ilustran las ediciones de 1814, 1818 ya aludidas anteriormente y la de Walter Crane de 1887. La dos primeras son grabados muy lineales en blanco y negro con la imagen en el centro escenificando el momento último de la fábula cuando el amo le está dando con el garrote. Con Crane el color recorre toda la ilustración y se permite algunas innovaciones compositivas. El texto se incluye en un tondo en la parte inferior derecha, con tipografía caligráfica y manual. En cuanto a la composición, presenta una línea de horizonte elevada, donde se visualiza el gran contraste de las columnas con el intercolumnio completamente negro que realza y cierra el fondo. En la parte central se desarrolla la misma escena que antes, el amo golpea al asno con el garrote. Detrás, personajes de menor tamaño que contribuyen a crear profundidad, se mueven agitadamente de un lado a otro como si el asno les hubiese asustado, pero mientras corren atienden a la escena que acontece en la parte delantera. Los personajes tienen gestos de asombro. Su atrezo, la escenografía y la vestimenta, con esos vestidos vaporosos en las mujeres, contextualizan la ilustración en la época clásica, tamizada por la visión plástica de la estampa japonesa, con sus líneas sinuosas

EL ASNO EN PIEL DE LEÓN.



Fig. 7. *Baby's Own Aesop*, 1887, de Walter Crane, «El asno con piel de león»
Fuente: fotografía de acceso abierto. Composición autora

y el desarrollo de la escena en sentido diagonal, de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba para llevar la atención del espectador hacia el tondo del lado inferior derecho donde se sitúa el texto de la fábula.

En último lugar, presentamos otra de las fábulas, «El zorro y la cigüeña» (grulla). Mostramos la ilustración de Charles Robinson del libro de 1895, con influencia del estilo japonés, desde la concepción del espacio hasta las manchas negras muy lineales y los formatos altamente estilizados y verticales, incluido en ello la ilustración de los animales protagonistas de la historia. La fábula cuenta que un día un zorro invitó a una cigüeña a cenar, pero quería burlarse de su invitada y le puso una sopa en un plato poco profundo, de modo que la cigüeña no pudo cenar a consecuencia de su pico largo. El zorro se rió de ella y le pidió que le devolviese la visita. Así ocurrió, y cuando llegó a su casa, el zorro se encontró que la comida estaba en unos tarros con cuellos altos. La cigüeña pudo acceder a la comida con facilidad gracias a su pico mientras que el zorro no pudo probar bocado. La cigüeña le dijo al zorro que estaba muy contenta de que hubiese comido tanto como ella en casa del zorro. Al escuchar esto el zorro bajó la cabeza y enseñó los dientes, mal humorado, a lo que el ave respondió que lo que no puedes tomar como broma nunca debes hacerlo a los demás. La imagen de la izquierda muestra la ilustración de Robinson en los momentos concretos de enfado de ambos en casa del contrario. Lo más destacado es la facilidad para representar la fábula con pocas líneas negras y manchas. Destaca la influencia japonesa, la habilidad para dibujar la estancia y la capacidad de recalcar a los personajes recortados sobre un interior esbozado con pocas líneas.



Fig. 8. *Baby's Own Aesop*, 1887, de Walter Crane, «El zorro y la cigüeña /grulla»
Fuente: fotografía de acceso abierto. Composición autora

En el lado derecho vemos la ilustración de Walter Crane, y en primer lugar matizamos el cambio del nombre de la fábula, que en vez de una cigüeña tiene a una grulla como protagonista (aludiendo a su apellido). La composición es simétrica. Una forma de paipay se sitúa en el centro, dentro se escribe el texto de la fábula. Cada una de las partes del formato representa una escena, a la izquierda la que se produce en casa del zorro y la otra en el lado derecho. La ilustración es muy colorida, la vegetación y ornamentación se ha simplificado y abstraído de modo que se combina armoniosamente todos los elementos, desde los dibujos de los animales protagonistas de la escena hasta la tipografía en el panel central.

Hasta aquí solo se muestra un pequeño uso de Esopo en la literatura victoriana y en el contexto del Arts & Crafts. Se subraya la relevancia de la obra de Crane, quien carece de monografías específicas que analicen sus múltiples facetas dentro del mundo del diseño y su labor como teórico del diseño y el arte de su época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLINGHAM, Philip (2017). *Randolph Caldecott (1846-86), Late Victorian Illustrator*. [Consult. 5 Dic 2020]. Disponible en <<http://www.victorianweb.org/author/dickens/pva/pva74.html>>.
- ARIZPE, Evelyn; FARRAR, Jennifer; McADAM, Julie (2018). *Picturebooks and literacy studies*. In KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina, ed. *The Routledge companion to picturebooks*. Abigdon: Taylor & Francis, pp. 371-380.
- BAYLEY, Stephen (1992). *Walter Crane*. In BAYLEY, Stephen, dir. *Guía Conran del diseño*. Madrid: Alianza, p. 149.

- CALDECOTT, Randolph (1878). *The House That Jack Built*. Londres: Frederick Warne & Co. Ltd.
- CRANE, Walter (1870). *Valentine y Orson*. Londres: George Routledge & Sons.
- CRANE, Walter (1874). *The Frog Prince and Other Stories by Walter Crane*. Londres: George Routledge & Sons.
- CRANE, Walter (1875a). *The Alfabeth of Old Friends*. Londres & Nueva York: George Routledge & Sons.
- CRANE, Walter (1875b). *The Blue-Beard Picture Book*. Londres & Nueva York: George Routledge & Sons.
- CRANE, Walter (1877). *The Baby's Opera*. Londres: George Routledge & Sons.
- CRANE, Walter (1878). *The Baby's Bouquêt*. Londres: George Routledge & Sons.
- CRANE, Walter (1882). *Household Stories by the Brothers Grimm*. Londres, Macmillan.
- CRANE, Walter (1887). *Baby's Own Aesop*. Londres: George Routledge & Sons.
- CRANE, Walter (1896). *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*. Londres: G Bell and Sons.
- CRANE, Walter (1898a). *Household Stories by the Brothers Grimm*. Chicago y Nueva York: Rand, McNally and Company.
- CRANE, Walter (1898b). *The Bases of Design*. Londres: Bell.
- CRANE, Walter (1900). *Line and Form*. Londre: Bell.
- CRANE, Walter (1905). *Ideals in Art: Papers Theoretical, Practical, Critical*. Londres: Bell.
- CRANE, Walter (1907). *An Artist's Reminiscences*. Londres: Methuen.
- DOYLE, Susan; GROVE, Jaleen; SHERMAN, Whitney (2018). *History of Illustration*. Nueva York: Bloomsbury.
- ENGEN, Rodney (1976). *Randolph Caldecott, Lord of the Nursery*. Londres: Bloomsbury.
- FRANCES, Paul (1946). *A collection of children's books illustrated by Walter Crane, Kate Greenaway and Randolph Caldecott*. «Apollo: The international magazine of arts». 43:256, 141-143.
- «GENDER, sexuality and the visual arts in the Victorian era». [Consult. 18 mar. 2021] Disponible en <<https://www.victorianweb.org/espanol/sexo/arte.html>>.
- GREENAWAY, Kate (1878). *Under the Window*. Londres: Edmund Evans.
- GREENAWAY, Kate (1881). *Mother Goose or the Old Nursery Rhymes*. Londres: Edmund Evans.
- GREENAWAY, Kate (1884). *Language of Flowers*. Londres: Edmund Evans.
- IRVING, Washington (1886). *Old Christmas from the Sketch Book of Washington Irving*. Londres: Macmillan & Co.
- MEYER, Susan E. (1987). *A Treasury of the Great Children's Book Illustrators*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- O'NEILL, Morna (2015). *Cartoons for the cause? Walter Crane's «The Anarchists of Chicago»*. «Art history: journal of the Association of Art Historians». 38:1, 106-137.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2018). *Historia del libro y edición de textos*. Madrid: UNED.
- SPINOZZI, Paola (2014). *Accurate reproduction, ingenious representation: Lucy and Walter Crane's Household Stories, from the Collection of the Bros. Grimm (1882)*. «Word & Image, A Journal of verbal/visual enquiry». 30:3, 261-272. DOI:10.1080/02666286.2014.938541.
- TAYLOR, Ina (1991). *The Art of Kate Greenaway: A Nostalgic Portrait of Childhood*. Gretna, LA: Pelican.
- «VICTORIAN Book Design — Bindings, Type, and Page Design». [Consult. 10 feb. 2021] Disponible en <<https://www.victorianweb.org/art/design/books/index.html>>.

EXEMPLOS DE GOVERNANÇA NA OBRA DE JOÃO DOS PRAZERES: OS EMBLEMAS DO TETO DO ANTIGO CONVENTO DA ENCARNAÇÃO DAS COMENDADEIRAS DE LISBOA*

MARA RAQUEL RODRIGUES DE PAULA**

Resumo: Após a identificação das pinturas do teto do Convento da Encarnação de Lisboa, reproduzidas a partir de emblemas contidos no livro *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento (1690)*, buscaremos dissertar a respeito dessas imagens, tendo em consideração os pressupostos da fonte, ligados ao sentido de governança, segundo contexto histórico-social da época. *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento: Sua Vida*, discursada em *Empresas Políticas e Predicaveis* foi escrito pelo monge beneditino João dos Prazeres (1648-1709) e publicado em dois tomos, em diferentes oficinas tipográficas de Lisboa. A obra revela uma atenção em relação à formação moral dos príncipes cristãos, sendo considerada um dos melhores exemplos da literatura emblemática, entre todas as que foram publicadas em Portugal.

Palavras-chave: Convento da Encarnação de Lisboa; João dos Prazeres; emblemas; São Bento, O Príncipe dos Patriarcas.

Abstract: After identifying the paintings on the ceiling of the Convento da Encarnação in Lisbon, reproduced from emblems contained in the book *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento (1690)*, we will dissertate on these images, taking into consideration the assumptions of the source, linked to the sense of governance, according to the historical-social context of the time. *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento: Sua Vida*, discursada em *Empresas Políticas e Predicaveis* was written by the benedictine monk João dos Prazeres (1648-1709) and published in two volumes, in different typographic workshops in Lisbon. The work discloses an attention towards the moral training of Christian princes, being considered one of the best examples of emblematic literature, among all those published in Portugal.

Keywords: Convento da Encarnação de Lisboa; João dos Prazeres; emblems; Saint Benedict; O Príncipe dos Patriarcas.

INTRODUÇÃO

As pinturas que analisaremos, que tiveram como fonte os emblemas de João dos Prazeres, fazem parte do complexo do antigo Convento da Encarnação das Comendadeiras de São Bento de Avis, localizado na freguesia de Arroios, em Lisboa. O Convento da Encarnação foi um recolhimento feminino destinado às senhoras da nobreza portuguesa ligadas à Ordem de Avis. Estas casas foram criadas com a iniciativa de albergar as mulheres e filhas de membros da Ordem, levando em conta os riscos a que a família estava sujeita quando o homem estava longe, ao serviço do rei ou quando morria em batalha¹.

* Se o *copyright* de tabelas, gráficos e outras imagens não for indicado, pertence à autora deste texto.

** FLUP, Universidade do Porto/SEDUC, Goiás. Email: raquelrodrix@yahoo.com.br.

¹ SILVA, 2017: 20.

A construção de um convento em Lisboa ligado à Ordem de Avis partiu do desejo manifestado na determinação testamentária de D. Maria, filha de D. Manuel I. Todavia, somente muitas décadas após a morte da infanta, o projeto começaria a tomar forma. Este atraso deve-se às adversidades geradas pela crise de sucessão portuguesa de 1580 e à difícil situação económica agravada pela Guerra dos Trinta Anos (1618-1648)².

Na primeira metade do século XVII, mesmo com o problema da falta de recursos, prosseguiram obras tanto no edifício conventual quanto na igreja, efetuando-se a mudança das senhoras para o convento em 1630³. Quando, finalmente, quase todo o trabalho de construção já estava acabado, alguns reveses forçaram a necessidade de mais obras: em 1734, um grande incêndio levou as religiosas e a vigária a recolherem-se no Convento de Santos-o-Novo até a Encarnação estar novamente em condições de ser reocupada. Em 1755, o grande terramoto de Lisboa danificou de sobremaneira o edifício deixando-o novamente inabitável até meados de 1758⁴. A partir da segunda metade do século XVIII, o Convento da Encarnação voltou a ser ocupado até a extinção das ordens religiosas, em 1834. Posteriormente, as condições de vida na casa decaem consideravelmente por causa do fim dos rendimentos provenientes da Ordem de Avis. Em 1896, o convento é extinto na ocasião da morte da última religiosa, sendo incorporado na Fazenda Nacional⁵. No início do século XX, o prédio passou por muitas obras de readaptação e foi convertido em Recolhimento. Em 2011, este abrigo, que até então estava sob a guarda da Segurança Social, foi entregue à Santa Casa da Misericórdia de Lisboa e hoje serve a um lar de idosos⁶.

O teto que analisaremos se localiza no escadório conventual, que hoje faz a ligação entre a entrada do edifício e as dependências íntimas do lar. De acordo com Silva, a partir da documentação extraída das Mesas de Consciência e Ordens, a construção desta dependência ocorreu provavelmente durante as obras que se seguiram ao incêndio de 1734 e foram dirigidas pelo engenheiro Custódio Vieira, encarregado da nova planta⁷.

A obra pode ser visualizada ao atravessarmos o átrio do edifício e deparando-se o visitante com o escadório nobre de acesso ao recolhimento. Entre o primeiro lance de escadas e o patamar que dá acesso ao segundo lance, localizamos o teto abobadado formado por três tramos.

No centro do primeiro tramo, singular pela sua estreiteza, há uma pintura que representa a Cruz de Avis, em referência à ordem na qual a casa estava afeta, inserida numa cartela ladeada por delicados desenhos florais. No tramo seguinte, igualmente

² SILVA, 2017: 25.

³ VALE, GOMES, SILVEIRA, 2001.

⁴ SILVA, 2017: 30.

⁵ CALDAS, MARTINS, 2015-2017.

⁶ CALDAS, MARTINS, 2015-2017.

⁷ SILVA, 2017: 28.

estreito, foram pintados uma mitra e um báculo, símbolos episcopais ligados à função do edifício, mas que também referenciam São Bento. No terceiro e último tramo, que se encontra acima do patamar entre os lances do escadório, é que visualizamos a obra de nosso interesse. Trata-se de uma composição em que foram aproveitadas as quatro partes da abóboda e em cada parte encontramos uma «pictura» e um «mote» referentes a quatro emblemas que fazem parte do segundo tomo do livro *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento: Sua Vida, discursada em Empresas Políticas e Predicáveis*, publicado pelo frei beneditino português e cronista geral da ordem, João dos Prazeres, em 1690.



Fig. 1. Teto escadório, Convento de Nossa Senhora da Encarnação

Este livro, considerado o primeiro livro de emblemas publicado em Portugal, atendia, à época, questões diversas ligadas ao culto beneditino quanto ao contexto das funções da Ordem. Em primeiro lugar, serviu de instrumento destinado a defender a honra dos beneditinos por ocasião da polêmica com os agostinhos sobre a antiguidade das ordens e a primazia de suas fundações, exaltando, por conseguinte, a figura do patriarca São Bento. Por outro lado, serviu também como instrumento literário voltado à formação de governantes, ao abordar exemplos da vida de um santo para fins políticos. Reflete a aproximação entre um modelo de vida cristã e o perfil do príncipe perfeito para configurar o modelo de bom governante⁸.

⁸ GARCÍA ARRANZ, 2018: 198.

1. «NE PEREAT IMMUNITAS»

A primeira imagem, referente à empresa XVII, que tem como «inscriptio» a expressão «Ne pereat immunitas» («Não pereça a imunidade»⁹), apresenta em sua «pictura» a imagem de uma águia que carrega uma pedra no bico, a voar em direção do seu ninho. Ao longo de mais de uma dezena de páginas, João dos Prazeres desenvolve uma «subscriptio» que entre voltas de metáforas, disserta sobre o sentido de privilégio. Afirma que, mesmo que todos os seres da Terra sejam feitos da mesma essência, alguns desfrutam de certas isenções que lhes são da sua natureza, portanto, os privilegiados devem honrar essas eminências que lhes foram naturalmente concedidas.

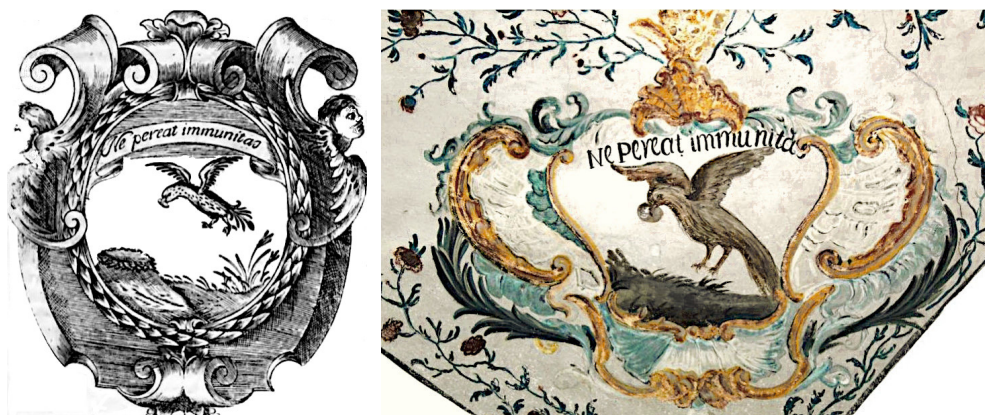


Fig. 2. Do lado esquerdo: «Ne pereat immunitas», *Empresa XVII*, JOÃO DOS PRAZERES, 1690. Do lado direito.: «Ne pereat immunitas», pormenor do teto do escadório, Convento de Nossa Senhora da Encarnação

Para desenvolver essa ideia, João dos Prazeres associa a figura da águia aos «privilegiados». As características de certos animais e a analogia entre essas características e os aspectos da vida humana estão presentes em quase toda a obra do cronista. Este tipo de narrativa foi herdada dos bestiários medievais, gênero literário onde são exploradas as virtudes e máculas dos animais, para que, posteriormente, seja alcançada uma interpretação alegórica, vinculada a mensagens de natureza cristã.

Símbolo de majestade divina e da nobreza heroica¹⁰, é sabido que a referência à águia é constante não só na arte da emblemática, mas também como atributo de determinadas figuras da corte celestial. A imagem da águia carregando uma pedra em direção ao ninho é também encontrada em uma estampa do *Mundo Simbólico*, de Filippo Picinelli¹¹. Como referido por Filipa Araújo¹², João dos Prazeres utilizou a obra de Picinelli como

⁹ DIAS, 2020: 125.

¹⁰ CIRLOT, 2000: 61.

¹¹ PICINELLI, 1678 [1635]: 150.

¹² ARAÚJO, 2012: 69.

modelo inspirador, sem pecar, é claro, de nenhuma forma, pela falta de originalidade. No caso da empresa do *Príncipe dos Patriarcas* a «pictura» foi adaptada ao objetivo do livro do cronista beneditino. Prazeres segue a «subscriptio», exaltando as qualidades da águia, diferenciando-as das demais aves pelas suas capacidades: «Sobre a mays levantada penha nidifica a Águia; & a mesma natureza que provoca a buscar o Sol, a ensina a defender o ninho com as pedras Tites, e Acates para que o vento lho não arrebate & as Serpentes lhe não comão os filhos»¹³. Refere que, assim como o patriarca, a águia protege seus descendentes e conseqüentemente, sua espécie, quando, ao construir o seu ninho, preocupa-se em colocar uma pedra em seu interior para solidificá-lo, protegendo-o assim das intempéries dos ventos. Soberana às outras aves, a águia instala o seu ninho nos locais mais elevados, já que o seu voo é o mais alto de todos. Apesar de voar tão alto, os raios de sol, os ventos ou qualquer outra inclemência do tempo não afeta o seu desempenho. Estes são privilégios que foram-lhe naturalmente concedidos.

Para o cronista, tal como as águias em relação às demais aves, são os homens de nobre estirpe em relação aos homens vulgos. Para Prazeres, assim como as águias erguem seu ninho nos lugares mais elevados, os homens nobres, heróis de batalhas diversas, recolhem-se também nos montes e erguem seus solares, onde ali não são ofendidos e, dessa forma, protegem seus mais honrados descendentes, sendo esta uma excelência exclusiva desses príncipes.



Fig. 3. *Imposição do Hábito a São Bento pelo monge Romano*, Bento Coelho da Silveira, óleo sobre tela, 1677-1685, Núcleo Museológico de Salzedas

¹³ JOÃO DOS PRAZERES, 1690: 218.

De igual forma, tal como as águias, Bento buscou os lugares mais elevados para fazer de morada para ele próprio e para os seus monges. João dos Prazeres faz uma analogia entre a exaltação da águia e parte da história da vida do santo. Quando jovem fidalgo, Bento de Núrsia foi estudar em Roma. Lá estando, não pode conciliar-se com a decadência moral da cidade. Depois de uma breve passagem por Effide¹⁴, colocou-se em fuga para um lugar remoto em busca de uma vida mais contemplativa. Durante este percurso chegou até o Monte Subiaco, onde começou a sua pesarosa jornada como eremita, sendo auxiliado por um monge chamado Romano¹⁵. Foi este mesmo monge que ofereceu o hábito ao jovem Bento, cena narrada pelo biógrafo de São Bento no *II Livro dos Diálogos* de São Gregório e tantas vezes retratada no espólio artístico das casas beneditinas.

Em Subiaco foi exposto a inúmeras provações. Romano vivia em um mosteiro nas proximidades da gruta onde Bento foi viver. Compadecido com a piedade de Bento, vez ou outra, retirava o pão do próprio consumo para levar ao santo. No caminho para a gruta de Bento, havia um grande rochedo que dificultava a passagem do monge. Este, habilidosamente pendurou uma corda com uma campainha por onde fazia descer o pão. Quando a campainha tocava, Bento se apercebia que o pão lhe chegara e saía para recebê-lo. Entretanto, o demônio, invejando a caridade de um e a refeição do outro, quando viu descer o pão, jogou uma pedra e quebrou a campainha¹⁶.

Presumivelmente, Bento já possuía a «eminência» que o acompanhou por todo sempre. Logo após o ocorrido, o Senhor se dignou a aparecer a certo presbítero que acabara de preparar a sua própria ceia no Dia da Páscoa e disse-lhe: «Preparas delícias para o teu próprio gozo, enquanto o meu servo em tal lugar é atormentado pela fome?». O sacerdote levantou-se imediatamente com os alimentos que preparara e caminhou na direção indicada até encontrar Bento. Naquele dia, fizeram a refeição pascal juntos¹⁷.

Foi nesse mesmo monte, perto da morada das águias, que Bento começou a sua trajetória de santidade, pois foi nos montes que, segundo João dos Prazeres, Deus deu a ele a imunidade divina. Após passar um período em Subiaco, reunindo seus primeiros monges, tais como seus discípulos Mauro e Plácido, o santo partirá para o Monte Cassino. Tal como águia, Bento depositará a sua pedra, ao erigir o Mosteiro de Monte Cassino e redigir aquela que será a regra beneditina.

¹⁴ GREGÓRIO MAGNO, 1993: 33.

¹⁵ GREGÓRIO MAGNO, 1993: 58-59.

¹⁶ GREGÓRIO MAGNO, 1993: 58-59.

¹⁷ GREGÓRIO MAGNO, 1993: 60.

2. «EXTRA ECLESIAM NULLA»

Lateralmente a este quadro, encontramos um outro que foi reproduzido a partir da empresa XVIII, do segundo tomo do *Príncipe dos Patriarcas São Bento*. A «pictura» exhibe um barco a navegar em mar aberto e em águas calmas. A «inscriptio» da empresa do livro de João dos Prazeres transcreve a expressão latina «Extra ecclesiam nulla salus», traduzida como «Fora da Igreja não há salvação¹⁸». Interessante notar que o autor da obra não estava familiarizado com a expressão, já que copiou de forma incompleta, escrevendo tão somente «Extra ecclesiam nulla», suprimindo um «c» de «ecclesiam», e a palavra «salus», fazendo com que a frase perdesse o sentido.

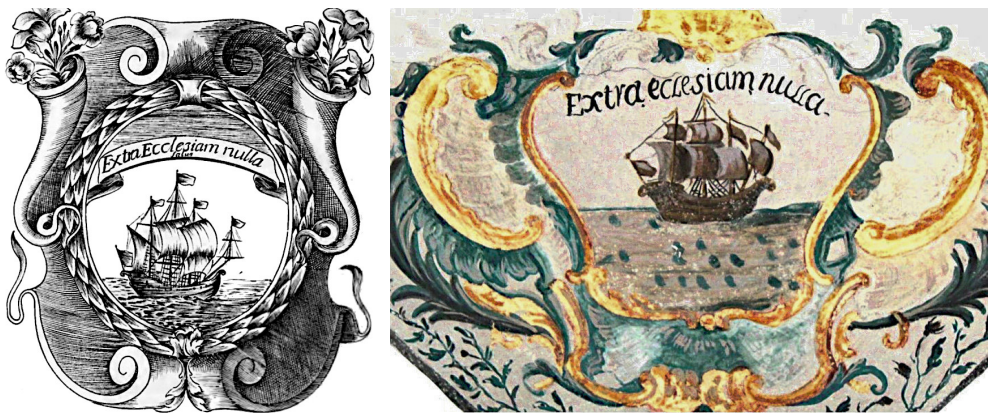


Fig. 4. Do lado esquerdo: «Extra Ecclesiam nulla salus», Empresa XVIII, JOÃO DOS PRAZERES, 1690. Do lado direito: «Extra Ecclesiam nulla salus», pormenor do teto do escadório, Convento de Nossa Senhora da Encarnação

A discussão em torno da necessidade da Igreja no plano de salvação divina para os homens era, já no século III, uma presente preocupação de certos santos padres. Nesse contexto, o adágio «Extra ecclesiam nulla salus», atribuído ao bispo Cipriano de Cartago (210-258 d. C.), enfatizava a necessidade de guardar a unidade da Igreja diante das ameaças das heresias e dos cismas¹⁹, sobretudo nos primeiros tempos de sua existência. Ao longo de suas diferentes interpretações e aplicações, a caminhada histórica do termo e sua importância para a Igreja Católica Apostólica Romana vem sendo associada à imagem de um barco, remontando à história bíblica da Arca de Noé, como salvação para os que estão dentro e condenação para aqueles que estão de fora.

Prazeres segue a narrativa da «subscriptio» tecendo conjecturas a respeito do seu juízo de fé. Segundo ele, muitos governantes foram derrotados por abandonarem o «barco» da fé católica e somente os que a aceitaram foram salvos:

¹⁸ DIAS, 2020: 127.

¹⁹ FERRAZ, 2019: 193.

Sem esta luz, todos vivem cegos; sem esta arma, todos ficam vencidos; sem este muro, todos estão arriscados; sem este alicerce, todos vacilão confusos; sem este Sol, nenhuma virtude cresee; e sem esta agoa, nenhuma vida se immortalisa. He a Fé Catholica a embarcação, adonde no mar deste mundo salvamos a alma: perde a vida, e osbés, o que no meyo da tromente se lançar fóra da embarcação; perde a alma, e priv-se neste mondo de toda a fortuna, quem vive fóra da Ley Evangelica²⁰.

Ele reitera que a fé católica deve ser acompanhada de outras obras meritórias e ainda aliada à outra virtude teologal: a caridade. Esclarece que a fé dos homens se difere da fé divina e da fé política. A fé humana, para o cronista é falível. A fé divina é perfeita e a fé política, que ele cognomina «fidelidade» se vincula a manutenção da palavra e das promessas²¹. O governante deve saber, através dessas práticas, bem conduzir a sua embarcação. Prazeres busca, dessa forma, aliar o sentido de fé católica ao de fidelidade política.

Faz ainda uma analogia entre o barco e a ordem beneditina, que «mesmo ao flutuar nas tormentas nunca perdeu a âncora da fé»²². Para ele, semelhante a uma embarcação é a religião beneditina através de seus monges que, com muita fidelidade, serviram a Deus. Diz João dos Prazeres que os monges beneditinos são tão perfeitos na fé e que por isso usam o hábito negro, «pois é a fé uma escuridade de tal virtude que com ele infalivelmente cremos o que nunca vemos e temos certeza»²³. Quando experimentamos essa virtude navegamos na total escuridão, pois quanto mais escuro o mistério, mais pura e perfeita será a fé.

3. «PROBANTUR UT CORONENTUR»

Na terceira parte da abóbada, acompanhando a sequência das empresas de João dos Prazeres, encontramos novamente a representação da águia. Dessa vez, vemos a ave que, juntamente com seus filhotes, vislumbram o Sol a partir de um ponto elevado de um monte. Dois filhotes acompanham a mãe em sua ação, enquanto um terceiro, desequilibra-se e cai do despenhadeiro, desamparado. No lema que encabeça a imagem lemos: «Probantur ut coronentur», traduzido como «Sejam provados, para que sejam coroados»²⁴.

Nem tudo que provém da terra, mesmo sendo do mesmo gênero, tem o mesmo apreço²⁵. João dos Prazeres inicia seu epigrama fazendo uma diferenciação entre certos entes do mesmo gênero, mas que tem valorações diferentes, tais como o joio e o trigo, o estanho e a prata, para dizer que assim como esses entes, nem todos os filhos herdaram

²⁰ JOÃO DOS PRAZERES, 1690: 231.

²¹ JOÃO DOS PRAZERES, 1690: 231.

²² JOÃO DOS PRAZERES, 1690: 238.

²³ JOÃO DOS PRAZERES, 1690: 240.

²⁴ DIAS, 2020: 129.

²⁵ JOÃO DOS PRAZERES, 1690: 244.

toda a virtude dos seus progenitores. Parte daí para utilizar a circunspeção própria da águia e discorrer sobre o preceito da descendência. O cronista afirma que a mãe águia é criteriosa ao examinar os seus filhotes, elegendo assim aquele que conservará a virtude dos pais. Para fazer com que seus filhotes ganhem independência e aprendam a voar, a águia tem alguns subterfúgios: ora coloca a comida próxima do ninho, para que o filhote saia progressivamente, ensaiando a elevação; ora retira a penugem do ninho e deixa apenas espinhos pontiagudos para causar incômodo no filhote. Se nada funcionar, a águia empurra o filhote do ninho para que este seja obrigado a cumprir sua natureza. Com essa prova, a mãe águia conseguirá perceber quais são os descendentes que estarão aptos a herdar as suas virtudes e aqueles que se degenerarão. Posto isso, a «inscriptio» dessa empresa completa a proposição: sejam provados, para que sejam coroados.

Para João dos Prazeres, os governantes devem seguir o exemplo das águias para a boa escolha do herdeiro de seu solar, sendo este não o «mais antigo descendente», mas o mais benemérito, através da observação cautelosa daquele que será seu sucessor: se os raios de sol entorpecem os olhos de uns e clarificam os olhos do outro, recebe este e repudia os demais²⁶.

Para o frei beneditino, ao fazer um paralelo com a ordem, os descendentes escolhidos são os monges que vestiram o hábito beneditino. É a «religião de São Bento» a mais singular, pois se avanteja de todas, nas indulgências concedidas pelo Espírito Santo²⁷. Após essa colocação, o epigrama desta empresa é recheado de exemplos miraculosos de governantes que se salvaram ao vestir o hábito negro da Ordem e morreram como escolhidos. Ao contrário, aqueles que vivem somente de aparências, distantes da religião, não encontrarão as indulgências prometidas por Deus.

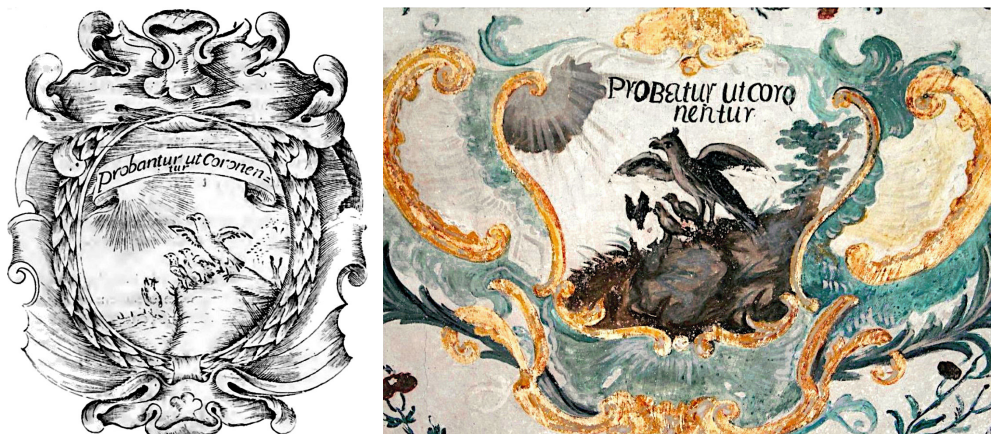


Fig. 5. Do lado esquerdo: «Probantur ut coronentur», Empresa XIX, JOÃO DOS PRAZERES, 1690. Do lado direito: «Probantur ut coronentur», pormenor do teto do escadório, Convento de Nossa Senhora da Encarnação

²⁶ JOÃO DOS PRAZERES, 1690: 244.

²⁷ JOÃO DOS PRAZERES, 1690: 250.

É sabido que o livro de João dos Prazeres tem como uma de suas fontes o *II Livro dos Diálogos*, escrito pela Gregório Magno no século VI. Em certas passagens, o Papa narra que até sua chegada ao Monte Cassino, São Bento enfrentou diversos revezes ao conviver com religiosos que eram «falsos escolhidos», que não possuíam as virtudes necessárias para serem aceitos no seio do solar beneditino. Conta uma dessas passagens que, após o período que esteve na gruta em Subiaco, foi convidado para ser abade em um mosteiro próximo dali, dado o falecimento do prior. Por muito tempo, Bento negou o convite, argumentando que não poderia harmonizar seus costumes com os daqueles irmãos. Todavia, foram tantos os rogos que ele cedeu e aceitou o convite. Ao se tornar abade, logo os monges perceberam que sob a tutela do novo prior, as regras eram mais duras e lhes era pesaroso abandonarem os velhos hábitos. Determinados a voltar a viver na devassidão, tramaram a morte do abade Bento servindo uma taça de vinho envenenado durante a ceia. Ao oferecerem a bebida, Bento estendeu a mão e fez o sinal da cruz. A este gesto, o copo, que estava distante, estalou e fez-se em pedaços, como se naquela taça de morte tivesse dado, em vez da cruz, uma pedrada. Compreendeu logo o homem de Deus que o copo contivera uma bebida mortal, pois não pudera suportar o sinal da vida²⁸. Levantou-se no mesmo instante, e com a mente tranquila, voltou à solidão e pôs-se a viver consigo mesmo.

João dos Prazeres conclui a «subscriptio» dessa empresa afirmando: importa pouco ser monge de nome e hábito, ser filho da águia somente nas aparências, para que vivendo entre os verdadeiros monges e procedendo dissoluto, lhe valha a imunidade da religião. Meramente vestir o hábito negro e permanecer cheio de vícios, não faz do monge um elegido.

4. «SE IPSUM CONSPURCAT»

A quarta e última parte da abóboda apresenta uma pintura elaborada a partir da empresa vigésima do segundo tomo do livro *O Príncipe dos Patriarcas São Bento*. Encimando a imagem lemos a «inscriptio»: «Se ipsum Conspurcat», traduzida como «A si próprio se suja»²⁹. A curiosa «pictura», a princípio, nos coloca a questão sobre que animal estaria ali representado. Não obstante, após uma breve leitura do epigrama, João dos Prazeres deixa latente que o animal ali representado é o basilisco, uma figura fantástica porme-norizada por Plínio em sua *História Natural*³⁰ e que esteve bastante presente na cultura medieval através dos bestiários.

²⁸ GREGÓRIO MAGNO, 1993: 64.

²⁹ DIAS, 2020: 131.

³⁰ SOUSA, 2021.



Fig. 6. Do lado esquerdo: «Se ipsum Conspurcat», *Empresa XX*, JOÃO DOS PRAZERES, 1690. Do lado direito: «Se ipsum Conspurcat», pormenor do teto do escadório, Convento de Nossa Senhora da Encarnação

Ao longo dos séculos, o basilisco foi descrito de diversas formas, sendo a mais corrente aquela que o descreve como sendo um animal cruel com corpo de galo e uma cauda de serpente³¹ que tem a capacidade de matar com o olhar. Porém, uma característica importante deste ser pode ser inferida na pintura e na empresa de João dos Prazeres. O animal ali representado olha para um espelho e esta seria a única forma conhecida de um homem poder ceifar a vida do basilisco.

Ao que tudo indica, a «subscriptio» desenvolvida por João dos Prazeres nesta empresa tem clara referência ao manuscrito português *Horto do Esposo* escrita por um monge anônimo oriundo do Mosteiro de Alcobaça, entre os séculos XIV e XV. As reflexões contidas no manuscrito se assemelham aos argumentos que João dos Prazeres utiliza ao associar a fereza do basilisco aos homens brutos que desprezam a doutrina e seus ditames³². Prazeres faz um paralelo entre o basilisco que se fere com a luz refletida no espelho e o homem que também se dilacera na sua falta de religião. Dessa forma, adverte aos leitores que o estado clerical, através dos ritos de sua profissão, é o sol que ilumina com o espírito de Deus o entendimento dos homens e também o espelho que representa com a luz divina a importância da alma.

O longo epigrama dessa empresa cita diversos exemplos de príncipes que infligiram mau tratamento aos seus ministros da Igreja e de como foram punidos por suas ações. Para a Igreja, tal como o animal sucumbe ao ver a luz refletida no espelho, também os que negam esta luz são fatalmente abatidos pela providência divina. A si próprio se suja aquele que se vira contra a religião.

³¹ SOUSA, 2021: 95.

³² JOÃO DOS PRAZERES, 1690: 262.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha desses emblemas como forma de erodir o teto do escadório do Mosteiro da Encarnação partiu de uma finalidade efetiva que se concatena com a função do antigo edifício. A partir do exame dessas quatro empresas, inferimos que o panegírico de João dos Prazeres centra-se massivamente em determinados assuntos nas diferentes empresas. Em um primeiro, Prazeres associa a imagem da águia ao sentido de privilégio, tanto o privilégio divino que é concedido a certos homens pios, como o secular e nobiliário. Dessa forma, através de suas translações, imputa certa responsabilidade etérea aos governantes, função primordial dos Espelhos de Príncipes, gênero literário utilizado por Prazeres. A seguir, diferencia o conceito de fé cristã do da fidelidade, para depois associá-las, precavendo o governante que as duas têm as mesmas procedências e devem ambas serem estimadas. Posteriormente, relaciona a noção de descendência com o correto cenobitismo, ao atribuir aos bons monges uma herança sublime. Por fim, disserta a respeito de como a ausência da religião, materializada simbolicamente através de um monstro mítico, pode levar o homem e seus governos à autodestruição. Ao longo do texto, o cronista utiliza um duplo sentido, atribuindo um conteúdo direcionado ao governante secular e ao monaquismo cenobítico, tendo como modelo o exemplo irreparável da vida de São Bento. O caráter das mensagens contidas no teto vai de encontro do propósito do convento, tanto na sua função de uso, quanto em relação à instituição na qual a casa estava afeta: a Ordem de São Bento de Avis. Desde a sua criação, no século XII, a ordem esteve estreitamente ligada à Coroa portuguesa e tinha um caráter aristocrático que fundamentava o ingresso na mesma. Dessa forma, a utilização de uma imagem simbólica que abarca ambos os domínios configura um recurso bastante coerente e sagaz para aquele espaço.

BIBLIOGRAFIA

- A REGRA de S. Bento (1980). Tradução de D. João Evangelista Enout. 2.^a ed. revista. Rio de Janeiro: Edições Lumen Christi, 1980.
- ARAÚJO, Filipa Medeiros (2012). *O Alcance simbólico das aves nos emblemas de frei João dos Prazeres. Avanços em literatura e cultura portuguesas. Da Idade Média ao século XIX*. Santiago de Compostela: Através Editora, pp. 63-88.
- CALDAS, Adélia; MARTINS, Nicole (2015-2017). Convento de Nossa Senhora da Encarnação — Base de dados, Projeto LX Conventos. [Consul. 12 nov. 2021]. Disponível em <<http://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/ficha.aspx?t=i&id=617>>.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2000). *Dicionário de símbolos*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote.
- DIAS, João José Alves (2020). *Emblemas para a vida: São Bento na obra de Frei João dos Prazeres, Biblioteca das Cortes, 180 anos memória evocativa*. Lisboa: Assembleia da República, pp. 125.
- FERRAZ, Chrystiano Gomes (2019). *O axioma Extra Ecclesiam Nulla Salus: do exclusivismo à abertura ao diálogo ecumênico e inter-religioso*. «João Pessoa, Revista Diversidade Religiosa». 9, 1.

- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2018). *Unos emblemata monásticos en azulejos: el programa jeroglífico de la Iglesia Conventual de Nossa Senhora do Terço, en Barcelos (Portugal)*. Universidad de Extremadura: Quintana, 17.
- GREGÓRIO MAGNO (1993). *II livro dos Diálogos de S. Gregório. Vida de São Bento*. Mosteiro de São Bento da Vitória: Edições Ora & Labora.
- JOÃO DOS PRAZERES (1683). *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida, discursada em empresas Políticas e Predicáveis*. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello.
- JOÃO DOS PRAZERES (1690). *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida, discursada em empresas Políticas e Morais*. Lisboa: Joam Galram.
- PICINELLI, Filippo (1678). *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni [...]. In questa impressione da mille, e mille parti ampliato. Studiosi diporti dell'abbate*. Veneza: Presso Nicolò Pezzana, Libro Quarto.
- SANGRINUS, Angelus (1587). *Speculum & exemplar christicolorum. Vita beatissimi patris Benedicti, monachorum patriarchae sanctissimi*. Roma: Bartolomeo Bonfadino.
- SILVA, André Martins da (2017). *O Convento da Encarnação das Comendadeiras de São Bento de Avis*. «Cadernos Culturais». 2.^a Série, 10.
- SOUSA, Camila de Abreu Lopes Seixas (2021). *O basílico: dos bestiários ao Orto do Esposo*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- VALE, Teresa; GOMES, Carlos; SILVEIRA, Ângelo (2001). *Mosteiro de Nossa Senhora da Encarnação*. Lisboa, Portugal: SIPA. [Consult. 12 nov. 2021]. Disponível em: <http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2535>.

LA ALEGORÍA DEL *MILES CHRISTI* COMO TRANSMISORA DE ICONOGRAFÍAS MILITARES PAGANAS EN LA ÉPOCA DE LA CONTRARREFORMA

MANUEL ALBERTO SANTOS MIÑAMBRES*

Resumen: *Acuñaada como herramienta propagandística encargada de difundir los postulados teológicos y morales de la Contrarreforma, la alegoría del Miles Christi trascendió como una de las principales manifestaciones de la imaginería militar de la Antigua Roma en el arte de la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, si nos fijamos en el conjunto de pautas y convenciones iconográficas emanadas del Concilio de Trento, esta valoración parece contener un mensaje contradictorio, dadas las condiciones de veto a las que había sido sometido el ornamento pagano clásico. Así, la aparente paradoja iconográfica generada en torno a la citada figura alegórica intentará resolverse a través de la cita de una selección de fuentes visuales y literarias, tanto de la Modernidad como de la Antigüedad, que buscarán aportar una visión más completa del fenómeno descrito.*

Palabras clave: *Miles Christi; panoplia romana; arte de la Contrarreforma; paradoja iconográfica.*

Abstract: *Coined as a propaganda tool responsible for spreading the moral and theological postulates of the Counter-Reformation, the allegory of the Miles Christi has transcended as one of the main reproducers of the Ancient's Rome military imaginary, in the art of the sixteenth century's second half. Nevertheless, according to the set of iconographic patterns and conventions emanated from the Council of Trent, such assessment seems to hide a contradictory statement given the context of veto to which has been subdued the pagan classical ornament. Therefore, the apparent iconographic paradox born from the allegorical figure already mentioned, shall try to be resolved through the quotation of a visual and literary source selection of both the Modern and Ancient World, with the aim of contributing towards a more complete view of the previously described phenomenon.*

Keywords: *Miles Christi; roman panoply; Counter-Reformation art; iconographic paradox.*

1. ¿UNA PARADOJA ICONOGRÁFICA?

Cuando se estudia la evolución y la dimensión adquirida por el imaginario militar de los antiguos romanos en el siglo XVI, resulta inevitable reparar en el contrapuesto desarrollo experimentado por este último en la primera y en la segunda mitad de la centuria, separadas, desde una perspectiva histórico-artística, por las consecuencias iconográficas que trajeron consigo algunos de los acuerdos adoptados en el Concilio de Trento (1545-1563). De hecho, no cabe duda de que determinadas pautas y convenciones propias del arte de la Contrarreforma —enfocado en la reafirmación del dogma católico—, como la tendencia a una sencillez narrativa carente de ornamentos distractores o la exclusión de determinados personajes y elementos relacionados con el clasicismo pagano,

* Universidad de Extremadura. Email: msantosjx@alumnos.unex.es.

condicionaron negativamente la reproducción de imágenes en las que apareciese una panoplia romana figurada con alto grado de detalle y de rigor arqueológico, una práctica más que habitual en las primeras décadas del *Cinquecento*. Por ello, es frecuente topar con creaciones del último tercio de siglo en las que, pese a la demanda temática de su presencia, el imaginario militar romano se desvanece por completo o, en el mejor de los casos, es sugerido a través de una representación muy sumaria o un tanto distorsionada, tal y como sucede en una obra como *El martirio de San Mauricio* de El Greco.



Fig. 1. *El martirio de San Mauricio*, El Greco, óleo sobre lienzo, 1580-1582
Fuente: Wikimedia Commons.
Dominio público

No obstante, a pesar de la generalizada pérdida de protagonismo del ornato militar *all'antica* y de su relegación al ámbito de la tratadística y de los libros ilustrados —constatada por obras como *Discours sur la castrametation et discipline militaire des Romains* (1554) de Guillaume Du Choul o *De gli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo* (1590) de Cesare Vecellio—, la reproducción de la panoplia romana se abrió paso en la historia del arte de la Contrarreforma a través de una alegoría ampliamente difundida en la Europa del momento, como fue la del *Miles Christi*.

También referenciada como «miles christianus», «equites Christi» o «bellator Domini» —términos que suelen aludir a conceptos poco diferenciados o muy cercanos entre sí—, la alegoría del soldado de Cristo se identificó, en el último tercio del siglo XVI, con un esquema iconográfico prototípico propagado con la intención de ofrecer una respuesta a uno de los problemas teológicos capitales de su época: el cuestionamiento de la actitud del cristiano frente a la realidad de su salvación. Por ello, la referida alegoría, emanada del seno de la Reforma católica, pretendía afianzar en las clases cultivadas las enseñanzas ofrecidas al respecto por parte del Nuevo Testamento¹, que subrayaban el papel de la voluntad y de la responsabilidad del hombre en su lucha personal por la salvación, para cuyo alcance, este último se debería proveer de una serie de armas que le permitieran afrontar con garantías el combate espiritual que habría de librar a lo largo de su vida.

Precisamente, esas armas se constituyen como el motivo principal en torno al que se articula el esquema iconográfico de la alegoría del *Miles Christi*, basado en la representación de un soldado ataviado con una indumentaria militar romana conformada por una gálea con penacho plumado, un escudo oval, una «lorica thorax» dotada de su correspondiente cinturón y de su faldellín con «pteryges», una espada, y un par de espinilleras, elementos que, además de ser reproducidos con un nivel de distinción impropio de su contexto, se relacionan directamente con la letra de cada una de las cartelas que se disponen en torno a la figura del «miles». De hecho, si cada uno de los mensajes escritos en dichas cartelas se leen en el mismo orden en el que han sido enumeradas las diferentes armas que viste y abraza el soldado —esto es, «Galeam salutis», «Scutum fidei», «Lorica iustitiae», «Cingulum veritatis», «Gladium spirit quod est verbum Dei» y «Calciamenta praeparationis Evangelis pacis»—, es fácil percatarse de que la función de las primeras no es otra que la de revelar el significado metafórico que se le atribuye a las segundas, cuya fuente literaria es, como indica la abreviatura «Eph. 6.» —la cual se repite en la totalidad de las cartelas—, la Epístola a los efesios de Pablo de Tarso, décimo libro del Nuevo Testamento. Asimismo, el esquema iconográfico en cuestión se completa, además de con siete espadas dispuestas en forma de estrella y pisadas por el milite como símbolo de superación de los siete pecados capitales («superbia», «avaritia», «gula», «ira», «acedia», «invidia» y «luxuria»), con una cartela superior en la que se lee la frase «Gratia Dei praeveniens, subsequens, per Iesum Christum Dominum nostrum», la cual hace referencia a la gracia que define al *Miles Christi* como cristiano.

En definitiva, todos estos rasgos son los que, en el último tercio del siglo XVI, caracterizaron al grueso de interpretaciones conservadas de la alegoría que nos ocupa, entre las que se pueden tomar como referente las diferentes copias grabadas —y a menudo puestas en circulación por impresores flamencos como Hieronymus Wierix—

¹ LLOMPART, 1972: 63.



Fig. 2a. *Miles Christianus*, Hieronymus Wierix, después de Girolamo Olgiato, hacia 1619
Fuente: Departamento de estampas y dibujos del Museo Británico



Fig. 2b. *Miles Christianus*, Carel van Mallery, Joannes Galle (pub.), 1586-1635
Fuente: Departamento de estampas y dibujos del Museo Británico

a partir de un diseño original del grabador veneciano Girolamo Olgiato, como los dos ejemplares que figuran en la colección del Museo Británico que al igual que otras versiones hermanas, atienden al título de *Miles Christianus*.

Ahora bien, llegados a este punto del texto, cabe la posibilidad de que el lector haya podido caer en la cuenta de la aparente paradoja iconográfica que acaba de ser planteada, puesto que, si bien fueron señaladas en un primer momento las exigencias tridentinas que tanto perjudicaron en términos cuantitativos —y cualitativos desde la óptica de cualquier defensor de la Maniera moderna— la reproducción del imaginario militar romano en la segunda mitad del siglo XVI, sucesivamente se ha procedido a explicar el contundente mensaje contrarreformista que entrañaba una alegoría tan difundida intencionadamente como la del *Miles Christi*, definida visualmente por la enfatización de los distintos elementos que integraban la panoplia que se enfundaba el soldado, la cual solía identificarse con un modelo iconográfico de evidente tradición clásico-pagana. O al menos así solía ser en el mundo católico, porque lo cierto es que en la Europa protestante, donde igualmente se popularizó la referida alegoría bajo el mismo esquema



Fig. 3. *Miles Christianus*, Abraham van Merlen, después de Maerten de Vos, 1600-1660
Fuente: Wikimedia Commons. Dominio público

iconográfico, se han conservado determinadas estampas neerlandesas, como la copia grabada por Abraham van Merlen —a partir de un diseño anterior de Maerten de Vos— que custodia el Rijksmuseum, en las que los atributos militares representados pueden ser considerados, en mayor o menor medida, contemporáneos a la concepción de la propia obra; por no ahondar en los diferentes ejemplos de grabados ingleses y alemanes en los que, por significativa que resulte la influencia de los modelos italianos, como el atribuido a Girolamo Olgiato, la indumentaria militar de la que se dota al *Miles Christi*, que responde al acervo cultural de sus respectivas áreas geográficas —notablemente apegadas al mundo gótico—, atiende a una apariencia esencialmente bajomedieval.

Dicho lo cual, conviene apostillar que buena parte de las interpretaciones del *Miles Christi* en las que no figura una panoplia romana comparten dos características: su lejanía con respecto al foco irradiador de imágenes militares de la Antigüedad pagana, es decir, la península itálica, y su puesta en circulación por el continente en fechas más tardías, concretamente en torno a las primeras décadas del siglo XVII. No en vano, estas comprobaciones tienden a reforzar, en cierto modo, la hipótesis que sugiere la existencia de una paradoja iconográfica en la concepción de la susodicha alegoría, en tanto que, parece ser que los primeros modelos que acuñaron su comentado esquema iconográfico son de origen italiano y, por lo tanto, provienen del mismo lugar en el que la producción

artística se estaba resintiendo, en paralelo, de los vetos iconográficos impuestos al ornato clásico. Desde luego, no deja de ser un hecho llamativo, especialmente a sabiendas de que la del soldado de Cristo es una alegoría profundamente contrarreformista en su contenido. Por ello, cabe cuestionarse cuáles fueron los motivos que llevaron a los artífices italianos a generar semejante contradicción entre el mensaje, naturalmente tridentino, y la forma de su envoltorio, aparentemente contraria a los postulados acordados en el trascendental concilio ecuménico, puesto que, en realidad, figurar elementos iconográficos paganos en la representación alegórica del soldado cristiano era una opción absolutamente prescindible, tal y como demuestra la citada estampa perteneciente al Rijksmuseum. Así pues, con el objetivo de arrojar luz sobre las posibles causas histórico-artísticas de la hipotetizada paradoja iconográfica, a continuación será ofrecida una selección de fuentes visuales y literarias —de la Modernidad y de la Antigüedad— implicadas en la configuración de la alegoría en cuestión, las cuales resultarán ineludibles para comprender el contradictorio fenómeno descrito.

2. PRECEDENTES VISUALES Y LITERARIOS DEL *MILES CHRISTI*

En primer lugar, se han de tener en cuenta los precedentes gráficos inmediatos de la alegoría contrarreformista del soldado cristiano, cuyo origen más directo seguramente deba ser buscado en las representaciones bajomedievales de los santos guerreros, auspiciadas por la expansión y el reconocimiento de formulaciones ideológicas como el agustinismo político y de conceptos teológicos como la espada al servicio de la cruz. Por supuesto, ni que decir tiene que, como cualquier manifestación distintiva del arte gótico, estas representaciones de los santos guerreros no se hallaban sujetas a ningún tipo de precepto iconográfico que velase por la búsqueda de rigor histórico o por la eliminación de anacronismos en su figuración, de modo que, pese al elevado número de leyendas vinculadas a dichas figuras que se remontan a los tiempos del Imperio Romano, la apariencia militar con la que estas últimas son representadas difiere enormemente de la que habría de corresponderle a un soldado romano, como lo eran, según la tradición, San Jorge, San Longinos o San Sebastián. Buena prueba de ello es la armadura medieval que luce el caballero concebido por Paolo Uccello para su célebre óleo de *San Jorge y el dragón*, una pintura fechada en torno a 1460 de la que además se puede extraer otra idea fundamental: ni siquiera en la etapa de madurez del *Quattrocento* italiano se manejaba con soltura y asiduidad el imaginario militar romano, y menos aún para vestir a una figura paradigmática de la lucha cristiana como era la de San Jorge, que tanto peso había cobrado con el decurso de la Baja Edad Media.

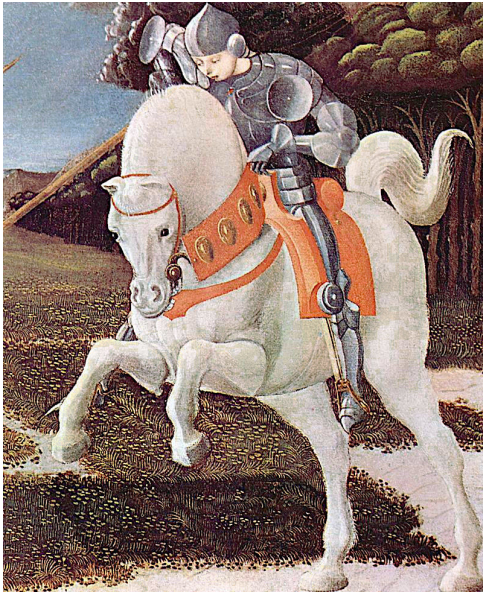


Fig. 4. Detalle de *San Jorge y el dragón*, Paolo Uccello, óleo sobre lienzo, 1456-1460
Fuente: Wikimedia Commons. Dominio público

De hecho, habría que esperar hasta las décadas finales del siglo XV para que un artífice de la categoría de Andrea Mantegna, formado al calor de la cultura humanística y anticuaria que se respiraba en la ciudad de Padua desde mediados de la centuria, decidiera volcar los conocimientos que había ido adquiriendo a partir de la copia y el manejo de infinitud de mármoles antiguos en la representación de un santo con pasado militar como era San Longinos, a cuya figura se atrevió a dotar de una detallada y rigurosa panoplia romana conformada por los mismos elementos que un siglo después iban a integrar la indumentaria alegórica del *Miles Christi* —como eran las dos espini-lleras, la coraza musculada, el cinturón, el faldellín de pteruges, o el casco con penacho plumado— tal y como se aprecia en una estampa como la de *Jesucristo resucitado entre San Andrés y Longino*.

Sin embargo, este gesto aparentemente aislado por parte de Mantegna, que en primera instancia podía ser interpretado como un ejercicio de erudición arqueológica favorecido por las cualidades intrínsecas de un soporte incipiente como el grabado, no tardó en convertirse en una norma, especialmente a partir del asentamiento de los principios miméticos derivados de la corriente humanista, como la denominada *convenevolezza* o idoneidad temática, que incitaba a los artistas, entre otros aspectos, a considerar, por mor de realismo, la vestimenta más apropiada para cada uno de los personajes que debían ser representados, tal y como aclara el editor veneciano Lodovico Dolce en su *Dialogo della pittura*².

² DOLCE, 1863: 23-24.



Fig. 5. Jesucristo resucitado entre
San Andrés y Longino,
Andrea Mantegna,
grabado sobre papel, hacia 1470
Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes

Dicho esto, se puede afirmar con rotundidad que la normalización de los referidos principios miméticos, entre los que también se distinguía el decoro arqueológico, cristalizó definitivamente con el advenimiento de la Maniera romana, cultivada por los pintores, escultores y grabadores del círculo de Rafael Sanzio, así como por sus herederos estilísticos naturales, hasta mediados del siglo XVI aproximadamente³. He aquí la respuesta a que una tabla como la del *San Sebastián* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, realizada entre 1550 y 1560 por el maestro de origen extremeño Luis de Vargas —considerado como uno de los principales exponentes hispanos del denominado romanismo tras haber completado su formación a la vera de Perino del Vaga—, exhiba una panoplia romana que, además de contribuir a la renovación del tipo iconográfico de este santo guerrero —habitualmente representado con un *perizonium*—, sea comparable a las que aparecen en obras pictóricas ligeramente anteriores como las *Storie di Furio Camillo* de la Sala dell'Udienza del Palazzo Vecchio de Florencia (1545) o el *Martirio de San Lorenzo* del Palacio de la Cancillería de Roma (1548-1549)⁴.

Asimismo, no deja de ser reseñable el hecho de que, aparte de la correspondencia existente entre los elementos que componen la indumentaria militar del San Sebastián de Luis de Vargas y la del *Miles Christi*, quepa la posibilidad de que el ya citado grabador Girolamo Olgiato llegase a conocer de primera mano, durante su estancia en la capital de los Estados Pontificios, el mencionado fresco del Palacio de la Cancillería, obra del pintor manierista florentino Francesco Salviati.

³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, 1999.

⁴ NAVARRETE PRIETO, 2009: 121-122.



Fig. 6. *San Sebastián*, Luis de Vargas, óleo sobre tabla, 1550-1560
Fuente: Museo de Bellas Artes de Sevilla. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía

Por ello, no se debe pasar por alto que la inclusión del ornato militar *allantica* en las artes plásticas siempre fue ligada al desarrollo y al porvenir de la Maniera moderna. Por esta razón, no ha de extrañar que las mencionadas interpretaciones inglesas y alemanas de la alegoría del *Miles Christi* reflejasen un armamento de aspecto medievalizante, ya que dicha tendencia iconográfica había sido perpetuada en el siglo XVI incluso por parte de aquellos artífices que se habían dejado influenciar por el arte italiano, como era el caso de Alberto Durero, autor de uno de los más notorios precedentes de la referida alegoría, como es el célebre grabado titulado *El caballero, la muerte y el diablo* en el cual, el atavío que luce la figura del caballero se identifica plenamente con la panoplia bajomedieval.

Por otra parte, una vez aludidos algunos de los precedentes gráficos imprescindibles para la comprensión de las características visuales de nuestra alegoría, es necesario recalcar que, más allá de su figuración con un armamento u otro en función del área geográfica, la pervivencia de la idea del soldado de Cristo en el arte de la primera mitad del siglo XVI no deja de ser una consecuencia directa de la proliferación de obras literarias que abordaban dicha cuestión abiertamente. De hecho, la afirmación realizada previamente a propósito de la interrelación entre la renovación iconográfica de los santos guerreros y la difusión de la corriente humanista, también tiene su razón de ser en que uno de los principales valedores de esta última, el filósofo y teólogo neerlandés

Erasmus de Róterdam, publicase a comienzos de la centuria una obra como *Enchiridion militis Christiani* (1503), que en las décadas sucesivas fue traducida a un gran número de idiomas, como el inglés, el alemán, el holandés, el francés, el castellano o el italiano. No obstante, semejante éxito literario no siempre jugó a favor del también denominado *Manual del caballero cristiano*, ya que, con motivo de la reinterpretación ofrecida a partir de determinados pasajes de las Sagradas Escrituras, fue prohibido a mediados de siglo tanto por la Sorbona como por la Santa Inquisición⁵; aunque, en contra de lo que «a priori» se pudiera pensar, este acontecimiento no dejó precisamente desvalida de fuentes literarias a la alegoría contrarreformista del *Miles Christi*, ya que, sin ir más lejos, en la propia península ibérica fueron publicadas paralelamente multitud de obras —influidas, naturalmente, por la de Erasmo— enfocadas en el armamento con el que debía equiparse el soldado cristiano, como *Abito y armadura espiritual* de Diego de Cabranes (1544), *El caballero del Sol* de Pedro Hernández (1552), o *Caballería celestial* de Jerónimo Sempere (1554).

Sin embargo, la aparición de todos estos títulos, susceptibles de ser enmarcados en la producción literaria del Siglo de Oro, no hace sino delatar cuan de moda se había puesto el tema del soldado cristiano en la Europa católica, lo cual invita a incidir en las causas de la prohibición del texto más paradigmático de la época en este mismo plano, como era el *Enchiridion militis Christianus*, que pese a tratar una temática aclamada por la futura Contrarreforma, adaptaba determinados pasajes bíblicos a su propio contexto filosófico, conjugándolos, por ende, con las ideas humanistas, una práctica intolerable para los principios tridentinos, volcados en la divulgación de los contenidos originales del Nuevo Testamento. Así pues, cabe destacar que uno de los fragmentos reinterpretados por Erasmo de Róterdam se correspondía, precisamente, con los versículos 10-17 de Efesios 6, es decir, con la fuente literaria de las cartelas que integran el esquema iconográfico de la alegoría del *Miles Christi*, que en su empeño por definir la vida cristiana como una milicia contra el mal, pone de relieve lo siguiente:

Utilizad todas las armas que Dios os proporciona, y así haréis frente con éxito a las estratagemas del diablo [...]. Estad, pues, listos para el combate: ceñida con la verdad vuestra cintura, protegido vuestro pecho con la coraza de la rectitud y calzados vuestros pies con el celo por anunciar el mensaje de la paz. Tened siempre abrazado el escudo de la fe, para que en él se apaguen todas las flechas incendiarias del maligno. Como casco, usad el de la salvación, y como espada, la del Espíritu, es decir, la palabra de Dios⁶.

⁵ LLOMPART, 1972: 80.

⁶ Ef 6, 11-17.



Fig. 7. *El caballero, la muerte y el diablo*,
Alberto Durero, buril sobre plancha de metal, 1513
Fuente: Wikimedia Commons. Dominio público

A decir verdad, la sucesión de metáforas relatada por el célebre humanista neerlandés guarda un estrecho paralelismo con el citado fragmento del décimo libro del Nuevo Testamento, ya que únicamente difieren con respecto a este los valores atribuidos a cada una de las armas que han de proteger al soldado cristiano, pero es evidente que, por más influencia que pudieran haber ejercido sobre la temática en cuestión tanto el *Manual del caballero cristiano* como otras publicaciones coetáneas, la fuente literaria original de la que se nutre la alegoría del *Miles Christi* proviene de la Antigüedad. Y no cabe duda de que esta certeza, enunciada por medio de la abreviatura «Eph. 6.» en cada una de las representaciones canónicas de la referida figura alegórica, abre la puerta a una posible respuesta a la razón de ser de la representación de un armamento antiguo para la configuración de esta última. Pero antes de profundizar en dicha respuesta y pasar a asumirla como válida, es conveniente tener en cuenta un factor que puede ser utilizado como contraargumento para desvalijarla. Me refiero a que las palabras atribuidas a Pablo de Tarso, así como las leyendas relativas a los santos con pasado militar, no comenzaron a gozar de cierta popularidad hasta la época bajoimperial, periodo en el que la panoplia romana altoimperial, con la que aparece ataviado el *Miles Christi* contrarreformista, llegó a resentirse —como consecuencia del debilitamiento estructural de la civilización romana occidental— hasta el punto de que cualquier parecido con el armamento definitorio de los siglos precedentes pasó a ser una mera casualidad, tal y como puso de manifiesto el escritor romano del siglo IV Flavio Vegetio Renato en su *Compendio de técnica militar*:

En este punto resulta preciso que procuremos exponer con qué tipo de armas deben instruirse y equiparse los reclutas. Pero en este apartado la inveterada costumbre ha desaparecido por completo [...]. Desde la fundación de Roma hasta la época del difunto Graciano, la infantería estaba equipada con corazas y con cascos. Pero cuando dejaron de practicarse las maniobras de campo por el efecto de la indiferencia y del desinterés, las armaduras que los soldados ya rara vez se ponían comenzaron a parecer pesadas. Por ello solicitaron al Emperador la devolución primero de las corazas y más tarde de los yelmos. De esta manera, con el pecho y la cabeza al descubierto, cuando nuestros soldados se han enfrentado a los Godos han sido abatidos muchas veces por sus numerosos arqueros⁷.

No obstante, pese a todo ello, es necesario hacer hincapié en la idea de que la existencia de una marcada evolución en la composición de la indumentaria militar imperial a lo largo de su historia, en ningún caso es sinónimo de su plasmación iconográfica en el arte romano bajoimperial —en el que hipotéticamente se debería distinguir el cambio experimentado por el armamento—, y menos aún en el arte del poder, que pese a las letales consecuencias de la crisis del siglo III y al sucesivo declive del Imperio de Occidente, a menudo buscaba preservar, no sin cierta pretensión nostálgica, determinadas imágenes vinculadas a una época de mayor estabilidad, riqueza y esplendor militar, como fue la de la «Pax Romana». Pero tampoco se ha de olvidar, claro está, que la deseable conservación de dicho imaginario coincidió con la conversión del Imperio Romano al cristianismo, decretado como única religión oficial del Estado por parte del emperador Teodosio en el Edicto de Tesalónica (380 d. C.), lo cual dio lugar a una síntesis iconográfica que seguramente le resulte familiar al lector, como es la procedente de la combinación entre la imagen militar de origen pagano y el mensaje de naturaleza cristiana. De hecho, probablemente sea recomendable establecer una comparación entre la alegoría del *Miles Christi* y una obra de comienzos del siglo V como el díptico consular de Probus, perteneciente al Tesoro de la Catedral de Aosta, en cuya tablilla izquierda se distingue a la figura de Honorio, hijo de Teodosio, vestido como «imperator⁸» —con una espada y una coraza de cuero dotada de cinturón y «pteryges», entre otros elementos—mientras sostiene un estandarte en el que se lee la leyenda cristiana «IN NOMINE CHRISTI VINCAS SEMPER».

⁷ VEGECIO, 2006: 168-172.

⁸ GARCÍA Y BELLIDO, 1979: 772-773.



Fig. 8. Detalle del díptico consular de Probus, tesoro de la Catedral de Aosta, 406 d. C. Fuente: Wikimedia Commons. Dominio público

CONCLUSIONES

Por último, conviene apostillar que el comentado fenómeno iconográfico se perpetuó durante los primeros siglos de Alta Edad Media a través del Imperio bizantino, cuyos basileos, practicantes del cristianismo, continuaron ordenando la forja de armas y corazas de estilo clásico con tal de enfundárselas como símbolo de poder y legitimidad⁹, lo cual no deja de constituirse como un dato reseñable a la hora de formular la principal conclusión a extraer del presente escrito: la aparente paradoja iconográfica encarnada por la alegoría del *Miles Christi* se desvanece y cae por su propio peso cuando se recurre al análisis de las fuentes visuales tardoantiguas, las cuales revelan la existencia de un proceso cultural sencillamente lógico e inevitable, como es la absorción por parte del cristianismo de un imaginario pagano notablemente arraigado y susceptible de ser adecuado a las connotaciones simbólicas cristianas, ya que siempre es una opción más pragmática la de aprovechar que la de desechar. Y con esto no quiero decir que la Iglesia Católica apostase decididamente por el empleo de la panoplia clásica para la concepción de la figura alegórica en cuestión, ya que, como fue indicado anteriormente, el Concilio de Trento incitó al retroceso de toda imagen vinculada a la cultura pagana, pero todo

⁹ PYHRR, GODOY, 1998: 7.

ello no quita que a lo largo del siglo XVI se hubiera asistido a un proceso enormemente similar al acontecido en la Roma imperial, en tanto que la fama y la difusión adquirida por parte del imaginario militar romano fue tal durante las primeras décadas de la centuria —fundamentalmente, con motivo de la propagación de la Maniera moderna—, que su retirada, aunque obligada, no pudiera ser más rápida ni más efectiva. De hecho, uno de los grandes responsables de la inclusión de la panoplia romana en la composición de la alegoría del *Miles Christi*, el ya mencionado grabador Girolamo Olgiato, no dejaba de erigirse como un digno heredero de la tradición estética manierista, en la que se inspiró para acuñar una de las versiones más extendidas de la referida figura alegórica contrarreformista. En definitiva, se puede concluir subrayando que la naturaleza de nuestra alegoría no era ni tan innovadora ni tan contradictoria como «a priori» se pudiera pensar, puesto que la conjunción entre la imagen pagana y la significación cristiana era un invento que se remontaba a los propios orígenes del cristianismo —cuando la frontera con la arraigada cultura pagana era mucho más porosa— y que, aunque a pequeña escala, se ve reeditado en el Renacimiento como respuesta a la recuperación de los modelos clásicos de la Antigüedad.

FUENTES

- DOLCE, Lodovico (1863). *L'Aretino, ovvero Dialogo della pittura di Lodovico Dolce, con l'aggiunta delle lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino a lui*. Milán: G. Daelli e Comp. Editori.
- ERASMO DE RÓTERDAM (1520). *Enchiridion Militis Christiani: saluberrimis praeceptis refertum*. Maguncia: Imprenta de Peter Schöffer.
- LA BIBLIA *interconfesional, Nuevo Testamento*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid: La Casa de la Biblia, 1978.
- VEGECIO (2006). *Compendio de técnica militar*. D. Paniagua Aguilar, ed. Madrid: Cátedra.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio (1979). *Arte romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (1999). *Artistas grabadores en la edad del Humanismo*. Pamplona: Liber Ediciones.
- LLOMPART, Gabriel (1972). *En torno a la iconografía renacentista del miles Christi*. «Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura». 1, 63-94.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (2009). *Salviati como modelo: su influencia en Luis de Vargas*. «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología». LXXV, 115-126.
- PYHRR, Stuart W.; GODOY, José-A. (1998). *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and His Contemporaries*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.

EL PROGRAMA HERMÉTICO DE *MVSVRGIA UNIVERSALIS* DE ATHANASIVS KIRCHER

MONTIEL SEGUÍ*

Resumen: *En Roma, en 1650, el tratado musical Mvsvrgia universalis, del jesuita alemán Athanasius Kircher, se presentaba al mundo con una misteriosa estampa inicial ilustrando el frontis del ensayo. En ella se escenificaban diversos personajes procedentes de mundos variopintos, en principio sin relación aparente, en un hermoso y terrenal paisaje reconocible con un cielo angelical y musical. Pero lejos de la realidad, Kircher proponía un acertijo mental fusionando distintas artes y encriptando bajo un código icónico secreto, reservado para aquel que pudiese descifrarlo, principios fundamentales del neoplatonismo y del ambiente arcano, de una verdad revelada y del significado de la vida a través de lo divino, cuestiones que habían seducido al espíritu humanista durante el Renacimiento. De tal manera, el programa retórico musical del frontispicio, organizado bajo los principios del género de la emblemática, quedaba sujeto a un sistema mágico de conexiones herméticas.*

Palabras clave: *Hermes Trismegisto; Musurgia universalis; hermetismo; alquimia; música.*

Abstract: *In Rome, in 1650, the musical treatise Mvsvrgia universalis, by the German Jesuit Athanasius Kircher, was presented to the world with a mysterious initial print illustrating the frontispiece of the essay. In it, various characters from diverse worlds were staged, initially without apparent relationship, in a beautiful and recognizable earthly landscape with an angelic and musical sky. But far from reality, Kircher proposed a mental puzzle merging different arts and encrypting under a secret iconic code, reserved for those who could decipher it, fundamental principles of Neoplatonism and the arcane environment, of a revealed truth and the meaning of life through of the divine, issues that had seduced the humanist spirit during the Renaissance. In this way, the musical rhetorical program of the frontispiece, organized under the principles of the emblematic genre, will be subject to a magical system of hermetic connections.*

Keywords: *Hermes Trismegisto; Musurgia universalis; hermeticism; alchemy; music.*

1. ATHANASIVS KIRCHER: POLIÉDRICA SABIDURÍA DE BASE HERMÉTICA

El jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-1680) erudito y escritor prolífero abarcaría en sus obras ciencias diversas como la egiptología, la óptica, el magnetismo, la lógica combinatoria, la mecánica, la aritmología, la sinología, la música, entre muchas más. La fuerza de expansión de sus obras, ampliamente conocidas y admiradas en la época, se debe, en parte, al magnífico poder de persuasión y comunicación de la Compañía de Jesús que, en su afán de divulgación del cristianismo, viajaba en acto misional por Europa, América, Asia y África transportando con ella ejemplares de los volúmenes kircherianos que, además, enriquecían las bibliotecas de los prestigiosos colegios de la orden. «Kircher's reputation was not confined to the geographic boundaries of Europe.

* Universitat de València. Email: carmen.segui@uv.es.

He had a global reputation that was virtually unsurpassed by any early modern author»¹. No obstante, los tratados de Kircher se caracterizan por estar conceptualizados con sendas potencias inmanentes: el texto, con el sumo saber expuesto de la materia desarrollada por el alemán; y por la imagen, en la obra de Kircher se compilaron numerosos grabados con variedad de programas visuales de carga tanto didáctica como fantástica que sintetizaban el pensamiento del autor barajando dos escenarios, ciencia y arte, indisolubles para el jesuita, a pesar de que el destino de ambas materias era tomar caminos paralelos.

Athanasius Kircher vive in un momento nel quale inizia a delinearsi il processo di demarcazione tra le scienze, che indagano soltanto il mondo oggettivo e reale, e le arti, che, invece, abitano la sfera dello spirituale, di ciò che non rientra nella stretta misurabilità. Questa divisione non si rintraccia nell'opera kircheriana che, anzi, si nutre della compresenza inestricabile di questi due elementi².

A pesar de ser un excelente representante de la cultura barroca Kircher hunde sus raíces en el platonismo pitagórico y el hermetismo renacentista. Sus investigaciones científicas todavía resplandecen con un halo de magia y cábala encaminadas a resolver los entresijos de la gracia divina. A pesar de sus intentos en avanzar sobre diversas disciplinas no consiguió la fama con descubrimientos históricos como otros investigadores, a saber, Képler, Newton, Fludd o Dee. En la ciencia que más próximo estuvo de alcanzar resultados fue en la egiptología. Para Kircher fue esta un campo muy importante de estudio, sobre todo su cultura jeroglífica de la que intentó descifrar el lenguaje del signo, que dio lugar a una gran obra *Oedipus Aegyptiacus* (1652-1654). Kircher pensaba que en la sabiduría egipcia residían los misterios de la naturaleza divina y que la invención de los jeroglíficos, que tanto le fascinaban, fueron invento del Hermes Trismegisto, junto a Zoroastro, Pitágoras y Platón. El saber era reservado y apartado del abuso de los profanos; la *prisca sapientia* había sido trasladada, análogamente, por Dios a Adán y a Moisés.

Kircher basaba su filosofía no sólo en la doctrina católica sino también —como muchos filósofos del Renacimiento— en los antiguos escritos atribuidos a Hermes Trismegisto. Se pensaban que las enseñanzas herméticas eran contemporáneas de Moisés e incluso de Abraham [...]. Kircher era consciente de ella y, si encontró enseñanzas herméticas en los jeroglíficos egipcios, fue porque estaba seguro de que los egipcios eran los que habían llegado más lejos en el saber metafísico³.

¹ FINDLEN, 2004: 326.

² PANGRAZI, 2009: XV.

³ GODWIN, 1986: 18.

Nuestro autor envuelto en todas estas creencias demostraba ser un hijo de Renacimiento. Fue en la Florencia renacentista, escenario de grandes revoluciones culturales humanistas, donde se gestó un movimiento cultural neoplatónico, hermético y cabalístico encaminado hacia una reforma impulsada desde una mirada puesta en la Antigüedad tardía, que se expandiría al mundo occidental. La repercusión de la veneración de los textos antiguos originales que trataban esos temas sería vital para el progreso de la ciencia moderna interesada por la naturaleza de concepción mística, entre la mitad del siglo XV y mediados del XVII; de esa ciencia moderna Kircher sería partícipe en su versión empírica.

En realidad, [los humanistas] no hacían más que volver al marco pagano del cristianismo primitivo, a aquella concepción religiosa del mundo, fuertemente impregnada de influencias mágicas y orientales, que había constituido la versión gnóstica de la filosofía griega y el refugio de los paganos hastiados que buscaban una respuesta al problema de la vida, distinta de la que les ofrecían sus contemporáneos, los primeros cristianos⁴.

Los humanistas atraídos por el remoto Egipto, convencidos de que el antiguo hombre griego había viajado a las tierras del Nilo para departir con los sacerdotes egipcios sobre la religión y la encriptada ciencia oculta y misteriosa, recuperaron el carácter hermético egipcio y, con ello, la escritura jeroglífica envuelta en un halo metafísico sagrado. El hermetismo, la filosofía sagrada transmitida por el sacerdote egipcio Hermes (Mercurio) Trimegisto⁵ se iba a consolidar como un gran influyente en el mundo espiritual renacentista. Resurgido a través de su literatura, Hermes fue considerado anterior a Platón e inspirador de este y de los neoplatónicos. Marsilio Ficino (1433-1499) será un gran protagonista en la transmisión de esta tradicional sabiduría de la que, hasta ese momento, nada había sabido el mundo occidental. Filósofo, médico y teólogo, hijo del cirujano y médico de los Médicis, llamado Diotifeci Ficino, en su total papel de cortesano, traducirá del griego al latín obras de Platón, Plotino, o Pseudo-Dionisio Areopagita. Pero su patrón Cosme de Médicis, en medio de este trabajo de interpretación de las fuentes, aunque admirador de las obras de Platón, interrumpirá, en 1463, su tarea mandándole la transcripción de lo que consideró muy interesante, unos textos herméticos traídos por el bizantino Jorge Gemisto Pletón desde Macedonia que iban a causar un enorme éxito, primero por Italia y luego por

⁴ YATES, 1983: 18.

⁵ «Fueron los colonizadores griegos en Egipto, en la Antigüedad tardía, quienes identificaron a uno de sus dioses, Hermes (lat. *Mercurius*), mensajero alado y conocedor del arte de curar, con Thot, el “tres veces grande”, del antiguo Egipto. Thot era el dios de la escritura y de la magia, siendo venerado, al igual que Hermes, como psicopompos, como guía de las almas a los infiernos. La figura de Hermes Trimegisto se asoció también a un faraón legendario que supuestamente había dotado al pueblo egipcio de 30.000 volúmenes que contenían todos los conocimientos naturales y sobrenaturales, entre ellos la escritura jeroglífica». ROOB, 2006: 8.

Europa. Conocidos con el nombre de *Corpus hermeticum* atribuidos a Hermes Trismegisto, se trata de unos textos griegos de tradición egipcia cuya difusión e influencia se prolongó hasta entrado el siglo XIX⁶. La gran cantidad de escritos en griego en nombre de Hermes Trismegisto «trataban la astrología y las ciencias ocultas, las virtudes secretas de las plantas y piedras, así como la magia basada en el conocimiento de tales virtudes, la fabricación de talismanes para alcanzar los poderes de las estrellas, etc.»⁷. En 1471 se publicó, en Treviso, *Pimander, seu De potestate et sapientia Dei*, catorce textos herméticos sobre la creación del mundo y el ascenso del alma hacia el cosmos⁸ liderado por el poder divino, donde se fundamentaba la teología egipcia como fuente de las demás.

Hermes queridísimo, cuando afirmo que el cosmos y las cosas que dicen que se disuelven de esta manera cambian porque una parte del cosmos deviene invisible cada día, <pero> no se disuelven en modo alguno. Tales son las pasiones del cosmos: rotaciones y ocultaciones. La rotación es {un regreso} y la ocultación, una renovación⁹.

Autoridades como Lactancio (siglo III) en *Institutiones* y San Agustín (siglo IV) asimilaron la existencia de Hermes Trismegisto como persona real, profeta pagano, refundando su doctrina hermética en la cultura renacentista:

La creación del hombre verdadero y vivo a partir del barro es obra de Dios. Esto lo transmite incluso Hermes, quien no sólo dice que el hombre fue hecho por Dios a imagen de Dios, sino que intentó incluso explicar con qué sutil técnica formó cada uno de los miembros del cuerpo humano¹⁰.

Ambos habían reconocido en los escritos de Hermes la aceptación de Dios Padre como creador de las cosas por parte de este. «Lactancio cita a Trismegisto junto a las Sibilas como testimonios del advenimiento de Cristo»¹¹. Justificadas las fuerzas del universo, bajo el denominador común platónico, se estaban sugiriendo nuevos principios de renovación religiosa apartada de la severidad de las fórmulas, «un culto sin templos ni liturgia practicado en la soledad de la mente, una filosofía religiosa o una religión filosófica»¹², proponiendo una original realidad basada en conocimientos que abarcaban

⁶ «A mediados del siglo XVI ya había sido objeto de dos docenas de ediciones y había impulsado las versiones vernáculas en francés, holandés, español y, la más importante, la italiana de Tommaso Benci, que también fue completada en el año 1463». COPENHAVER, 2000: 63.

⁷ YATES, 1983: 18.

⁸ «Fue, sobre todo, creo, en los textos herméticos donde el Renacimiento encontró su nueva, o nueva-antigua, concepción de la relación del hombre con el cosmos». YATES, 1993: 335.

⁹ COPENHAVER, 2000: 158.

¹⁰ LACTANCIO, 1990: II, 13-14, 218.

¹¹ COPENHAVER, 2000: 202.

¹² YATES, 1983: 21.

varios saberes y ciencias ocultas, magia, alquimia¹³, astrología, teúrgia, cábala¹⁴, escatología, etc., que se alejaban del raciocinio estricto en virtud de la persuasiva intuición para obtener resultados. Una misma cosa decía y ocultaba algo a la vez, y ese seductor misterio fue el que condujo al hombre-taumaturgo del Renacimiento a ser humanista y hermético de igual modo en todos los ámbitos de su vida:

El hermetismo saciaba a un mismo tiempo las más sutiles necesidades religiosas y aquella sed de mágico dominio de las cosas que habían recorrido todo el subsuelo de la cultura medieval. El hombre divino de Pimander, el hombre hermético, es el hombre-mago capaz de enseñorearse del mundo de los elementos, de las fuerzas celestes y de las mismísimas potencias demoníacas¹⁵.

Los más destacados *Hermética* filosóficos, tanto *Asclepius* y el *Corpus hermeticum* se presentaron al mundo renacentista como una verdad revelada que sedujo y dio respuestas a cuestiones presentes, conquistando el espíritu de muchos humanistas. En el Renacimiento se creía que dichos textos pertenecían a la época del antiguo Egipto, pero estos se escribieron en griego entre el 100 y 300 d. C., embebidos de la cultura griega clásica (estoicismo, platonismo, etc.). Estas narraciones sirvieron al hombre de aquellos tiempos como guía para obtener el significado de la vida a través de lo divino. Siendo Dios base en la creencia hermética, Ficino estableció la genealogía teológica hermética¹⁶ donde Hermes (el tres veces grande) era el primero de los teólogos seguido de Orfeo, sucedido este por Pitágoras y este delegado por Filolao, quien fue el maestro de Platón. Estos teólogos habían transitado desde asuntos científicos, físicos o matemáticos hasta la contemplación de la divinidad, por tanto, estaban dotados de un conocimiento ilimitadamente superior y dignos de ser admirados. El mundo se estaba forjando entre lo artístico, lo simbólico, la magia y la incipiente ciencia moderna que culminaría en los siglos XVII y XVIII. El hombre era centro de todas las cosas y formaba parte de la gracia divina, en parte gracias a la traducción que hizo Ficino de los textos herméticos que se basaban en dichas consideraciones:

¹³ «Con el inicio de la Europa moderna y con el paracelsismo se reveló el sentido interior de la alquimia y su relación con la religión, o, más concretamente, con cierta voluntad reformadora de la religión cristiana. [...] La alquimia, tal y como se conformó a partir del Renacimiento, fue el lugar donde algunos sabios concentraron un tesoro de conocimiento y desarrollo espiritual que debía llegar a convertirse en el núcleo interior y secreto de la tradición cristiana, con la independencia de las intensas disputas entre católicos y protestantes». AROLA, 2021: 19.

¹⁴ Pico de la Mirandola, coetáneo y admirador de Ficino, aplicó la tradición hebraica de la cábala a la magia renacentista. «Para Pico la cábala confirmaba la veracidad del cristianismo». YATES, 1983: 258.

¹⁵ GARÍN, 1984: 143.

¹⁶ La genealogía teológica hermética queda establecida por Marsilio Ficino en su obra *Theologia platónica de immortalitate animorum*, publicada en 1482.

Los opúsculos herméticos le enseñaron a Ficino a mirar más allá de este mundo [...], a interpretar y comprender el lenguaje secreto de Dios. Le hablaban de una gnosis redentora, alcanzable rompiendo el cerco del mundo sensible para así mirar más allá de las engañosas apariencias empíricas. Le hablaban de un saber liberador que Dios concede a los hombres sabios y puros, pero que oculta a las mentes profanas, de un saber encubierto por imágenes alusivas y símbolos que el sabio debe interpretar¹⁷.

Los textos herméticos estaban dotados del carácter divino en los que se podía buscar la verdad cristiana. Hermes era profeta del cristianismo por lo que Kircher debió aprobar su pensamiento, sus saberes mágicos y la construcción de todo un mundo simbólico del que se vio atraído y reflejó en su propia obra. Además, personalidades como Giordano Bruno o John Lee habían acercado las ciencias ocultas, como la alquimia, a Alemania amparadas en Praga por Rodolfo II aficionado a esta. Durante el reinado de Federico V se imprimieron en Oppenheim obras rosacruces por Teodoro de Bry, como *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia* (1617), escrita por Robert Fludd, o el gran libro de alquimia mística con edición musical *Atalanta fugiens*, de Michael Maier.

2. EL PROGRAMA HERMÉTICO DEL FRONTISPICIO DE MUSURGIA UNIVERSALIS

En 1650, en Roma, Athanasius Kircher publica un volumen titulado *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni in X libros digesta*, dedicado a Leopoldo Guillermo de Habsburgo archiduque de Austria (1614-1662), gobernador de los Países Bajos, personaje fuertemente ligado a la Compañía de Jesús.

Considerado como uno de los grandes tratados de música escritos en el siglo XVII, la obra estaba compuesta de diez libros divididos en dos volúmenes ampliamente ejemplificados con edición musical impresa y con diversas láminas grabadas didácticas. El primero abarca desde la sección I^a a la VII^a y en él se estudiaba la praxis y teoría de la música, las cuestiones sobre consonancia y disonancia que el propio autor asemejaba a la luz y a la sombra en sus escritos, *lucis & umbrae*. También analizaba las características físicas del oído, el aparato fonador del hombre y de los animales como los pájaros, la música hebrea y de la antigüedad griega, los intervalos, el monocordio, las proporciones, las escalas, el contrapunto, las fugas, la organografía, entre otras cuestiones.

Mientras, el segundo tomo englobaba desde los capítulos VIII al X con un carácter más especulativo. Kircher retomará la teoría griega de los afectos desde la disciplina de la Retórica tratando de mostrar las emociones que produce el sonido en el ser humano, algo similar a lo que hoy se entiende por musicoterapia. Será de los primeros

¹⁷ GARÍN, 1984: 148.

autores ejemplificando figuras retóricas de la música que a partir del Barroco serán estudiadas y desarrolladas en diversos tratados siguiendo la *Musica poética*, de Joachim Burmeister (1606).

*Su lugar y fecha de publicación (Roma, 1650) señalan una coyuntura crucial en el desarrollo de la música: el viejo estilo de la polifonía renacentista se mantenía aún muy vivo en el servicio de la Iglesia, mientras que el nuevo estilo barroco se había establecido firmemente en la música secular, concretamente en la ópera. Kircher habla de los dos estilos reconociendo con justicia la perfección técnica de uno y el poder emotivo del otro. La obra constituye la primera exposición de la teoría de los afectos.*¹⁸

También proliferará en estos capítulos estudios sobre acústica y sobre el eco que desarrollaría en *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1645-1646), así como escribirá acerca de la música mundana (la música del mundo superior), humana (la música del cuerpo y alma) e *instrumentalis* (los instrumentos y voces de la tierra), partición tripartita de sello boeciano.

El frontispicio (Fig. 1) del tratado presenta una estampa grabada¹⁹ con un programa visual compuesto bajo los principios de la emblemática donde distintas artes son aunadas por la disciplina retórica. El hermetismo y el Gran Arte hermético, la alquimia²⁰, junto a la religión son un punto decisivo para interpretar la portada de este tratado y en general la obra de Kircher cuyos pilares de pensamiento, como hemos señalado en líneas anteriores, se fundamentaban en esos principios: religión, hermetismo y ciencia. En el programa visual aparecen personajes y escenas diversas presididas por el triángulo trinitario del que emana una gran fuente de luz.

En el registro inferior a la izquierda aparece Pitágoras recostado sobre su teorema del triángulo rectángulo y señalando con una vara, a modo de hombre-mago, la fragua dónde descubre las relaciones numéricas que definen los intervalos. Sus pies descalzos se postran sobre instrumentos musicales de metal e incluso sobre una lira griega. Dentro de la cueva, aparecida como de ensoñación, emerge una escena peculiar por su composición. Figuran en la cavidad los cuatro personajes presentados en la narración del Génesis: «Genuitque Ada Jabel, qui fuit pater habitantium in tentoriis, atque pastorum. Et nomen fratris ejus Jubal: ipse fuit pater canentium cithara et organo. Sella quoque genuit Tubalcain, qui fuit malleator et faber in cuncta opera æris et ferri. Soror vero Tubalcain, Noëma»²¹. Tubalcáin

¹⁸ GODWIN, 1986: 108.

¹⁹ La estampa está firmada por Johann Paul Schor, llamado en Roma Giovanni Paolo Tedesco.

²⁰ «La alquimia, tal y como se conformó a partir del Renacimiento, fue el lugar donde algunos sabios concentraron un tesoro de conocimiento y desarrollo espiritual que debía llegar a convertirse en el núcleo interior y secreto de la tradición cristiana, con independencia de las intensas disputas entre católicos y protestantes». AROLA, 2021: 20.

²¹ Gn 4, 20-22.



Fig. 1. Frontispicio de *Musurgia universalis*, Athanasius Kircher, 1650
Fuente: Gallica, BNF

el herrero golpeando con un martillo el yunque; Jubal antepasado de los que tocan la cítara y la flauta; Jabal hermano de Jubal. A la derecha aparece un personaje femenino que pudiese ser la hermana de Tubalcaín, Namaa, actriz poco protagonista en las representaciones sobre este tema. Casi en su totalidad las representaciones de la fragua de los intervalos omiten a Yabal personificando a los dos individuos principales en este tema: Tubalcaín y Jubal. Tubalcaín comprobó al golpear el yunque con martillos de distintos pesos cómo variaba el sonido. Tal y como afirma Kircher en su obra *Arithmologia, sive De Abditis Numerorum Mysteriis* (1665), donde incide en la idea del orden del mundo según el peso, el número y la medida, Jubal es aquel que representa a la música «Jubal, hijo de Enoc e instruido por Adán, fuera el primero en aportar al género humano la aritmética y la música a la que se había dedicado»²². Otro autor, Kepler, reconocería en la figura de Jubal a Apolo y en la persona de Pitágoras al propio Hermes Trismegisto²³.

²² KIRCHER, 1984 [1665]: 20.

²³ ROOB, 2006: 84.

Justo en el lado contrario de Pitágoras vemos sedente a la alegoría de la Música con un jilguero reposado sobre su cabeza, circundada de toda clase de instrumentos musicales, portado la vírgula de poder y dirigiendo nuestra mirada hacia un laúd renacentista en significación de la templanza y armonía, similar en forma y exégesis nos lo había presentado Andrea Alciato en el emblema X, *Foedera*, en *Emblemata*, 1584, dirigido a Maximiliano duque de Milán para representar la concordia entre príncipes. Esta templanza mostrada por Kircher lideraba dos armonías. Por un lado, las relaciones entre el microcosmos y el macrocosmos donde en ambos se contenía la música que debía ser distinguida. La *música naturalis* —mundana—, humana y *artificialis* —*instrumentalis*—, (tres dominios tripartitos: Dios-mundo-hombre) estaba presente en el frontispicio de *Musurgia*. Las discordancias de la música son pequeñas partes que al llevarlas a la unidad producen la armonía, por ello el macrocosmos y el microcosmos conectan entre sí partiendo de la diversidad creadora. Si el macrocosmos está ordenado se refleja en el microcosmos, en esto interviene la música armonizando cada una de las proporciones. Al igual que la tabla esmeralda (siglos VI-VIII), muy presente en la imaginación hermética, lo que está arriba se equipara a lo que permanece debajo y viceversa, en loor del *unicum*; todo nace del Uno, porque el Uno es Todo. «El Todo era Uno, unido mediante un infinitamente complicado sistema de relaciones. El mago era un individuo capaz de penetrar en el interior de este sistema»²⁴. Dios es la unidad suprema reflejo de un universo inmutable, imagen de perfección, según Platón.

Por otro lado, el jesuita muestra la virtud de la concordia política del gobernante de los Países Bajos al que dedica el tratado, Leopoldo Guillermo, sabio monarca educado en el marco religioso del Gesù, que dirige el orden político y social en analogía al musical o la armonía de las esferas de la que Dios es autor. De esta manera, como propaganda política, el Archiduque de Austria pudiese haberse encarnado en el dios mitológico Orfeo —aquel que movía los afectos con su música y atraía a los animales—, sentado sobre el gran orbe, presidiendo la rotación ordenada del universo en el centro del registro medio del programa visual de la estampa aquí estudiada. En su mano derecha porta su típico atributo, la lira, con la que salva a la nave Argo del canto de las sirenas, pero en su mano izquierda muestra otro instrumento musical: *syrinx* o flauta de pan de siete cañas. Va vestido como lo reseña Calístrato en el siglo IV d. C., con túnica hasta los pies y cabellera larga. Alrededor del mundo ondea la filacteria que reza: «De Athanasius Kircher de la Compañía de Jesús, *Musurgia universalis*, a su alteza real Leopoldo Guillermo Archiduque de Austria». El globo tiene dibujados los doce signos del zodiaco e inscrito arriba de estos el lema del constructo emblemático de la estampa: «quis concentum coeli dormire faciet?»²⁵, «¿quién hará dormir el concierto del cielo?» El mensaje nos habla de

²⁴ YATES, 1983: 64.

²⁵ Jb 38, 39.

la música de los ángeles, la armonía de las esferas como armonía musical dirigida por Dios. Como se decía anteriormente, la armonía de las esferas se basaba en el número, fundamento del propio universo creado por una sola cosa, una unidad-deidad. El movimiento²⁶ genera distancias numéricas formando intervalos, consonancias o disonancias entre notas, la luz y la sombra que preocupó a Kircher tal y como demostró en *Ars Magna Lucis et Umbrae* donde al fenómeno claridad-oscuridad denominaba a la vez simpatía-antipatía, consonancia-disonancia o superior-inferior. Esas proporciones armónicas resuenan con el movimiento de los astros, la música mundana, según Boecio.

El pensamiento hermético extraído de la tabla de esmeralda designa que aquello de abajo se iguala a lo de arriba y viceversa. En la propuesta icónica del jesuita del frontispicio de *Musurgia* aquello que sirve de comunicación desde la tierra al cielo o viceversa es la escalera emplazada a mano derecha donde al final de ella está Pegaso. El propio Kircher dice en este tratado que al igual que Dios bajó hasta nosotros por la triple conjunción de las jerarquías angélicas, nosotros debemos elevarnos a él por medio de ellas, como la escala de Jacob. El agua que hace brotar Pegaso de la montaña Nonacris en Arcadia es agua sagrada que utilizan los alquimistas para el brebaje, según el emblema XXXVII de *Atalanta fugiens* (1617) de Michael Maier: «Es el agua del dragón, como la llama el Rosario, que debe ser realizada en el alambique sin añadirle nada, y cuya fabricación está acompañada de una fetidez extrema»²⁷.

Subidos al cielo en el registro superior de la estampa están las jerarquías celestes basadas en la teología de Pseudo-Dionisio²⁸, serafines y querubines entorno a Dios (Fig. 2).

Las Sagradas Escrituras nos transmiten que los más altos tronos y los órdenes dotados de muchos ojos y muchas alas (Ez 1,1-28), que en hebreo se les nombra querubines y serafines, están colocados en torno a Dios, más próximos que todos los demás²⁹ ella repleta de luz infinita³⁰.

La luz de la que habla Pseudo-Dionisio está representada emanada por el triángulo³¹ trinitario en un juego de luz y de sombras. El teólogo trata la angelología en un

²⁶ En el diálogo que establece Pimandro el *Nous* o la *mens* con Hermes Trismegisto (*Corpus Hermeticum*, XII) le habla de la importancia del movimiento en el universo: «Sin movimiento es imposible generar y es la tierra la que da a luz las cosas. Todo lo que hay en el mundo, sin excepción alguna, se mueve y está vivo [...] la materia está llena de vida». YATES, 1983: 52.

²⁷ MAIER, 2007 [1617]: 236.

²⁸ «Los comentarios de Pseudo-Dionisio Areopagita tuvieron una incidencia decisiva en el pensamiento occidental ya que en ellos se estudió la Revelación cristiana y se establecieron las funciones del simbolismo, constituyendo el medio de transmisión del platonismo al cristianismo». GARCÍA MAHÍQUES, *dir.*, 2015: 151.

²⁹ PSEUDO-DIONISIO, 2007: VI, 124.

³⁰ PSEUDO-DIONISIO, 2007: VII, 131.

³¹ El triángulo es «una materialización visual del número tres cuyo origen se remonta al mundo pagano. En este sentido, cabe resaltar la influencia de la escuela pitagórica en la que se afirma que todo estaba regido por los números destacándose de manera especial los impares y, en particular, el número tres». GARCÍA MAHÍQUES, *dir.*, 2015: 175.

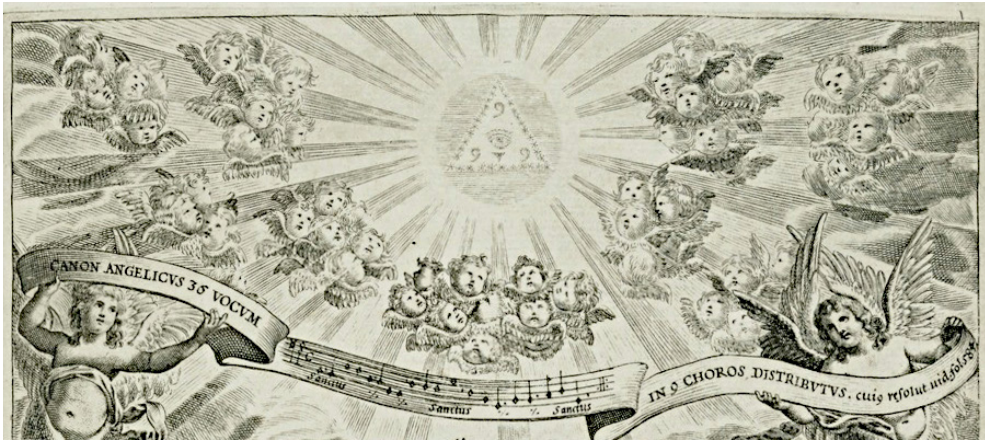


Fig. 2. Detalle jerarquías celestes en el frontispicio de *Musurgia universalis*, Athanasius Kircher, 1650
Fuente: Gallica, BNF

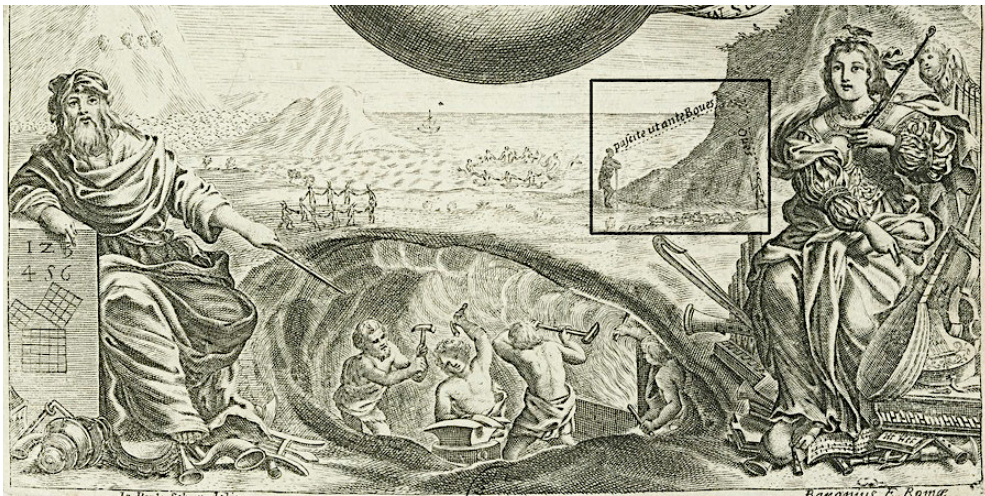


Fig. 3. Detalle de Melibeo y Tírito en el frontispicio de *Musurgia universalis*, Athanasius Kircher, 1650
Fuente: Gallica, BNF

tratado titulado *Jerarquía celeste* donde comienza hablando de la iluminación, aspecto que caracteriza el platonismo cristiano, el deseo de Dios en iluminar a todas sus criaturas, tal y como vemos en el grabado de Kircher. Según dice Pseudo-Dionisio esta primera jerarquía entona el himno de su alabanza escrito —solo la línea del *bassus*— en la filacteria flotante el *Sanctus, sanctus, sanctus* canónico de 36 voces dispensadas en nueve³²

³² «La escritura ha transmitido nueve nombres para todos los seres celestes. Mi glorioso maestro ha clasificado en tres jerarquías con tres órdenes cada una». PSEUDO-DIONISIO, 2007: VI, 124.

coros de Romano Micheli, excelente contrapuntista al servicio de la Iglesia romana. «Por eso también las Escrituras han transmitido a los habitantes de la tierra los himnos que canta esta primera jerarquía [...] cantan con veneración ese muy famoso y excelso himno de alabanza: Santo, santo, santo, Señor Todopoderoso, la tierra toda está llena de su gloria (Is 6,3; Ap 4,8)»³³.

En el paisaje asomado al fondo de toda la escena emblemática podemos apreciar la representación de un pasaje de la Égloga I de las *Bucólicas* de Virgilio (Fig. 3), un momento de diálogo entre dos pastores, Melibeo y Títiro que pasean un rebaño de ovejas, este último le cuenta a Melibeo que conoció a un dios a quien le agradece haberle permitido seguir y vivir con sus rebaños.

Kircher representa el eco de la montaña, fenómeno físico-acústico de la reflexión y refracción del sonido que había estudiado con su teoría *Magia phonocamptica*, haciendo resonar la frase de los pastores escrita en un friso que simula la dirección del sonido: «pascite ut ante Boues [...] Oues». A la izquierda de los pastores aparece la escena narrada por Apolonio de Rodas en su poema épico *Las Argonáuticas* donde nos cuenta cómo los tripulantes de la nave *Argo* conducida por Jasón se salvan de los cantos de las sirenas debido a la interferencia sonora de lira que toca Orfeo cubriendo el canto de las sirenas (Fig. 4).

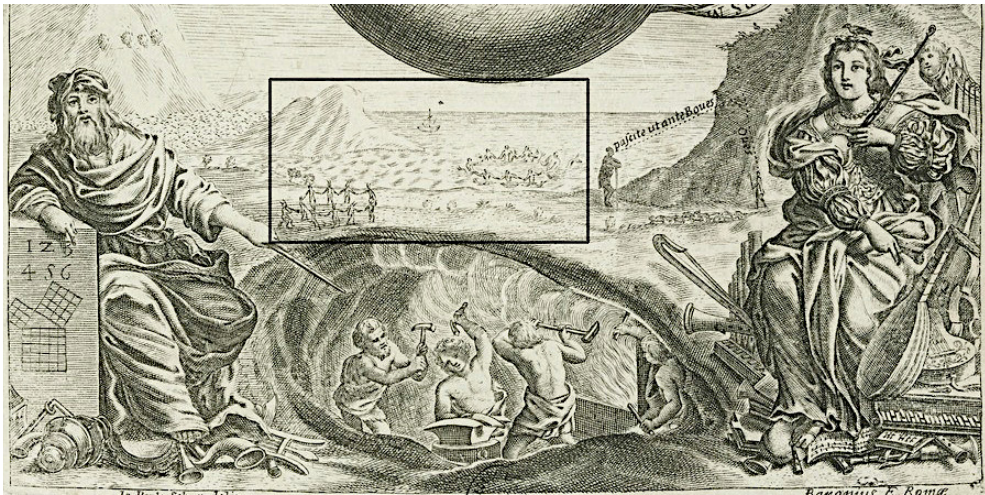


Fig. 4. Detalle de Las Argonáuticas en el frontispicio de *Musurgia universalis*, Athanasius Kircher, 1650
Fuente: Gallica, BNF

³³ PSEUDO-DIONISIO, 2007: VII, 132.

«Un viento firme impulsaba la nave. De pronto avizoraron la bella isla Antemoesa, donde las sirenas de voz clara [...] asaltaron con el hechizo de sus dulces cantos a cualquiera que por allí se aproxime [...] cantando en coros»³⁴. En la imagen podemos apreciar los coros de las sirenas danzando en la isla al son de un instrumento aerófono de tubo largo y, también, inmersas en la mar donde despliegan sus colas y siguen zascandileando en círculo seduciendo a un navío que se remonta a lo lejos de las aguas.

Pero a pesar de que Kircher escenificó diversos personajes procedentes de mundos variopintos, en principio sin relación aparente, los personajes elegidos no eran fortuitos y no solo se relacionaban con la música, sino que se basó en la genealogía teológica hermética la cual disponía jerárquicamente a las deidades, primero a Hermes, el todopoderoso supremo representada en el triangulo trinitario, seguido de Orfeo sedente en el orbe del programa visual y luego de Pitágoras quien señala la fragua donde se crea la música. Los tres son los personajes principales de la estampa del grabado. Por otro lado, la armonía musical no es únicamente la representada en el frontispicio de *Musurgia* sino que el jesuita expone la armonía de la materia, la de los cuatro elementos que también producen armonías según el pensamiento pitagórico: aire en los coros angélico; tierra en la isla Antemoesa; fuego en la fragua de Yubal; agua en la nave de Argo que se avista en el mar del grabado. Con referencia a esta última escena, en *Las Argónauticas* Jasón cuando llega a la isla Antemoesa viene de la Colquida de recuperar la piel del carnero, el vello-cino, Toisón o vellón de oro gracias a la magia de Medea. Según una antigua leyenda que nació del Lexicón de Suidas, del siglo X, en la piel del vellocino estaba grabado el modo de fabricar oro por medio de artes químicas.

CONCLUSIÓN

Los diversos tratados que escribió Athanasius Kircher resultan contener una condición dual, por un lado, poseen un valor documental —cultural, histórico o científico— y por otra parte, se invisten de un valor artístico por la riqueza de sus grabados, fuentes icónicas de información que bien merecen ser distinguidos con un análisis iconográfico e iconológico. Kircher crecido en el entorno cultural de la Compañía de Jesús se educó en la práctica emblemática, con enigmas jeroglíficos y pericias ignacianas, desarrollando gran habilidad para conceptualizar la imagen con un sentido arcano donde existieran varias lecturas de interpretación de la misma. La portada de *Musurgia universalis* sintetiza con gran opulencia estética estas habilidades icónicas propias de la emblemática donde distintas artes son aunadas por la disciplina de la Retórica, cifrando bajo un código icónico principios fundamentales del neoplatonismo y del hermetismo que caracterizó al humanismo renacentista.

³⁴ APOLONIO DE RODAS, 1991: IV, 210.

BIBLIOGRAFÍA

- APOLONIO DE RODAS (1991). *Las Argonáuticas*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- AROLA, Raimon (2021). *Alquimia y religión*. Madrid: Siruela.
- COPENHAVER, Brian (2000). *Corpus Hermeticum y Asclepio*. Madrid: Siruela.
- FINDLEN, Paula (2004). *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*. Nueva York: Routledge.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, dir. (2015). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 1. La visualidad del Logos*. Madrid: Encuentro.
- GARÍN, Eugenio (1984). *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona: Crítica.
- GODWIN, Joscelyn (1986). *Athanasius Kircher. La búsqueda del saber de la antigüedad*. Madrid: Torre de la Botica Swan.
- KIRCHER, Athanasius (1984 [1665]). *Aritmología. Historia real y esotérica de los números*. Madrid: Editorial Breogan.
- LACTANCIO (1990). *Instituciones divinas*. Madrid: Gredos.
- MAIER, Michael (2007 [1617]). *La fuga de Atalanta*. Girona: Ediciones Atalanta.
- PANGRAZI, Tiziana (2009). *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminología*. Firenze: Leo S. Olschki.
- PSEUDO-DIONISIO (2007). *Pseudo-Dionisio Areopagita. Obras Completas, Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesiástica. Teología mística. Cartas varias*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- ROOB, Alexander (2006). *Alquimia y Mística*. China: Taschen.
- YATES, Frances (1983). *Giordano Bruno y la tradición hermética. Una interpretación clásica del mundo renacentista siguiendo las huellas del hermetismo y de la cábala*. Barcelona: Ariel Filosofía.
- YATES, Frances (1993). *Ideas e ideales del Renacimiento en el norte de Europa*. México: Fondo de Cultura Económica.



IGNORANTI QUEM PORTUM PETAT, NULLUS SUUS VENTUS EST

NOVOS CAMINHOS E DESAFIOS
DOS ESTUDOS ICÓNICO-TEXTUAIS

COORD.
ANA CRISTINA SOUSA
JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ
CARME LÓPEZ CALDERÓN
MARISA PEREIRA SANTOS

