

La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII

Ana Martínez Pereira
Universidade do Porto

A los de antes
que son los de ahora*

El volumen de estudios actuales sobre la literatura emblemática, española y europea, es suficientemente amplio como para excluir en este trabajo algunas referencias generales que no harían sino abultar de forma artificial un incómodo cuerpo de notas. Sin embargo, creemos conveniente hacer algunas precisiones que nos servirán para limitar el campo de estudio¹.

En primer lugar, habría que definir lo que consideramos *libro de emblemas*. Las definiciones de emblema, empresa, jeroglífico, divisa, ... se multiplican en los estudios modernos sobre el tema y aun en los contemporáneos a estas obras². Los límites y diferencias nunca estuvieron claros para los preceptistas ni para los propios creadores, y de ahí resulta la imposibilidad de fijar normas para

* Una primera y más breve versión de este trabajo fue leída en el II Congreso de la Sociedad Española de Emblemática, *Relaciones entre texto e imagen en la Edad Moderna y Contemporánea: del emblema a los medios de masas*, celebrado en Cáceres entre los días 19 y 21 de diciembre de 1996 (cuyas actas nunca fueron publicadas).

1 Hemos tomado como base de la investigación las obras españolas que Pedro F. CAMPA recoge en su bibliografía *Emblemata Hispanica. An annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the year 1700*, Durham/Londres, Duke University Press, 1990, añadiendo algunas y aceptando otras que no son estrictamente emblemáticas, y nos hemos apoyado en el trabajo de Antonio BERNAT VISTARINI y John T. CULL, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999. Para la consulta de las fuentes primarias nos ha sido de gran ayuda la localización de ejemplares ofrecida por Emilio BLANCO, «Repertorio de libros de emblemas localizados en bibliotecas madrileñas», en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, 343-353.

2 José Manuel DÍAZ DE BUSTAMANTE, «Sobre los orígenes del emblema literario: *lemmata* y contexto», en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, 64-67. Pedro Campa se preocupa de esta variedad de términos y sus correspondientes relaciones y significados, en Pedro F. CAMPA, «Emblematic terminology in the Spanish Tradition», en *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory 1500-1700* (eds. Peter M. Daly and John Manning), New York, AMS Press, 1999, 13-26.

un género que está en continuo desarrollo³. De considerar inamovibles las normas establecidas por Paulo Giovio, Lucas Contilio o, en España, Horozco y Covarrubias, ni la obra del mismo Alciato podría considerarse canónica. Juan Francisco de Villava, en el prólogo a sus *Empresas espirituales y morales* (Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613)⁴ ya se quejaba de esta confusión de normas contradictorias y, aunque con un carácter más conciliador, acepta unas y rechaza aquellas que menos se adaptan a su obra⁵.

Merced a esta confusión de términos –emblema y empresa, sobre todo– y a la amplitud formal generada por esa relajación o reinterpretación continua de las normativas⁶, hemos incluido en el estudio algunos libros que, aunque tradicionalmente se han considerado «de emblemas», nunca podrían calificarse de tal modo teniendo presentes las diferentes preceptivas, antiguas o modernas⁷. Se incluyen, por tanto, algunas obras ilustradas con grabados que reflejan el contenido del texto pero sin complementarlo en su significado⁸, como hace Juan Francisco Fernández de Heredia en su obra *Trabajos y afanes de Hércules* (Madrid, Francisco Sanz, 1682), donde los grabados que preceden a cada capítulo ilustran la narración; o el repertorio simbólico-animal de Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general, moral y político, ballado en las aves más generosas y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades* (Madrid, Melchor Alegre, 1670). También pueden incluirse en este grupo los *Triumphos Morales* de Francisco de Guzmán (Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1565), vinculados a la tradición de los *Triunfos* iniciada por Petrarca, cuyos *Triumphs* fueron amplia y tempranamente difundidos en España⁹; y por la importancia que adquieren las imágenes, aunque de ningún modo sean emblemáticas, cabría citar a Francisco de Monzón y su *Norte de Idiotas* (Lisboa, Juan Blavio de Colonia, 1563)¹⁰. Otros textos contienen descripciones simbólicas –a veces sin grabados– susceptibles de convertirse en fuente para las representaciones inventadas por los emblemistas: *Símbolos selectos y parábolas históricas*, de Nicolás Causino, en traducción al castellano de Francisco de la Torre (Madrid, Juan García Infanzón, 1677); *Ocios morales*, de Félix Lucio de Espinosa y Malo (Mazzarino, Juan Vanberge, 1691); el imprescindible Juan Eusebio

3 Rafael de CÓZAR, *Poesía e Imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991, 314-318; Fernando R. DE LA FLOR, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1995, 46-49 y 52-57; Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, 15-98; Aquilino SÁNCHEZ PÉREZ, *La literatura emblemática española, siglos XVI y XVII*, Madrid, SGEL, 1977, 19-31.

4 En todos los casos el título y datos de imprenta ofrecidos serán los de la edición consultada, que no siempre coincidirá con la *princeps*. Sólo explicitaremos lugar y año de impresión en la primera mención de la obra, y cualquier cita textual remitirá a las páginas o folios de esa edición. Al final del artículo se incluye un índice de obras citadas de los siglos XVI y XVII.

5 Ver Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas*, ff. 2v-3v.

6 Ver José RICO VERDÚ, «Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento», *Edad de Oro*, II (1983), 157-178.

7 Rafael de CÓZAR, *Poesía e Imagen*, 265-291 y 343-359; Manuela M^a GÓMEZ SACRISTÁN, *Enigmas y jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, 2 vols. (Tesis Doctoral inédita); Víctor INFANTES, «Calderón y la literatura jeroglífica», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. 3, 1598-1601. De todos estos libros «fronterizos» nos habla Aurora EGIDO, «Fronteras entre emblemática y literatura», en A. EGIDO, *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor y Universitat de les Illes Balears, 2004, 25-49.

8 Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, «Le défi de l'Embleme», *Revue de Littérature Comparée*, n^o 256 (1990), 599-603.

9 Joseph G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Revista de Filología Española. Anejo LXXII, 1960; M^a Pilar MANERO SOROLLA, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987, 139-140; Roxana RECIO, *Petrarca en la península Ibérica*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, 3-17 y 41.

10 La relación de las imágenes con la doctrina más popular en esta obra es analizada en Pierre CIVIL, *Image et Dévotion dans l'Espagne du XVI^e siècle: Le traité Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)*, París, Publications de la Sorbonne/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

Nieremberg, cuya *Ocultia Filosofía de la simpatía y antipatía de las cosas, artificio de la naturaleza y noticia natural del mundo. Y segunda parte de la Curiosa Filosofía* (Madrid, Imprenta del reino, 1633) podría resultar útil a los emblemistas para inventar sus pinturas, aunque su libro no contenga ninguna ilustración, como tampoco las contienen las diversas ediciones de las ocho partes de la *Monarchia mystica de la Iglesia*, de Lorenzo Zamora (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1604)¹¹. Un tercer caso intermedio lo constituyen los libros que, por diversos motivos, sustituyen la pintura del emblema por una descripción del mismo¹², y que sólo en algún caso nos servirán para *ilustrar*—si se puede emplear este término— el ejemplo considerado. Sirva de ejemplo la obra en latín del español Claudio Clemens, *Musei, sive Bibliothecae...*, editada en Lyon, Iacobi Prost, 1635. Un caso particular es el de Alonso de Ledesma, cuyas numerosas ediciones de sus *Conceptos Espirituales* alternaban la inclusión o no de grabados, siempre de pésima factura y en número variable¹³. Tampoco sus *Epigramas y jeroglíficos a la vida de Cristo* (Madrid, Juan González, 1625) incluyen la pintura descrita¹⁴. Una obra que parece pedir ilustraciones para sus esquemas alegóricos es *La casa de la razón y el desengaño*, de fray Alonso Remón (Madrid, Diego Flamenco, 1625). Juan de Roxas y Ausa, en *La Torre de David, con el Relox de la Muerte* (Madrid, Julián de Paredes, 1683) sólo presenta un emblema; en el resto la glosa se mantiene, pero el cuerpo ha sido sustituido por un pequeño grabado de una calavera.

La segunda precisión será de tipo geográfico. Aun teniendo en cuenta las interrelaciones de toda la emblemática europea y la coincidencia en muchas de sus representaciones simbólicas, este análisis se centrará en el estudio de aquellos libros realizados por autores españoles en cualquier idioma, impresos en nuestro país o fuera de él. Quedarán fuera, por tanto, algunas obras ampliamente difundidas en España, incluso traducidas al castellano, y que tuvieron una clara influencia en nuestros emblemistas, como fueron las de Alciato, Otto Vaenius, Herman Hugo, Georgette de Montenay, Bochiuss, Gambart y otros¹⁵, autores que en algún caso traeremos a colación para establecer puntos de contacto o diferencias respecto a los autores españoles.

11 En los siglos XVI y XVII proliferaron los tratados y diccionarios de alegorías y símbolos; libros que, a modo de *pol-yantbeas* de imágenes, aclaraban algunos simbolismos ocultos y proponían otros. Entre los más utilizados destacan: Jerónimo LAUREATO, *Sylva allegoriarum totius sacrae scripturae*, Venetiis, Apud Gasparem Bindonum, 1575; Filippo PICINELLI, *Mundus symbolicus in emblematum universitate*, Coloniae Agrippinae, 1681; Pietro, VALERIANO [*Hieroglyphica*] *Sive de Sacris Aegyptiorum*, Basileae, Thomas Guarinum, 1566; Johannes MOLANUS, *De sanctis imaginibus et picturis*, Lovaina, 1568; Cesare RIPA, *Iconología*, Roma, 1593; *Physiologus*, Roma, 1587, atribuido a San Epifanio.

12 Algunos ejemplos de esta situación generalizada en Víctor INFANTES, «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en *Literatura Emblemática Hispánica. I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, 93-109.

13 La 1ª edición de esta obra, realizada en Madrid por Andrés Sánchez en el año 1600, no llevaba grabados. De las numerosas ediciones que conoció la obra entre 1602 y 1660, incluyen algún grabado las de Madrid 1602, Barcelona 1604, Barcelona 1607 (en la *Segunda parte* de la obra): Víctor INFANTES, «La presencia de una ausencia», 98. Ver la relación de sus ediciones en Miguel d'ORS, *Vida y poesía de Alonso de Ledesma. Contribución al estudio del conceptismo español*, Pamplona, 1974, 51-56. Para Fernando R. de la Flor los jeroglíficos aquí recogidos representan la etapa final de un proceso que, partiendo de las arquitecturas efímeras, termina en su plasmación libraria: ver Fernando R. DE LA FLOR, «El jeroglífico y su función dentro de la arquitectura efímera barroca (a propósito de treinta y tres jeroglíficos de Alonso de Ledesma, para las fiestas de beatificación de San Ignacio en el Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca, 1610)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* VIII (1982), 94, y del mismo autor «*Picta poesis*: un sermón en jeroglíficos, dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de San Ignacio, en 1610», Universidad de Alicante, *Anales de Literatura Española*, 1 (1982), 123-126; Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, 110-114.

14 Ver Miguel d'ORS, *Vida y poesía*, 59.

15 Los datos sobre las obras que nos interesan de estos autores irán en la bibliografía de fuentes primarias al final del artículo. Sólo apuntar el temprano conocimiento de Alciato en España, aunque la primera traducción castellana de su obra

Siguiendo con estas precisiones terminológicas llegamos al concepto de *amor*, y aquí cualquier intento de definir unívocamente este sentimiento fracasa estrepitosamente (en este intento nos sentimos acompañados por numerosas autoridades que hacen menos penoso el fracaso¹⁶; y como dice Lope de Vega, «quien lo probó lo sabe»¹⁷).

Resulta difícil ordenar cronológicamente los diferentes modos de conceptualizar y representar el amor; la visión que de este sentimiento tuvieron los neoplatónicos se mezcla con el concepto místico de amor divino, y el desengaño del barroco se extenderá también sobre este sentimiento, muchas veces en forma de burla¹⁸. Ante la incapacidad personal reconocida de ordenar estas representaciones respetando la cronología de las teorías filosóficas reflejadas en la literatura que dominan cada uno de los períodos de estos 150 años, nuestro estudio se centrará en el repertorio gráfico que hace alusión a este sentimiento y en las diferentes interpretaciones que una misma imagen suscita en los diversos autores¹⁹, sin detenernos a valorar la calidad de los grabados ni en establecer las fuentes gráficas y literarias que alimentan cada una de esas pinturas²⁰.

Teniendo en cuenta que la emblemática española adquirió un tono marcadamente moralizador²¹, cuando la única moral posible era la cristiana, no puede extrañarnos la presencia mayoritaria del amor divino, ensalzado, frente al siempre denostado amor humano. Será en los emblemas que muestran el amor sagrado donde encontremos el vocabulario y las imágenes más sensuales; este era el amor que debía mostrarse agradable y perfecto, mientras que el peligro, el cuidado, había que aplicarlo al amor profano, que nunca será erótico o sensual, sino lujurioso, convirtiéndose así en manifestación de uno de los pecados capitales más graves.

En la emblemática española la influencia del amor cortés y de Petrarca se observa ya muy debilitada²². Sus imágenes están completamente asumidas y fundidas con otras tradiciones de carácter

emblemática, debida a Bernardino Daza Pinciano, data de 1549. Víctor Infantes adelanta esa fecha a 1546, en traducción parcial realizada por Hernando de Villarreal: ver V. INFANTES, «La primera traducción de Alciato en España: Hernando de Villa Real y su *Emblema o scriptura de la justicia*, (1546)», en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro* (eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza), Madrid, 2000, 235-250. También Aurora Egido habla de ese conocimiento de Alciato anterior a 1549, aunque sin mencionar edición, en Andrea ALCIATO, *Emblemas* (ed. Santiago Sebastián; prólogo de Aurora Egido), Madrid, Akal, 1985, 16-17. La misma autora nos habla de la temprana influencia de Alciato entre los humanistas españoles, en «La letra de los emblemas. Primera noticia española de Alciato», en Aurora EGIDO, *De la mano*, 13-23.

16 Ver al respecto la abundante bibliografía que ofrece Guillermo SERÉS a lo largo de las notas de su estudio *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996. Igualmente exhaustivo, con especial atención a los géneros de literatura amorosa, es el trabajo de Pedro CÁTEDRA, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad, 1989.

17 Parte del último verso de un soneto que cito por Lope de VEGA, *Rimas humanas y otros versos* (ed. Antonio Carreño), Barcelona, Crítica, 1998, 285.

18 Guillermo SERÉS, *La transformación*, 15-53, 148-167 y 299-346, nos habla de la tradición mística cristiana y sus fuentes platónicas, y de las posteriores tradiciones amorosas de los siglos XVI y XVII. Las sátiras burlescas sobre los tópicos amorosos son abundantes en el siglo XVII (¿se pueden olvidar algunas composiciones de Quevedo?); de ello nos habla brevemente Jesús PONCE CÁRDENAS, «La *descriptio puellae* en las fábulas mitológicas de Miguel Colodrero de Villalobos», *Angélica. Revista de Literatura*, 9 (1999), 77-88.

19 Interesantes siempre las reflexiones sobre la interpretación de la obra de arte en Ernst H. GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

20 De forma muy resumida ya lo hizo Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Ediciones Tuero, 1987, 11-22, donde habla de las fuentes de la emblemática en general y no sólo aplicables al autor que edita y comenta en este libro.

21 De entre la abundante bibliografía sobre el tema sólo citaremos a uno de los «padres» de nuestros estudios emblemáticos: Aquilino SÁNCHEZ PÉREZ, *La literatura emblemática*, 167-171.

22 Ver Joseph G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo*, 308, y M^a Pilar MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.

filosófico²³; resulta difícil discernir la fuente directa petrarquista de su reflejo en la poesía de Cancionero o en su antecedente platónico²⁴. Aun así, Ferrer de Valdecebro, entre varias citas de autores clásicos, escribe: «Aunque muchos han querido definir el amor, ninguno encontró con su definición [*sic*] como el Petrarca. Es un fuego encendido (dice), agradable herida, sabroso veneno, dulce amargura, deliciosa enfermedad, apacible suplicio, muerte blanda»²⁵. Los emblemas españoles, ante esta definición paradójica, pondrán el énfasis en el elemento negativo de la antítesis, eliminando el carácter sensual del amor y resaltando sus peligros, convirtiéndose en modelos de prevención amorosa.

En este sentido fue utilizada la imagen petrarquista de las mariposas rondando una llama²⁶, tal como la refleja Juan de Borja en sus *Empresas morales* (Bruselas, Francisco Foppens, 1680), donde nos avisa del peligro de seguir nuestros instintos dejando a la razón de lado²⁷. También Juan de Horozco y Covarrubias, en el capítulo XV del Libro I de sus *Emblemas morales* (Segovia, Juan de la Cuesta, 1589), hace referencia a esta representación simbólica, entendiéndola como reflejo de la virtud y firmeza de la mujer cuyos pretendientes se quemarán en el fuego amoroso de la pasión no correspondida; pero también observa en ella una exaltación de la vanidad femenina, por lo que criticará su uso en los emblemas. Él evitará esta imagen en su obra, pero ilustrará el mismo ejemplo moralizador con la representación de un fauno tratando de empujar a un hombre al fuego²⁸ [Ilust. 1].

Juan de Borja insiste en esta misma idea cuando muestra una bola que rueda a gran velocidad hacia un precipicio²⁹. Si cometemos el error de entregarnos a las pasiones mundanas será imposible detenernos y sufriremos sin remedio las penas eternas del infierno. Este emblema se incluye en la 2ª parte de las *Empresas Morales* de Juan de Borja, publicada junto a la primera en 1680 y cuyo contenido, notablemente diferente al de la primera parte, analizaremos al hablar de la representación del amor místico.

La irracionalidad que rige el impulso amoroso es representada por Juan Francisco de Villava en sus *Empresas espirituales y morales* en la figura de un pelícano que, ante las llamas que amenazan su nido, se lanza hacia ellas en un intento de salvar a sus polluelos³⁰; para que no haya dudas de interpretación aclara: «[...] el amor levanta quimeras, pide imposibles, y es tan borrascoso y atrevido, que se atreve a cosas que no se imaginaron». También Ferrer de Valdecebro

23 M^a Pilar MANERO SOROLLA, «Petrarquismo y Emblemática», en *Literatura Emblemática Hispánica. I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, 194-197.

24 Para apreciar la recepción del prosista Petrarca en España –más temprana que la poética– es muy revelador ver el número de traducciones apuntadas por Pedro M. CÁTEDRA en Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa* (coord. Francisco Rico), Madrid, Alfaguara, 1978, 345-347, y Roxana RECIO, *Petrarca*, 41-54 y 73-92. La relación entre petrarquismo, platonismo y tratados de amor nos la explicita Pilar MANERO SOROLLA en su *Introducción al estudio*, 116-131, obra en la que además ofrece una extensa bibliografía sobre el tema.

25 Andrés FERRER DE VALDECEBRO, *Gobierno general*, f. 105v.

26 Un trabajo exclusivo sobre esta tradición es el de Gregorio CABELLO PORRAS, «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea o el drama espiritual que se combate dentro de sí», *Estudios Humanísticos*, Universidad de León, 12 (1990), 255-275, y después en *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería, Universidad, 1995, 65-108.

27 Juan de BORJA, *Empresas morales*, 67. Este emblema también está recogido en la primera parte de su obra, publicada en Praga en 1581 por Jorge Nigrin. (Siempre citaremos por la edición de Bruselas de 1680, de la que existe facsímil con edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.)

28 Juan de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, Libro III, emblema XXXIII, f. 167.

29 Juan de BORJA, *Empresas morales*, 231.

30 Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales*, empresa 18, f. 49r; la cita siguiente en f. 49v.

señala la simbología amorosa del pelícano, ave que podía ilustrar tanto el amor divino como el humano³¹.

Esta capacidad perturbadora del amor la expresa Sebastián de Covarrubias y Horozco en sus *Emblemas Morales* (Madrid, Luis Sánchez, 1610) con la imagen de Pygmalión mirando embelesado la estatua por él creada y rechazando la otra figura que aparece en el cielo³² [Ilust. 2]. Este autor será quien ofrezca un mayor número de emblemas amorosos, siempre destinados a servir de ejemplo moral o religioso, pero sin condenar de manera tajante este sentimiento.

La búsqueda y deseo de lo bello tiene su más clara manifestación en el resurgir platónico de comienzos del siglo XVI³³. Sin embargo, este culto a la belleza que destilan algunos emblemas no tiene su justificación en el ideal neoplatónico, sino en una visión estoica y negativa de la vida³⁴, con el corolario siempre presente de su muerte próxima. Esta idea se extiende a todos los bienes terrenales y desemboca en el concepto de la *vanitas*, tan vinculado al Barroco.

La belleza como peligroso cebo la muestra Alexandro Luzón de Millares en el explícito emblema 19 (*symbolum* los denomina este autor) de su libro *Idea Política veri Christiani* (Bruselas, Francisco Foppens, 1664), en el que vemos una tela de araña con algunos insectos en ella presos³⁵ [Ilust. 3].

Pero si hay que destacar una imagen como representación del peligro y la provocación que conlleva la belleza esta será la de la sirena, símbolo escogido por varios de nuestros emblemistas e interpretado con muy diversos matices³⁶. Será precisamente aquel que utiliza este emblema para ilustrar una enseñanza estrictamente política, quien ofrezca una concisa y perfecta definición de lo que es y lo que aparenta ser la Sirena; dice Diego Saavedra Fajardo en su *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* (Mónaco, Nicolao Enrico, 1640): «Lo que se ve en la Sirena es hermoso; lo que se oye, apacible; lo que encubre la intención, nocivo; y lo que está debajo de las aguas, monstruoso»³⁷.

31 Andrés FERRER DE VALDECEBRO, *Gobierno general*, ff. 104v-106v. La amplia y variada simbología del pelícano puede leerse en José Julio GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, 654-655; Santiago SEBASTIÁN, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, Madrid, Ediciones Tuero, 1986, 53-57; o en los muchos trabajos de Ignacio MALAXE-CHEVERRÍA, de quien mencionamos *Fauna fantástica de la Península Ibérica*, San Sebastián, Kriselu, 1991, 181-188. Los tratados de zoología como fuentes emblemáticas son estudiados por José Julio GARCÍA ARRANZ, «Las enciclopedias animalísticas de los siglos XVI y XVII y los emblemas: un ejemplo de simbiosis», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica* (ed. Víctor Mínguez), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2000, vol. II, 793-817.

32 Sebastián de COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*, Centuria III, embl. 24, f. 224.

33 Andrés SORIA OLMEDO, «Saber de amores: erotismo y filosofía en el Renacimiento», *Edad de Oro*, IX (1990), 300-309.

34 Karl Alfred BLÜHER, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIV hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983, 333-340.

35 La vemos en la página 137 del libro. Jacob CATS, [*Opera*], Amsterdam, Jan Jacob Schipper, 1658, 1ª parte, p. 80, utilizó también esta imagen. Este libro, con grabados de una extraordinaria calidad y belleza realizados por M. Masyn, trata tanto el amor humano como el divino. Todos sus significados y los diferentes «usos» morales y literarios a lo largo de la historia son recogidos por Picinelli en su magna obra *Mundus Symbolicus*, hoy parcialmente traducida y editada en castellano; la araña la encontramos en Filippo PICINELLI, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos* (eds. Eloy Gómez Bravo, Rosa Lucas González, Bárbara Skinfill Nogal), México D. F., El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1999, 237-246, y la interpretación de Luzón de Millares en páginas 244-245.

36 Nos habla de ella Ignacio MALAXE-CHEVERRÍA, *Fauna fantástica*, 55-75; y de algunas de sus presencias en la emblemática Francisco José GARCÍA PÉREZ, «Jeroglíficos y enigmas en las justas literarias de Murcia; fiestas religiosas, siglo XVII», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, 607-608.

37 SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un príncipe*, empresa 78, 586.

Fray Alonso Remón, en sus *Discursos elógicos y apologéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca san Pedro de Nolasco*, (Madrid, Luis Sánchez, 1627) tampoco ofrece una interpretación encaminada a prevenirse contra las pasiones; su extraña sirena con cuernos danzando sobre una calavera simboliza el engaño y la traición aplicado, por oposición, a la vida de San Pedro Nolasco³⁸ [Ilust. 4].

Para Joseph Romaguera, autor del *Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas* (Barcelona, Joan Solís, 1681) la belleza que representa la sirena sólo le suscita el calificativo de «tirana»³⁹ [Ilust. 5]. Observamos la misma moderación en su emblema III⁴⁰, en el que una abeja se acerca a unas flores atraída por su belleza, contrastando esta actitud precavida de la abeja —que sólo roza la flor— con la destructiva atracción que impulsa a la mariposa hacia la llama [Ilust. 6].

Si la tradición transmite la imagen de una sirena embaucadora y falsa que se aprovecha de sus encantos para atraer y devorar a los marineros, el salto necesario para identificarla con la mujer será mínimo, y esto es lo que hizo Antonio de Lorea en el *David Pecador. Empresas morales, político cristianas* (Madrid, Francisco Sanz, 1674) al avisarnos de los estragos que causan las mujeres, ilustrado con un tosco emblema en el que vemos una sirena cantando ante un bajel del que se lanzan algunos hombres⁴¹. También Horozco y Covarrubias utiliza esta imagen como representación de la mujer y considera el amor un vicio deshonesto que se presenta como algo gozoso para causar después un mayor daño⁴².

Aún más lejos irá Sebastián de Covarrubias al identificar a la sirena con la prostituta⁴³. Representa el vicio de la carne con una sirena y, al considerar a la ramera como la encarnación más directa de ese vicio, no duda en igualar ambas figuras. Encontramos otra alusión a las prostitutas en el emblema 37 (centuria I) del mismo autor. Estas cortesanas, bajo aparentes lazos amorosos, consumen la virtud, la salud y la hacienda de los hombres incautos, del mismo modo que la yedra termina por agrietar el muro al que se apega. Parecida imagen utiliza Juan de Horozco, quien sustituye el muro por un árbol seco pero mantiene su conclusión moral, haciendo extensiva la crítica al pecado de la lascivia⁴⁴ [Ilust. 7].

Emplea Covarrubias la imagen de una mujer desnuda sobre una concha y una vasija con fuego en la mano para simbolizar tres peligros que acechan al hombre: el mar, el fuego y la mujer⁴⁵ [Ilust. 8]. Esta es su interpretación, pero la pintura remite directamente al origen mitológico de Venus, portadora además de uno de los símbolos más característicos de la pasión amorosa: el fuego⁴⁶. Ledesma, en su obra *Epigramas y jeroglíficos a la vida de Cristo*, para condenar la lujuria

38 Alonso REMÓN, *Discursos elógicos*, emblema 14, f. 51. Esta obra y su relación con la (escasa) hagiografía emblemática es analizada en Ana MARTÍNEZ PEREIRA, «Vidas ejemplares en emblemas (siglos XVI-XVII)», en *Hagiografía Literaria. Séculos XVI-XVII. Via Spiritus*, 10 (2003), 122-126.

39 Joseph ROMAGUERA, *Atheneo de grandesa*, emblema XII, 117.

40 Joseph ROMAGUERA, *Atheneo de grandesa*, emblema III, 23.

41 Antonio de LOREA, *David Pecador*, discurso II, 24.

42 Las diferentes formas en las que es presentada la mujer en los emblemas de Juan de Horozco son revisadas por M^a del Mar AGUDO ROMEO, «La mujer en los *Emblemata Moralia* (Agrigento, 1601) de Juan de Horozco», en *Florilegio de Estudios de Emblemática. A Florilegium of Studies on Emblematics. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies* (ed. Sagrario López Poza), A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, 109-118, nuestro emblema y el tema de los peligros que conlleva el amor carnal, en 110-111.

43 Sebastián de COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*, Centuria I, embl. 94, f. 94.

44 Juan de HOROZCO, *Emblemas morales*, Libro III, emblema XVIII, f. 137.

45 Sebastián de COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*, Centuria II, embl. 47, f. 147.

46 Ver Santiago SEBASTIÁN, «Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius», *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n^o XXI (1985), 34-35 Y 40.

escribe un epigrama en el que compara al enamorado con la salamandra, que vive dentro del fuego⁴⁷.

El tratamiento del amor que ofrece Hernando de Soto refleja los tópicos más populares, de acuerdo con el carácter de enseñanza eminentemente práctica que caracteriza sus *Emblemas moralizadas* (Madrid, Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1599). En uno de estos emblemas manifiesta su opinión de que el dinero puede modificar la inclinación amorosa hacia una persona. El mote que encabeza el grabado es claro en este sentido: «El dinero a lo feo hace hermoso»⁴⁸. Con la escena del juicio de Paris refleja, en principio, una postura más positiva respecto al amor: «El amor todo lo vence» dice el mote; en los versos desarrolla esta idea, pero en la glosa en prosa critica este poder del amor que identifica con la lujuria e impide a los hombres actuar con justicia y ser dueños de sí⁴⁹ [Ilust. 9].

Hemos visto algunos de los aspectos nocivos que presenta la entrega a la pasión amorosa. Ante un sentimiento tan peligroso para la salud, no sólo del cuerpo sino también del espíritu⁵⁰, es lógico que el didactismo emblemático buscara causas y a partir de ellas ofreciera soluciones para evitar ese mal. Una de las actitudes que propician ese desatino de la voluntad es el ocio y así, Villava, a partir de la imagen de unas tortugas solazándose en la superficie del mar, ofrece su pesimista concepto del amor⁵¹ [Ilust. 10]. La imagen de la tortuga que, por disfrutar del sol, deja que su concha se seque, dificultando después su inmersión, procede de la *Historia Natural* de Plinio⁵². Villava compara a estos animales con los hombres que se dejan arrastrar por las tumultuosas ondas de Venus, cuya sal agota su sustancia. Por un lado avisa del peligro de permanecer ociosos y relaciona la sequedad de las conchas con la que produce la lujuria, y apoyándose en Clemente Alexandrino dice «que la luxuria es una breve epilepsia, porque en efecto a una persona la saca de sus sentidos, dexándole seco en el cerebro y en la sustancia, porque la sequedad es efecto deste vicio». Se funde, además, con la idea de origen aristotélico, de considerar la sal alimento que incita a la lujuria. Todo ello le conduce a relacionar el descanso de estas tortugas marinas con Venus, que se engendró de la espuma. Villava también conocía la imagen de Venus sobre una tortuga, interpretando, por boca de Plutarco, que la mujer debe permanecer inactiva en beneficio de su honestidad⁵³.

Francisco Núñez de Cepeda, en el manual de instrucción para el eclesiástico que supone su obra *Idea del Buen Pastor copiada por los SS. Doctores, representada en empresas sacras* (Lyon,

47 Alonso de LEDESMA, *Epigramas y jeroglíficos*, f. 58v.

48 Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*, f. 13v.

49 Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*, f. 36v

50 Esta visión del amor como enfermedad que conduce a la ruina física y moral nos la muestran, entre otros, Gregorio CABELLO PORRAS, «La mariposa...», 67-70; del mismo autor «Tradición clásica y acción dramática en *Cómo han de ser los amigos* de Tirso de Molina», en *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería, Universidad, 1995, 166-168; Aurora EGIDO, «La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas», en *Estudios Románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, 1985, vol. II, 111-142; Guillermo SERÉS, *La transformación*, 20-24; Pedro M. CÁTEDRA, *Amor y pedagogía*, 57-69.

51 Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales*, 2ª parte, empresa 7, f. 13r.

52 En Junius la tortuga pisada por Venus simboliza la fecundidad: Hadrianus JUNIUS, *Hadriani Iunii Medici Emblemata*, Amberes, Cristóbal Plantino, 1565, embl. 24, 30. La obra de Cayo PLINIO fue editada en castellano bajo el título de *Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Traducida por el licenciado Gerónimo de Huerta, médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Y ampliada por él mismo con escolios y anotaciones, en que aclara lo oscuro y dudoso, y añade lo no sabido hasta estos tiempos* [vol. 1: Madrid, Luis Sánchez, 1624; vol. 2: Madrid, Juan González, 1629].

53 Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales*, f. 108.

Anisson y Possuel, 1682), utiliza también el emblema de las tortugas –con la variante de que son perseguidas en el agua por tres perros– para prevenir contra la ociosidad y la entrega a las pasiones, aplicado siempre a la educación del hombre de Iglesia⁵⁴.

Tras este breve recorrido por la fauna simbólica amorosa, en el que observamos la ausencia de algunos animales de larga tradición en la iconografía del amor, como la cierva representando al alma en su búsqueda de Dios, o la tórtola, símbolo de virtud y fidelidad, ambos presentes en algunos tratados emblemáticos de amor editados en Europa –Vaenius para el primer caso y Jacobo Bornitus, en su emblema XVIII, para la tórtola⁵⁵ –, ahora, decía, es el momento de traer a escena al protagonista siempre imaginado cuando se trata de representar el amor, y lo haremos sin salir del tema de la ociosidad que veníamos tratando.

En algunos casos, un emblema de clara reminiscencia amorosa, como puede ser el que ilustra el discurso 3º de los *Discursos del amparo de los legítimos pobres*, de Cristóbal Pérez de Herrera (Madrid, Luis Sánchez, 1598) debe reinterpretarse para adecuarlo al tema del libro. En este caso, las flechas y el arco de Cupido rotos ilustran el tema general de la ociosidad perniciosa, aunque la *pictura* remita concretamente al ocio que induce el sentimiento amoroso⁵⁶ [Ilust. 11]. La imagen del arco y flechas rotos suele ilustrar a Cupido vencido por el sueño⁵⁷. La ociosidad no sólo provoca en el hombre una languidez que lo empuja al amor, sino que vence al mismo Amor. En los *Proverbios morales y consejos cristianos muy provechosos para concierto y espejo de la vida* (Madrid, Luis Sánchez, 1608), Cristóbal Pérez de Herrera utilizó este emblema para indicar la necesidad de ser virtuosos aunque la vida sea finita.

Son muchos los autores que, al hablar del amor, hacen una descripción del dios Cupido, coincidiendo todos ellos en algunos de sus atributos simbólicos, como el arco y las flechas, a los que algunos añaden una tea encendida. Se le representa niño alado, pero no siempre ciego⁵⁸. Jean Baudoin, en su obra *Recueil d'Emblemes ou Tableaux des sciences et des vertus morales* (París, Jean Cochart, 1638-39), describe la representación clásica de Cupido: desnudo, ciego, arquero, niño, apuntando razones para cada una de esas características, con citas de autores clásicos⁵⁹; Nicolás Causino, en su repertorio de símbolos y aplicaciones de los mismos, ofrece varios sobre Cupido⁶⁰. En España, Horozco y Covarrubias, en el cap. VI de la primera parte de su obra también describe los atributos que caracterizan al dios: arco, flechas y tea encendida en la mano. Alonso de Ledesma, con su habitual humor, describe en un jeroglífico a dos Cupidos, uno con venda y otro sin ella, acompañado del verso: «Entre amor casto y lascivo | esta diferencia topo, | que uno es

⁵⁴ Francisco NÚÑEZ DE CEPEDA, *Idea del Buen Pastor*, empresa XIII, p. 232.

⁵⁵ Otho VAENIO, *Amoris Divini Emblemata*, Antverpiae, Ex Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1660; Otho VAENIO, *Amorum Emblemata*, Bruxellae, Francisci Foppens, 1667; Jacobus BORNITIUS, *Emblemata Ethico Política*, Moguntiae, Nicolaum Meerfeldt, 1669.

⁵⁶ Cristóbal PÉREZ DE HERRERA, *Discursos*, discurso 3º, 46r. Este emblema aparece en la edición de Madrid de 1598, primera que aparece con grabados, aunque el texto ya había pasado por la imprenta en otras cuatro ocasiones: 1595, 1596, 1597, 1598.

⁵⁷ Así lo encontramos en Jacobus BORNITIUS, *Emblemata*, emblema I, 100.

⁵⁸ Lo describe Aurora EGIDO, «Sobre la iconografía amorosa del *Desengaño* de Soto de Rojas», en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990, 143-150; también en Ernst H. GOMBRICH, *Imágenes*, 221-222, y Santiago SEBASTIÁN, «El amor», en *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1995, 145-186, especialmente sobre Cupido, 151-153.

⁵⁹ Jean BAUDOIN, *Recueil d'Emblemes*, 258. Este libro podría servir como repertorio simbólico básico a los emblemistas.

⁶⁰ Nicolás CAUSINO, *Símbolos selectos*, 298-301.

lince, y otro topo». Este jeroglífico, sin ilustración, aparece en la *Segunda parte de los Conceptos espirituales y morales* (Burgos, Cristóbal Lasso, 1606) y en *Epigramas y jeroglíficos a la vida de Cristo*⁶¹.

Francisco de Villava justifica su ceguera con estas palabras: «No en vano le pintaron ciego, porque no se rige por prudencia, y su modo es no tener modo»⁶²; y más adelante aventura una extraña razón para esa deficiencia: el amor es tan ofensivo a la vista que provocó la ceguera de aquel que no cesa de contemplarlo⁶³. Hernando de Soto viste a Cupido de guerrero para igualar al amante con el soldado, pues ambos viven en permanente «temor, sospecha y guerra»⁶⁴.

No siempre se utilizó la figura de Cupido para representar el amor mundano. En la emblemática española la religión se apropió de este personaje mitológico para hacer más amable el amor de Cristo a los ojos de un público popular. Covarrubias y Horozco utiliza la imagen de Cupido abrazando un globo terráqueo para hablarnos del verdadero amor, identificado con el amor creador y protector de Cristo⁶⁵.

Adrián Gambart lo dibuja mirándose en un espejo, mientras la glosa explica que para ser amado antes hay que hacerse amable⁶⁶ [Ilust. 12]. La pintura remite al concepto de belleza y a la exaltación de la mirada como vía directa para el enamoramiento, aunque la declaración especifica que no debe entenderse «según los sentidos», sino interpretarlo como el reflejo del espíritu bello que se manifiesta en el rostro⁶⁷. La belleza, provocación dañina cuando hablábamos de amor humano/mundano –situándonos siempre en un concepto masculino de belleza, de virtud y de honra, aplicado a la mujer–, se convierte en agradable incentivo cuando se trata de amor divino⁶⁸.

El misticismo, como la filosofía neoplatónica, también parte del amor hacia lo bello como paso previo para alcanzar la belleza absoluta que es Dios. La unión amorosa es, en este caso, perfecta, ya que se produce la fusión completa de dos almas en una: *amada en el amado transformada*, en palabras de San Juan de la Cruz⁶⁹. La «Religión del Amor», como una derivación del amor

61 LEDESMA, *Segunda parte*, 354; y LEDESMA, *Epigramas*, f. 58v.

62 Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales*, f. 49v.

63 Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales*, 2ª parte, empresa 7.

64 Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*, f. 63r. La identificación del amante con el guerrero, procedente del amor cortés medieval, seguía vigente en la poesía barroca; ver Mª Pilar MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas*, 77-82, y Santiago SEBASTIÁN, «Lectura crítica», 19.

65 Sebastián de COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*, Centuria I, embl. 45, f. 45. Georgette de MONTENAY, en *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle, 1567, 45, utilizó un emblema similar con el mismo significado simbólico. Hasta hace muy poco se pensaba que la primera edición de esta obra era de 1571: nos resuelve el enigma y nos explica la intervención del traductor castellano en los *Emblemes*, Alison ADAMS, «La versión española de los *Emblemes ou devises chrestiennes* de Georgette de Montenay», en *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor/Universitat de les Illes Balears/College of the Holy Cross, 2002, 1-6.

66 Adrián GAMBART, *Vida simbólica del glorioso S. Francisco de Sales*, Madrid, Antonio Román, 1688, emblema XIII, 50. Guillermo SERÉS, *La transformación*, 229-230, ayudado por la poesía de Fray Luis de León, interpreta esta mirada y reflexión especular del amado; también en Santiago SEBASTIÁN, «Lectura crítica», 17.

67 De la interpretación moral que se hacía de la belleza y la fealdad nos hablan, de nuevo, Guillermo SERÉS, *La transformación*, 17-19 y 200; Andrés SORIA OLMEDO, *Los Dialoghi d'Amore de Leon Hebreo: aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada, 1984, 147-161; Alexander A. PARKER, *La Filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, 141-142.

68 Un acercamiento general al tema en Santiago SEBASTIÁN, «El simbolismo místico», en *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1981, 61-91; ver José Antonio MARAVALL, «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», en *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, 107.

69 San Juan de la CRUZ, *Poesía* (ed. Domingo Ynduráin), Madrid, Cátedra, 2000, 262. Explican esta transformación Guillermo SERÉS, *La transformación*, 168-180; Roxana RECIO, *Petrarca*, 44-48.

cortés, ya existía en la España del siglo XV: el sufrimiento del amante se identifica con la pasión de Cristo y a la amada se la adoraba como a una virgen⁷⁰. Más tarde, la filosofía mística dará la vuelta a esta relación y serán los términos del amor mundano los que alimenten el fuego del amor sacro; si antes fue la religión quien prestó su vocabulario a la pasión humana, ahora serán palabras profanas las que nombren el amor divino. Las dos vías por las que discurre este sentimiento hablarán el mismo lenguaje, pero los emblemas y los textos manifiestan mayor sensualidad cuando tratan del amor sagrado (paradójicamente).

Estos emblemas dedicados al amor de Cristo fueron muy numerosos, aunque nunca fueron motivo exclusivo en un libro español, a no ser que consideremos «emblemáticos» los grabados que ilustran la obra anónima de finales del siglo XVII, *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa* (Amberes, c. 1600)⁷¹, o el *Prodigio del Amor Divino y finezas de Dios con los hombres* (Madrid, Juan Sánchez, 1641), del padre Juan Eusebio Nieremberg... en el caso de que estuviera ilustrada con algún grabado. Esta obra refleja perfectamente la teoría del amor y la mística nupcial que dominaba en el siglo XVII; el lenguaje erótico y el religioso se confunden totalmente, merced a la sabia adaptación de textos procedentes de las Sagradas Escrituras y del *Cantar de los Cantares*. Libros que reflejan el mismo tipo de espiritualidad son *Norte de Idiotas*, de Francisco de Monzón; *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesús* (Madrid, Antonio González de Reyes, 1679) de Juan de Roxas y Ausa; o la 2ª parte de la obra de Juan de Borja, pero ninguno de ellos desarrolla en su totalidad la unión mística del alma con Cristo.

Volviendo a las representaciones gráficas concretas de este tipo de amor, reencontramos el espejo empleado por Gambart en la segunda parte de las *Empresas Morales* de Juan de Borja [Ilust. 13]. Se observa una profunda diferencia entre el Juan de Borja de la primera parte y el de la segunda (editada por su nieto Francisco de Borja)⁷², ésta influida de manera evidente por la literatura mística o directamente por los emblemas a lo divino difundidos por toda Europa⁷³, sobre todo a partir de las numerosas y populares ediciones del *Pia Desideria*⁷⁴. La interpretación que el autor hace de su emblema puede servir para ilustrar esta teoría dominante en nuestra emblemática, que ya lo estuvo en la literatura:

El amor a Dios sobre todas las cosas, es el primero mandamiento, y el que más nos importa, pues nadie lo puede amar sino siendo amado primero por él; por este medio del amor divino, puede nuestra alma subir al mas alto

70 Guillermo SERÉS, *La transformación*, 89-96 y 112; Alexander A. PARKER, *La Filosofía del amor*, 31-53; C. S. LEWIS, *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969, 15-18.

71 Conocemos esta obra por el estudio sobre la misma de Santiago SEBASTIÁN, «Iconografía de la vida mística teresiana», *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 10 (1982), 15-68. La obra refleja, en 101 grabados, los grados que conducen a la contemplación, mostrando todo el proceso místico del amor hasta el matrimonio espiritual. También Fernando R. DE LA FLOR, habla de esta obra en *Emblemas*, 140-141.

72 Ya dijimos que es un siglo lo que separa ambas ediciones, la segunda de 1680 conteniendo (y aumentando) la primera de 1581.

73 Santiago SEBASTIÁN, *La visión emblemática del amor divino según Vaenius*, Madrid, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, 1985; Santiago SEBASTIÁN, «Lectura crítica», 5-112; Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, 151-182 (las páginas anteriores, 99-150, están dedicadas a la representación del amor profano en la emblemática europea).

74 Herman HUGO, *Pia Desideria*, Amberes, Henrico Aertssen, 1624, es la primera edición de las muchas que disfrutó esta obra, traducida a varias lenguas. Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco*, 158-161, nos habla de este éxito y sus claves. Algunos años después de su primera edición se imprimió en España una versión en castellano de Pedro de SALAS, titulada *Afectos divinos con emblemas sagradas*, Valladolid, Gregorio de Bedoya, 1658.

grado que se puede alcanzar, que es a unirse con el mismo Dios, conformando en todo su voluntad con la suya, con esto queda una Alma tan enriquecida, y tan llena de luz, que no solo resplandece ella en sí, sino el resplandor que tiene le comunica a las demás, ayudándoles, y dándoles luz, para encenderlos en el mismo amor. Lo que se nos enseña en esta Empresa del Sol, que no solo da luz al espejo, sino haze que el mismo espejo con la reverberación de los rayos, dé luz y claridad para alumbrar, que es lo que haze el amor divino⁷⁵.

Y de nuevo será en Gambart donde encontremos un reflejo de esta idea que nos permitirá enlazar con uno de los símbolos más novedosos y específicos que utilizarán los emblemas sacros: el corazón vinculado casi siempre al fuego⁷⁶ y cuyo feliz descubrimiento se debe al celo doctrinal de los jesuitas⁷⁷. En lugar del espejo que refleja los rayos del amor de Cristo, Gambart pintará un gran corazón que al ser atravesado por los rayos del sol (Dios), refleja ese amor recibido en otros corazones, que son así inflamados⁷⁸. Gambart utiliza este símbolo del corazón reverberado en varios de sus emblemas⁷⁹ [Ilust. 14], pero además ofrece una interpretación de la forma física de este órgano:

Todos saben que el Triángulo es el Geroglífico de la Santísima Trinidad, y que no sin misterio nuestro corazón fue hecho en forma triangular o muy cerca de semejante figura, como si nos hubiese señalado Dios [...] que nuestro corazón no puede ser hartado, ni bienaventurado, sino por la posesión de Dios: sólo por esto no debe tener otro objeto que él, y que el mundo y las criaturas, que justamente son comparadas a un círculo, verdadero símbolo de la inconstancia y de la volubilidad, no pueden llenar nuestro corazón⁸⁰.

Esto mismo parece entender Borja al mostrar un corazón sobre un ara ardiente: el hombre no debe rendirse a sus pasiones, porque estas tornan el alma dura, resistente a ser abrasada y consumida en el divino amor⁸¹ [Ilust. 15].

Horozco y Covarrubias emplea la imagen de un corazón alado atravesado por una flecha observado por un coro de ángeles, para significar dónde debe buscarse el verdadero amor⁸² [Ilust.

75 Juan de BORJA, *Empresas morales*, 2ª parte, 378-379.

76 Francisco José GARCÍA PÉREZ, «Jeroglíficos y enigmas», 602-607, donde el autor habla del símbolo del fuego y de algunos elementos a él unidos.

77 Ciertamente, no es Gambart el primero en utilizar el corazón como símbolo del amor y la pasión de Cristo. Petro Bivero, jesuita español, y Henry Hawkins lo convirtieron en motivo central en sus obras emblemáticas: el primero en el apéndice de su libro *Sacrum Oratorium piarum imaginum Immaculatae Mariae*, Amberes, ex Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1634, y el segundo en *The devout hart, or the Royal Throne of the Pacificall Salomon*, Rouen, John Cousturier, 1634. Antes lo utilizó el alemán Daniel Cramer en su *Emblemata Sacra*, Francfort, 1624. Julián Gállego ofrece como primera manifestación gráfica del sagrado corazón el que aparece en la portada de la obra de Juan de Pineda, *Comentarium in Iob libri tredecim*, Sevilla, 1598, pero años atrás lo vemos en Georgette de Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle, 1567, relacionando por vez primera este símbolo con el amor de Dios. Ver Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco*, 46-49 y 164-168, sobre el símbolo del corazón en diversos emblemistas, y un estudio más amplio del mismo símbolo en L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Estudios sobre simbología cristiana. Iconografía y simbolismo del corazón de Jesús*, Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, 1983. Algunos trabajos sobre la emblemática jesuita, Pedro F. CAMPA, «La génesis del libro de emblemas jesuita», en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, 43-60. Antonio BERNAT VISTARINI, *La emblemática de los jesuitas en España: los libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Garau*, en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, 2000, 57-68. Ralph DEKONINCK, *L'emblématique jésuite à l'épreuve de l'illustration des Exercices Spirituels*, en *Florilegio de estudios de emblemática. A Florilegium of Studies on Emblematics. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies* (ed. Sagrario López Poza), A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, 267-274.

78 Adrián GAMBART, *Vida simbólica*, emblema XXXI, 122.

79 Adrián GAMBART, *Vida simbólica*, emblema IV, 14; emblema XXXII, 126.

80 Adrián GAMBART, *Vida simbólica*, 15.

81 Juan de BORJA, *Empresas morales*, 2ª parte, 406-407.

16]. Villava señala la necesidad del contemplativo de encenderse en amor de Dios mediante un corazón en llamas. Luzón de Millares explica el significado simbólico de esta imagen en el *símbolo* X de su obra ya citada.

La mística nupcial utiliza la alegoría del alma-niña que, tras un penoso proceso de aprendizaje, alcanza la gozosa unión con su amado (Cristo-niño). No hay libro español de emblemas que desarrolle todo este proceso, si exceptuamos la traducción que Pedro de Salas hizo del *Pia Desideria* en 1633, con el título de *Afectos divinos con emblemas sagradas*, pero sí encontramos representaciones aisladas de alguno de estos pasos en libros dedicados a cuestiones doctrinales generales o a temas concretos diferentes. Un precioso grabado nos lo ofrece Sebastián Izquierdo en su *Práctica de los ejercicios espirituales de N. Padre San Ignacio* (Roma, Varese, 1665), en el que una mujer ofrece al cielo su corazón en llamas, mientras en el suelo yace dormido el dios del amor con algunos objetos que lo caracterizan dispersos a su alrededor; entre estos objetos encontramos un yugo, una rueda y el mundo representado en una bola ⁸³ [Ilust. 17].

Parecida imagen emplea Francisco Ramón González en su obra *Sacromonte Parnaso de las musas católicas de los reinos de España* (Valencia, Francisco Mestre, 1687) dedicado a la vida de San Francisco Javier ⁸⁴. En la página 235 vemos al santo arrodillado, con dos ángeles a sus espaldas, ofreciendo el pecho para ser herido con las llamas de amor que un tercer ángel le lanza desde el cielo. La explicación añade a la atracción amorosa la del martirio, muchas veces difícil de separar en la pasión mística. Dice el padre González: «Es fino amante, y desinteresado Xavier, que por dar gusto a su amado, no busca las rosas, sino las espinas, y destas apetece la corona, porque las rosas le afligían y las espinas le recreaban» ⁸⁵.

La simbología del ave fénix, de origen pagano, fue adoptada y ampliada por el cristianismo ⁸⁶. Sebastián de Covarrubias emplea esta imagen para ilustrar el amor divino que enciende el pecho y da nueva vida, relacionándolo –como Francisco Ramón González– con el martirio del santo, ya que coloca al ave sobre una parrilla que representa el monasterio de El Escorial ⁸⁷.

Juan de Borja nos muestra otra imagen del amor humano divinizado cuando dibuja dos hachas enlazadas, una extinguida y la otra ahumando, como símbolo de los enamorados, que viven más en quien aman que en sí mismos, por lo que la muerte de uno precipita la del otro ⁸⁸ [Ilust. 18]. Conviene por ello elegir bien el destinatario de nuestro amor y buscarlo allí donde nos sea correspondido eternamente (la única garantía es Dios, por tanto).

Para terminar con esta panorámica de la emblemática amorosa en España volvemos a uno de los autores más nombrados a lo largo de esta comunicación. En el emblema 63 de la centuria III, Sebastián de Covarrubias reúne en una sola imagen varios de los símbolos más característicos del

⁸² Juan de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, Libro III, emblema VIII, f. 117.

⁸³ Sebastián IZQUIERDO, *Práctica de los ejercicios*, 110. De estos símbolos nos habla Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco*, 114-124, 162-163, 170-174. Un interesante trabajo sobre estos objetos que acompañan –y cobran significado– a las figuras protagonistas de los emblemas espirituales, es el de Agnès GUIDERDONI BRUSLÉ, «La métamorphose des objets dans les emblèmes sacrés: les marqueurs du processus emblématique», en *Florilegio de Estudios de Emblemática. A Florilegium of Studies on Emblematics. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies* (ed. Sagrario López Poza), A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, 431-438.

⁸⁴ Brevemente se ha tratado de esta obra en Ana MARTÍNEZ PEREIRA, «Vidas ejemplares», 132-133 y 137.

⁸⁵ Francisco R. GONZÁLEZ, *Sacromonte Parnaso*, 236.

⁸⁶ Entre la innumerable bibliografía que se ha ocupado de este animal fantástico, Ignacio MALAXECHEVERRÍA, *Fauna fantástica*, 181-188; Santiago SEBASTIÁN, *El Fisiólogo*, 69-73; José Julio GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática*, 333-361.

⁸⁷ Sebastián de COVARRUBIAS, *Emblemas Morales...*, Centuria III, emblema 90, f. 290.

⁸⁸ Juan de BORJA, *Empresas morales*, 2ª parte, 428-429.

amor: el corazón, el fuego, las flechas, Cupido... y en el desarrollo en prosa que sigue a este emblema se observa un cierto sentido del humor, al considerar el autor la exageración con la que tradicionalmente se representa al herido de amor⁸⁹. Se burla, suavemente, del corazón inflamado traspasado por varias flechas, aunque en la *suscriptio* sólo mencione el sufrimiento voluntario al que se somete el amante [Ilust. 19].

El último emblema que desearía traer a estas páginas no pertenece a un autor español, pero su originalidad y fuerza simbólica resultan idóneos para resumir la dicotomía amor profano / amor sacro que hemos observado en este recorrido por el Siglo de Oro. En muchos casos se nos ha mostrado el amor divino enfrentado al amor humano, pero sólo Aquiles Bochius en su obra *Achillis Bocchii Bononiae Symbolicarum quaestionum de Universo Genere quas serio ludebat libri quinque* (Bononiae, Novae Academiae Bocchianae, 1555), hace intervenir directamente a Dios en las actividades de Cupido, rompiendo en el aire, con uno de sus rayos, la flecha recién lanzada por el amorcillo a unos amantes⁹⁰ [Ilust. 20]. En este caso no asistimos a un enfrentamiento dialéctico en la *suscriptio* o en la declaración, con modelos de comportamiento moral destinados al lector, sino a un ataque directo de la divinidad cristiana sobre esa otra divinidad pagana con la que comparte símbolos, lenguaje, pasiones y, en ocasiones, emblemas.

A modo de epílogo

Si hacemos un recuento de las imágenes que remiten al tema del amor, veremos que no es materia tan escasamente tratada en la emblemática española. Dejando a un lado otros temas que rozan el aquí expuesto, como pueden ser la amistad, el amor filial, el matrimonio o los celos⁹¹, son casi 30 representaciones diferentes las que hemos rescatado de los libros de emblemas españoles, algunas de ellas repetidas por varios autores.

La ausencia se manifiesta cuando se trata de agrupar en *libros* esos emblemas. La educación del príncipe⁹², el comportamiento cortesano, algunas cuestiones doctrinales, serán los temas más habituales en la emblemática española. La dedicación exclusiva a alguno de estos temas, sin referencias al amor, es lo que justifica la ausencia en esta comunicación de autores como Petro Bivero, Benito Arias Montano y su *Humanae Salutis Monumenta* (Amberes, Cristóbal Plantino, 1571), historia gráfica de la vida de Cristo que constituye, quizás, el más bello libro de emblemas español; así como los tratados estoicos de Juan de Baños de Velasco y Azebedo, *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales* (Madrid, Mateo de Espinosa y Arteaga, 1670) y Francisco de Zárraga, *Séneca, juez de sí mismo* (Burgos, Juan de Viar, 1684); o la obra de finalidad estrictamente política de Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata Regio-Política* (Madrid, Domingo García Morrás,

⁸⁹ Un tratamiento similar en Guillermo SERÉS, *La transformación*, 163-166, y en el artículo también citado de Jesús PONCE CÁRDENAS, «La *descriptio puellae*», 77-88.

⁹⁰ Aquiles BOCHIUS, *Achillis Bocchii Bononiae Symbolicarum*, símbolo LXXXVII, 182.

⁹¹ La amistad es tratada por Esther GALINDO BLASCO, «La amistad en algunos emblemas», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica* (ed. Víctor Mínguez), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2000, vol. II, 877-898; el matrimonio, celos y demás relaciones amoroso-erótico-sentimentales, en Reyes ESCALERA PÉREZ, «Monjas, madres, doncellas y prostitutas. La mujer en la emblemática», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica* (ed. Víctor Mínguez), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2000, vol. II, 769-791.

⁹² Imprescindible el estudio de Sagrario López Poza previo a su edición de Diego SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas* (ed. Sagrario López), Madrid, Cátedra, 1999, 13-162, especialmente 23-38, donde analiza la interrelación del género emblemático con los tratados de educación del príncipe.

1653) y la adaptación que de esta realizó en 1662 Andrés Mendo bajo el título de *Príncipe perfecto y ministros ajustados* (Lyon, Horacio Boissat y George Remeus, 1662), utilizando para los grabados las mismas planchas que ya utilizara Solórzano en su edición de Madrid.

Otras obras con grabados más o menos emblemáticos son el doctrinal moral de Lorenzo Ortiz, *Ver, oír, oler, gustar, tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral* (Lyon, Anisson, Posuel y Rigau, 1687), continuación de *Memoria, entendimiento y voluntad* (Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1677); el libro de fray Nicolás de la Iglesia sobre la Inmaculada Concepción de María, *Flores de Miraflores, jeroglíficos sagrados, verdades figuradas* (Burgos, Diego de Nieva y Murillo, 1659), y el elegante trabajo del padre Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines* (Amberes, Baltasar Moretus, 1593), con magníficos grabados brillantemente interpretados por Fernando R. de la Flor⁹³.

Algunos autores se quejan en el prólogo a sus obras no sólo de la carestía de los grabados –como hace Núñez de Cepeda al final de su obra⁹⁴–, sino de la dificultad de encontrar un *escultor* que llevara a la plancha la invención del dibujante. Sebastián de Covarrubias dice al respecto, en la dedicatoria de su obra al duque de Lerma:

[...] y pareciome serían a propósito unas emblemas morales, hallando entonces quien dibujase mis pensamientos, pero no quien supiese abrir en estampa sus figuras, hasta agora que unos oficiales extranjeros me las abrieron en madera.

Será difícil encontrar en España emblemas de la calidad que observamos en las obras de Jacob Cats, Pieter C. Hooft, Otho Vaenius, Francis Quarles,... cuya sensualidad al tratar el tema del amor es desconocida en nuestro país⁹⁵.

Algunos autores, sin embargo, expresan su desacuerdo ante el exceso de emblemas mundanos y amorosos. El más teórico de nuestros emblemistas, Horozco y Covarrubias, tras lamentarse de que en los actos públicos los emblemas y empresas no respetaban las reglas clásicas por él apuntadas, afirma: «[...] y si en las fiestas públicas se permite aya invenciones y letras amorosas, es porque se entiende que son en pretensiones justas [...]»⁹⁶. Francisco de Villava manifiesta una queja similar sobre el elevado número de emblemas dedicados a asuntos amorosos y militares⁹⁷.

93 Fernando R. DE LA FLOR, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988, 80-86, (lo encontramos de nuevo en una segunda edición de la obra, en Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996, 87-94). Un trabajo exclusivo sobre esta obra en Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Las Imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma», *Traza y Baza*, 5 (1974), 77-95. Este último investigador es el introductor de una edición facsímil de la obra de Nadal: Jerónimo NADAL, *Imágenes de la Historia Evangélica. Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in Sacrosancto Missae Sacrificio toto anno leguntur* (ed. e introd. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos), Barcelona, Albir, 1975 [Facsímil de la edición de Amberes, 1607].

94 Francisco NÚÑEZ DE CEPEDA, *Idea del Buen Pastor*, 704, donde leemos: «SATISFACCIÓN Y DISCULPA DE EL AUTOR. Mayor número de Empresas tenía dispuesto para la estampa; pero el gasto de láminas y de moldes superior a mis fuerzas, por haver la cortedad de los tiempos estrechado los ánimos que esperaba me ayudassen a costearlas, me ha obligado a dejar algunas en el rincón de su desprecio, desconocidas. Si las que salen a luz no desagradaren, podrán en la segunda impresión salir aumentadas. Y siendo pocas, si no parecieren bien engañan en menos».

95 Es significativo el título de un estudio sobre el amor de Santiago SEBASTIÁN: *La mejor emblemática amorosa del Barroco: Heinsius, Vaenius y Hoof*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2001.

96 Juan de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, Libro I, cap. XV.

97 Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas*, en el «Prólogo al lector» leemos: «Poniéndome una vez a mirar la galana invención de las Empresas, de que tanto han usado y usan estrangeros, y mas en particular Italianos y Franceses, comencé a dar trazas en mi pensamiento, en qué manera podría hacerlos servir a la cristiana piedad, por ser todas las que hasta este tiempo se han estampado con diferente fin. Las unas hechas en materias militares y amorosas, las otras representando algún particular intento [...]».

Esta insistencia en el tema denota una preocupación que hace suponer una presencia abundante del emblema amoroso en los carteles y murales de las numerosas fiestas públicas que convocaban concursos poéticos, en los que la presencia de todo tipo de juegos literarios debía de ser importante⁹⁸. Las relaciones que recogen estos acontecimientos pocas veces incluyen los dibujos de toda esta poesía visual⁹⁹ y su mismo carácter ocasional, unido a las peculiares características de su difusión, han favorecido la pérdida de la inmensa mayoría de estos carteles poéticos¹⁰⁰. Su atractivo contenido los convertía en piezas codiciadas por estudiantes y amantes de la poesía, siendo robados muchos de ellos durante la misma fiesta que celebraban¹⁰¹.

Tal vez era ese el espacio emblemático en el que las pasiones humanas -el amor entre ellas- se manifestaban con mayor libertad (dentro siempre de los cánones literarios de la época), mostrándose bajo un aspecto más gozoso del que hemos observado en los libros de emblemas.

98 Ver Juan DELGADO, «Bibliografía sobre justas poéticas», *Edad de Oro*, VII (1988), 192-207; Julia BARELLA, «Bibliografía sobre Academias», *Edad de Oro*, VII (1988), 189-195; José SIMÓN DÍAZ y Luciana CALVO RAMOS, *Siglos de Oro: Índice de justas poéticas*, Madrid, Cuadernos Bibliográficos, 5, 1962; Manuela M^a GÓMEZ SACRISTÁN, *Enigmas y jeroglíficos*, 1185-1259; Fernando R. DE LA FLOR, *Emblemas*, 76-78; Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ, «Función y uso del emblema en la arquitectura efímera de los siglos XVI y XVII», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, 407-423.

99 Pedro López, en su *Dulce miscelánea de versos latinos y castellanos, elegías, emblemas y jeroglíficos divinos y humanos, a varios asuntos*, Málaga, Juan Serrano de Vargas, 1637, —composiciones poéticas tomadas de diversos certámenes poéticos— recoge algunos de estos emblemas incluyendo su representación gráfica, aunque no era esto lo más habitual. Un caso diferente lo constituyen los libros que reflejaban las exequias por algún miembro de la familia real, o la entrada triunfal de un príncipe o rey, con grabados emblemáticos y descriptivos de las arquitecturas efímeras.

100 José SIMÓN DÍAZ, «El problema de los impresos literarios perdidos del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, II (1983), 203-204; en el mismo sentido Víctor INFANTES, «Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas», *Les livres des Espagnols à l'Époque Moderne, Bulletin Hispanique*, 99 (1997), 281-292. Del mismo autor, con especial atención a los carteles de los propios impresores en honor de su patrón, «La santidad tipográfica en la España del Siglo de Oro. Las honras poéticas a San Juan Evangelista, Patrón de los Impresores», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 2 (2005), 251-296; también Rosario Consuelo GONZALO GARCÍA, «El ceremonial barroco y la poesía mural: más ejemplos de literatura efímera», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, t. I, 759-762.

101 Algunos testimonios de pérdidas de este tipo son recogidos por José SIMÓN DÍAZ, «La poesía mural, su proyección en Universidades y Colegios», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, 489-494; Rosario Consuelo GONZALO GARCÍA, «El ceremonial ...», t. I, 751-754. Encontramos un testimonio de la época en la relación de Alonso de Salazar, *Fiestas que hizo el insigne Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca a la beatificación del glorioso Patriarca San Ignacio de Loyola*, en 1610, quien dice en el *Prólogo al lector*: «Y testigos también son los muchos que en el tiempo que estuvieron puestas las poesías en público, anduvieron con no pequeño trabajo trasladándolas, para poder gozar de espacio el gusto que en leerlas recibían. Y finalmente testigos son los que al cabo de pocas horas, llevados de ese mismo gusto, gobernado por el ímpetu de su edad, dieron tal asalto a todos los papeles, y lienzos, que en menos de dos credos los llevaron todos, derribando por el suelo las colgaduras en que estaban puestos, y no respetando la autoridad de quien los guardava, porque prevalecía el deseo que tenían de llevar alguna presa de aquel precioso saco [...]», cito por Fernando R. DE LA FLOR, «El jeroglífico...», 93.

FUENTES PRIMARIAS CITADAS EN EL TEXTO

- ALCIATO, Andrea, *Emblematum Liber*, Augsburgo, Steyner, 1531
- ARIAS MONTANO, Benito, *Humanae Salutis Monumenta*, Amberes, Cristóbal Plantino, 1571
- BAÑOS DE VELASCO Y AZEBEDO, Juan de, *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*, Madrid, Mateo de Espinosa y Arteaga, 1670
- BAUDOUIN, Jean, *Recueil d'Emblemes ou Tableaux des sciences et des vertus morales*, París, Jean Cochart, 1638-1639
- BIVERO, Petro, *Sacrum Oratorium piarum imaginum Immaculatae Mariae*, Amberes, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634
- BOCHIIUS, Aquiles, *Achillis Bocchii Bononiae Symbolicarum quaestionum de Universo Genere quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae, Novae Academiae Bocchianae, 1555
- BORJA, Juan de, *Empresas morales*, Praga, Jorge Nigrin, 1581 (primera parte)
- BORJA, Juan de, *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680
- BORNITIUS, Jacobus, *Emblemata Ethico Política*, Moguntiae, Nicolaum Meerfeldt, 1669
- CATS, Jacob, [*Opera*], Amsterdam, Jan Jacob Schipper, 1658
- CAUSINO, Nicolás, *Símbolos selectos y parábolas históricas*, Madrid, Juan García Infanzón, 1677
- CLEMENS, Claudio, *Musei, sive Bibliothecae...*, Lyon, Iacobi Prost, 1635.
- CONTILIO, Lucas, *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese*, Pavia, 1574
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de, *Emblemas Morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610
- CRAMER, Daniel, *Emblemata Sacra*, Francfort, 1624.
- DAZA PINCIANO, Bernardino, *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lyon, Guglielmo Rovilio, 1549
- ESPINOSA Y MALO, Félix Lucio de, *Ocios morales*, Mazzarino, Juan Vanberge, 1691
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan Francisco, *Trabajos y afanes de Hércules*, Madrid, Francisco Sanz, 1682
- FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, *Gobierno general, moral y político, ballado en las aves más generosas y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades*, Madrid, Melchor Alegre, 1670
- GAMBART, Adrián, *Vida simbólica del glorioso S. Francisco de Sales*, Madrid, Antonio Román, 1688
- GIOVIO, Paulo, *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, Lyon, Guglielmo Rovilio, 1574
- GONZÁLEZ, Francisco Ramón, *Sacromonte Parnaso de las musas católicas de los reinos de España*, Valencia, Francisco Mestre, 1687
- GUZMÁN, Francisco de, *Triumphos Morales*, Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1565
- HAWKINS, Henry, *The devout hart, or the Royal Throne of the Pacificall Salomon*, Rouen, John Cousturier, 1634
- HOOFT, Pieter Cornelio, *Emblemata amatoria*, Amsterdam, Willem Janszoon, 1611
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589
- HUGO, Herman, *Pia Desideria*, Amberes, Henrico Aertssen, 1624
- *Idea vitae Teresianae iconibus symbolicis expressa*, Amberes, s.a. (pero principios del siglo XVII)
- IGLESIA, Nicolás de la, *Flores de Miraflores, jeroglíficos sagrados, verdades figuradas*, Burgos, Diego de Nieva y Murillo, 1659
- IZQUIERDO, Sebastián, *Práctica de los ejercicios espirituales de N. Padre San Ignacio*, Roma, Varese, 1665
- JUNIUS, Hadrianus, *Hadriani Iunii Medici Emblemata*, Amberes, Cristóbal Plantino, 1565
- LAUREATO, Jerónimo, *Sylva allegoriarum totius sacrae scripturae*, Venetiis, Apud Gasparem Bindonum, 1575
- LEDESMA, Alonso de, *Conceptos Espirituales*, Madrid, Andrés Sánchez, 1600
- LEDESMA, Alonso de, *Segunda parte de los Conceptos espirituales y morales*, Burgos, Cristóbal Lasso, 1606
- LEDESMA, Alonso de, *Epigramas y jeroglíficos a la vida de Cristo*, Madrid, Juan González, 1625
- LÓPEZ, Pedro, *Dulce miscelánea de versos latinos y castellanos, elegías, emblemas y jeroglíficos divinos y humanos, a varios asuntos*, Málaga, Juan Serrano de Vargas, 1637
- LOREA, Antonio de, *David Pecador. Empresas morales, político cristianas*, Madrid, Francisco Sanz, 1674

- LUZÓN DE MILLARES, Alexandro, *Idea Política veri Cbristiani*, Bruselas, Francisco Foppens, 1664
- MENDO, Andrés, *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, Lyon, Horacio Boissat y George Remeus, 1662
- MOLANUS, Johannes, *De sanctis imaginibus et picturis*, Lovaina, 1568
- MONTENAY, Georgette de, en *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle, 1567
- MONZÓN, Francisco de, *Norte de Idiotas*, Lisboa, Juan Blavio de Colonia, 1563
- NADAL, Jerónimo, *Evangelicae Historiae Imagines*, Amberes, Baltasar Moretus, 1593
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Ocultia Filosofía de la simpatía y antipatía de las cosas, artificio de la naturaleza y noticia natural del mundo. Y segunda parte de la Curiosa Filosofía*, Madrid, Imprenta del reino, 1633
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Prodigio del Amor Divino y finezas de Dios con los hombres*, Madrid, Juan Sánchez, 1641
- NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco, *Idea del Buen Pastor copiada por los SS. Doctores, representada en empresas sacras*, Lyon, Anisson y Possuel, 1682
- ORTIZ, Lorenzo, *Memoria, entendimiento y voluntad*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1677
- ORTIZ, Lorenzo, *Ver, oír, oler, gustar, tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*, Lyon, Anisson, Posuel y Rigau, 1687
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, *Discursos del amparo de los legítimos pobres*, Madrid, Luis Sánchez, 1598
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, *Proverbios morales y consejos cristianos muy provechosos para concierto y espejo de la vida*, Madrid, Luis Sánchez, 1608
- *Physiologus*, Roma, 1587 (atribuido a San Epifanio)
- PICINELLI, Filippo, *Mundus symbolicus in emblematum universitate*, Coloniae Agrippinae, 1681
- PINEDA, Juan de, *Comentariorum in Iob libri tredecim*, Sevilla, 1598,
- PLINIO, Cayo, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Traducida por el licenciado Gerónimo de Huerta, médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Y ampliada por él mismo con escolios y anotaciones, en que aclara lo oscuro y dudoso, y añade lo no sabido hasta estos tiempos*, (vol. 1: Madrid, Luis Sánchez, 1624; vol. 2: Madrid, Juan González, 1629)
- QUARLES, Francis, *Emblems*, London, G. Miller, 1635
- REMÓN, Alonso, *La casa de la razón y el desengaño*, Madrid, Diego Flamenco, 1625
- REMÓN, Alonso, *Discursos elógicos y apologéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca san Pedro de Nolasco*, Madrid, Luis Sánchez, 1627
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Roma, 1593
- ROMAGUERA, Joseph, *Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas*, Barcelona, Joan Solís, 1681
- ROXAS Y AUSA, Juan de, *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1679
- ROXAS Y AUSA, Juan de, *La Torre de David, con el Relox de la Muerte*, Madrid, Julián de Paredes, 1683
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, Mónaco, Nicolao Enrico, 1640
- SALAS, Pedro de, *Afectos divinos con emblemas sagradas*, Valladolid, Gregorio de Bedoya, 1658
- SALAZAR, Alonso de, *Fiestas que hizo el insigne Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca a la beatificación del glorioso Patriarca San Ignacio de Loyola*, Salamanca, 1610
- SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de, *Emblemata Regio-Política*, Madrid, Domingo García Morrás, 1653
- SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1599
- VAENIO, Otho, *Amoris Divini Emblemata*, Antverpiae, Ex Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1660
- VAENIO, Otho, *Amorum Emblemata*, Bruxellae, Francisci Foppens, 1667
- VALERIANO, Pietro, [*Hieroglyphica*] *Sive de Sacris Aegyptiorum*, Basileae, Thomas Guarinum, 1566
- VILLAVA, Juan Francisco de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613
- ZAMORA, Lorenzo, *Monarchia mystica de la Iglesia*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1604
- ZÁRRAGA, Francisco de, *Séneca, juez de sí mismo*, Burgos, Juan de Viar, 1684

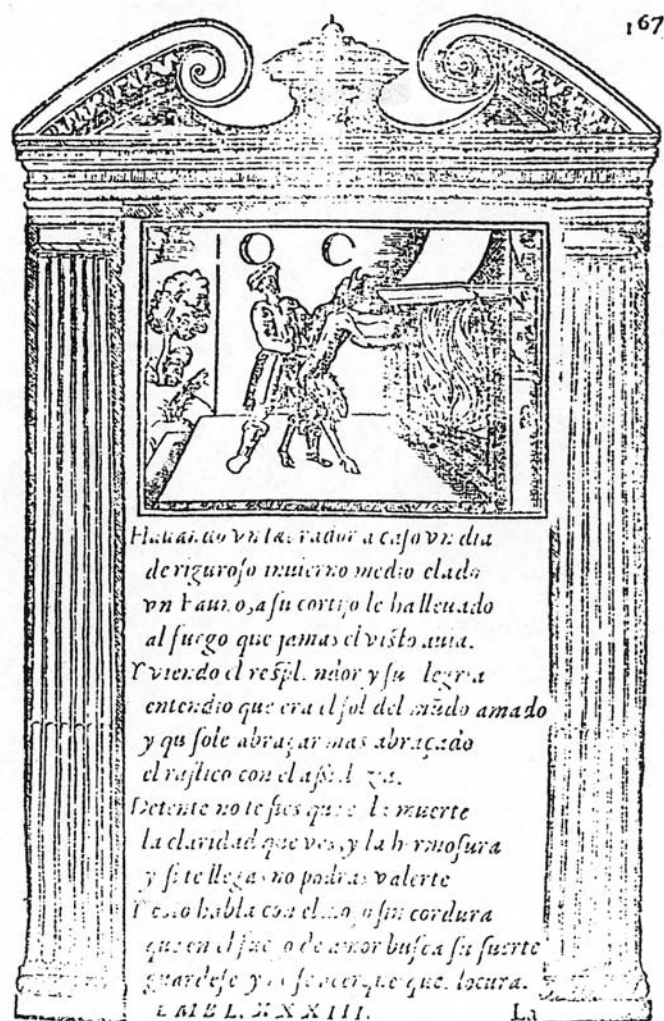


Ilustración 1: Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589, libro III, embl. XXXIII, f. 167



Ilustración 2: Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria III, emblema 24, f. 224

Isagógica ad artem Memoriae. 137
SYMBOLUM XIX.



IAbet omnis amor vim suam, ait S. Augustinus, *in* Ps. 121. *stinus, nec potest vacare amor in anima* *amantis: quem tamen S. Chrysostomus* *super Matth.* *animæ vacantis passionem definit. Ne-* *que idcirco sibi contradicunt: diversa* *sunt hæc, non adversa. Inerti supinæque* *desidiâ, ex quâ censetur oriri, torpet* *amor circa extranea, segnis animi quoad* *illa, sibi quæ indormilcentis; undè pe-* *ctus quod occupare desiderat ab omni aliâ vacuum occupatione* *& sollicitudine requirit. Continuum ipsi in otio negotium est, dum* *se & sua commoda respicit, dum sibi intendit; neque invenit*

S gra-

Ilustración 3: Alexandro Luzón de Millares, *Idea Politica veri Christiani, sive Ars Oblivionis, Isagógica ad Artem Memoriae*, Bruxellis, Francisci Foppens, 1665, emblema 19, p. 137



Ilustración 4: Fray Alonso Remón, *Discursos elógicos y apologéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca san Pedro de Nolasco*, Madrid, Luis Sánchez, 1627, embl. 14, f. 51

De grandesa
EMBLEMA XII.

117



Quintilla.

*Agradable sa destresa
En cantar es tirania
Ab dolsa, y suau feresa
Es igual a sa harmonia
Locuant de sa belleza.*

¶ LOS A.

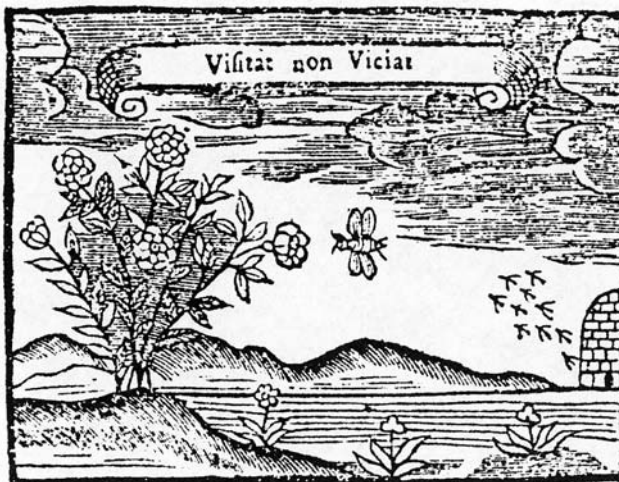
Ent e Zafisera Hiena
Dona te el pleure d'ent
A la crueltat ordena

Y

Ilustración 5: Joseph Romaguera, *Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas*, Barcelona, Joan Solís, 1681, embl. XII, p. 117

De grandesa
EMBLEMA III.

23



Quintilla

*Zelant de son pit lo ardor
sols recreo, es lo que ostenta,
y en la gloria del amor
va gosant del ques sustenta,
sens ques entenga en la flor.*

G L O S A .

Preciós atomo del Sol
futil Cupido del prat,
que bolint arpo d'orat
pica, sens que cause dol,

B +

de

Ilustración 6: Ioseph Romaguera, *Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas*,
Barcelona, Joan Solís, 1681, embl. III, p. 23



Ilustración 7: Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589, libro III, embl. XVIII, f. 137



Ilustración 8: Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria II, emblema 47, f. 147

Iudicium lasciuia victrix.

El Amor todo lo vence.



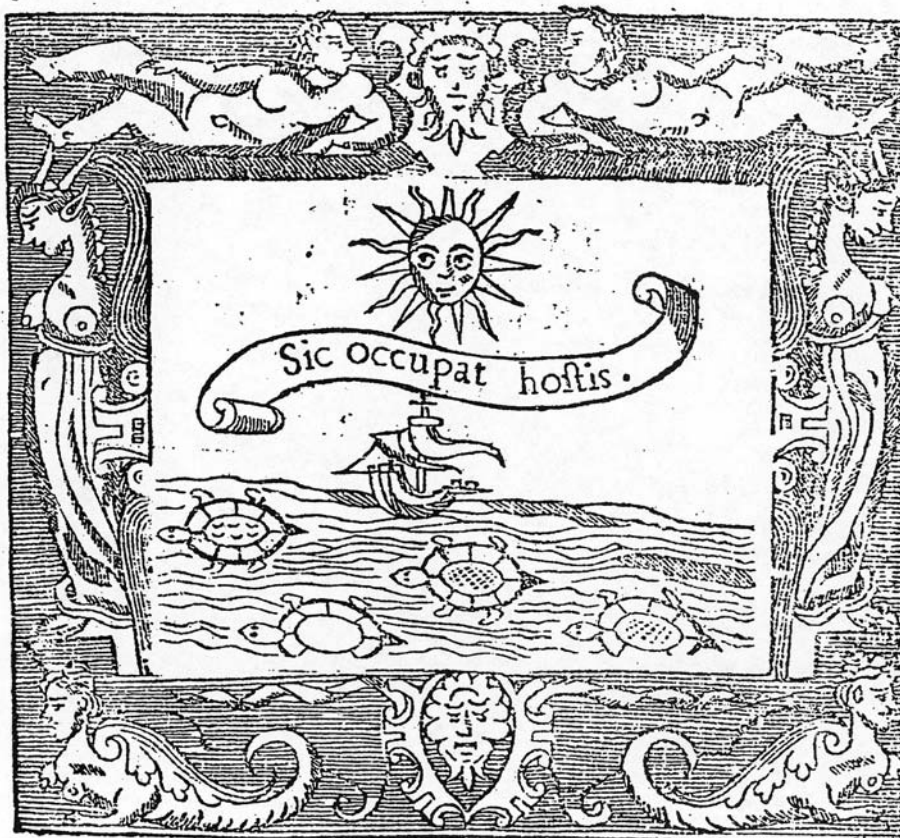
De Venus en la manzana,
Dio Paris bien a entender,
Que con supremo poder
El amor todo lo allana.
A lo está, no ay competencia,
pues es cosa aueriguada,
Que pueden muy poco, o nada
La riqueza, armas, y sciencia,

E L

Ilustración 9: Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1599, f. 36

DEL LASCIVO.

13



SECASELES el casco al Sol jugan'lo
 Sobre el indico Mar, a las sa'adas
 Tortugas, y al han'irse el viento blando;
 Las enretiene para ser rebadas.
 Quantos pues ay que por andar vagando,
 Por las ondas de Venus regaladís.
 Despues de seca la vital sustancia,
 Se en perdido y quedado
 Por infame ganancia
 De los Piratas deste mar sa'ado.

V. J. 1613

Ilustración 10: Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, 2ª parte, empresa 7, f. 13

De reduccion, y amparo de pobres. 46

Son la virtud y bondad,
Hermanas del exercicio,
Y el ocio padre del vicio.

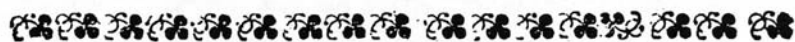


Lo q̄ en la niñez se aprende,
Ora sea vicio, ò virtud,
Permanece en senectud.

DE

Ilustración 11: Cristóbal Pérez de Herrera, *Discursos del amparo de los legítimos pobres, y reducción de los fingidos*, Madrid, Luis Sánchez, 1598, discurso 3º, f. 46

50 VIDA SIMBOLICA



EMBLEMA XIII.

Su amable, y graciosa afabilidad.

Pintase vn Cupido, con su arco, y flecha en la mano, que se está mirando à vn Espejo, con esta letra Latina.

Vt ameris amabilis esto.



*Ninguno debe ignorar
Secreto que tanto vale,
Quien quisiere ser amado
Hagase primero amable.*

Ilustración 12: Adrián Gambart, *Vida simbólica del glorioso S. Francisco de Sales*, Madrid, Antonio Román, 1688, emblema XIII, p. 50

EMPRESAS MORALES. 379

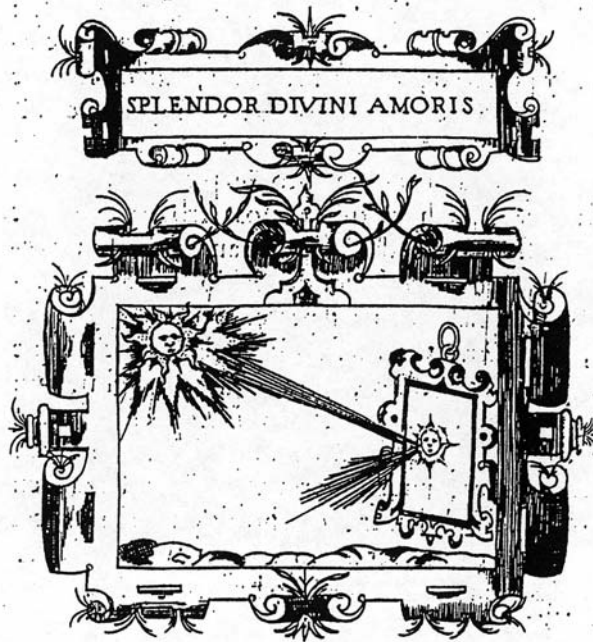


Ilustración 13: Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680, p. 379

126 VIDA SIMBOLICA



EMBLEMA XXXII.

Su amor cordal, y lleno de atractiuos.

Pintase vna Mano, que sale de vna Nube, y tiene vn Co-
raçon de Piedra Imàn, que por su virtud và tirando
à sí otros coraçones, con esta letra Latina.

Magnes amoris amor.



*Es el amor fuerte imàn,
Que con atractivo manso,
Tira dulce, y poderoso
El Coraçon del Amado.*

Ilustración 14: Adrián Gambart, *Vida simbólica del glorioso S. Francisco de Sales*, Madrid, Antonio Román, 1688, emblema XXXII, p. 126



Ilustración 15: Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680, p. 407



Ilustración 16: Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589, libro III, embl. VIII, f. 117



QVIS NOS SEPARABIT. P. III. VIII.

Ilustración 17: Sebastián Izquierdo, *Práctica de los ejercicios espirituales de N. Padre San Ignacio*, Roma, por el Varese, 1675, p. 110

EMPRESAS MORALES. 429

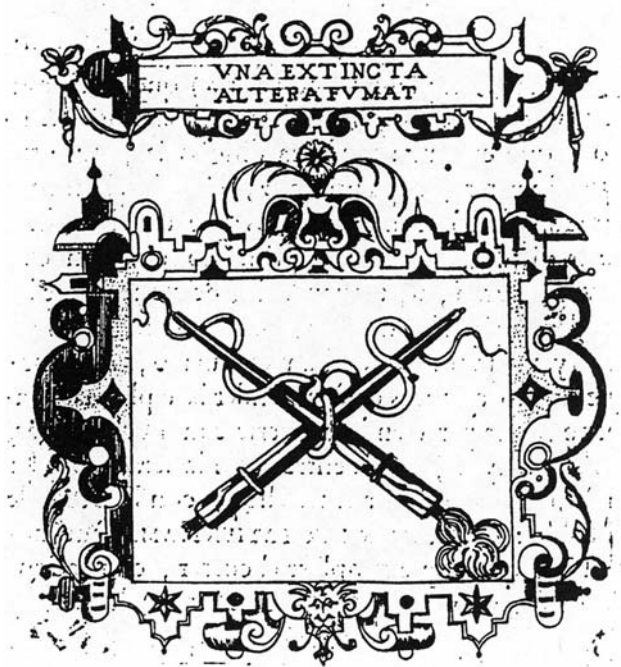


Ilustración 18: Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680, p. 429



Ilustración 19: Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria III, emblema 63, f. 263

CLXXXII

LIB. TERT.

SEMPER IVVAT PIOS DEVS.

SYMB. LXXXVII.



Ilustración 20: Aquiles Bocchius, *Achillis Bocchii Bononiae Symbolicarum quaestionum de Universo Genere quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae, in aedibus Novae Academiae Bocchianae, 1555, símbolo LXXXVII, p. 182