

Mitología y emblemática en la iconografía mariana

Juan M. MONTERROSO MONTERO *

I. La *Elogia Mariana* y la cultura barroca.

Para este trabajo, relacionado con uno de los capítulos más interesantes y complejos de la iconografía barroca -el relacionado con la figura de María y con las imágenes alegóricas y emblemáticas a las que la difusión de su culto dio lugar-, se toma como punto de partida el texto de Augustin-Casimir Redel o Redelio publicado en Augsburgo en 1732¹. Esta obra, que fue dada a conocer y estudiada por Santiago Sebastián², es en realidad la selección de grabados y

* Universidad de Santiago de Compostela.

¹ El título completo de la obra es *Elogia Mariana olim à A.C. Redelio Belg:Mechl: S.C.M.L.P. concpeta Nunc devotae Meditationi fidelium ad augmentum cultus Bmae Mariae Virg: Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler, et aeri incisa à Martino Engelbrecht Chalcographo Augustano cum Priv. Sac. Caes. Maj. Aº. 1732.*

Augustin-Casimir Redel es un pintor y escritor nacido en las Malinas el 12 de abril de 1656 y muerto en Alemania en 1705. Entre las obras que publica cabe destacar *Het leven van den H. Rumoldus, bisschop, martelaer, apostel, ende patroon van de provincie jurisdictie ende graefschep Mechelen* (1680), *Miraculosa Virgo Cellensis votivè a sacris litaniiis lauretanis por pace exorata autore Augustino Casimiro Redelio, cler. Belga Mechliniensi, AA. LL. & Phil. Magistro, nec non Sac. Caes. Majest. Laureato Poeta* (Gratz, 1694) o *Annus coronatus hymnis sanctorum omnium... constructus ab Augustino Casimiro Redelio* (Augsburgo, 1696). Muy probablemente, la segunda obra mencionada -*Miraculosa Virgo Cellensis...*- sea el origen de la obra que aquí se presenta. Cfr. Vercoullie, J., "Redel (Augustin-Casimir)", en VV.AA., *Biographie nationale, publiée par l'Académie royale de Belgique*. XVIII, Bruselas, 1906, pp. 821-822; Thieme, V., Becker, F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der antike bis zur Gegenwart*. XXVIII, Veb. E.A. Seemann Verlag Leipzig, s.a., p. 71; Seyn, E. M.H. de: *Dessinateurs graveurs et peintres des Anciens Pays-Bas. Écoles flamande et hollandaise*. Belgique, s.a., Turnholt, p. 167.

Por su parte, Thomas Scheffler o Schaeffler es un reconocido grabador que nace en torno a 1699 o 1700 en Münch y muere el 25 de enero de 1756 en Augsburgo. Su colaboración con Martin Engelbrecht, no se limitó a la *Elogia Mariana*, entre otras obras habría que señalar *Octo Beatitudines*. Cfr. Thieme, V., Becker, F., *Allgemeines Lexikon...*, op. cit., XXX, p. 9; Benezit, E., *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tout les temps et de tous les pays per un group décrivains spécialistes français et étrangers*. IX, Paris 1976, p. 355.

Por último, Martin Engelbrecht es un impresor nacido en Augsburgo en 1684, ciudad en la que fallece en 1756. Thieme, V., Becker, F., *Allgemeines Lexikon...*, op. cit., p. 534.

² V. Sebastián, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, 1985, pp. 207-215.

anagramas presentada en una edición anterior publicada también en Augsburg en 1700 por la imprenta de Joannes Philippum Steudnerum bajo el título de *Elogia Mariana ex Lytaniis Lauretanis* y firmada por el fraile capuchino Isaaco Oxoviensi³. Tanto una como otra obra, muy diferentes en sus dimensiones, puesto que la publicada en 1700 cuenta con las anotaciones y explicaciones correspondientes, mantienen no obstante una estructura semejante. Constan de un total de cincuenta y ocho grabados en octavo, organizados a partir de una imagen que se acompaña de un breve texto explicativo, así como de un encabezamiento que permite distinguir tres partes perfectamente diferenciadas: los once primeros grabados se inician con las rogativas habituales en casi todas las liturgias, procedentes de una antigua letanía -*Kyrie Eleison, Christe Eleison, Christe Audi Nos, Christi Exaudinos, Pater de Coelis Deus, Miserere Nobis, Fili Redemptor Mundi Deus, Miserere Nobis, Spiritus Sancte Deus, Miserere Nobis, y Sancta Trinitas Unus Deus, Miserere Nobis*-; del mismo modo, los grabados finales, un total de tres, se encabezan con el texto litúrgico extractado del Evangelio de San Juan (Jn. 1.29-36) -*Agnus Dei qui tollis peccata mundi parce nobis Domine, Agnus Dei qui tollis peccata mundi exaudi nos Domine y Agnus Dei, qui tollis peccata mundi miserere nobis*-; en medio, un total de cuarenta y cuatro imágenes con sus correspondientes anagramas hacen referencia a María a través de diferentes imágenes poéticas y alegóricas. Por último, el conjunto se cierra con una nueva rogativa *Dignare me laudare te Virgo Sacrata*.

Todos los grabados incluidos en estos dos textos presentan una estructura sintáctica semejante puesto que, en su mayoría, cuentan con una escena principal que ilustra de un modo directo e inmediato el anagrama con el que se corresponden y, asimismo, incorporan imágenes secundarias cuyo valor significativo en muchas ocasiones no sólo refuerza el significado de la escena principal sino que, además, lo completa y amplía al tratarse de imágenes tomadas del ámbito de la emblemática, la alegoría, e incluso de la mitología.

Es en esta última categoría de imágenes en las que centraremos nuestra atención puesto que representan la constatación de que la Iglesia, incluso en un tema tan trascendental para ella como era la figura de María, consintió que

³ Esta obra aparece recogida en Praz, M., *Studies in seventeenth-century imagery*. Roma, 1975, p. 210; su título completo es: *Elogia Mariana ex Lytaniis Lauretanis deprompta, ac Sacro Poëmate Rythmico, Biblicis Sententiis, ac Figuris, solidis sanctorum patrum essatis, ac variis probatorum Auctorum Discursibus; quae omnia in Annotationibus post quaelibet Poëmata apponuntur ad longum, luculenter explanata. Opus non solum fovenda devotini erga Beatissimam Virginem peropportunum, sed etiam Panegyricis de Eadem Sermonibus essormandis accommodatissimum. Auctore P.F. Isaaco Oxoviensi, Capucino Concinatore, cum variis figuris arcis, jam olim ingeniosè inventis, nunc denvò cum additione noverum Versuum excusis, et ad singula Elogia concinne accommodatis. Cum Licentia Superiorum, & Privilegio Caesereo. Augustae Vindelicorum, Apud Joann. Philippum Steudnerum, Typis Antonii Nepperschmidii, 1700*. En la portada de esta obra, en la base de la Casa de Loreto que la ilustra se puede leer la firma de Redel -A.C. Redelius-

Joham Philipp Steudner o Steudtner es miembro de una conocida familia de impresores de Augsburg, ciudad en lo que nace en 1652, falleciendo en 1732. Entre las numerosas obras literarias que se encargó de imprimir y publicar no se suele incluir ésta a la que hacemos referencia. Cfr. Thieme, V., Becker, F., *Allgemeines Lexikon...*, op. cit., XXXII, pp. 20-21.

se introdujesen elementos de origen pagano o profano que, sin embargo, formaban parte del bagaje cultural de una buena parte de sus élites intelectuales⁴. Por otra parte, la irrupción de imágenes procedentes de la antigüedad clásica en un ámbito como el mariano se tiene que entender como ejemplo de algunos de los rasgos más significativos de la cultura barroca. En especial, del “uso pedagógico de la dificultad” y la capacidad evocadora que posee todo aquello que es diferente o novedoso y que, por lo tanto, exige una mayor capacidad de concentración⁵. En el caso de la *Elogia Mariana* se aúnan los dos sistemas didácticos-propagandistas característicos de las imágenes barrocas, uno claro y conciso y otro enigmático y conceptual⁶.

De acuerdo con lo expuesto, es posible encuadrar estas imágenes dentro de la praxis meditativa de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, correspondiente a la composición de lugar, en la medida en que cada una de ellas es un escena mnemotécnica en la que se pueden descubrir *loci e imagines*, inspiradas en realidades figurativas o en imágenes abstractas, estas últimas de carácter emblemático⁷. Entendidas de esta forma, estas estampas se convierten

⁴ Esta situación ha sido puesta de relieve, en relación con el siglo XVI, por Sez nec quien, además de señalar que las advertencias de la Iglesia Contrarreformista con relación a la mitología condujeron a los artistas irremediamente hacia la alegoría, como un medio a través del cual escapar a la censura, en la medida en que las figuras de los Dioses eran interpretadas simbólicamente y servían para enseñar e inspirar el bien, apunta que la alegoría servía para conciliar y justificar el espíritu pagano y la moral cristiana, incompatibilidad que ya se había puesto de manifiesto entre los eruditos y artistas del Renacimiento. Baste recordar al respecto que la mitología ocupaba un lugar de honor en el programa pedagógico de los jesuitas. Sez nec, J., *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, 1987, pp. 211-225.

⁵ De un modo intencionado se han elegido estas dos expresiones que, en su origen, fueron recogidas por Maravall. Este autor incluyó algunos ejemplos literarios que, de forma evidente, incidían en este tema. Baltasar Gracián, por ejemplo, en su *Confusión de Confusiones*, publicada en 1688, afirmaba que “la verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado”. Este autor llega a afirmar que “en el Barroco hay una común inclinación a lo difícil y oscuro que llega a niveles socialmente bajos. Pero en las mismas perceptivas del momento se defienden estas calidades y se las desea ver cultivadas por el autor. Pertenece esa actitud, pues, a la mentalidad que dirige y hace la cultura del XVII barroco”. Por lo que se refiere al concepto de “lo diferente”, habría que recordar que todo aquello que se desconoce, resulta extraño o es nuevo -siempre que no entrañe un riesgo- atrae la atención del espectador con mayor intensidad, convirtiéndose en un vehículo de propaganda persuasiva al no afectar al fondo de las creencias sobre las que se implanta. Maravall, J.A., *La cultura del Barroco*. Barcelona, 1996, pp. 447-452; 457-461.

⁶ Matilla, J.M., *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Madrid, 1991, pp. 44-45. Sobre la capacidad evocadora de la imagen, en un sentido más amplio y complejo que el manejo en esta comunicación, cfr. Freedberg, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, 1992, pp. 195-228; R. de la Flor, F., *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, 1995, 181-208.

⁷ Sobre la composición de lugar y los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, véanse: Gil, D., “Imaginación y localización en los *Ejercicios Espirituales*”. *Manresa*, 43, (1971), pp. 63-72; Cuevas, C., “Composición de lugar y perspectiva dramática en *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León”. *Letras de Deusto*. 52, (1992), pp. 169-223; Fabre, P.A., *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles*. Paris, 1992; Mancho, M.J., “Cultismos metodológicos en los *Ejercicios ignacianos*: la composición de lugar”, en García Martín, M. (de.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. II, Salamanca, 1993, pp. 603-609; O'Malley, J.W, SJ, “Was Ignatius Loyola a Church Reformer? How to look at Early Modern Catholicism”, en Luebke, D.M. (de.), *The Counter-Reformation*. Malden-Oxford, 1999, pp. 66-82.

la expresión plástica -transportable, accesible y personal- de este sistema mnemotécnico a través del cual el lector accederá a un conocimiento pormenorizado y, sobre todo, perfectamente codificado en torno a María, sus virtudes y sus dones. Al igual que ocurre con otros textos, como es el caso de las *Imágenes de la historia evangélica*⁸, en este caso la letra y el icono alcanzan un grado de unión tal, que su capacidad persuasiva sólo puede ser medida en un sentido de circularidad, tal y como lo explica L. Marín⁹.

II. Praxis plástica en la *Elogia Mariana*.

La presencia de temática profana, mitológica y, por extensión, también emblemática en la obra de A.C. Redel puede evaluarse a través de tres tipos de imágenes diferentes: aquellas que únicamente introducen algo del aparato festivo profano que invadió la cultura barroca; aquellas otras en las que un motivo pagano se ha llegado a asociar y aceptar como parte de una iconografía religiosa; y, por último, aquellas en las que parte de la imagen está dedicada a una escena de origen mitológico.

II.1. Dentro del primer apartado habría que señalar toda una serie de grabados en los que el esquema compositivo que se ha adoptado es el correspondiente a la procesión triunfal. El elemento que define este tipo de composiciones es el carro triunfal, carro alegórico o carroza de comparsa, que alcanzó su consagración literaria con el texto *Los Triunfos* de Petrarca. En los tres casos a los que haremos alusión, se trata de carros en forma de embarcación tirados por caballos. El primero de ellos, el grabado número 7 - *Christe exaudi nos*- adopta el encuadre de una procesión religiosa que contrasta con otras procesiones de igual carácter también presentadas en este texto¹⁰. Los siguientes -el grabado número 26, *Virgo Veneranda*, y el número 27, *Virgo Praedicanda*- presentan el carro triunfal ocupado, respectivamente, por el monograma de María sostenido por dos ángeles y por María y el Niño Jesús. Mientras que en el último adquiere un verdadero valor triunfal al levantarse éste sobre el globo terráqueo ante el que se postran las alegorías de los cuatro

⁸ En relación con esta obra véanse entre otras publicaciones: Nicolau, M., "El Padre Jerónimo Nadal y los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio". *Estudios Eclesiásticos*. 16, (1942), pp. 566-575; Battlori, M., "Los grabados evangélicos del P. Nadal". *Revista del Círculo de Bellas Artes de Palma*. 3, (1946), pp. 53-57; Baragil, E., "Jerónimo Nadal e le sue imagine". *Civiltà Cattolica*. 131, (1980), pp. 150-154; Rodríguez G. de Ceballos, A., "Las *Imágenes de la Historia Evangélica* en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma", en Nadal, J., *Adnotationes et meditationes in Evangelia*. Barcelona, 1975, pp. 7-15;

⁹ "Hay una suerte de circularidad significativa del texto y la figura, donde cada uno de ellos no adquiere sentido sino en relación con el otro, donde el sentido no aparece más que en el circuito de los significantes". Marín, L., *Estudios semiológicos. (La lectura de la imagen)*. Madrid, 1978, p. 87.

¹⁰ El texto que acompaña este grabado es el siguiente: "Nos Christe exaudi Lacrymarum in valle canentes, / Lauris et Palmis pectora nostra damus. / Contra Hostes Matris fiat Victoria per quam / Impia de terris, haeresis omnis eat".

continentes conocidos – América, Europa, África y Asia ¹¹ –, en el anterior su interpretación se debe poner en relación con la escena del segundo término, en la cual la Virgen con el Niño en brazos aparece montada sobre una mula mientras un ídolo cae hecho pedazos de su pedestal ¹².

II.2. En el segundo apartado, aquel en el que es un elemento iconográfico aislado de origen pagano el que se ha incorporado a la iconografía mariana, se podrían señalar dos casos concretos. El primero de ellos se refiere a la identificación entre Dios Padre o Jesús con Júpiter Tonante a través de un atributo tan característico como es el haz de fuego o los dardos arrojados contra los mortales ¹³. En este caso se trata de una constante que tiene su antecedente inmediato en el Renacimiento en las ilustraciones de V. Cartari ¹⁴, si bien es cierto que su origen se puede rastrear más allá de la Edad Media como se desprende de los manuscritos de Aratea ¹⁵.

El segundo ejemplo es la incorporación del zodíaco como imagen de María. Esta iconografía, subrayando la imagen de virgo, se encuentra en el grabado número 52 -*Regina Apostolorum*- en el cual, por encima de la reunión del colegio apostólico en torno a María en el Pentecostés, rodeando al Espíritu Santo, se puede ver el anillo de los signos zodiacales ¹⁶. Esta misma imagen,

¹¹ Cfr. Knipping, J.B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*. I, Nieuwkoop, 1974, pp. 361-371.

¹² El episodio al que hace referencia corresponde a los *Apócrifos de la Natividad*, en concreto al *Evangelio del Pseudo Mateo* XXIII - “Y aconteció que, al entrar María con el Niño en el templo, todos los ídolos se vinieron a tierra, quedando deshechos y reducidos a pedazos. Así manifestaron evidentemente no ser nada”-. Por otra parte, esta misma imagen fue utilizada por Fray Nicolas de la Iglesia en su *Flor de Miraflores* para ilustrar el jeroglífico XXX *María nube rara*, que contiene la siguiente explicación: “Una dichosa nueva quiere dar al mundo el Santo Propheta Isaias, en la descripción de una entrada que el Señor hará por la región obscura de Egipto, o ya se entienda de la material región, o de la espiritual en ella significada. Será esta entrada gloriosa, y para ella prepara trono y silla, que por lo ligera, y rara, le ha de servir de carroza. En esta silla subirá para entrar triunphante en Egipto, y en el mundo...”. IGLESIA, N. de: *Flores de Miraflores. Hyeroglificos Sagradas. Verades figuradas. Sombras Verdaderas del mysterio de la inmaculada concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora Nuestra*. Burgos, Diego de Nieva y Murillo, 1659, p. 99.

¹³ Esta imagen es la que aparece en el grabado número 8 -*Pater de Coelis Deus, miserere nobis*- en el cual Dios Padre sostiene en su mano derecha un haz de rayos y fuego, mientras que, inmediatamente debajo, corre la siguiente inscripción *Contra Coeli fulmina*. La misma iconografía, aplicada a Jesús, aparece reproducida en el grabado número 9 -*Fili Redemptor Mundi Deus, Miserere Nobis*- y en el número 29 -*Virgo Clemens*-; en este último Jesús, además de arrojar sus dardos contra el mundo mientras que María lo defiende con el escudo de su nombre, aparece sentado sobre un arco iris.

Los dos elementos principales de este grabado, los dardos y el escudo, son los que aparecen recogidos en el emblema *Defendit licet offensus* recogido en la obra de Mariophilo, Th., *Stella ex Jacob Orta Maria, cuius Sacrae Litanies Lauretanae, Tot Symbolis, quot Tituli, Tot Elogiis, quot literae, in quovis Titulo numerantur, Auctae, & illustratae sunt à Viennae Austriae, typis Leopoldi Voigt, 1680, s.p.*

¹⁴ Véanse las estampas relativas a Júpiter. Cartari, V., *Vicentii Chartari Rhegiensis Imagines Deorum qui antiquis colebatur unacum earum declaratione et historia...* Francoforti, sumptibus Ludovicus Bourgeat, Typis Johannis Matthiae Stanii, 1637.

¹⁵ Seznec, J., *Los dioses de...*, op. cit., pp. 157-158, fig. 71.

¹⁶ Seznec ha señalado que, en contradicción con el carácter intolerante expresado por el cristianismo ante todos los cultos paganos, la astrología se mantuvo por diferentes razones. Una

reiteradamente utilizada en relación a deidades paganas como se puede ver en la obra de Cartari¹⁷, se introduce como emblema en la obra de Theophilo Mariophilo bajo el lema *In Capite ei, corona stellarum duodecim*¹⁸ y, unos años más tarde, en la *Letanía lauretana* de F.X. Dornn¹⁹.

II.3. La identificación entre Júpiter y Jesús, planteada en los grabados anteriores, puede servir para introducir el tercer modelo de praxis iconográfica empleado en la *Elogia Mariana*. Como ya se ha indicado, se trata de aquellos grabados en los que se incluye una escena mitológica o alegórica como complemento explicativo de la imagen principal.

El primer caso que se podría mencionar sería el correspondiente a la estampa número 39 – *Turris Eburnea*²⁰ –; en ella se puede ver como, en un primer término, un elefante que porta sobre su lomo un gran castillo, dentro del cual se encuentran María y el Niño Jesús junto con tres ángeles armados con arcos y lanzas, pisotea a un dragón alado. En un segundo término, a izquierda y derecha, se puede ver un zigurat que, necesariamente, debe ser identificado con la Torre de Babel, y la lucha entre Jesús-Júpiter y un hombre que se despeña por la ladera de una montaña. Esta última imagen sólo puede ser interpretada como una representación resumida de la Gigantomaquia, es decir, como la lucha librada entre los hijos de Gea y los dioses olímpicos para vengar la muerte de Urano, de cuya sangre procedían²¹. La justificación de su incorporación dentro de un contexto como el presente se debe buscar en las interpretaciones morales de *Las Metamorfosis* de Ovidio²². En muchas de ellas,

de ellas era que se presentaba como uno de los elementos integrantes y esenciales de la cultura, de modo que los cristianos no fuesen inferiores a los laicos; la otra era el reconocimiento dado por San Agustín a esta ciencia al aceptar que “para leer la Escritura y para adquirir la ciencia de las cosas divinas, es preciso conocer la historia de la historia natural y la astronomía”. *Ibidem*, pp. 44-76.

¹⁷ Cartari, V., *Le imagini delli Dei...*, op. cit.

¹⁸ Mariophilo, Th., *Stella ex Jacob Orta Maria...*, op. cit., s.p.

¹⁹ “Esta imagen representa en lo superior a María en medio del zodiaco, y en lo inferior la representa en medio de los apóstoles, para denotar en esto que así como María después de la Ascensión de su Hijo permaneció con los apóstoles, según aquel texto: *Perseveraban con Maria, Madre de Jesús*: y en la fiesta de Pentecostés, cuando los apóstoles fueron llenos de la gracia del Espíritu Santo, estaba también con ellos; así ahora es reverenciada en el Cielo como Reina gloriosísima de todos los apóstoles”. DORNN, F.X.: *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, Caelique Reginae Mariae Honorem, et Gloriam prima vice in Domo Lauretana a Sanctis Angelis Decantatae...Augustae Vindellicorum*, sumptibus Joannis Baptistae Burckhart, 1758, p. 49 (Madrid, 1978, p. 107).

²⁰ “Anagr. 28 *En turbaris Rue. / Aspice si nescis quid TURRIS EBURNEA possit, / hac tibi tartareus vincitur arte Draco / Hinc NE TURBARIS peccator corde dolendo / huc RUE in amplexus Virginis est latens*”.

²¹ Este mito, además de aparecer recogido en las *Imagines...* de Cartari, también aparece representado en el manuscrito *Speculum Humanae Salvationis* de Bernhardt Richel de 1476. Cfr. *The Illustrated Bartsch*. 81. p. 56.

²² En relación con la interpretación moralizada de las *Metamorfosis* de Ovidio durante los siglos XVI y XVII, véase: Dilke, O.A.W.: “La tradition didactique chez Ovide”, en Chevallier, R. (ed.), *Colloque présence d'Ovide*. París, 1982, pp. 9-15; Cristóbal, V., “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII”. *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, I (1997) pp. 125-153; Díez Platas, M^a. de F.: *Imágenes para un texto. Guía iconográfica de las “Metamorfosis” de Ovidio*. Santiago de Compostela. 2000.



Lám. 1. Virgo Clemens.
(A.C. Redel, *Elogia Mariana...*, 1732, 29).



Lám. 2. Turris Eburnea.
(A.C. Redel, *Elogia Mariana...*, 1732, 39).



Lám. 3. Arca Amantis.
(A.C. Redel, *Elogia Mariana...*, 1732, 12).



Lám. 4. Mater Amabilis.
(A.C. Redel, *Elogia Mariana...*, 1732, 22).

la Gigantomaquia es interpretada como un ejemplo de la soberbia humana, como se puede deducir del siguiente texto: “Entonces el gran Júpiter padre de todos los dioses, indignado de tan grande soberbia arrojó un rayo del cielo con que hirió a estos gigantes, y abriendo la tierra, los metió baxo della, poniendoles encima unas muy grandes piedras y pesados montes porque jamas ellos ni hombre de su generación pudiessen hacer ni pensar otra soberbia semejante”²³.

Un caso más complejo es el referido a María como *Arca Amantis* – grabado número 12²⁴ –. En dicha estampa se puede ver como una embarcación patronada por el Arcángel San Gabriel y dirigida por la Virgen María, en la que se encuentran todas las autoridades de la Iglesia – papas, cardenales, obispos, sacerdotes, etc. –, se dirige hacia la costa a través de un mar encrespado. Como es evidente, la primera identificación que se establece es la de María y la Iglesia con una nave²⁵. No obstante, junto a esa imagen principal, aparecen otras complementarias que también son de interés. Así, por ejemplo, en la costa, al fondo de la composición, pueden verse dos columnas que flanquean una estrella, seguramente semejante a la que brilla en el firmamento con las letras del nombre de María en cada una de sus puntas y la cartela *Hac Cinosura*. Cada uno de esos motivos, la columna y la estrella, posee su propia significación emblemática; de este modo, mientras que las columnas se pueden asociar con los jeroglíficos XVIII y XIX de Fray Nicolás de la Iglesia o con el emblema *Lux nocte, ac Umbra die* de Theophilo Mariophilo²⁶, la estrella se debe asociar con el jeroglífico XI del *Flor de Miraflores*²⁷.

Ahora bien, en el primer término de la composición se puede ver una embarcación a punto de hundirse definitivamente ante una roca, junto a la cual se puede ver a una mujer cuyo cuerpo asoma entre las aguas. Esta imagen evoca de un modo directo el mito de las sirenas marinas o, más concretamente,

²³ *Las transformaciones de Ovidio en lengua española, repartidas en quinze libros con las alegorías al fin dellas y sus figuras, para provecho de los artífices*. Anvers, casa de Pedro Bellero, 1595, p. 9.

²⁴ “Ora por Nobis Cynosura et AMANTIBUS ARCA, / SANCTA MARIA, poli gloria, vita Soli / Angelus ut puppim nostram clavumque gubernet / Donec mens Coeli Littora fausta petat”.

²⁵ Sobre la iconografía mariana de la nave véase: Llompert, G., “De la nave de la Virgen a la Virgen de la Nave”. *Traza y Baza*. 2 (1973) pp. 107-132.

²⁶ “Quiere Dios, que aquel pueblo dichoso, a quien escoge por suyo, y saca de la servidumbre de los Egypcios, vaya à la tierra de promission sin torcer el camino, y sin peligro de perderse, para lo qual previene una guia que les muestre por donde, y quando han de caminar, assi de día, como de noche. Esta guia quiso ser el mismo Dios escondido en una columna, que à vista de la luz del día parecía nube, òpaca, y en presencia de las tinieblas de la noche, era antorcha de fuego lucidíssima”. YGLESLIA, N. de: *Flores de miraflores...*, op. cit., p. 66; Mariophilo, Th., *Stella ex Jacob Orta Maria...*, op. cit., s.p.

²⁷ “Nombre es, no título, ni renombre, el que à María ofrece este nuestro Geroglífico. *Nomen Virginis Maria*. El nombre de la Virgen, es María. Y María, como todos saben, quiere dezir: *Estrella de Mar*”. YGLESLIA, N. de: *Flores de miraflores...*, op. cit., p. 46.

“Entre las estrellas del Cielo hay una, que se dice *estrella de la mañana*, con el qual título acostumbamos honrar y llamar a María; porque así como esta estrella de la mañana aparece más grande y más lucida que todas las otras, así María excede a todos los ángeles y santos en luz y resplandor de gloria...”. DORNN, FX.: *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis...*, op. cit., p. 41. (p. 91)

el mito de Caribdis o Escila, la hija de la Tierra y Poseidón que, tras haber sido convertida en monstruo marino por Zeus, absorbía tres veces al día el agua del mar tragándose todo aquello que flotaba, incluso los barcos que navegaban por el estrecho de Mesina²⁸. La relación se puede establecer mucho más directamente a luz del siguiente texto de F.X. Dornn, relativo de nuevo a la *Stella Matutina*: “Los que navegan en el mar suelen observar cierta estrella para guía de su camino. Y pregunto yo: ¿este mundo no es otra cosa que un mar? ¿y un mar que abunda en aguas amargísimas de tribulaciones? ¿En este mar no hay tantos Scilas y Caribdis, cuantos son los peligros y ocasiones de pecar? ¿En este mar no somos acometidos de tantos vientos cuantas son las tentaciones del demonio?”²⁹.

Otro ejemplo que se podría citar es el referido al grabado número 22 – *Mater Amabilis*³⁰ –, en él se puede ver una composición dividida horizontalmente en dos partes prácticamente iguales. En la superior, en medio de un aparatoso rompimiento de gloria se puede ver a Jesús que recibe a María la cual, coronada, se arrodilla ante él. Sobre su cabeza corre la siguiente cartela: *Non erit in coelis finis*. Como contraste, en el plano terrestre se puede contemplar una escena de carácter mitológico; se trata del momento en que Eurídice es arrastrada hacia los infiernos por Cerbero, mientras que Orfeo cae postrado en el suelo junto a su viola de gamba. Sobre la cabeza de Eurídice vuela Eros con una cartela en la que se puede leer *His finis amore*.

Parece evidente, de acuerdo con el texto que acompaña la imagen, que lo que se pretende es confrontar el amor marital, representado por el mito de Orfeo y Eurídice, con el amor hacia Dios. Esta lectura es la que se puede deducir de los comentarios morales extraídos de las *Metamorfosis*: “Orfeo tomó luego a su muger, y salían entreambos por malos y suzios lugares, y muy tenebrosos, y al tiempo que estaban ya cerca de la tierra. Orfeo tornó la cara atrás, por ver si su amada muger venia: la qual subito por esta causa se torno a los infiernos: el la penso alcançar, y no pudiendo quedo muy burlado, y no le siendo concedido ya poder tomar por ella: pues la auía perdido por su locura,

²⁸ Cfr. *Las transformaciones de Ovidio en ...*, op. cit., p. 204 v.

²⁹ *Ibidem*, p. 41. (p. 91).

Como se habrá podido observar se establece una identificación precisa entre la vida y el mar, una constante que se puede descubrir en casi toda la literatura emblemática de la época. Cfr.: Cuesta García de Leonardo, M. J., “La nave y sus significaciones a través de la emblemática”. *El Barco como metamorfosis visual y vehículo de transmisión de formas. Actas del Simposio de Historia de Arte. C.E.H.A. Málaga, Melilla, 1985*, pp. 309-320; González de Zárate, J.M^a., “Significaciones de la nave en la emblemática del Barroco español. Antecedentes plásticos e ideológicos”. *Idem*, pp. 321-337.

Alciato la incorpora como cuerpo central de su emblema LXVIII –*Impudentia*–, diciendo lo siguiente: “Escila era biforme, mujer hasta el pubis y con la parte inferior rodeada de ladrones perros monstruosos. Se piensa que los monstruos son la avaricia, la osadía, la rapiña, pero Escila es el que no tiene vergüenza”. Alciato, *Emblemas*. (Edición de Santiago Sebastián). Madrid, 1985, p. 103.

³⁰ “Anagr. 10. *Mel Abis Amaris / MATER amoris abis quia MATER AMABILIS, illos / qui te mater amant, cordis amore foves / Carnis amor turpis, poenis finitur AMARIS / Hunc si respuero MEL mihi dulce DABIS*”.

hizo muy gran llanto y aun quiso otra vez provar a entrar, mas Cerbero que es el portero de la puerta infernal cerro la puerta”³¹.

Una nueva referencia pagana aparece en el grabado número 28 – *Virgo Potens*³² –. En esta ocasión, lo que aparentemente se podría interpretar como una doble escena, con un primer término en el que se encontraría una figura femenina que acoge en sus brazos a un unicornio y un segundo plano en el que un ángel, armado con un venablo, hace sonar un cuerno con el objeto de desencadenar la cacería de un ciervo, es en realidad un único episodio cuya interpretación iconográfica se debe poner en relación con el tema de la Anunciación. El tema de la virgen y el unicornio aparece asociado con la Anunciación en el grabado dedicado a la Castidad realizado por Crispin van de Passe el Viejo en 1625. En dicho grabado, junto a la figura de la castidad se puede ver un grulla y un unicornio, mientras que, como fondo aparece la escena de la Anunciación³³. No obstante, existe una referencia iconográfica mucho más precisa, es la que se presenta en algunos grabados de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, donde la Anunciación se representa en los mismos términos aquí señalados, es el caso del grabado procedente de la Staatsbibliothek de Brunskick de *La Virgen con el unicornio*, o de la estampa realizada por el Monogramista MZG, de origen italiano³⁴.

A otro mito, ahora con una mayor relevancia que en el ejemplo anterior, se hace referencia en el grabado número 30 – *Virgo fidelis*³⁵ –. A través de un esquema compositivo triangular se nos presenta a María como el enlace entre

³¹ *Las transformaciones de Ovidio en ...*, op. cit., p. 152. Es interesante anotar que, mientras en la *Elogia Mariana*, la representación del mito adquiere una exactitud extraordinaria, presentándose a Eros y a Cerbero, en algunas ediciones de las *Metamorfosis*, como la de Anguilara, se puede ver como quienes arrastran a Euridice hacia el Tártaro son demonios más propios de la tradición cristiana. Cfr. Díez Platas, M^a. de F., Monterroso Montero, J.M., “Mitología para poderosos: Las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago”. *Semata. Ciencias Sociales y Humanidades*, 10 (1999) 451-472.

³² “Anagr. 17 *O Surge Ponit*. VIRGO POTENS celebrare poloque, saloque, / Cuncta potest gnatus, plurima Virgo potes, / Rinocerata sinus mansuescit Virginis, orcum / PONENTEM infidias, SURGE MARIA fuga”.

³³ Cfr. Knipping, J.B., *Iconography of the Counter Reformation...*, op. cit., I, p. 29, lám. 19.

Una de las definiciones que utiliza Ripa a la hora de referirse a la Virginitad es la siguiente: “Jovencita que acaricia con sus manos a un gran Unicornio, por cuanto escriben algunos que el mencionado animal nunca se deja atrapar si no es por la mano de una Virgen”. Ripa, C., *Iconología*. II. Madrid. 1985. p. 422. Esta es la imagen que aparece recogida en el libro de Franciscus de Retza, *De Generatione Christie, sive defensorum inviolatae Castitatis B.V.M.* Gregorios de Spira. 1476-1480. Cfr. *The Illustrated Bartsch*. 87. p. 233

³⁴ *Ibidem*, 31, p. 435; 34, p. 164.

En el texto de FX. Dornn se han elegido para ilustrar la imagen de la Virgo Potens, las figuras de Jael y Judit, quienes “manifestaron el grande poder de su brazo, cuando ésta cortó con su espada la cabeza de Holofernes, y cuando aquella traspasó con un clavo la cabeza de Sisara”. DORNN, FX.: *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis...*, op. cit., p. 26. (p. 61).

Por otra parte, la caza del ciervo vuelve a sugerir referencias mitológicas, en esta ocasión, al episodio de Atalanta e Hipomenes, también relatado en las *Metamorfosis*. Cfr. *Las transformaciones de Ovidio en ...*, op. cit., p. 162.

³⁵ “Anagr. 19. *Fulgor Diei is*. / Est Illaesa fides, quam spondes VIRGO FIDELIS, / te quondam fidâ, fido, videre fide, / Dum Labyrintho huius mundi, FULGORE DIEI, / extrahar, et moriens nulla pericla feram”.



Lám. 5. Virgo Potens.
(A.C. Redel, *Elogia Mariana...*, 1732, 28).



Lám. 6. Virgo Fidelis.
(A.C. Redel, *Elogia Mariana...*, 1732, 30).



Lám. 7. Speculum Iustitiae.
(A.C. Redel, *Elogia Mariana...*, 1732, 31).



Lám. 8. Agnus Dei qui tollis peccata
mundi parce nobis domine.
(A.C. Redel, *Elogia Mariana...*, 1732, 56)

el cielo y el mundo, de nuevo identificado con un proceloso mar azotado por los más diversos vientos. Lo peculiar de esta imagen reside en que María sostiene de su mano izquierda el ancla, acompañada por la leyenda *Hac anchora*, que por el otro extremo la une a un joven sentado en una barca³⁶; mientras que en la mano derecha sostiene un rosario – *Hoc filo* – que sirve para conducir a un peregrino fuera del laberinto.

El motivo del laberinto inmediatamente asocia esta imagen con el mito de Teseo y Ariadna, con el cual también lo pone en relación F. X. Dornn cuando afirma: “Ciertamente fue muy fiel Micol, la cual sacó a David por una ventana para librarlo del furor de sus enemigos. También fue muy fiel Ariadne la cual sacó a Teseo del laberinto administrándole una cuerda. Pero incomparablemente fue mayor la fidelidad de María, que como Madre *fiel hasta la muerte* asistió a su Hijo Jesús, y quiso padecer en su corazón y en su alma todo lo que su Hijo padeció en el cuerpo”³⁷. Sin embargo, en este caso existe una referencia mucho más cercana y, además, inscrita en un contexto literario semejante; se trata del grabado 17 de la *Pia Desideria* de Hugo Hermann publicado en Amberes en 1624, donde el alma aparece vestida de peregrina dentro de un laberinto mientras que el amor divino, desde un faro, la guía a través de una fina cuerda, la imagen va acompañada del texto correspondiente al Salmo 120.5 – “Ay de mí, peregrino en Merej, que habito en las tiendas de Cedar”³⁸.

Igualmente es relevante la presencia de Narciso como escena secundaria en el grabado número 31 – *Speculum Iustitiae*³⁹ –. En esta ocasión, la Anunciación vuelve a ser el tema principal de la estampa puesto que, mientras el Arcángel Gabriel es representado en la parte superior de la composición sosteniendo una balanza de cuatro brazos cuyo fiel es una espada, María aparece reflejada en un gran espejo circular. La figura de Narciso, independiente de esta parte de la composición, se muestra contemplando ensimismado el reflejo de su rostro en el río⁴⁰; su función es la de compensar la presencia de dos jóvenes que, con deleite semejante al mostrado por él, contemplan el reflejo de María⁴¹.

³⁶ Se trata del mismo esquema iconográfico que aparece recogido en el emblema *Instabilem firmat* de Teophilo Mariophilo. Mariophilo, Th., *Stella ex Jacob Orta Maria...*, op. cit., s.p.

³⁷ DORN, F.X.: *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis...*, op. cit., p. 28. (p. 65)

³⁸ Cfr. Praz, M., *Imágenes del Barroco. Estudios de Emblemática*. Madrid, 1989, 51-192; Sebastián López, S., “El *Pia Desideria* de Hugo Hermann y el santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura”. *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*. 2 (1981) pp. 9-32; Idem, *Contrarreforma y Barroco...*, op. cit., pp. 65-77.

³⁹ “Anagr. 20 *Pacem sui Iesu tulit*. / IUSTITIAE SPECULUM Divina luce coruscans / es sine nube nitens, et sine labe micans / Inde SUI IESU PACEM TULIT ecce Sodales / Quo Carnis, Mundi, Bella stýgisque ruunt”.

⁴⁰ En las *Metamorfosis* se comenta, en relación a este relato, lo siguiente: “Por ventura alguno dixo viéndole tan embevecido en procurar alcançar lo que tanto daño y poco fruto le traya. Tu Narciso loco sin seso porque estas ay mirando una falsa sombra y gastando tiempo en vano: porque eso que tu demandas no es nada; si mucho ay te detienes, tu perderas lo que tienes por lo que no podrás aver”. *Las transformaciones de Ovidio en ...*, op. cit., p. 48 v.

⁴¹ Alciato, en su emblema LXIX –*Philautia*– incluye la imagen de Narciso con el siguiente epigrama: “Por lo muchísimo que te gustaba, Narciso, tu hermosura, se convirtió en flor y verdura de conocida estupidez. Es la “filautía” marchitez y plaga del ingenio, que arruina y ha arruinado a

Para concluir, sería deseable presentar dos imágenes donde lo emblemático, lo alegórico y lo profano se funde. Ambas están presentes en el grabado 56 – *Agnus Dei qui tollis peccata mundi parce nobis domine*⁴² –, en el cual junto a San Juan Bautista predicando se puede ver, en un segundo término, a Cristo camino del Calvario. Curiosamente cada una de esas escenas va acompañada por un motivo de lectura compleja. En el caso de la predicación del Bautista se trata del cordero que, cargado con un pesado hatillo, se dirige hacia el grupo donde se encuentra San Juan. Se trata de una imagen que Dornn utiliza sustituyendo el hatillo por el mundo, facilitando la identificación con Cristo⁴³, asimismo aparece recogida en los emblemas de la *Stela ex Iacob orta...*, bajo el lema *Quam grave porta Onus*⁴⁴.

Por lo que se refiere a la escena de Cristo camino del Calvario llama la atención porque, junto a éste, aparece una figura femenina ataviada con ricos ropajes, coronada con plumas, que bajo su brazo derecho sostiene un pavo real; su identificación no resulta compleja ya que se trata de la Soberbia, a quien Ripa describe como “mujer bella y altiva que va vestida de rojo, con enorme nobleza y gravedad. Corona su cabeza con oro y abundantes pedrerías, mientras sostiene un Pavo con la diestra y en la siniestra un espejo, en el cual ha de mirarse y contemplarse”. Se trataría de una referencia alegórica a la soberbia de los hombres que es la razón por la que Cristo padece bajo la cruz. En ese sentido apuntaría el Canto XXIX de Dante: “Principio del caer fue el maldito / ensorberbecerse de aquel al que tú viste / oprimido por todo el peso del mundo”⁴⁵.

En definitiva, estos ejemplos recogidos a través de una obra tardía, como es la *Elogia Mariana* de A.C. Redel, muestran como la iglesia católica contrarreformista, antes que responder de un modo sistemático y contundente contra las libertades iconográficas del pasado inmediato vinculadas con la mitología, optó por mantener buena parte del caudal de imágenes y enseñanzas que dichos relatos le aportaban, siempre y cuando no supusiesen un riesgo manifiesto contra sus enseñanzas, ya que formaban parte esencial de su cultura y por que, en cierto modo, a lo largo del siglo XVI se los había ido “domesticando” a través de interpretaciones moralizadas, tal como explica en 1554 Monseñor Perinitto en *Le Transformationi tratte da Ovidio* de Dolce:

muchos hombres doctos que, despreciando el método de los antiguos, buscan nuevos dogmas y los transmiten sino sus propias fantasías”. Alciato, *Emblemas...*, op. cit., p. 104.

⁴² “En tibi mansueto quid non imponitur Agno! / nullus anus tantum sustinuisset Atlas / non crucis est lignum tibi tam grave pondus est et cheu / Crimen enorme meum, Te (pie Christi) premit”.

⁴³ “Esta imagen representa en medio de lo superior al Cordero divino, y a su siniestra aquellos siete vasos, que según el texto santo, dio el señor a los siete ángeles, llenos de ira. Por esos siete vasos que vio San Juan derramar sobre el mundo, se significan siete plagas o castigos. Por el Cordero se significa a Cristo que puso fin a aquellas plagas, quitó los pecados del mundo, y como otro nuevo y segundo Adán, nos abrió las puertas del Paraíso que el primero había cerrado”. DORNN, F.X.: *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis...*, op. cit., p. 56. (p. 119).

⁴⁴ Mariophilos, Th., *Stella ex Jacob Orta Maria...*, op. cit., s.p.

⁴⁵ Ripa, C., *Iconología*. II..., op. cit., p. 319.

“No hay nada que sea más indigno que predicar fábulas y amores al Cesar, sobre cuyos hombros ha depositado la divina providencia la tarea de sostener la Religión cristiana... Serán muchos los que, con toda seguridad, juzgarán mi atrevimiento poco prudente, incluso extremadamente imprudente... No obstante, aquellos que quieran examinar con ojo juicioso no la apariencia superficial de las fábulas contenidas en este libro, sino los móviles que las inspiran, y los fines con arreglo a los cuales fueron compuestas, se darán cuenta que bajo la corteza de sus amables ficciones se halla contenido todo el jugo de la moral y de la teología”⁴⁶.

⁴⁶ Cit. por Seznec, J., *Los dioses de...*, op. cit., p. 219.