# JEROGLÍFICOS EN LA EDAD MODERNA

Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural



**EDITORES:** 

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ Y PEDRO GERMANO LEAL

## Jeroglíficos en la Edad Moderna

Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural

José Julio García Arranz y Pedro Germano Leal (editores)

SIELAE A Coruña, 2020 SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española) A Coruña - España <a href="http://www.bidiso.es/sielae/">http://www.bidiso.es/sielae/</a>>

anexosjanus@gmail.com

© 2020 los autores de los trabajos

© De esta edición (2020): SIELAE

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de este libro ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Arts. 270 y siguientes del Código Penal).

Publicación digital, como anexo 14 de la revista Janus (ISSN 2254-7290)

URL: <a href="https://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=18">https://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=18</a>

Publicación impresa en papel:

ISBN: 978-84-09-17756-1

Depósito legal: C 67-2020

Imágenes de cubierta:

Portada: George Wither, A collection of emblemes, ancient and moderne, London, 1635,

libro III, emblema 21, pág. 155.

Contraportada: Hadrianus Junius, *Emblemata*, Antuerpiae, 1565, emblema 17, pág. 23

(detalle).

Diseño de la cubierta: Paula Lupiáñez. (Cirugía Gráfica. Madrid).

Maquetación: Juan de la Fuente

Imprime: Lugami Artes Gráficas, Betanzos

### ÍNDICE

Presentación	7
lesús María González de Zárate Grammata hieroglypha. Génesis de una literatura visual y semántica: a Emblemática	19
Егтнуміа Ркікі The Narrative Function of Hieroglyphs in the <i>Hypnerotomachia</i> Poliphili	129
Francisco José Talavera Esteso Notas varias sobre la génesis de los <i>Hieroglyphica</i> de Pierio Valeriano	155
losé Julio García Arranz Entre el acertijo figurado y el jeroglífico humanista: los <i>rebuses</i> de Picardía	177
Pedro Germano Leal Os Hieróglifos do Novo Mundo: das escritas indígenas à chegada dos jeroglíficos hispânicos	257
SALVADOR LIRA Y MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO  Non fecit taliter omni nationi: los emblemas de la identidad criolla novohispana en expresiones de lealtad a la monarquía de los Austrias menores	331
ÍNMACULADA RODRÍGUEZ MOYA San Francisco Javier, "Prodigio de dos mundos y sol de oriente": un certamen poético cortesano, Sor Ana Dorotea de Austria y 21 jeroglíficos (1687)	369
Víctor Mínguez Las águilas regresan a Sicilia. Jeroglíficos y apoteosis dinástica en a proclamación de Carlos VI de Habsburgo (Palermo, 1720)	401
Les <i>Hieroglyphikes of the Life of Man</i> de Francis Quarles (1638): expérience et méditation	431

#### Presentación

La escritura jeroglífica egipcia se mantuvo vigente de manera ininterrumpida durante un enorme lapso de tiempo de aproximadamente 3.500 años hasta su ocaso, en el siglo V de nuestra era: en términos relativos, ello supone una pervivencia superior en algo más de un milenio a la del alfabeto latino en el momento actual. Es realmente extraordinario el hecho de que, a pesar de las reiteradas invasiones extranjeras, o los cambios lingüísticos y sociales operados en aquel territorio, los jeroglíficos pudieran preservar a lo largo de tantos siglos su característica identidad visual, tan fácilmente reconocible. Si comparamos las transformaciones estéticas y conceptuales que han tenido lugar en el arte occidental de los últimos dos mil años, la permanencia y relativa inmutabilidad de los jeroglíficos se nos presenta como un fenómeno aún más sorprendente: resulta comprensible, por tanto, la fascinación que aquellos peculiares caracteres heredados de los tiempos faraónicos han ejercido en ciertos ámbitos culturales e intelectuales occidentales a lo largo de su historia.

Los egipcios se referían a su sistema de escritura, de manera genérica, con la grafía  $\frac{1}{100}$ , signo que se transcribe  $s\ddot{s}$  o  $zh3^1$ , y que se representa por metonimia a través de los instrumentos utilizados por los escribas para dibujar y escribir. Bajo un prisma etimológico, ello nos indica que, desde su pasado más remoto, los antiguos egipcios no percibían una clara diferencia entre la escritura y el arte: ya fuesen complejas escenas de batalla o sencillos símbolos discretos repetidos en la escritura lineal, ya fuesen ideogramas o fonogramas, los jeroglíficos eran individualmente denominados  $\sim$ , ty.t, lo que con frecuencia ha sido traducido como "imagen".

sš 'Schrift; Schriftstück' (Wörterbuch der Aegyptischen Sprache 3, 476.16-479.9); zh3.w 'Schrift; Schriftstück' (Wb 3, 476.16-479.9).

Sin embargo, a la hora de referirse de un modo más específico a la escritura de carácter religioso, los egipcios utilizaban la expresión:



que, transcrita *z<u>h</u>3-n-mdw.w-nṭr*, podría interpretarse como "la escritura de las palabras divinas".

A partir del encuentro de las civilizaciones egipcia y helénica, esta expresión será traducida al griego —por los propios egipcios— como ίεροις... γραμμασιν ("en letras sagradas")². En la medida en que el griego pasó a convertirse en la lengua administrativa de Egipto, la escritura jeroglífica se vio paulatinamente restringida a los muros y soportes de los templos. La pérdida de una autoridad central religiosa durante el período Ptolemaico permitió que las rígidas convenciones de la escritura egipcia se tornasen más flexibles: libre ya de un uso cotidiano y convencional, los templos greco-romanos crearon sus propias ortografías, cada vez más complejas y enigmáticas. Es exactamente en este momento en el que surge la expresión ἱερογλυφικά γράμματα ("las letras grabadas sagradas"), que fue rápidamente latinizada y dio origen al vocablo jeroglífico. Así, aunque en la actualidad la palabra "jeroglífico" sea utilizada incluso por los egiptólogos para referirse a los caracteres de la escritura egipcia de un modo genérico, el término surgió en un contexto histórico y cultural bastante preciso, vinculado a una modalidad de comunicación casi criptográfica. Es a ese tipo de grafías a la que, de igual modo, se refieren los principales autores greco-latinos de la Antigüedad que trataron sobre la escritura egipcia, y que moldearon el posterior imaginario occidental sobre el particular.

Ya que la escritura jeroglífica egipcia se encontraba íntimamente ligada a las prácticas religiosas, con la introducción del cristianismo y la subsiguiente persecución de las manifestaciones paganas, aquel sistema de comunicación pictográfico sufrió idéntico destino que los cultos tradicionales del antiguo reino del Nilo y sus seguidores: la marginalización, la prohibición y su consecuente desaparición. Será precisamente

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Evidencia de ello se encuentra en la propia Piedra de Rosetta, texto jeroglífico, l. 14; texto griego, l. 54.

durante este período turbulento, hacia finales del siglo V, cuando ven la luz los *Hieroglyphica* de Horapolo, una obra dedicada a preservar el conocimiento de la escritura jeroglífica como símbolo de una identidad cultural que en aquellos momentos exhalaba sus últimos suspiros.

Este tratado se perdió durante casi un milenio, hasta ser reencontrado hace exactamente 500 años, en 1419, en la isla de Andros, y llevado a Florencia en 1422, desencadenando un intenso proceso de recepción cultural de los jeroglíficos en diversos contextos del Renacimiento europeo.

\*\*\*

Los estudios sobre la presencia e incidencia de los jeroglíficos en el Renacimiento recibirán, en los albores del siglo XX, una contribución pionera e imprescindible con la obra inacabada de Karl Giehlow (1853-1913) Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, publicada póstumamente en 1915. El historiador del arte alemán estudió minuciosamente los conceptos de "jeroglífico" surgidos en Italia, así como el inicio de su influencia en el norte europeo. Entre sus más relevantes aportaciones se encuentra el descubrimiento del manuscrito de la traducción que Wilibald Pirckheimer hizo de los Hieroglyphica de Horapolo, ofrecida al Emperador Maximiliano I e ilustrada por Alberto Durero. Giehlow comprendió, como pocos, la dimensión del papel que los jeroglíficos desempeñaron en la cultura visual del Renacimiento, si bien su fallecimiento le impidió concluir sus argumentos, dejando apenas unas orientaciones acerca de los futuros capítulos de su libro.

No mucho más tarde, en 1923, Ludwig Volkmann (1870-1947) publica su *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen* (Leipzig, Hiersemann). En esta monografía, Volkmann parece complementar los estudios pioneros de Giehlow, extendiendo geográficamente el análisis histórico del fenómeno a la Francia y Alemania de la primera modernidad, y abarcando en su análisis ámbitos temáticos colindantes como son la emblemática o las marcas de impresores.

Giehlow y Volkmann llevaron a cabo sus estudios sobre los jeroglíficos del Renacimiento desde la perspectiva de la Historia del Arte europea, estableciendo una escasa o nula relación con los antecedentes egipcios del fenómeno. Tan solo con la obra del egiptólogo Erik Iversen (1909-2001), con el título *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition* (1961), el asunto pasó a ser estudiado desde una óptica más amplia: la evolución del interés occidental por la civilización del Antiguo Egipto. Sin embargo, puesto que el propósito fundamental de su trabajo era la creación de una suerte de historiografía de la egiptología, aquellos materiales considerados por Iversen como "no suficientemente egipcios" fueron solemnemente ignorados por el autor danés.

En fechas mucho más recientes (2007), Brian A. Curran (1953-2017) publica *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, libro profusamente ilustrado. En contraste con el trabajo de Giehlow, que basó su análisis en documentos históricos, Curran recogió abundantes testimonios visuales del interés europeo por la antigua estética faraónica. En este sentido, su obra abunda muy especialmente en la presentación de los casos en los que objetos de origen egipcio o pseudo-egipcio (como la famosa *Mensa Isiaca*) poblaron el imaginario italiano de la Edad Moderna.

A pesar de las importantes contribuciones de esta serie de obras —en las que deben ponderarse en especial sus esfuerzos por reunir evidencias históricas y visuales—, todas ellas fueron recibidas en su momento, sin embargo, como aproximaciones a un ámbito cuya influencia se viene considerando como puntual y muy secundaria en el desarrollo de la cultura y el arte occidentales. La razón de tal percepción podría residir en una combinación de dos factores fundamentales: de una parte, el recelo ante una posible contaminación por parte del discurso esotérico que todavía en la actualidad impregna un imaginario kitsch del Antiguo Egipto; por otra, los tímidos intentos que estas obras ofrecen a la hora presentar una teoría general que permita explicar el fenómeno en toda su dimensión, lo que resulta comprensible en un asunto transversal cuyo análisis pertenece al dominio de estudios culturales y disciplinares tan diferentes y contrastados (Egiptología y Estudios del Renacimiento; Literatura e Historia del Arte; Emblemática e Historia de la Escritura...); solo la adecuada síntesis de las aportaciones de tan diversos campos de conocimiento posibilitarían calibrar el impacto del fenómeno en la cultura occidental, mucho más amplio y profundo, como ya vislumbrara Giehlow, de lo que a primera vista pudiera parecer.

En respuesta a aquel reto, durante la pasada década encontramos testimonios significativos de una llamativa reactivación del interés por esta temática, con la celebración de al menos tres encuentros especializados de alto nivel: el coloquio *Le préjugé hiéroglyphiste' dans la pensée occidentale de la Renaissance à la Grande Guerre* (Universidad de Estrasburgo, junio de 2015); el coloquio internacional *Horapollon: hellénisme et hiéroglyphes dans l'Antiquité tardive* (Colegio de Francia, París, junio de 2018); y el congreso *Ägypten übersetzen Fremde Schriftsysteme als Imaginationsräume der Frühen Neuzeit* (actividad organizada por Anja Wolkenhauer y Johannes Helmrath en la Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, septiembre de 2018). Resulta, además, muy significativo el hecho de que los trabajos seminales de Giehlow y Volkmann hayan sido traducidos al inglés en fechas muy recientes<sup>3</sup>.

A pesar de estas contribuciones persiste, sin embargo, una laguna investigadora que no puede ser ignorada por más tiempo: los principales estudios publicados sobre los jeroglíficos en el Renacimiento tienden a soslayar el papel de los mismos en el mundo ibérico, a pesar de la vasta evidencia disponible en cuanto a fuentes primarias y de la creciente bibliografía generada sobre el asunto, habitualmente enfocada hacia una narrativa historiográfica o descriptiva de las diferentes ideas o composiciones jeroglíficas. Resulta difícil especular sobre las causas de esa ausencia, si bien uno de los problemas que emergen en el contexto de los estudios hispánicos es la íntima asociación que se ha establecido entre la idea de jeroglífico en la Edad Moderna y la cultura emblemática coetánea: por una serie de factores históricos, muchos de los cuales son discutidos en el presente volumen, ambas tradiciones se amalgamaron, de modo que el estudio de la emblemática hispánica abarcó también en su radio de acción la percepción cultural de los jeroglíficos.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Karl Giehlow, *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance*, Brill, 2015; y Ludwig Volkmann, *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*, Brill, 2018, ambos textos traducidos para la serie *Studies in Intellectual History*.

Aunque ese proceso nos haya permitido avanzar en la comprensión del fenómeno, sin embargo, al mismo tiempo, este particular enfoque nos aparta muchas veces de la verdadera dimensión de la presencia de estos elementos en los programas artísticos y ornamentales, en especial cuando son analizados desde la etiqueta de *emblemática aplicada*. Por esa razón, se deja de tratar el jeroglífico como parte central en la cultura visual del mundo ibérico moderno, y del propio contexto occidental.

El presente monográfico forma parte de un esfuerzo encaminado a reivindicar el importante papel que el jeroglífico desempeñó en este vasto ámbito territorial y cultural en los tiempos modernos a través de tres vías: en primer lugar, contribuyendo a cubrir el vacío que los estudios anteriores sobre los jeroglíficos —como las obras pioneras ya referenciadas de Giehlow, Volkmann e Iversen— dejaron sobre este amplio y complejo fenómeno; por otra parte, presentando nuevos enfoques de análisis para unas manifestaciones que no siempre han sido abordadas desde la óptica particular de la cultura jeroglífica hispánica, todos ellos asumidos por reconocidos especialistas en la materia, con el fin de profundizar en el conocimiento científico de las complejas relaciones entre jeroglíficos, emblemas y otros elementos en la cultura visual y literaria del mundo ibérico; y, en tercer lugar, aportando nuevas luces sobre problemas específicos que, aunque pudieran no pertenecer directamente a la tradición hispánica, pueden ser tomados como puntos de referencia para análisis comparativos que tengan como objetivo comprender el papel desempeñado por los jeroglíficos en diferentes sociedades y ámbitos culturales.

#### Artículos

Jesús María González de Zárate, responsable de la primera edición española de los *Hieroglyphica* de Horapolo<sup>4</sup>, es el autor del artículo con que se abre el volumen: "*Grammata hieroglypha*. Génesis de una literatura visual y semántica: la Emblemática". En él, González de Zárate nos ofrece un recorrido sintético pero comprehensivo de los principales textos y comentarios clásicos acerca de la naturaleza de la escritura jeroglífica, revisitando autores apenas referenciados en ensayos precedentes sobre la recepción de los jeroglíficos en la cultura occidental. Con ello, el autor establece un significativo sustrato teórico que fundamenta su análisis del surgimiento de los *Hieroglyphica* de Horapolo, su difusión en Europa y su influencia determinante en la génesis de la cultura emblemática en el Renacimiento europeo, con un estudio más detallado del impacto de Horapolo en la tradición literaria que se desarrolla desde Pierio Valeriano hasta la *Iconología* de Cesare Ripa.

El texto titulado "The Narrative Function of Hieroglyphs in the Hypnerotomachia Poliphili", a cargo de Efthymia Priki, conforma el segundo capítulo del monográfico. Aunque la Lucha de amor en sueños, publicada por Aldo Manuzio en 1499, sea frecuentemente citada cuando se habla de jeroglíficos en el Renacimiento —y sus motivos visuales sean reproducidos con frecuencia por constituir uno de los mejores ejemplos de ilustración grabada de aquel periodo—, el uso de los pictogramas egipcios en esta obra se ha mantenido tan esquivo y enigmático como su propia trama. En su contribución, la Dra. Priki establece que los jeroglíficos no son meros elementos decorativos en la Hypnerotomachia, cuya semiosis sería más o menos independiente del texto. Por el contrario, estos revelan enseñanzas esenciales para la historia de Polifilo, su protagonista, y articulan de ese modo la propia organización del texto, influyendo en el relato y siendo a su vez condicionados por el mismo en una compleja trama de significaciones cruzadas. A partir de la lectura de Priki, resulta posible una relectura de

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M<sup>a</sup> (ed.) (1991), *Horapolo: Hieroglyphica*, traducción de M<sup>a</sup> José García Soler, Akal, Madrid.

la influencia de la *Hypnerotomachia* en España, presente de forma tan precoz en los célebres relieves del patio de la Universidad de Salamanca, o reflexionar acerca del uso de jeroglíficos en sermones y otras obras literarias de nuestro *Siglo de Oro*.

En "Notas varias sobre la génesis de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano", Francisco José Talavera Esteso —traductor y editor de la primera edición de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano Bolzani (1556) en español, proyecto actualmente en proceso— complementa su edición de la obra con un pormenorizado comentario sobre la actitud polivalente del humanista italiano en relación a Horapolo, no siempre tan subordinada como viene sugiriendo la crítica. Entre otros aspectos relevantes de su texto, Talavera Esteso analiza los trascendentes encuentros humanísticos que tuvieron lugar en Venecia en 1522, narrados por Valeriano, en los cuales personalidades como Fra Urbano, Daniel Ranerius, Nicolaus Leonicenus y Leonicus Thomaeus debatieron el conocimiento jeroglífico de su época con la intención de utilizarlo en la interpretación de la famosa *Tabula Bembina* y de otros jeroglíficos presentes en los antiguos obeliscos conservados en la ciudad de Roma.

José Julio García Arranz, en su "Entre el acertijo figurado y el jeroglífico humanista: los rebuses de Picardía", aporta luz sobre un fenómeno extremadamente significativo, pero aún poco estudiado desde la óptica de la cultura jeroglífica de la era moderna: el rebus. Aunque la tradición de usar imágenes para escribir sonidos a través de paronomasia tenga distintos orígenes en el mundo antiguo, y su uso se hubiera mantenido a lo largo de la Edad Media, García Arranz demuestra cómo esa práctica, llegados a los siglos XVI y XVII, será contemplada por los teóricos de la emblemática, e incorporada de ese modo a los estudios modernos sobre la antigua "escritura de los egipcios" hasta el extremo de recibir igualmente la denominación de jeroglíficos. Parece ineludible la conclusión de que, antes mismo de la decodificación de Champollion, entre las innumerables concepciones que se sucedieron acerca de la significación de los jeroglíficos, se tenía cierta certeza intuitiva de que aquéllos podían representar sonidos a través de fórmulas visuales bajo la forma de rebuses, tal y como sucedía en la escritura egipcia original.

Con "Os Hieróglifos do Novo Mundo: das escritas indígenas à chegada dos jeroglíficos hispânicos", Pedro Germano Leal aborda un estudio sobre la presencia de los jeroglíficos en el Nuevo Mundo, situando este hecho en el contexto más amplio de la recepción de aquellas viejas grafías en el Renacimiento. Leal busca identificar la verdadera dimensión del fenómeno en las disputas coloniales que condujeron a la creación de una cultura visual híbrida en la América Latina. Para ello, el autor concentra su análisis en el encuentro de dos significativas manifestaciones culturales del momento: los catecismos jeroglíficos—también conocidos como "manuscritos testerianos" o "catecismos pictográficos", en este caso entendidos como un género visual surgido en España e íntimamente vinculado a la cultura emblemática— y los jeroglíficos propiamente dichos.

Salvador Lira y María Isabel Terán Elizondo son los autores de "Non fecit taliter omni nationi: los emblemas de la identidad criolla novohispana en expresiones de lealtad a la monarquía de los Austrias menores". En este trabajo, que configura el sexto capítulo del presente volumen, los autores muestran cómo los jeroglíficos —que ya fueran percibidos en el Nuevo Mundo como instrumento de propaganda ampliamente utilizado por los Habsburgo como marca de su poder<sup>5</sup>—fueron empleados en la Nueva España, por una parte, para demostrar su inmersión en el mundo simbólico establecido por la Casa de Austria, y, por otra, con el fin de hacer emerger su propia identidad en este universo, legitimada desde los tiempos prehispánicos por una escritura a base de glifos o imágenes cifradas.

El séptimo artículo del volumen es obra de Inmaculada Rodríguez Moya. En su "San Francisco Javier, 'Prodigio de dos mundos y sol de oriente': un certamen poético cortesano, sor Ana Dorotea de Austria y

En este sentido, ver Garcia i Marrasé, Elisabeth, "El antiguo Egipto como mensaje alegórico y propagandístico en ceremoniales y acontecimientos regios de Felipe II", en *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano 1887-1899*, María José Pérez Álvarez, Laureano M. Rubio Pérez, Alfredo Martín García y Francisco Fernández Izquierdo (eds.), Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2012, pp. 1887-1889.

21 jeroglíficos (1687)", la autora examina la obra Sacro Monte Parnaso, donde se encuentran reunidas las composiciones resultantes de una justa poética realizada por el convento de las Descalzas Reales de Madrid en homenaje a san Francisco Javier. En este libreto se incluyen veintiún jeroglíficos dedicados a la vida del santo, con sus correspondientes grabados, que son analizados con todo detalle por Rodríguez Moya. Este estudio complementa el primer volumen de la serie Triunfos Barrocos: La Fiesta Barroca el Reino de Valencia (1599-1802), realizada por varios miembros del grupo de investigación Iconografía e Historia del Arte (IHA) de la Universitat Jaume I (Castellón).

Víctor Mínguez, en "Las águilas regresan a Sicilia. Jeroglíficos y apoteosis dinástica en la proclamación de Carlos VI de Habsburgo (Palermo, 1720)", muestra cómo, en momentos de crisis, la dinastía recurrió a las exaltaciones jeroglíficas de su poder imperial en sus territorios italianos. En particular, trata de la fiesta de proclamación de Carlos VI en Palermo, cuyo programa iconográfico incluía una fachada efímera en el Collegio Massimo, sede de la Compañía de Jesús. En ese aparato, fueron incluidos retratos de los dieciséis emperadores del linaje habsbúrgico, asociados a jeroglíficos con diferentes interpretaciones del tema del águila y las cualidades de cada emperador, restaurando, en la memoria política y popular de Sicilia, el poder de aquella dinastía.

El texto con el que se cierra el volumen es "Les Hieroglyphikes of the Life of Man de Francis Quarles (1638): expérience et méditation", de Jean-Jacques Chardin. Este investigador, que organizó recientemente un congreso ya mencionado más arriba sobre la recepción de los jeroglíficos en Europa, Le préjugé hiéroglyphiste' dans la pensée occidentale de la Renaissance à la Grande Guerre (Strasbourg, 2015), discute el uso de jeroglíficos por parte del poeta inglés como un instrumento de meditación religiosa, buscando identificar sus fuentes. Para Quarles, "antes del conocimiento de las letras, Dios era conocido por medio de Hieroglyphicks", y, por tanto, el mundo puede ser contemplado como un conjunto interrelacionado de jeroglíficos de la gloria divina. En contraste con las otras expresiones de la cultura jeroglífica moderna expuestas previamente en este volumen, la concepción de Quarles es

más íntima, orientada hacia un itinerario espiritual. En este sentido, tal posicionamiento nos ofrece un punto de referencia fundamental para la comprensión de cómo los jeroglíficos asumen diferentes roles, dependiendo del contexto cultural en que son recibidos o reinventados.

\*

A través de estas contribuciones, reveladoras de la diversidad de ámbitos y contextos en los que aquellas antiguas pictografías ejercieron su influjo "intercultural" durante los tiempos modernos, pretendemos ofrecer un volumen que pueda ser empleado, al menos, de dos maneras diferentes: como una pequeña historia de los jeroglíficos y su fortuna en la cultura occidental moderna, y, al mismo tiempo, como una suerte de manual de referencia para aquellos estudiosos que, de manera casual, se encuentren con el concepto "jeroglífico" en sus investigaciones, y deseen comprender un poco mejor su significado y alcance, de manera preferente en el periodo que transcurre entre finales del s. XV e inicios del XVIII, una etapa en la que eruditos e intelectuales creyeron descubrir en aquellos arcanos sistemas de escritura de los sacerdotes faraónicos las claves para hacer realidad uno de sus sueños más utópicos: la creación de un lenguaje visual que llegara a ser verdaderamente intuitivo, universal e imperecedero.

Los editores<sup>6</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Queremos agradecer muy encarecidamente los inestimables asesoramiento y colaboración que la profesora Sagrario López Poza nos ha dispensado a lo largo de todo el proceso de edición y revisión de los textos del presente volumen.

## Grammata hieroglypha. Génesis de una literatura visual y semántica: la Emblemática<sup>1</sup>

#### Jesús María González de Zárate Universidad del País Vasco

#### 1. De la *Grammata hieroglypha*

Por grammata hieroglypha entendieron los griegos aquella vieja escritura considerada sagrada para el pueblo del Nilo, pues el término "jeroglífico" supone una traducción de la denominación utilizada por los propios egipcios para referirse a su escritura, medu netjer, "palabras divinas", "palabras de dios". En este sentido nos habla Andrea Hohndorf (1604: 360) al proponer el ejemplo de la cigüeña como imagen y modelo de la piedad. Caelius Rhodiginus —latinización de Ludovico Celio Ricchieri (1469-1525)—, en sus Lectionum antiquarum libri XXX (primera edición en Lyon, 1562 [Figura 1]; hemos consultado la edición de 1620: 1660), recuerda al discípulo de Apión, Queremón de Alejandría, para decirnos que entre los griegos se denominó a este lenguaje sagrado hieroglypha grammata². Un "lenguaje mágico", como precisara Lucano en el siglo I en sus versos de Farsalia (3, 220-225) sobre los que más adelante volveremos.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> El presente trabajo fue presentado en el Congreso de Emblemática de la S.E.E. celebrado en Palma de Mallorca en diciembre de 2015 bajo el título "Grammata hieroglyphica. Génesis y ocaso de un imaginario visual y semántico". Una parte del mismo ha sido publicada en B. Ballester Morell, A. Bernat Vistarini y J. T. Cull (eds.), Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de Emblemática, Palma de Mallorca, 2017, pp. 25-60.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Queremón aparece citado en la suda 10, 170 en referencia a sus *Hieroglyphica*, hoy perdidas, de las que da cuenta Tzetzes en el siglo XIII.

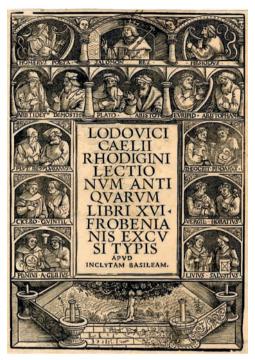


Fig. 1. Ludovico Celio Ricchieri, *Lectionum antiquarum*, Lyon, 1562. Portada.

Sabido es que la primera entre las siete artes liberales se presenta la gramática, pues, para poder entender las ciencias y letras, se precisa en primer lugar el conocimiento de las palabras. Así, como dispuso Gregor Reisch en su *Margarita philosophica* de Friburgo, 1503, es la gramática —representada por Nicóstrata— quien porta la llave que abre la puerta del saber, de todas las artes. Hoy en día, por gramática se entienden las reglas, morfológicas o sintácticas, que regulan el uso de las lenguas. En la antigüedad griega por gramática se consideraba el "arte o técnica de las letras", abarcando un campo mucho más extenso como lo era su semántica, esto es, el significado que por las letras se deriva.

En consecuencia, por *grammata hieroglypha* explicaron la escritura antigua egipcia, y la entendieron como una herencia divina ancestral en base a ideogramas significantes, ocultos para el vulgo y con singulares valores doctrinales en los iniciados. Por tanto, aquella *grammata* supone toda una *hermeneutica*, todo un saber para unos pocos capaz

de explicarse e interpretarse a través de unas secuencias gráficas que, en base a motivos de la naturaleza, estructuraba todo un vocabulario en el antiguo país del Nilo.

Luis de Urreta, en su *Historia eclesiastica, politica, natural y moral, de los grandes y remotos reynos de la Etiopia, Monarchia del Emperador, llamado Preste Iuan de las Indias: muy util y prouechosa para todos estados, principalmente para predicadores, publicada en Valencia en el año 1610, al describir la librería en la biblioteca del monte Amará (Etiopía), nos dice sobre los "jeroglíficos":* 

No basta diligencia para no cometer faltas, por alto se había volado al hacer mención de los Hieroglíficos; y perdonará el lector que la memoria del hombre es frágil, y muchas veces al mejor tiempo falta, y también como curiosidad servirá de postre a este capítulo. Los libros de Hieroglíficos y símbolos son más de quinientos, todos los que tuvieron los Egipcios, los cuales se apreciaron mucho de ellos: los de la Libia, Etiopía, que también los usaron, están en pergamino blanco y bruñido, con muchas iluminaciones y pinturas muy preciosas, y de grande curiosidad, de tal suerte son hermosos estos libros con sus dibujos y follajes, que los Príncipes del Imperio muchas veces se van a la librería, y se divierten mirando aquellas Hieroglíficas y pinturas de animales, de aves, de peces, de monstruosidades de hombres, de ficciones y quimeras. Agora que se trata de llevar impresión, se traducirán muchos en latín, y en otras lenguas, y quedarán los Predicadores satisfechos, los que gustan, digo, de oropel y aparato de palabras, y adorno de letras humanas; que, si es curiosidad, no es lo más necesario, antes de muy poco provecho y utilidad, captan atención, flotan el oído, pero ni mueven el alma, ni enternecen el corazón, que es el fin del Predicador si quiere imitar a Cristo, cuya doctrina predica. A estos Hieroglíficos llaman los de la Etiopía Geherecas. Esta invención para declarar sus altos pensamientos y agudos discursos por pinturas y asuntos la dan algunos a Náucrates, hombre muy sabio, del cual hace mención Heliodoro Obispo Tresense (Urreta, 1610: lib. I, cap. 9, p. 110)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> En todos los textos en castellano antiguo recogidos en el presente trabajo hemos procedido a modenizar la ortografía y la puntuación.

Continúa el dominico su escrito reparando en el fabulado sabio Hermes Trismegisto y en el conocido *Corpus hermeticum*, obra llegada a Florencia en el siglo XV y que fue considerada original de los tiempos de Moisés, aunque, en realidad, responde a un texto no más allá del siglo III de nuestra era como se indicó ya en el siglo XVII<sup>4</sup>.

El franciscano Juan García Picazo en su *Sacro chronologico enigma descifrado: chronologia universal eclesiastico romana vindicada...* (Madrid, 1754), también nos habla sobre el sentido del jeroglífico egipcio como ideograma:

En este sentido Urreta añade: "Otros le dan por autor al famoso y sapientísimo Mercurio Trismegisto, el cual vivió en Egipto después de los tiempos de Moisén, llamáronle los Griegos Trismegisto, esto es, tres veces grande, porque fue Philosophus maximus, Sacerdos maximum, et Rex maximus, como dice Laercio in Mercurio. Jámblico, en el libro de mysteris Aegytiorum, refiere de testimonio de Meneto y Seleuco, autores muy antiguos, que este Mercurio escribió treinta y seis mil libros, quinientos y veinticinco: entre los cuales escribió de los dioses Empíreos, ciento, de los dioses Etéreos ciento, de los dioses Celestiales mil; fueron traducidos de lengua Egipcia en Griega por muchos filósofos; en tiempos de san Clemente Alejandrino no quedaban sino cincuenta y tres libros de tantos millares como había escrito, como el mismo santo lo dice, y en nuestros tiempos de tantos libros no nos queda sino un Diálogo de Pimandro y Asclepio (se refiere al citado Corpus hermeticum), donde dice cosas admirables de Dios, de la Santísima Trinidad, de la venida de Cristo del día del Juicio, que más parece Profeta de cosas venideras, que no filósofo, como dice Sixto Senense. Trata también en este Diálogo de la vanidad y fealdad de la idolatría, confesando un solo Dios creador de todas las cosas, reprehende a sus padres y antepasados, por haber creído la vanidad de tantos dioses; y juntamente les anuncia a los ídolos que han de perecer, y que tiempos vendrán que abominen los hombres de la idolatría. Aunque el glorioso padre san Agustín se ríe, y con mucha razón, de Mercurio Trismegisto, porque dice cosas contrarias, y el mismo se opugna; porque probando la vanidad de los dioses, y anunciando su ruina parece que le pesa que se acabe la idolatría, y la llora; podría ser que no fuesen sus lágrimas por esto, sino por la idolatría de sus padres; porque Suidas dice que se llama Trismegisto, porque habló y escribió cosas muy conformes con el misterio de la Santísima Trinidad; y refiere, que a la hora de su muerte dijo estas palabras: 'O cielo obra del grande y sabio Dios, y a ti, o voz del Padre, la cual él produjo primero cuando crió y fundó el mundo universo, conjúrote por el tu Unigénito Verbo, y por el Espíritu que comprehende todas las cosas, todos tres tened misericordia de mi'. Divinas palabra, por cierto, y que enternecen el oírlas de la boca de un Gentil a la hora de su muerte. Aunque de este Mercurio no quede sino este Diálogo de Pimandro y Asclepio en la Iglesia Latina, en la librería del monte Amará que vamos describiendo, se hallan algunos libros, pero como están en Egipcio muy antiguo, son muy dificultosos" (Urreta, 1610: lib. I, cap. 9, pp. 110-111).

Las Letras Sacras, o Hieroglíficos, no eran propriamente letras, sino varias partes de animales, grabada su figura, o la de todo el animal, que más alusión decía con lo que querían dar a entender. A este fin, cuando pretendían significar que alguna cosa se debía ejecutar con prontitud, y ligereza, pintaban un Halcón; para denotar una cosa dañosa, y mala, formaban un Cocodrilo; para representar la vigilancia, y celo de la más rigurosa justicia, delineaban uno de los ojos del hombre; en signo de la liberalidad, proponían la mano derecha del hombre abierta; y la mano siniestra cerrada, y muy apretada, para denotar la avaricia. Mas por quanto no pintaban estas cosas con la naturalidad que ellas en sí tienen, sino con un modo todo enigmático, y artificioso, que solos sus Sacerdotes, y aquellos a quien ellos instruían en esta oculta Filosofía, los podían escribir, descifrar y entender; por esta razón las llamaban Hieroglíficos, o Letras Sagradas (García Picazo, 1754: parte I, § 5.91, p. 51).

Por otra parte, propone el origen de estas Letras Sagradas o Jeroglíficos en Adán, en las conocidas columnas de las que trataremos seguidamente:

Mi empeño no es el defender estos Escritos de Seth, reprobados por San Epifanio, sino únicamente probar con testimonios antiguos, que el arbitrio de escribir con Hieroglíficos tuvo en Adán sus principios (García Picazo, 1754: parte I, § 5.96, p. 54).

Para este propósito se justifica en el libro 22 de las *Historias* de Amiano Marcelino:

Trata el referido Autor de las cosas antiquísimas más notables que se habían encontrado en Egipto; y dice, *lib. 22*, que de todas las cosas notables, ninguna se había hallado más portentosa, que unas Escrituras compendiosas y enigmáticas de caracteres Sacros, o Hieroglíficos, que los descendientes de Adán, (noticiosos del Diluvio que amenazaba) dejaron grabados en las paredes de ciertos silos, o cuevas subterráneas, profundas, en Egipto, junto a la Ciudad de Tebas, con el fin, de que, pasado el Universal Diluvio, no faltase a la posteridad seguro norte

para gobernarse acertadamente en sus sacrificios (García Picazo, 1754: parte I, § 5.97, p. 54)<sup>5</sup>.

Antonio Ricciardi (†1610), conocido como Brixiano, en sus *Commentaria symbolica in duos tomos distributa* de Venecia, 1591, precisa en este sentido que la lengua de Adán, el hebreo, al provenir de Dios, es la primera y, por ello, el lenguaje jeroglífico fue posterior. De igual manera, en los *Hieroglyphica* de Johannes Goropius Becanus se considera la figura de Adán como receptora de la lengua por parte de Dios, e incluso postula que el idioma hablado en Brabante toma su fuente de la Antigüedad.

La literatura antigua, medieval y moderna nos hablan de las enseñanzas que Dios reveló a Adán. Estos conocimientos fueron inscritos en dos columnas (de mármol y ladrillo respectivamente) para que se conservaran ante el temor a un castigo de Dios mediante el diluvio y un posible incendio. Así, en el siglo I, Flavio Josefo, en sus *Antigüedades judías*, describe por vez primera esta leyenda de las dos columnas (I, 70-71; 1970: I, 33-34) que fue recogida por otros muchos comentaristas, entre ellos, Baltasar de Vitoria en su *Teatro de los dioses de la gentilidad*. Para Flavio Josefo fueron las columnas el medio receptor de las enseñanzas de Dios a Adán que se conservaron hasta la época postdiluviana y que fueron encontradas por los hijos de Noé. Por esta razón pervivió el conocimiento en la humanidad. Pierio Valeriano, en este sentido, hablará de un misterioso libro, escrito en hebreo, donde se contenían todos los sucesos que se habrían de dar en la humanidad y que Dios enseñó a Adán y también a Moisés (*Hierog*. XXXVIII, 3).

En el siglo XVI Esteban de Garibay, Andrés de Poza y el artista pintor Mendieta no dudaron en considerar por la figura de Tubal, el primer herrero y trabajador del hierro referido en la *Biblia*, como el precedente y origen de los vascos a través de su hijo Aitor. Así lo propone Mendieta en la pintura sobre la *Jura de los fueros de Vizcaya por Fernándo el Católico* conservada en la Casa de Juntas de Guernica, fechada en 1609, donde, junto al carro alegórico tirado por lobos se presenta a Tubal con su característica iconografía, el martillo, precisando en la filacteria: "Este me enseñó a trabajar los metales". La teoría se conoció como "tubalismo". La rareza de la lengua les llevó a considerar su origen en Tubal, además del trabajo en la forja. Sin duda siguieron las invenciones que Annio de Viterbo formulaba en el siglo XV al confundir al hijo de Jafet con el de Lamec, ambos denominados Tubal.

La obra de Josefo gozó de gran difusión en Europa a partir de su traducción en el siglo VI por Casiodoro. Textos medievales proponen que estas inscripciones fueron elaboradas por Seth; otros, como Pedro Coméstor, consideran a Jubal (de origen cainita pero incorporado al pueblo de Seth por los comentaristas), y algunos, como Rabano Mauro en el siglo IX, precisan que las columnas se conocieron de la mano de Cam, hijo de Noé, y añaden que en ellas estaban descritas las siete artes liberales.

Flavio Josefo distingue entre el saber de los *sethitas*, descendientes de Seth, a los que atribuye el conocimiento de las astrología, y el de los *cainitas*, relacionados con Cam, hijo maldito de Noé, de quien procede el conocimiento de la música y la geometría. En este sentido el rey Alfonso X (1985) propone las artes liberales para los primeros y las mecánicas para los segundos<sup>6</sup>.

Un manuscrito inglés de la tradición constructiva es el denominado *Cooke*. Allí se recoge la leyenda de las dos columnas. Se asocia a la antigua creencia por la que Dios castiga la soberbia y decadencia moral del hombre enviando cataclismos alternantes de agua y fuego. Así, para evitar que se pudieran perder "todas las Ciencias y las Artes", se dispuso el conocimiento impreso en las dos columnas citadas. Añade que, tras el diluvio, una de ellas fue encontrada por Pitágoras y la otra por Hermes: "estas dos columnas fueron halladas y (...) un gran doctor llamado Pitágoras encontró una, y Hermes, el filósofo, encontró la otra".

No extraña, en consecuencia, que para explicar el nacimiento de las Artes Liberales, se recurra a los personajes del linaje de Adán, e incluso para significar el origen del alfabeto.

Entre los años 1585 a 1589, el papa Sixto V mandó decorar la Biblioteca vaticana ampliada por Domenico Fontana, espacio que conocemos como *Salone Sistino* [Figura 2]. Angelo Rocca o Roccha (1546-1620), en el año 1591, editó su *Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto V Pont. Max. in splendidiorem, commodioremq. locum translata* 

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Alfonso X el Sabio, *General Estoria*, edición de A. Ubieto Arteta, Zaragoza, 1985.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> El Manuscrito *Cooke*, conocido como *The Matthew Cooke Manuscript*, debe su nombre a su editor, Matthew Cooke, quien lo publicara en el año 1861 en Londres.

[Figura 3], donde sigue a Federico Ranaldi como mentor de los programas iconográficos que se dan cita. Ranaldi, secretario del cardenal Guglielmo Sirleto, se acompañó en la pintura de los frescos por artistas como Giovanni Guerra, Cesare Nebbia, Andrea Lilio, Giovanni Baglione y Prospero Orsi (Rocca, 1591)<sup>8</sup>. El programa iconográfico de Ranaldi se conserva en el archivo de la Biblioteca Vaticana, y fue publicado por Vittorio Frajese (1987: 124-130).

Este programa considera cuatro argumentos: las bibliotecas antiguas, los concilios ecuménicos, los inventores del alfabeto y las obras realizadas en la ciudad de Roma por Sixto V. Si reparamos en el tercero de los apartados, los inventores del alfabeto, observamos que se disponen sus creadores en los seis pilares que centran el espacio, con retratos en sus cuatro frentes; cierran el programa las figuras de Adán y de Cristo dispuestos respectivamente en las pilastras adosadas en el muro de los extremos. En consecuencia, a través de los personajes en la serie de pilastras, nos propone el nacimiento del alfabeto y por lo tanto del saber y de su desarrollo histórico.

Se dan cita los hebreos, egipcios, fenicios, griegos arcaicos y clásicos, etruscos y romanos. Así, de Adán a Constantino, juntando la cábala, el hermetismo y el neoplatonismo, todo ello como síntesis de un conocimiento que lleva a la religión cristiana como triunfo de la revelación divina.

La serie de personajes inventores del alfabeto toma su fuente en el texto titulado *Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacam atque* Armenicam et decem alias linguas: Characterum differentium Alphabeta, circiter quadraginta, et eorundem invicem conformatio: Mystica et cabalistica quamplurima scitu digna: Et descriptio ac simulachrum Phagoti Afranii, que fuera publicado en Pavía en 1539 por el agustino Teseo Ambrogio degli Albonesi (1469-1540).

El señalado fraile agustino fue un precursor de las lenguas orientales. Famoso en la época por sus conocimientos sobre gramática y lingüística comparada, introdujo el siríaco en Europa, y estudió más de cuarenta alfabetos de diferentes idiomas. La obra citada, poco clara y confusa,

<sup>8</sup> En Freedberg, 1993: 656, se señalan los diferentes artistas pintores.



Fig. 2. Salone Sistino. Ciudad del Vaticano, Biblioteca apostólica vaticana. Vista general.

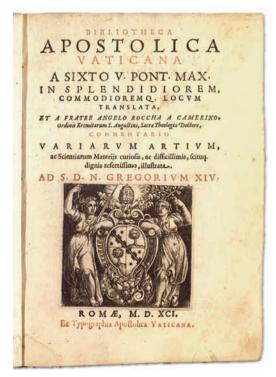


Fig. 3. Angelo Rocca, *Bibliotheca Apostolica Vaticana*, Roma, 1591. Portada.

no deja de ser toda una exposición de alfabetos exóticos. No obstante, propone por vez primera la historicidad de la lengua, por lo que se convierte en un precursor de la ciencia lingüística. Se ha de precisar que Rocca lo incluye en el elenco de los autores que dispone al inicio de su libro sobre la *Biblioteca Apostólica*, dando cuenta de los diferentes alfabetos orientales de los que era conocedor (Della Vida, 1939).

Repara el estudioso Rocca en estas pinturas y en su programa iconográfico para decirnos que se da cita la representación de los sabios de diferentes culturas que inventaron los alfabetos. Analiza las mencionadas columnas que conforman la sala y, en la primera, señala que queda dedicada a los inicios del conocimiento y, por tanto, a los hebreos, caldeos y sirios, porque inventaron los primeros alfabetos. En consecuencia el programa semántico nos habla del saber y su desarrollo en el tiempo, pero precisa que todo conocimiento viene de Dios por su trasmisión directa a Adán, a quien enseñó el alfabeto y, en consecuencia, el medio para trasmitir el saber. Razón por la que Adán y sus nietos ocupan los primeros espacios.

En la primera fachada de esta primera columna, se ven dos jóvenes hijos de Seth [Figura 4]. La pintura sigue la secuencia ordenadamente.



Fig. 4. *Hijos de Seth*, fines s. XVI. *Salone Sistino*. Ciudad del Vaticano, Biblioteca apostólica vaticana.

Adán lleva en la pilastra la inscripción: ADAM DIVINITUS EDOCTUS, PRIMUS SCIENTIARUM ET LITTERARUM INVENTOR. Sus nietos, hijos de Seth, tienen sobre su cabeza el antiguo alfabeto hebreo que inventó su abuelo Adán, y a sus pies la siguiente inscripción: Filii Seth Columnis DUABUS RERUM CELESTIUM DISCIPLINAM INSCRIBUNT. Supieron estos jóvenes, por revelación hecha a Adán, que el orbe se había de inundar y perecer con agua y con fuego y, para perpetuar contra los diluvios la astronomía y otras ciencias, las escribieron en dos columnas, una de ladrillo y la otra de piedra. De ellas y de los hijos de Noé, pudieron derivarse las Ciencias y las Artes Liberales después del Diluvio Universal; y lo que es sin duda cierto, es que escribieron con los caracteres del alfabeto de Adán primitivo. El pilar-columna, en consecuencia, nos muestra respectivamente a los hijos de Seth, a Abraham como inventor del alfabeto siríaco y caldeo, y a Moisés como receptor del primitivo alfabeto hebreo por parte de Dios en las Tablas de la Ley. Finalmente, se figura a Esdras, quien restauró los libros sagrados en su idioma hebreo original tras el exilio en Babilonia, además de inventar los signos de puntuación.

Rocca da cuenta de todo lo señalado siguiendo a Flavio Josefo en su libro I, titulando su epígrafe: *De Filiis Seth, Astrologiae inventoribus, litterarumque Hebraicarum cultoribus*.

El segundo de los pilares nos ofrece en su inscripción: Secunda columna litteras Egyptias Sacrasque notas necnon Phrygias earumdemque complectitur Inventores. Comprende esta columna la sabiduría de los egipcios, la invención de su alfabeto. Para ello dispone en su cuatro lados del pilar a Isis, Mercurio, Hércules y Memnón. Justifica lo egipcio con anterioridad a lo griego por cuanto Moisés se formó en su sabiduría en las letras egipcias, que no en lo griego, idea que veremos reflejada en el jesuita Possevino. También la encontramos en Plutarco cuando precisa que los sabios griegos acudieron a Egipto para ampliar sus conocimientos. A este respecto, podemos recordar la figura del fraile García Picazo en su Sacro chronologico enigma descifrado:

En virtud de afirmar Filón que Moisés fue instruido perfectamente por los Doctores Egipcios precisamente en la Ciencia de los Números, en la Geometría, Música, y Filosofía oculta, o Arte de escribir con Hieroglíficos, en lugar de letras (García Picazo, 1754: parte I, § 5.98, p. 55).

Moisés, por su conocimiento de la lengua egipcia, se presenta en este conjunto como claro enlace entre el primero y el segundo de los alfabetos, el propiamente egipcio [Figura 5].

Por Isis, considera Rocca la imagen de la reina de los egipcios, a quien se debe el primer conocimiento de las letras. Así lo señala la inscripción en su pie: Isis Regina Aegyptiarum litterarum inventrix. Se dispone coronada y con la luna, en sus manos cetro y esfinge, sobre una base de obeslico y un cocodrilo, expresando con ello el dominio de la reina-diosa sobre Egipto. Sor Juana Inés de la Cruz así lo relata en su *Neptuno alegórico*:

Pero volviendo a nuestro propósito, digo que esta Isis tan celebrada fue aquella reina de Egipto, a quien Diódoro Sículo con tanta razón elogia desde los primeros renglones de su historia; la cual fue la norma de la sabiduría gitana. Un libro entero escribió Plutarco de este asunto; Pierio Valeriano muchos capítulos; Platón muchos elogios, el cual en el Libro. 2 De Legibus tratando de la música de los egipcios, dijo: Ferunt, antiquissimos illos apud eos concentus Isidis esse poemata. Tiraquell. Leg. II Connub., n. 30, la puso en el docto catálogo de las mujeres sabias. Y fuelo en sumo grado, pues fue la inventora de las letras de los egipcios (...) (De la Cruz, 1994: 86-87).



Fig. 5. *Moisés*, fines s. XVI. *Salone Sistino*. Ciudad del Vaticano, Biblioteca apostólica Vaticana.

Cuenta Rocca que, con anterioridad a Isis, los egipcios supieron expresar conceptos mediante piedras y obeliscos, y lo hacían representando animales, es decir, lo que conocemos por *Hieroglypha*, escritura sagrada que para la fecha no respondía a alfabeto alguno pues, como se ha señalado, era considerada como claro ideograma, como una imagen en relieve que resumía la sagrada idea.

Muzio Pansa (1608) nos dice, como veremos más adelante, que estos jeroglíficos toman su origen en las columnas de Adán, descubiertas por los hijos de Seth, donde los animales remiten a conceptos abstractos. Sigue Rocca en su comentario y se fundamenta en san Agustín para precisar que con anterioridad a Isis, no supieron expresar por el lenguaje su sabiduría. Por tanto, entiende que no hubo sabiduría alguna hasta fecha posterior a la llegada de Abraham y precisa que las ciencias de los gentiles son posteriores al pueblo judío elegido por Dios.

Herodoto, como seguidamente daremos cuenta, habla de dos tipos de escritura, la sagrada o hierática, que muy bien pueden referir a la sacerdotal de la que dará cuenta Clemente de Alejandría, atribuida en su invención a la citada diosa Isis, y la popular o demótica.

Pierio Valeriano repara en las citadas columnas en sus *Hieroglypica* como lo comprobamos en la dedicatoria a Cosme I de Médici dando cuenta del origen prediluviano de los ideogramas:

Y si un objeto cualquiera alcanza no poca nobleza por su antigüedad, es opinión de los autores que esta escritura usada luego por los egipcios fue inventada por primera vez en el tiempo de aquellos hombres antiguos, de antes del diluvio, a quienes se atribuye ser los primeros en buscar la explicación de los cuerpos celestes. Ellos, pues, levantaron dos columnas con materiales diferentes, una de ladrillo y otra de piedra, con el fin de exponer todo el secreto cifrado en el mundo. Hay quienes, en efecto, añaden que esa tal descripción consistió en representaciones de animales y demás seres. En ellas a su vez los filósofos, poetas e historiadores vieron que también se escondían máximas de saberes divinos (*Hierog.*, prólogo 7, 4; Valeriano, 2013: 23)<sup>9</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> La relación con las columnas, en Valeriano, 1614: dedicatoria a Nicolas de Langes.

García Picazo, siguiendo al historiador egipcio del siglo III a.C. Manetón, propone al respecto que los jeroglíficos fueron inventados por Mercurio y que los dispuso en unas columnas con anterioridad al diluvio:

(...) autor antiquísimo, y nos dará noticia de cómo Mercurio, el hijo de Agatodemón, tradujo al idioma griego varias exquisitas noticias, que en columnas de mármol dejó grabadas con Letras Sagradas o Hieroglíficos el primer Mercurio, tan celebrado en Egipto, y conocido con el renombre de *Thoth* (que Platón propone en su *Filebo*) (...). Sobre quién fuese este primer Mercurio varían mucho los autores: unos quieren que precediese pocos años a Faraón; otros, que fuese el mismo Moisés; otros le hacen contemporáneo de Abraham; otros, quieren aplicarle este nombre, y el de *Thoth* a Henoch. Lo que no tiene duda es que Manetón, cuyo es el testimonio alegado, fue de parecer que los referidos Hieroglíficos se esculpieron antes del Diluvio (...). Este es un tosco diseño de la ciencia de escribir con Jeroglíficos, llamada de los Egipcios *Sagrada*, por lo singularmente enigmática y misteriosa (García Picazo, 1754: parte I, § 5.97, p. 55).

Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías*, da cuenta del nacimiento del alfabeto egipcio, precisando:

La reina Isis, hija de Inaco, en viaje de Grecia a Egipto, descubrió las letras de los egipcios y las introdujo en su país (*Orig.* I, 3, 5; Isidoro de Sevilla, 1982: I, 279).

Añade, con la intención de primar lo griego frente a lo egipcio, que Isis fue conocida anteriormente en Grecia como Io, hija del dios fluvial Inaco. No considera que este alfabeto se pueda asociar con el jeroglífico que venimos comentando, y atribuye a los fenicios la invención del alfabeto griego ordinario. La idea de Isis como reina de los egipcios y fundamento del saber y las letras queda reflejada en los señalados *Commentaria symbolica* de Brixiano y de igual manera en los *Hieroglyphica* de Goropius Becanus (Amberes, 1580).

Mercurio, en pintura del *Salone Sistino*, dispone al pie la inscripción: Mercurius Theologus Aegyptius sacras litteras conscripsit.

Cuenta que el alfabeto creado por Mercurio es claramente distinto al usado por los egipcios con anterioridad a Isis; es decir, poco o nada tiene que ver con los jerogíficos, si bien precisa que Mercurio inició las letras sagradas para el culto a los vanos dioses, por lo que tradicionalmente es considerado el inventor de los jeroglíficos. Ello viene a responder a un claro equívoco ya que, en realidad, responde su "invención" al desarrollo de la escritura hierática o sacerdotal, segunda de las escrituras que, para la fecha, no se conocía su clara relación con la primera o sagrada, es decir, con los citados jeroglíficos. En este sentido viene a entenderse su figura como la del restaurador del secreto lenguaje que conservaban en el antiguo Egipto las sacerdotisas de Io, Isis o la Luna.

En consecuencia Hermes Trismegisto responde al ancestral Thot, a quien se le atribuyen los textos del *Corpus Hermeticum*. Cicerón nos dice acerca de las distintas personalidades que existieron bajo la denominación de Mercurio: "(...) el quinto es aquel al que rinden culto los de Féneo, el que, según se dice, destruyó a Argos, y, por esta causa, huyó a Egipto, entregando a los egipcios las leyes y las letras. Los egipcios llaman a este Teut (...)" (*Nat.* 3, 22; 1999: 327).

Considerando la escritura egipcia, no la *hieroglyphica*, sino la sacerdotal o hierática, reparamos en los apartamentos Borgia del Vaticano para considerar algunos registros pictóricos donde Rodrigo Borgia, Alejandro VI, sin duda con el asesoramiento de singulares neoplatónicos como Annio de Viterbo y el pionero de la Academia Romana, Pomponio de Leto, recreó una iconografía en función de lo egipcio. Así, observamos la figura de Isis, inventora del alfabeto, enseñando las letras a Moisés y a Hermes [Figura 6].

García Picazo proponía la invención de la escritura en Hermes, y así lo apreciamos ya en el siglo XV en el conocido pavimento, considerado por Vasari como el mejor de su tiempo, de la catedral de Siena, donde se da cuenta de Hermes como el primero en las letras y las leyes, y se señala de igual manera que fue contemporáneo a Moisés [Figura 7]. Así, en el texto que observamos en el libro se dice: Suscipite o licteras et leges Egiptii ("Recibid las Letras y las Leyes, oh Egipcios"), lema proveniente del lugar citado de Cicerón (*Nat.* 3, 22) y citado por Lactancio (*Div. Inst.* 1, 6).



Fig. 6. Pinturicchio, *Isis entre Moisés y Hermes*, c. 1492-1494. Ciudad del Vaticano, Apartamentos Borgia.



Fig. 7. Giovanni di Stefano, *Hermes Trismegisto*, c. 1481-1485. Siena, Pavimento de la catedral.

Giovanni Boccaccio en su obra *De claris mulieribus* del año 1376 considera, siguiendo a Marciano Capella, la figura de Isis entre las mujeres ilustres, y allí leemos:

En fin, como no se sepa de qué manera ganó y obtuvo a Egipto (Isis), casi por cierto se cree que ende halló pueblos rudos y sin arte alguna, y que ignoraban todas las cosas y vivían más a manera de bestias que de hombres, y que ella no sin mucho trabajo, con grande industria y maña les enseñó (a) arar la tierra y, después de arada, sembrar; y, en fin, después de cogida la mies, hacer pan. Allende de esto les enseñó cómo, siendo derramados y salvajes, se habían de ayuntar en un lugar y cómo habían de vivir civilmente, dándoles leyes. Y lo que es más de loar en una mujer, forzando su ingenio con todo su poder a aprender las letras y figuras de su lenguaje; después de halladas y sabidas, a los que eran más hábiles enseñó de qué manera se habían de ayuntar (Boccaccio, 1494: "De Ysis", cap. 8, fols. 14v y 15r; García, 1994).

La visión de los jeroglíficos como sistema fonético, un claro alfabeto, no llegará hasta Champollion en el siglo XIX tras el estudio de la piedra de basalto descubierta en 1799 en Rosetta, al norte de Egipto, aspecto a tener presente a la hora de considerar a Hermes como creador de un alfabeto sagrado, propio de los sacerdotes, pero no como inventor de los jerogíficos en el sentido que consideramos el término y que se ajusta con claridad a la cita de Rocca sobre la escritura pre-isíaca, nutrida de animales que remiten a conceptos, es decir, a ideogramas, pero nunca a un vocabulario de la lengua egipcia. Urreta propone, como señalaremos, el origen de los jeroglíficos compuestos por animales al propio Hermes Trismegisto, que Muzio Pansa relaciona con Moisés. Pansa precisa que todas las Artes y el conocimiento de la naturaleza se contenían en las mencionadas columnas hebreas de donde los egipcios tomaron sus jeroglíficos, es decir, las figuras de los animales esculpidas a las que aplicaron un concepto doctrinal semántico en base a sus propiedades naturales:

Molti vogliono, che vi fossero più tosto figure, che lettere intagliate in quel modo a punto, che ne gli Obelischi di Egitto si veggiono i Hieroglifici, continenti in se occulti significati di naturale Filosofia: anzi credono molti,

che da queste due Colonne de figliuoli di Seth, fosse appresso da gli Egittii il modo de scolpir nelle pietre, e nelle Piramidi cosi fatta maniera de segni, che ò per volontà del primo impositore, ò per natural proprietà della cosa rappresenta significassero (Pansa, 1608: IV, discurso 2, 255).

Siguiendo a Flavio Josefo, e insistiendo en el origen hebreo de los jerogíficos egipcios, añade:

(...) i Nepoti di Adamo figliuoli de Seth facero due colonne, una di pietra, e l'altra di Mattoni, nelle quali lasciarono scolpite, e scritte tutte l'arti, che da loro furono ritrovate, e afferma, che egli vide una de queste colonne in Siria; dalle quali credo, che gli Egittii dopoi imparassero il modo de scrivere, e di significare i loro misteri, con quei caratteri, che sono chiamati Hieroglifici in varie, e diverse Piramidi, delle quali fù già si copioso l'Egitto, che hoggi ancora se veggono in Roma, dove furono da quei primi Imperadori trasportate (Pansa, 1608: I, discurso 1, 2).

El tercero de los representados en el *Salone Sistino* es Hércules, inventor de las letras frigias como se precisa en la inscripción: HERCULES AEGYPTIUS PHRYGIAS LITTERAS CONSCRIPSIT.

Finalmente, el cuarto se corresponde con Memnón; también lo considera inventor de las letras egipcias, y dispone al pie de la inscripción: Memnon, Phoromeo Aequalis, litteras Aegyptias invenit. En la pintura, el alfabeto que acompaña esta figura es el mismo que se dispone junto al citado Mercurio. La razón la podemos encontrar en que Memnón restauró el lenguaje perdido dado por Hermes. A ambos personajes, Mercurio y Memnón, se los consideró inventores de las mismas letras sagradas.

De lo apuntado por Rocca a fines del siglo XVI, en un claro periodo contrarreformista, se deduce la consideración, por parte de la intelectualidad eclesiástica, de que el primer alfabeto responde a Dios que lo trasmitió a Adán, siendo generalizado por sus hijos y nietos. También, antes de considerar el alfabeto egipcio, se comenta el jeroglífico como un primitivo juego de signos compuesto de animales significantes que definen conceptos, ideas, es decir, ideogramas. Considerando los obeliscos en su *Bibliotheca*, Rocca comenta los emblemas representados en

el *Salone Sistino*, y cita la obra literaria de Horapolo y Valeriano, como medio de lectura para el lenguaje sagrado egipcio inscrito mediante animales en piedra (Rocca, 1591: 20)<sup>10</sup>.

El texto *Asclepius*, conocido desde el siglo IV y atribuido al sabio ancestral Hermes Trismegisto, que fuera traducido por Ficino en el siglo XV, no deja de ser un texto griego de nuestra era que anunciaba, por el claro desconocimiento para la época de la cultura egipcia, el fin de la religión del pueblo del Nilo por el desconocimiento significante de los mencionados ideogramas:

Oh Egipto, Egipto, tan sólo quedarán fábulas de tu religión y tus hijos, con el paso del tiempo, olvidarán tus creencias. Nada sobrevivirá para guardar memoria de tus piadosas obras, salvo las palabras esculpidas en la piedra y el Egipto inhabitado.

Entonces (...) ¿Por qué llorar, oh Asclepio? (Álvarez Hernández, 2014: 48).

Y, en efecto, así fue: tan solo quedaron las figuras.

#### 2. Horapolo antes de Horapolo

Charles Dempsey (1988: 343-365), en su edición de 1988, ya consideró en su estudio el conocimiento de las fuentes griegas en los escritos sobre lo egipcio en el Renacimiento. Con ello podemos precisar que los intelectuales en los albores de la *renovatio* moderna, allá por los siglos XIV y XV, tenían clara conciencia, a través de los escritores griegos, del sentido de los *hieroglyphica* que vamos comentando.

Herodoto, padre de la Historia, reparaba en el siglo V a.C. en la peculiar forma de esta escritura egipcia, pues se dispone tanto de derecha a izquierda como en sentido contrario y tanto en vertical como en horizontal. No es una escritura bustrofédica alternante conforme se suceden las líneas, ya que el escrito en su totalidad puede tomar ambos sentidos (Cimmino, 1985). El historiador griego distingue entre dos

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Estos emblemas son analizados por Guilielmi Blanci en el obelisco lateranenese.

tipos de escritura, la sagrada y la popular (demótica). En su segundo volumen de los nueve libros de *Historia*, conocido por *Euterpe*, nos dice:

Los griegos escriben sus letras y cuentan con guijarros moviendo la mano de izquierda a derecha; los egipcios, en cambio, de derecha a izquierda; y pese a que lo hacen así, ellos afirman que lo hacen hacia la derecha y los griegos hacia la izquierda. Por cierto que utilizan dos tipos de signos, unos que se llaman sagrados y otros populares (Hdt. 2, 36, 4; Herodoto, 1977: 320).

En el siglo I a.C., Diodoro Sículo escribió los 40 volúmenes de su *Bibliotheca historica*. En su libro primero, dedicado casi en su totalidad a Egipto, nos ofrece el comentario más completo sobre el país del Nilo, donde viajó entre los años 60 al 56. A él se le debe ser el primero que nos ofrece la denominación "hieroglyphico" del griego *hieros*, "sagrado", y *glyphein*, "grabar", considerando que estas figuras fueron dadas por los dioses siendo utilizadas en los templos talladas en sus muros de piedra. Como vimos en Herodoto, nos habla de dos tipos de escritura entre los egipcios, la sagrada y la demótica, que no debemos confundir con los citados jeroglíficos, considerados como ideogramas para este tiempo:

Los sacerdotes (egipcios) enseñan a sus hijos letras dobles, las llamadas 'sagradas' y las que son de aprendizaje común (D.S. 1, 81, 1; Diodoro Sículo, 2001: 291).

Tanto Herodoto como Diodoro Sículo nos hablan de la escritura sagrada y de la popular. Conviene precisar que ninguna de las dos responde a los jeroglíficos: se trataría de la citada hierática (cuyo término griego remite a lo sagrado) o sacerdotal y de la demótica popular. Diodoro, en su obra mencionada (D.S. 3, 4, 1-2), considera los jerogíficos para decirnos que se componen en base a dibujos de animales, partes del cuerpo humano y de diferentes artilugios que denomina "instrumentos de las artes". Añade que tales jeroglíficos no se componen de sílabas, sino que responden al significado que ellos procuran por la imagen representada, es decir, ideogramas.

De ahí que Piulats (2006: 190) afirme que la escritura jeroglífica responde mejor a un sistema de educación que de comunicación. Tres tipos de escritura suceden en la grafía egipcia ya desde el antiguo Egipto. La más antigua, considerada ideográfica y llamada *jeroglífica* por los griegos (ιερος "sagrado", γλυφειν "grabar"), y que significa "grabados sagrados". La *hierática*, abreviada de la jeroglífica, del griego *hieratika*, que responde a la sagrada o sacerdotal. Y, finalmente, la *demótica*, del griego *demotika*, "popular".

La afición por lo egipcio llegó a Roma en la época imperial. Ya los pensadores griegos fundamentaban en la tradición egipcia muchas de sus ideas con objeto de obtener una mayor credibilidad, pues se justificaba en lo arcano, y lo mismo ocurrirá con los romanos. Se sabe de un viaje de Séneca al país del Nilo y de un escrito, hoy perdido, *De situ et sacris Aegyptiorum*, donde sin duda tendrían cabida estos comentarios. Por este tiempo, como hemos precisado, acude a Roma como preceptor de Nerón Queremón, discípulo de Apión y formado en Alejandría. Sus *Hieroglyphica*, obra también hoy perdida, aparece registrada en la *Suda* bizantina, allá por el siglo X.

En los *Anales* de Tácito, entre los siglos I y II, se dice que fueron los egipcios los primeros que explicaron ideas abstractas mediante animales grabados en piedra. En consecuencia, se habla de la escritura jeroglífica como ideograma:

Primi per figuras animalium Aegyptii sensus mentis effingebant (ea antiquissima monumenta memoriae humanae impressa saxis cernuntur), et litterarum semet inventores perhibent; inde Phoenicas, quia mari praepollebant, intulisse Graeciae gloriamque adeptos, tamquam reppererint quae acceperant.

Fueron los egipcios los primeros en representar los pensamientos, por medio de figuras de animales —sus documentos, los más antiguos de la historia humana, se pueden ver grabados en piedra—, y consideran que fueron ellos los inventores de las letras; que luego los fenicios, por su dominio del mar, las introdujeron en Grecia, y se llevaron la gloria de lo que habían recibido como si lo hubieran inventado ellos (*Hist.* XI, 14, 1; Tácito, 1986: 21-22).

Por tanto, la invención del alfabeto, atribuida a los fenicios, para Tácito tomó su fuente en Egipto, y fue luego este llevado a Grecia. Ve en el ideograma jeroglífico un precedente del alfabeto, un sistema fonético que, siglos más tarde, descubrirá Champollion en el jeroglífico egipcio, pero que hasta entonces, como daremos cuenta, a modo de poesía semántica en imagen, determinó y tuvo amplio eco en las artes visuales en el tiempo del llamado Humanismo.

En estos primeros siglos, junto a Tácito debemos reparar en Plutarco. Su escrito *De Iside et Osiride* destacó en esta época por su contenido sobre el mundo egipcio. En Plutarco justificamos la importancia que en época moderna se dio a la cultura egipcia, una cultura que fuera definida en el siglo XIX por el propio Champollion como "el edificio más antiguo de la civilización humana".

Es así que Plutarco habla de los sabios griegos, de cómo acudieron a Egipto para aprender secretos ocultos que incorporaron a su saber (*Isis y Osiris*, tratado en forma de carta dirigida a Clea, sacerdotisa de Isis). Según este autor los sabios griegos, especialmente Pitágoras, cultivaron el saber egipcio, y añade que sus jeroglíficos se deben entender como alegorías y enigmas. Leemos al respecto:

Dan testimonio de ello también, los más sabios de los griegos, Solón, Tales, Platón, Eudoxo, Pitágoras y, según algunos dicen, también Licurgo, que llegaron a Egipto y tuvieron relación con los sacerdotes (*De Is. et Os.*, 10E, *Mor.* 354A; Plutarco, 1995: 74-75).

Asocia los jeroglíficos con Pitágoras: "(...) pues, de los caracteres llamados jeroglíficos, no quedan atrás un ápice la mayor parte de los preceptos pitagóricos" (*De Is. et Os.* 10E, *Mor.* 354A; Plutarco, 1995: 75).

Porfirio es de la misma opinión y considera que Pitágoras tomó sus conocimientos de los egipcios como lo hicieron Orfeo, Homero, Licurgo, Solón y Platón (*VP* 11-12).

En el *Asno de oro*, Lucio Apuleyo da cuenta de esta escritura con formas de animales con un significado oculto, y las considera como imágenes grabadas que deben entenderse como "palabras oscuras" (Della Porta, 1563). Señala Apuleyo:

Y tomándome de la mano, aquel afable anciano me conduce sin más a las mismas puertas del grandioso edificio y, una vez celebrada la ceremonia de la apertura según el solemne rito y ya efectuado el sacrificio matutino, extrae unos libros de las estancias más recónditas del santuario, en los que estaban inscritos unos caracteres indescifrables, que en parte daban a entender expresiones abreviadas de fórmulas consagradas por medio de figuras de animales de todo tipo; en otras partes, unos trazos nudosos, retorcidos en círculo y enmarañados como sarmientos mantenían su lectura a salvo de la curiosidad de los profanos (*Met.* 11, 22; Apuleyo, 2002: II, 211).

Clemente de Alejandría en el siglo II (*Strom.* 5, 20, 3; cf. Porfirio, *VP* 12) habla de la escritura egipcia precisando que se usaron tres modelos de jeroglíficos: epistolar, sacerdotal y simbólico (este último propiamente responde a los jeroglíficos que vamos comentando):

La Epistolar eran los caracteres de que se valían para las cartas, que unos a otros mutuamente se escribían. La Sacerdotal era de otros caracteres más misteriosos, con los cuales escribían los Sacerdotes las cosas concernientes a lo sagrado, y cultos de sus falsos Dioses. La Simbólica, o Sagrada, era entre todas la más oculta, y enigmática, por cuanto se ordenaba a significar los conceptos internos por medio de las artificiosas figuras mencionadas (...). En la inteligencia de que la Escritura Simbólica era entre los Egipcios la más plausible, prosigue Clemente Alexandrino explicándola, y dice que era también de tres modos: Imitativa, Trópica y Enigmática. Por Imitativa entendían aquellas figuras fáciles de entender, por cuanto decían similitud, o proporción manifiesta con las cosas que pretendían dar a conocer por medio de ellas. Tal era la figura de un círculo perfecto, v.gr. para dar a conocer lo que es el Sol, o la de dos puntos que formaban medio arco, para representación de la Luna. La Escritura Trópica, nombrada también Translativa, se reducía a esculpir o pintar varias formas, especialmente de animales, ordenadas a significar la excelencia de sus falsos Dioses, la dignidad de los hombres, su fortuna, sus costumbres, sus virtudes, sus vicios, inclinaciones y acciones. En esta forma de escribir se valían de la pintura del Halcón, para representar la perfeccion de sus Dioses. Con la pintura del inmundo Escarabajo, daban a entender la hermosura del Sol, porque ciegos los Egipcios vivían persuadidos a que la alma del Sol era el Escarabajo. Para símbolo de la Luna, pintaban cierta ave especie de Cigüeña; y a este tenor, delirando, significaban cuanto se les proponía. La Escritura *Enigmática* se decía tal, porque no significaban sus conceptos con simples y sencillas figuras de los animales antes mencionados, sino formando artificiosamente monstruos varios (que llamamos entes de razón) de dos, o de muchos distintos animales. A este propósito, para significar los Egipcios, que todas las cosas Divinas son enigmáticas y obscuras, pintaban en todos sus Templos el horrible monstruo llamado Esfinge, del cual escribe Salas en su Calepino, que la cabeza y manos son de mujer, el cuerpo de perro, las alas de ave, las uñas de león, y cola de dragón. A esto se añade, que su voz es humana sin duda (García Picazo, 1754: parte I, § 5.92, p. 51-52).

Lucano, en el siglo I, llega a considerar en su citada *Farsalia* las alegorías de los animales, es decir, los jeroglíficos, como un claro lenguaje mágico:

Los fenicios, si ha de creerse a la fama, fueron los primeros que se atrevieron a representar las palabras con toscos signos para que persistieran. Todavía Menfis no sabía elaborar el papiro de su río, y solamente figuras de pájaros, animales y otros bichos grabados en la piedra conservaban el mágico lenguaje (*Ciu.* 3, 220-225; Lucano, 1996: I, 84).

Plotino, en el siglo III, al tratar de la escritura egipcia en sus *Enéadas*, nos habla del jeroglífico como claro ideograma:

Y paréceme a mi que aun los sabios egicios, percatándose de ello sea en virtud de una ciencia exacta, sea en virtud de una ciencia connatural, en las cosas que querían expresar con sabiduría no se valían de caracteres alfabéticos, que discurren por palabras y frases, ni de signos representativos de sonidos y enunciados de juicios, sino que trazando ideogramas y grabando en los templos un solo ideograma para cada objeto, patentizaban de ese modo el carácter no discursivo de aquel ideograma, dando a entender que cada ideograma era una ciencia y una sabiduría, una entidad sustantiva y global, y no un proceso discursivo ni deliberativo (Plot. 5, 8, 6, 1-10; Plotino, 1998: 149-150).

Jámblico, discípulo de Porfirio y Plotino, vivió en la misma centuria y consideraba los jeroglíficos como una divina sabiduría oculta, una teología enigmática y oscura, una mistagogia de naturaleza universal.

Neoplatónico en su pensamiento, Jámblico escribió su obra titulada *Sobre los misterios egipcios*, texto que Ficino (1433-1499) tradujera en 1497. El tratado se divide en diez capítulos como comentario a la carta de Porfirio al sacerdote egipcio Anebo, donde el maestro cuestiona la confianza en la teúrgia, es decir, en rituales y símbolos entendidos como sagrados, como medio para unirse a Dios. En el séptimo argumenta que era a través de los símbolos como los egipcios representaban las imágenes de las intelecciones místicas, ocultas e invisibles de la divinidad. Gracias a ellos se podía conseguir que el hombre se elevara desde lo puramente sensorial hacia lo intelectual y divino, toda una teúrgia que establece la relación de las fuerzas divinas y humanas en los iniciados. En este sentido el autor defiende las enseñanzas que ofrecen los "misterios egipcios" (*Myst.* 7, 1-2)<sup>11</sup>.

El manuscrito de Amiano Marcelino titulado *Res gestae* (*Historias*), se componía de 31 libros de los que solo se conservan 17; fue escrito en el siglo IV, llegando a Florencia en el año 1417 de la mano de Poggio Bracciolini, su primer traductor a juicio de Rudolf Wittkower (2006: 176).

El escrito habla de los obeliscos como imagen del sol y de la victoria de los reyes. Precisa que se ornamentan con múltiples caracteres "de aves y bestias" llamados *hieroglyphicos*, que explican la ancestral sabiduría del pueblo egipcio (AMM. 17, 4, 6-12). Nos dice que vio en Egipto un gran número de obeliscos consagrados a los reyes y a los inmortales dioses, realizados en lugares lejanos y transportados ya tallados (6), que se componen de una sola piedra de granito muy pulido que termina, fusionándose sus cuatro partes en la copa, a imitación del sol (7). En ellos está grabado un gran número de formas y símbolos llamados jeroglíficos que son "archivos de la sabiduría de la antigüedad" (8). Son

La obra supone un comentario sobre la carta de Porfirio. Agustín de Hipona recoge este texto en su Ciudad de Dios (10, 11). En el libro primero considera la sabiduría caldeo-egipcia. El quinto se ocupa de los sacrificios. El séptimo versa sobre la mistagogia simbólica de los egipcios. El octavo sobre la teología y la astrología.

figuras de pájaros y animales, de la naturaleza y de la fantasía (9). Su lenguaje en los antiguos egipcios se hizo para satisfacer las necesidades del pensamiento (10). Propone dos ejemplos: el buitre, palabra entre los egipcios significante de la naturaleza, pues esta especie carece de varón, y la abeja como imagen del rey que deber gobernar con la dulzura de la miel y el rigor del aguijón (11). Señala la dedicatoria de los obeliscos al sol entre los egipcios (12).

El conocimiento de esta literatura griega donde se da razón de lo egipcio fue una preocupación singular entre los humanistas a comienzos del siglo XV: con ello trataban de investigar sobre la ancestral cultura del "país del Nilo" al considerarla, a modo de Plutarco, como un precedente de lo propiamente griego. En este sentido, Curran establece la nómina de quienes indagaron sobre el particular:

Estos incluyen los florentinos Niccolo Niccoli (1364-1437) y Poggio Bracciolini (1380-1459); el comerciante viajero, anticuario, y epigrafista Cyriacus (Ciriaco) de Ancona (circa 1390-1455); el historiador Flavio Biondo de Forli (1392-1463); y el autor y arquitecto León Battista Alberti (1404-1472) (Curran, 2007: 35; trad. propia).

Todos ellos fueron estudiosos de la antigüedad, inauguradores de una "renovatio cultural" entre los que debemos añadir a Fracesco Filelfo.

La difusión del pensamiento cristiano procuró ocultar la huella egipcia considerada pagana. Será con Teodosio I, en el siglo IV, con quien se pondrá fin a estas manifestaciones en el país del Nilo, siendo con Justiniano I, ya en el siglo VI, cuando se presente el último texto jeroglífico en el templo de Isis en Filé.

## 3. La llegada de un manuscrito a Florencia: los Hieroglyphica

El único texto que ha llegado a nuestros días que se ocupe en su integridad de los jeroglíficos han sido los *Hieroglyphica* de Horapolo, obra considerada en el Renacimiento originaria de los tiempos de Moisés y que, gracias a la *Suda*, enciclopedia escrita en el siglo X por eruditos bizantinos, sabemos que no va más allá del siglo IV-V de nuestra era. Dos partes la componen: la primera con 70 jeroglíficos y titulada:

Jeroglíficos de Horapolo del Nilo que escribió en egipcio y después Filipo tradujo al griego; y la segunda con 119: Libro II de la interpretación de los jeroglíficos de Horapolo del Nilo.

El pequeño grupo de humanistas citado por Curran fue sin duda el encargado de analizar y difundir el manuscrito que hacia 1421 llegó a Florencia, y que fue considerado como un claro manual que resumía y explicaba el sentido de la escritura egipcia.

Horapolo se menciona en la suda ω 159 (ραπόλλων) como el líder de una escuela pagana de Menouthis, cerca de Alejandría (474-491). Sin embargo, en la misma entrada, la suda alude a otro Horapolo, un gramático de Phanebytis que vivió durante el reinado de Teodosio II (408-450), que enseñó en Alejandría y Constantinopla y a quien, por lo general, fueron atribuidos los *Hieroglyphica*.

Estos ideogramas, que así se proponen en el pequeño tratado, fueron una importante fuente para los artistas del Renacimiento ya que se establecía todo un código visual y semántico para un ingente número de obras gráficas y pictóricas que trataban de justificar sus composiciones, claramente significantes, en el pensamiento antiguo.

La relevancia de los *Hieroglyphica* se centra esencialmente en difundir todo un repertorio de comunicación a partir de la imagen significante. Como ya señalamos, a partir del texto recogido más arriba de Plotino, el neoplatonismo en los tiempos del Humanismo consideró estos jeroglíficos como una manera de conocimiento conceptual, claramente alejada de los razonamientos discursivos (Lestringant, 1934: 16)<sup>12</sup>.

El descubrimiento del manuscrito, de los *Hieroglyphica* de Horapolo, en el año 1419 en la isla griega de Andros se debe al sacerdote, geógrafo y viajero florentino Cristóforo Buondelmonti (1386-c. 1430), muy interesado por la cultura del Egeo tanto en el espacio físico como en su historia (Legrand, 1897)<sup>13</sup>. El manuscrito localizado por Buondelmonti parece que fuera redactado en el siglo XIV. Con anterioridad, en 1417,

Lestringant nos cuenta que en Creta se descubrió el manuscrito de Gregorio de Nisa, en Imbros las Vidas de Plutarco, y en Andros los Hieroglyphica.

Sobre el manuscrito de Buondelmonti disponemos de la traducción de Van Spitael, 1981: cap. 11.

Buondelmonti remitió otro manuscrito sobre las *Insule* al florentino Niccoli, quien lo recibió tres años más tarde; en él se habla y da cuenta de unas sesenta islas del mar Egeo.

El escrito, los *Hieroglyphica*, llegó a las manos de Poggio Bracciolini quien, como nos cuenta Wittkower, había traducido a Diodoro de Sicilia y, como señalaremos, había descubierto en monasterios alemanes diferentes manuscritos como el de Amiano Marcelino. Junto a Poggio, otro amante de la Antigüedad fue Niccolò de Niccoli, quien se interesó por el citado manuscrito y así, desde la ciudad del Arno se difundió entre la intelectualidad italiana y europea todo un código capaz de proponer una lectura concreta a ese "vocabulario oscuro" del antiguo Egipto del que nos hablaban los citados y señalados literatos griegos. Una docena de manuscritos sobre los *Hieroglyphica* aún se conservan, nueve de ellos escritos en el siglo XV, de los que cuatro se localizan en la Biblioteca Medicea Laurenziana (Sbordone, 1940).

En consecuencia, el tratado de Horapolo se convirtió, como nos cuenta Wittkower (2006: 176), en el texto clave para el estudio de los jeroglíficos y, por lo tanto, de los supuestos ideogramas o relieves sagrados.

Este pequeño grupo de intelectuales florentinos de los que vamos dando cuenta tuvo una gran importancia en la difusión de la llamada por Vasari *Renovatio*, un nuevo carácter de la cultura en los albores del Humanismo en base a los estudios filológicos de manuscritos de la antigüedad. En este sentido podemos considerar brevemente a cada uno de ellos.

Niccolò de Niccoli (1364-1437) responde a un singular florentino que destacó como coleccionista de manuscritos: entre ellos podemos citar a literatos como Apuleyo, Tácito, Lucrecio, Plauto, Amiano Marcelino o Plinio; parte de su colección pasó a la Biblioteca Medicea en San Lorenzo. Fue notable erudito en el círculo de Cosme de Médici. El manuscrito de Horapolo le fue entregado probablemente por el citado geógrafo Buondelmonti, a quien conocía a través del humanista Guarino Veronese, también viajero por Grecia y conocedor de su lengua. Si bien Wittkower propone a Poggio como receptor de los *Hieroglyphica*, es sabido que Cristóforo ofreció a Niccoli uno de sus escritos, la citada *Descriptio insulae Cretae* (Buondelmonti, 1864).

Sabemos de alguno de sus comentarios a diferentes jeroglíficos, como los del buitre o las abejas, aunque fueron muy escasos sus escritos sobre el particular (Zippel, 1890)<sup>14</sup>.

Tanto para Niccoli como para Bracciolini, cultura no significará otra cosa que recuperar el patrimonio de la antigüedad clásica como expresión máxima de todo conocimiento, pues sin ello, el saber es tendente a la degeneración. Coluccio Salutati (1331-1406), humanista y secretario de la señoría florentina, era de opinión muy distinta, pues el saber de su modernidad lo entendía como superior al clásico: consideraba que la civilización es progresiva y la doctrina cristiana superadora del antiguo paganismo. Si bien Salutati habla de la interrelación pagano-cristiana siguiendo el criterio agustiniano, los primeros entienden la antigüedad en todo su purismo, y en este sentido la quisieron descubrir.

Pero, con una u otra opinión no extrañará, en consecuencia, la afición de todo el grupo de humanistas que vamos señalando, continuadores de Coluccio Salutati, a la recuperación de manuscritos e inscripciones clásicas.

Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459) tuvo buenas relaciones con Niccoli; viajó con él a Roma con la intención de estudiar los obeliscos en sus imágenes y significados. A sus viajes se debe el descubrimiento de la obra de Amiano Marcelino *Rerum gestarum*, tras su visita al monasterio de Fulda en Alemania. Sin duda su gran descubrimiento en 1417 fue el manuscrito de Lucrecio *De rerum natura*, perdido en la actualidad, pero conocido gracias a la copia de su amigo Niccoli<sup>15</sup>.

Tras una primera formación en Florencia, Poggio acudió a Roma hacia 1402, donde fue secretario apostólico de diferentes pontífices

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Ullman y Stadter publicaron en Padua, 1972, *The Public Library of Renaissance Florence: Niccolò Niccoli, Cosimo de'Medici, and the Library of San Marco*; en este trabajo podemos encontrar documentación sobre la biblioteca de Niccoli, y los manuscritos que tuvo en propiedad.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> El ganador del premio Pulitzer de 2012 Stephen Greenblatt, en su libro *The Swerve*, analiza la influencia de Lucrecio y su descubrimiento por Poggio en el desarrollo de la modernidad.

hasta la caída de Juan XXIII tras el concilio de Constanza a favor de la sede papal en Aviñón. Estas ocupaciones propiciaron varios desplazamientos y, gracias a estos, pudo dedicar su tiempo a consultar bibliotecas en monasterios alemanes, ingleses y franceses en busca de manuscritos clásicos. Es así como se hizo con textos de Cicerón. En Saint Gall descubrió un manuscrito con la obra completa de Quintiliano, de su *Instituto oratoria*, y también recuperó el texto del afamado Vitruvio (Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971: vol. 13)<sup>16</sup>. Posteriormente se interesó por las ruinas de Roma con un claro propósito arqueológico estudiando las inscripciones antiguas. A su regreso, la familia Médici le encargó la dirección de la cancillería florentina<sup>17</sup>.

Gran parte de estos manuscritos y sus copias informaron el espíritu del humanismo florentino. Hacia 1434 Poggio se rodea de otros humanistas en la llamada Academia Valdarnini, hoy museo paleontológico, que fue sede permanente de las reuniones en la Villa de Terranova, propiedad de Bracciolini.

16 Entre los diferentes manuscritos que adquirió y envió a Florencia: en 1415, en Cluny, un manuscrito que contiene los siguientes discursos de Cicerón: Pro Cluentio, Pro S. Roscio, Pro Murena, Pro Milone, y Pro Caelio. Más tarde descubrió en Saint Gall el primer texto completo del De institutione de Quintiliano, del cual Petrarca había conocido sólo fragmentos, una parte de Valerio Flaco (I-IV, 317), los comentarios sobre Cicerón, entre otros el de Asconius, un comentario de Prisciano en doce versos de Virgilio, y un manuscrito de Vitruvio. Durante una nueva búsqueda a través de los monasterios, probablemente Einsiedeln, Reichenau en el Lago de Constanza, y Weingarten, descubrió a Vegecio, conocido ya por Petrarca, Festo en el compendio de Pablo el Diácono, Lucrecio, Manilio, Silio Itálico, Amiano Marcelino, los gramáticos Caper, Eutiques y Probo. Fue durante este viaje o el siguiente que Poggio descubrió las Silvae de Estacio. En 1417 llegó al extremo de Langres, Francia, donde recuperó siete discursos de Cicerón, tres sobre el derecho agrario, Pro Rabirio, Pro Roscio Comædo e In Pisonem. Este viaje también resultó en el descubrimiento de un manuscrito de Columela. Desafortunadamente, la mayoría de estos manuscritos existen ahora sólo en copias. Uno de su propia mano en Madrid (Babero, Nat., X, 81) contiene Asconius y la primera parte de Valerio Flaco. A su regreso de un viaje a Inglaterra descubrió un Petronio incompleto en Colonia y un Nonius Marcellus en París, Mencionemos finalmente escritos menores de Tácito, recuperados por Enoch de Ascoli, y los de Aulo Gelio, Quinto Curcio y las últimas doce obras de Plauto, por Nicolás de Cusa.

<sup>17</sup> Poggio fue un singular defensor de la lengua latina. Entre sus escritos destacan las *Orationes*, discursos pronunciados en el concilio de Constanza, la *Historia de Florencia* (abarca de 1350 a 1445), y *De Hypocresia* (traducida al castellano en el siglo XV).



Fig. 8. Donatello, *Relicario* de san Lorenzo, c. 1425.

Por otra parte, es de destacar la amistad que mantuvo con Donatello, aspecto a subrayar por cuanto Poggio realizó algunas obras de orfebrería como el *Relicario de san Lorenzo*, patrono de la familia medicea (Rorimer, 1956: 246-251) [Figura 8].

Retornando a nuestro comentario, sobre la relación de Cristóforo Buondelmonti con Niccoli ya dimos cuenta. Se ha señalar, como recoge James Rorimer, que Poggio casó a sus cincuenta y cinco años con Selvaggia de Ghino Manenti de Buondelmonti, que tenía dieciocho, perteneciente a la noble familia del clérigo, geógrafo e historiador. En este sentido, sabemos que Cristóforo fue hijo de Manente Buondelmonti, en consecuencia, tío de Selvaggia<sup>18</sup>. Por tanto, no extrañará que, llegado el manuscrito de los *Hieroglyphica*, Poggio tuviera muy prontamente conocimiento del mismo.

Respecto a los jeroglíficos, es curioso su comentario contrario al descubrimiento de Champollion en el siglo XIX cuando precisa que las inscripciones egipcias están formadas con figuras de animales dispuestas en lugar de letras.

Ciriaco de Ancona o Ciriaco Pizicolli (1391-1455) fue hijo de comerciantes. En sus largos viajes por la Dalmacia y Grecia recogió múltiples inscripciones, manuscritos y toda suerte de antigüedades, dedicándose finalmente a los estudios arqueológicos. La mayor parte de sus escritos

Manente casó con Vaggia de'Bardi y tuvo cuatro hijos: Cristóforo, Bancello, Ghino y Noferi. Selvaggia fue hija de Ghino y Papera Sassolini.

se ha perdido, y tras su muerte, algunos fueron editados: *Itinerarium* (Florencia, 1742); *Epigrammata reperta por Iliria un Kyriaco Anconitano* (Roma, 1664), este último muy raro. Se le atribuye una abreviación de los *Hieroglyphica* hacia 1436, unos 35 jeroglíficos del libro I; como precisan Sandra Sider (1986) y Curran (2007: 104), el trabajo se editó en Viena el año 1915 con el título *Hieroglyphica*. *Signa egyptia Hieroglyphica*.

Siguiendo esta afición por la antigüedad, podemos considerar a Flavio Biondo de Forli (1392-1463) [Figura 9], nacido en Forli hacia el año 1392 y fallecido en Roma en 1463. Vivió algún tiempo en Milán, donde descubrió y copió el único manuscrito del diálogo de Cicerón *Brutus*. Escribió toda una topografía arqueológica de Roma, donde describe los obeliscos con amplios detalles, y precisa que fueron los egipcios quienes en primer lugar representaron los pensamientos mediante símbolos grabados en piedra (Curran, 2007: 62). Dividió por vez primera el discurso histórico en las edades antigua, media y moderna, estructuración que ha llegado a nuestros días, y aplicó a la época medieval, conocida como "oscura", el término *medioevo* (Gregorovius, 1900). Fue amigo del secretario de la señoría e historiador de Florencia, Leonardo Bruni, figura que conoció el idioma griego al ser discípulo, entre los años 1397 al 1400, del bizantino, pionero de su enseñanza en la ciudad del Arno, Manuel Chrysoloras (Brydges, 1821: 282).

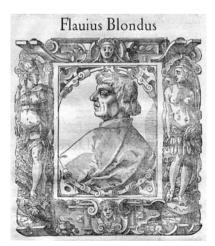


Fig. 9. Flavio Biondo de Forli. Paolo Giovio, *Elogia virorum literis illustrium*, Basilea, 1577.



Fig. 10. Francesco Filelfo. Paulus Freher, *Theatrum virorum eruditione* clarorum, Nuremberg, 1688.



Fig. 11. Antonio Averlino "el Filarete". Medalla de bronce con autoretrato, c. 1460. Milán, Pinacoteca del Castello Sforzesco.

Entre estos humanistas señalemos a Francesco Filelfo (1398-1481), gran conocedor de Cicerón y Virgilio y de la escritura griega tras su estancia en Venecia desde 1419, aspecto conocido gracias a las traducciones que realizó [Figura 10]. Tras su paso por Bolonia, estuvo en Florencia entre 1429 y 1433, donde se considera pudo conocer el texto de Horapolo; posteriormente acudió a Siena y a Milán junto a Antonio Averlino "el Filarete", residiendo en la ciudad entre 1440 a 1474 [Figura 11]. Más tarde acudió a Roma, y finalmente a la ciudad del Arno, donde murió. Lorenzo de Médici se hizo con sus obras, que de igual manera se localizan en la Biblioteca Laurenciana.

Daniel Gionta (2005: 152) da cuenta del conocimiento de Filelfo sobre el tratado de Horapolo; de ahí que, entre las citadas nueve copias manuscritas de los *Hieroglyphica* escritas en el siglo XV, una de ellas pudiera haber pertencido a Filelfo, como señala Guy de Tervarent (1997: 8). En la edición de Francesco Sbordone de Nápoles, 1940, se precisan algunas glosas establecidas por Filelfo.

Siguiendo a Curran, sabemos la información que dio a Filarete sobre los *Hieroglyphica*. Leemos en el diálogo de Averlino con Francesco Sforza:

Dime lo que dicen esas letras; yo no sé cómo decírtelo, porque no se pueden traducir. Todas ellas son letras-figuras, algunas tienen un animal, otras no; otras tienen un pájaro, otras una serpiente, otras un búho, otras son como una sierra y otros como un ojo (...), algunas con una cosa y otras con otra, de manera que son pocos los que pueden traducirlas. Es cierto que el poeta Francesco Filelfo me dijo que algunos de estos animales significaban una cosa y otros otra. Cada uno tenía su propio significado (Curran, 2007: 85; trad. propia).

El texto de Antonio Averlino, recogido de su *Tratado de arquitectura*, escrito en Milán ente 1461 y 1464, es importante pues podemos considerar la difusión de los *Hieroglyphica* por otros centros culturales italianos alejados de Florencia, como es el caso de Milán.

### 4. De la difusión de los *Hieroglyphica* de Horapolo

Los humanistas florentinos sintieron una singular fascinación por la cultura antigua, tanto griega como latina, y también por el saber egipcio. El concilio de Ferrara-Florencia (1438-1439), cuyo central objetivo trataba de la reunificación de las iglesias oriental y occidental, supuso un punto de encuentro con eruditos griegos; entre ellos destacamos a Jorge Gemisto, conocido por Pletón, cuyo retrato nos ha llegado gracias a la pintura de Benozzo Gozzoli en su *Cabalgata de los Magos* para la residencia de Cosme de Medici entre los años 1459-1460 [Figuras 12 y 13]. Tras su muerte fue enterrado entre los *uomini famosi* considerados por Segismundo Malatesta en la iglesia de san Francisco en Rímini.

Gemisto Pletón mantuvo una notable relación con Cosme el Viejo, también con Ficino y Juan de Bessarión, y por ello se le considera una figura determinante en la huella neoplatónica incipiente en la ciudad del Arno. No extrañará que el Médici, tras las enseñanzas del griego, mandara a Ficino dedicarse a la traducción de la obra de Platón, de Plotino y de Jámblico y, entre otros escritos, como se dijo, el *Asclepio* que se atribuyera a Hermes Trismegisto. Con ello veremos amanecer el interés por la filosofía platónica en la península de los Apeninos<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> La primera traducción, finalizada en 1463, fue la del Corpus hermeticum.



Fig. 12. Benozzo Gozzoli, *Cabalgata de los Magos*, 1459-1460. Palazzo Medici Riccardi, Florencia.



Fig. 13. Benozzo Gozzoli, *Cabalgata de los Magos*, 1459-1460. Florencia, Palazzo Medici Riccardi. Detalle.

El erudito griego, como explica en *Las Leyes*, consideraba la antigüedad en el conocimiento como fundamento de todo saber, y postulaba respecto a la religión un sincretismo entre la propia *Biblia* y el mundo oscuro de los arcanos tiempos. Es así que Ficino explicaba que Dios no solamente se manifestó en las *Escrituras*: de igual manera lo hizo con otros pueblos, aunque su huella y presencia en el pueblo elegido fue superior, pues les ofreció la Revelación. Se trata, como explica Yates, de la llamada *prisca theologia* (antigua teología) por Ficino quien, junto a Giovanni Pico della Mirandola, entendió la existencia de una única teología, subyacente en todas las religiones, y que fue dada por Dios al hombre en la Antigüedad (Yates, 1964: 14-18 y 433-434; Boas, 1950; Beroaldo, 1522).

Plurales son las relaciones entre las teologías paganas y cristiana. El citado pavimento de Siena recoge un texto del *Asclepio* atribuido al ancestral Hermes donde se habla de Dios y el amor a su Hijo:

Atiende, pues, Asclepio. El señor y hacedor de todas las cosas, al que correctamente llamamos Dios, creó a partir de sí mismo un segundo dios visible y sensible —que sea sensible no quiere decir que él sienta (...) sino que es perceptible por la vista—. Cuando hubo creado a este dios, el primero nacido de él y el segundo tras él, le pareció hermoso, puesto que estaba completamente lleno con la bondad de todas las cosas, y le amó como hijo de su divinidad. Pero como Dios, en su grandeza y bondad, quería que hubiese algún otro ser que pudiese contemplar la belleza de este dios nacido de sí mismo, creó entonces al hombre —la voluntad de Dios implica la total realización, es decir, querer y realizarse se cumplen al tiempo— ese hombre que habría de asemejarse a Dios por su razón y su cuidado de todo (*Ascl.* 2 , 8; 1999: 437-438; cf. Platón, *R.* 614a-621b).

La traducción por Ficino del citado *Corpus hermeticum* [Figura 14], atribuido de igual manera en su autoría al ancestral Hermes Trismegisto, inauguró una singular tendencia hacia lo hermético, hacia un oscuro lenguaje entre la intelectualidad al entender, por estos textos, un medio importante y conciliador entre el cristianismo y las paganas creencias, pues en los escritos de Hermes se daban cita verdades reve-

ladas a la vez que otras consideraciones propiamente platónicas, entendiendo por Dios el sumo Bien y la suma Belleza (*Corp. Herm.* 4 y 9). Se generó con ello una nueva visión del mundo, del cosmos y de la vida humana en general.

En el pensamiento neoplatónico toma fuerza el criterio que a mediados del siglo XVI formulará Pierio Valeriano: *Dios habla por lo creado*. La naturaleza se convierte en el "gran libro de la creación", un libro para saber leer la esencial naturaleza espiritual. Para ello, el jeroglífico

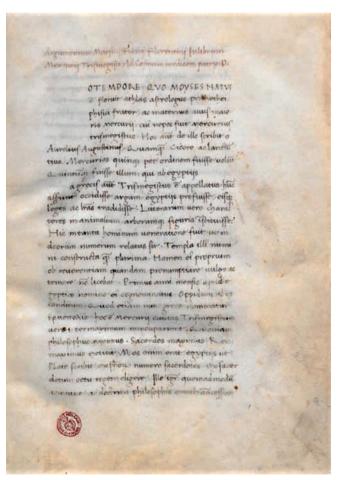


Fig. 14. Hermes Trismegisto (atrib.), *Corpus hermeticum*, traducción manuscrita de Masilio Ficino. Portada.

era fuente que expresaba una clara enciclopedia semántica orientada al comportamiento moral, razón por la que la obra de Horapolo se presentaba como un claro diccionario para la comprensión de tales conceptos. Así, para hablar de Dios qué mejor que la propia obra de Dios. En consecuencia, este lenguaje jeroglífico sirvió de modelo a los intelectuales y artistas, al Humanismo en general, para expresar toda una ética, una moral en orden al pensamiento propiamente cristiano.

La Emilia-Romana manifestó una tendencia singular hacia la Antigüedad. Un ejemplo lo encontramos en la Camera della Badessa de Parma. La abadesa, Juana de Piacenza, supo rodearse de singulares artistas como Antonio Allegri, conocido como Correggio, y Alessandro Araldi. Hacia el año 1514 Juana dispone la pintura al fresco en dos apartamentos del monasterio de San Pablo; era su particular residencia donde el Correggio, siguiendo diferentes mitos, ornamenta el espacio presidido por la diosa Diana, ejemplo profano de castidad muy conforme con el sentir cristiano en un monasterio femenino de clausura. Araldi realiza la cámara de los grutescos donde, siguiendo la influencia de Mantegna en la Cámara de los Esposos de Mantua y de Pinturicchio en los Apartamentos Borgia del Vaticano en base a los llamados grutescos —descubiertos en la Domus aurea de Nerón—, establece todo un programa iconográfico conforme al Antiguo y Nuevo Testamentos, alegorías, mitología y jeroglíficos. Es el caso del argumento sobre la caída de los primeros padres, asociado y sobre la figura de Pedro andando milagrosamente sobre las aguas que, a su vez, se dispone sobre dos pies



Fig. 15. Alessandro Araldi, imagen jeroglífica de los pies sobre el agua. Parma, Camera della Badessa.

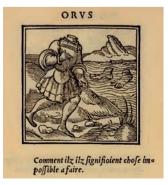


Fig. 16. Horapolo del Nilo, Hieroglyphica, I, 9, 9.

en el agua [Figura 15]. Estos sucesos se presentan como el triunfo de lo imposible, concepto que se fundamenta en el jeroglífico de Horapolo referido a los pies caminando en el agua [Figura 16]:

Cómo representan 'lo que es imposible que suceda'. Para significar 'imposible que suceda' pintan unos pies de hombre paseándose por el agua (...) (*Hierog.* I, 9, 9; González de Zárate, 1991: 231).

*Biblia*, mito y jeroglífico, la Revelación junto al conocimiento antiguo que responde a esa *prisca theologia* de la que hablaba Ficino.

Cuando Ciriaco de Ancona fue a Egipto en 1435, se acompañó de una traducción abreviada de Horapolo como ayuda en sus investigaciones epigráficas. El pequeño texto se difundió en copias manuscritas realizadas por el carmelitano Michele Fabrizio Ferrarini (†1492), nacido en Reggio Emilia hacia mitad del siglo XV, quien fuera un destacado estudioso de la antigüedad clásica. También Giorgio Valla hizo traducciones de Horapolo, como lo vemos en Filippo Beroaldo el Viejo de Bolonia (1453-1505), quien estableció toda una lista corta de signos jeroglíficos tomados de diversos autores que se imprimieron en un *Vocabularium* para uso de los estudiantes de la escuela primaria.

El texto de los *Hieroglyphica*, como vamos señalando, se divulgó a través de manuscritos: así lo observamos en los conservados en la Biblioteca Laurenciana, concretamente en los cuatro manuscritos que pertenecieron, entre otros, a Niccoli, Filelfo y el cardenal Bessarión, conocedor este del griego y asistente en el concilio de Ferrara-Florencia de 1438. Amante del neoplatonismo, tuvo una amplia relación con Marsilio Ficino y con el citado erudito bizantino Gemisto Pletón.

El pequeño tratado de Horapolo fue impreso por primera vez en griego por Aldo Manucio en el año 1505. En breve tiempo se dieron cita más de treinta ediciones. Bernardino Trebatio lo tradujo del griego al latín en 1515 [Figura 17]; fueron editados en francés en 1543, en italiano en 1548 y en alemán en 1554. Más de veinte ediciones vieron la luz en el siglo XVI. La edición francesa editada en París por Jacques Kerver en el año 1543 fue la primera ilustrada, y sus 197 entalladuras se han atribuido al artista Jean Cousin. Texto relevante, aunque



Fig. 17. Horapolo del Nilo, *Hieroglyphica*, edición de Augsburgo, 1515. Portada.



Fig. 18. Alberto Durero, diseños para los Hieroglyphica de Horapolo, 1512-1514. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

incompleto, fue la traducción al latín de Pirckheimer para el emperador Maximiliano I en 1514 ilustrado en sus composiciones por Alberto Durero (Viena, Osterreichische Nationalbibliotek) [Figura 18]. Ya señalamos en nuestro estudio sobre los *Hieroglyphica* diferentes ediciones en el siglo XVI; su ordenamiento y comentario lo encontramos en *Studiolum*<sup>20</sup>.

León Battista Alberti (1402-1472), al igual que los estudiosos ya considerados, fue sin duda un amante de la Antigüedad a la vez que comprometido con el nuevo tiempo, con la llamada *Renovatio* de la que vamos dando cuenta. Entre sus plurales escritos, podemos detenernos en su *De re aedificatoria*, quizá el primer tratado de arquitectura desde Vitruvio donde, al igual que el romano, establece diez libros como cuerpo de su escrito estructurados todos ellos en función del lenguaje vitruviano: *firmitas, utilitas y venustas* (solidez, espacio y belleza). A este

Ver http://www.emblematica.com/es/colophon.htm.

último apartado, la *venustas* o belleza, dedica su libro octavo: *Del ornamento de las calles públicas o militares, y de la ciudad, y donde se haya de sepultar o quemar el cuerpo muerto*, donde podemos leer:

Los egipcios usaban de imágenes en esta manera, porque significaban por el ojo a Dios, con el buitre la naturaleza, con la abeja al rey (...), y decían que cada cual tenía sus letras conocidas (...) (*De re aed.* 8, 4; Alberti, 1582: 243).

Continúa Alberti hablando de las letras toscanas, del lenguaje en la antigua Etruria que, para la fecha, era desconocido por todos. Por lo que respecta al lenguaje egipcio, claramente lo entiende a modo de ideograma donde una imagen responde a un concepto significante. Continúa señalando:

Así que de estos caracteres y señales usaban aquellos, pero a nuestros latinos les agradó exprimir los hechos de señaladísimos varones en historia esculpida. Pero en estas cosas no querría que pongas memorias sino de cosas dignísimas y muy graves (...) (*De re aed.* 8, 4; Alberti, 1582: 244).

Precisa que se dispongan "cosas dignísimas y muy graves", sin duda todo un lenguaje simbólico donde, a modo de los egipcios, las figuras, las formas, expresen contenidos profundos. Iversen viene a considerar que en la antigüedad romana este fue el propósito de algunas decoraciones basadas en objetos a modo de símbolos rituales. Así, no duda en relacionar los jeroglíficos egipcios con diferentes ornamentos en el arte romano; al respecto da cuenta del Templo de Vespasiano, del friso romano que, hasta el siglo XV, se localizaba en San Lorenzo Fuori le Mura, hoy en el museo Capitolino, que influyó de manera directa en las ilustraciones de Colonna para el Sueño de Polifilo (1499) [Figuras 19 y 20]. Apreciamos decoraciones similares en el ábside de la Asunción en Verona, como nos cuenta Rudolf Wittkower, e influyeron en diferentes artistas del siglo XV como Andrea Mantegna, concretamente en su Triunfo de César (Iversen, 1993: 328). En este sentido, los reversos de las medallas romanas se presentan como un claro ejemplo de un lenguaje semántico fundamentado en todo un repertorio de imágenes



Fig. 19. Friso romano procedente de San Lorenzo Fuori le Mura. Roma, Museo Capitolino.

retico basamento in circuito inscalpto dignissimamétetali hieraglyphi. Primo uno capitale offo cornato di boue, cum dui inftrumenti agricultorii alle corne innodati, & una Ara fundata sopra dui pedi hircini cum una ardente fiammula, Nella facia della quale era uno ochio, & uno uulture. Daposcia uno Malluuio, & uno uaso Gutturnio, sequedo uno Glo mo di filo, ffixo i uno Pyrono, & uno Antiquario uafo cu lorificio obtu rato.. Vna Solea cum uno ochio, cum due fronde intransuersate, luna di oliua & laltra di palma politaméte lorate. V na ancora, & uno ansere. V na Antiquaria lucerna, cum una mano tenente. Vno Temone antico, cum uno ramo di fructigera Olea circunfalciato poscia dui Harpaguli. Vno Delphino. & ultimo una Arcareclufa, Erano questi hieraglyphi optima Scalptura in questi graphiamenti . Lequale uetustissime & sacre scripture pensiculante, cusi io le interpretai. EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBER A LITER, PAVLATIM REDVCES ANIMVM DEO SVBIE CTVM.FIRMAM CVSTODIAM VITAETVAEMISER I CORDITER GVBERNANDO TENEBIT, INCOLVMEM QVESER VABIT.

Fig. 20. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499. Composición jeroglífica.

significantes que toman su fuente de lo egipcio y también de la propia cultura romana, como comentaremos. Así lo podemos apreciar en reversos donde las armas son quemadas como imagen de la Paz, iconografía que se manifiesta tanto en el arte gráfico (Nicoletto Rosex da Módena) como en la escultura (Sansovino) o en la pintura (Corrado Giaquinto).

En lo referente al señalado friso conservado en el museo Capitolino, Huelsen considera que fue la base de inspiración para los diseños en las ilustraciones del *Sueño de Polifilo* (Huelsen, 1910: 161-176). La obra recrea jeroglíficos modernos o de propia invención que, como explica Mario Praz, tienen clara relación con la idea de Alberti para la creación de un lenguaje simbólico a modo de los egipcios, un lenguaje alegórico que el tratadista, como lo hiciera Lucano, denomina *mysteria* (Praz, 2005: 25). Es así que Alberti, como explicaba Jámblico, viene a entender que los profundos pensamientos, a modo del hermetismo, deben mantenerse ocultos por medio de enigmáticas imágenes.

Alberti propone este tipo de ornamentación semántica, de nuevos jeroglíficos, como una aportación intelectual incorporada a monedas, medallas, etc., como se aprecia en los reversos romanos. En este sentido, no duda en recrear su propia efigie acompañada de la figura del ojo alado, que se acompaña del mote Quid Tum ("Entonces qué") en la edición de 1438 de su tratado *Della famiglia*, explicando con ello la rapidez del conocimiento [Figura 21]. Estas medallas conmemorativas se difundieron en este momento a través de singulares orfebres como Pisanello o Matteo de Pasti (Curran, 2007: 76).



Fig. 21. Leon Battista Alberti, autorretrato con la figura del ojo alado, y el mote Quid tum. París, Bibliotèque national.

Con este planteamiento, Alberti abre las puertas a los tratadistas del siglo XVI ya que tanto Andrea Alciato como Pierio Valeriano y Cesare Ripa presentarán, como veremos seguidamente, la misma consideración sobre los jeroglíficos, pues difundirán todo un repertorio de "jeroglíficos modernos" que darán origen a una manifestación visual y semántica recogida en emblemas, empresas, símbolos, epigramas, iconologías, etc. (Wittkower, 2006: 117-120). Possevino fue de este parecer, y en el capítulo 28 (*Scriptores emblematum, symbolorum, stemmatum, et eiusmodi aliorum insignium*) de su *Tractaio de poesi et pictura* de Lyon, 1595, precisa la huella de las representaciones iconográficas que, a modo de símbolos, influyeron en el arte de los emblemas.

Entre los estudiosos del jeroglífico egipcio se consideraba que la naturaleza era la base para el ideograma, todo un lenguaje sagrado. El platonismo, como se ha señalado, consideró la *Idea* por la *idea*, es decir, toda una lectura intelectual en base a lo creado. En este sentido, Poliziano, como señalará Valeriano, explicaba que Dios habló por el libro de la naturaleza, pues esta no es otra cosa sino el lenguaje de Dios (Brisson, 2005: 197). Por otra parte, el pensamiento de Alberti sobre los jeroglíficos, no era distante al de Poliziano, quien, en la edición florentina de 1485 del *De re aedificatoria*, elaboró su prefacio.

Pietro Crinito (1475-1507), discípulo de Angelo Ambrogini, conocido por Poliziano (1454-1494), fue el humanista predilecto de Lorenzo el Magnífico; ejerció como traductor al latín de textos griegos. La obra que le dio reconocimiento fue *De honesta disciplina* (Florencia, 1504); en uno de sus capítulos (7, 2) considera los jeroglíficos egipcios como *De Hieroglyphicis Aegyptorum literas*, siguiendo a Jámblico en su *De mysteriis Aegyptiorum*, precisando que fueron los egipcios en sus jeroglíficos los primeros en transmitir ideas filosóficas [Figura 22].

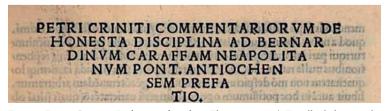


Fig. 22. Pietro Crinito, De honesta disciplina, Florencia, 1504. Detalle de la portada.

Esta tradicional visión de la escritura egipcia como sagrada viene a confirmarse con Filippo Beroaldo, profesor en la universidad de Bolonia, que trata de este cometido en su comentario al *Asno de oro* de Apuleyo al considerar en el clásico la mejor descripción de los jeroglíficos. En el año 1522, en la ciudad de Venecia, se publicó su estudio *Hieroglyphica Epithome quaedam litterarum Aegyptiarum Hori Apollonii Beroaldo interprete*, donde tras la dedicatoria, continúa un análisis sobre el significado simbólico de los animales, mitología, plantas, piedras, diferentes aspectos de la naturaleza, etc.

Como es sabido, los descubrimientos de Champollion en el año 1821 — a través de la llamada piedra Rosetta, grabada en el siglo II a.C. en el reinado de Ptolomeo V— dieron al traste y pusieron fin a esta visión romántica al precisar que tales jeroglíficos no son otra cosa sino un sistema fonético de escritura, y por lo tanto responden a un claro alfabeto. No obstante, artistas, pensadores y literatos del pasado lo consideraron en toda su expresión conceptual, como claros ideogramas que, fundamentados en la antigüedad, respondían a un repertorio no menos real pues daba vida a todo un imaginario significante entre los siglos XV al XVIII.

Se ha entendido que el Renacimiento supone una restauración de la cultura grecorromana. En este sentido no podemos olvidar que, a su vez, nació en este tiempo toda una arqueología egipcia, un estudio por parte de los intelectuales y artistas para el conocimiento de las fuentes que dieron paso a la cultura griega. En consecuencia, el tiempo del Humanismo consideró un estudio de los orígenes del saber, de la sabiduría del pueblo del Nilo, y dio salida a un Renacimiento filológico, a todo un imaginario, a una clara poesía entendida en este tiempo como verdadera ciencia que tuvo gran trascendencia en la literatura y las artes.

La definición de Vasari de la *maniera moderna* como superación de la *maniera vecchia* y recuperación de la *maniera antica* quedaría incompleta en el propio artista de Arezzo de no contemplarse el conocimiento de lo propiamente egipcio. Podemos, en este sentido, analizar su pintura sobre la *Alegoría de la Justicia* donde se presenta el avestruz como imagen de dicha virtud [Figura 23]. El fundamento lo encontramos en el citado Horapolo, y lo refrenda Valeriano (*Hierog.* XXV, 2). Así, leemos en los *Hieroglyphica* del sabio alejandrino [Figura 24]:



Fig. 23. Giorgio Vasari, *Alegoría de la Justicia*, 1543. Nápoles, Museo nazionale di Capodimonte.



Fig. 24. Horapolo, *Hieroglyphica*, II, 10, 1.

Cómo indican 'hombre que imparte justicia a todos por igual'. Si quieren indicar 'hombre que imparte justicia a todos por igual', pintan una pluma de avestruz. Pues este animal tiene iguales por completo las plumas de las alas, al contrario de los demás (*Hierog.* II, 10, 1; González de Zárate, 1991: 409).

El ejemplo se convirtió en imagen de la Justicia para muchos artistas, entre ellos el propio Vasari en pintura conservada en el Museo y Galería Nacional de Capodimonte de Nápoles. Así lo vemos en la *Némesis* de Durero [Figuras 25 y 26], en Giulio Romano, en Baldassare Peruzzi, en Enea Vico y, más tarde, en Corrado Giaquinto y su *Alegoría de la Paz y la Justicia*, entre otros ejemplos (González de Zárate, 2000: 231-234).

Y así lo entendió el Barroco. Como es conocido, el elefante bajo el obelisco que diseñó Gianlorenzo Bernini para la plaza de *Santa María sopra Minerva*, sobre un antiguo templo dedicado a Isis [Figura 27], toma su fuente del ya mencionado *Sueño de Polifilo*, incunable editado en Venecia por Manucio en el año 1499 [Figura 28]. La idea de Alberti



Fig. 25. Alberto Durero, *Némesis* o *Gran Fortuna*, 1501-1502.



Fig. 26. Alberto Durero, *Némesis* o *Gran Fortuna*, estudio, 1500-1502. Londres, British Museum.



Fig. 27. Gianlorenzo Bernini, *Obelisco del elefante*, 1667. Roma, Plaza de la Minerva.

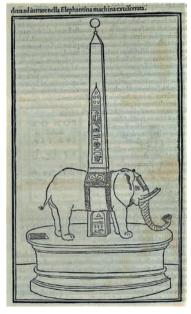


Fig. 28. Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499. Elefante con obelisco.

queda aquí reflejada: se trata de los nuevos jeroglíficos que pueden recrearse siguiendo el discurso del pasado. En este sentido, no extraña que, por sus conocimientos arqueológicos, amén de otras razones, Emanuela Kretzulesco proponga a León Battista como el verdadero autor del afamado y citado *Sueño de Polifilo*. Bernini, en su diseño, dispuso uno de los obeliscos egipcios sobre el elefante, siendo la escultura culminada hacia el año 1667 por Ercole Ferrata. Una placa marmórea a cada lado del elefante recoge el escrito:

VETEREM OBELISCUM PALLADIS AEGYPTIAE
MONUMENTUM E TELLURE ERUTUM ET IN MINERVAE
OLIM NUNC DEIPARAE GENITRICIS FORO ERUCTUM
DIVINAE SAPIENTIAE ALEXANDER VII DEDICAVIT ANNO
SAL. MDCLXVII.

Alejandro VII, en el 1667 de la era de la salvación, dedicó a la Sabiduría divina este obelisco de los Antiguos, monumento a la Palas egipcia, surgido de la tierra del Foro, consagrado antes a Minerva y ahora a la Madre de Dios.

# En el lado opuesto:

SAPIENTIS AEGYPTI INSCULPTAS OBELISCO FIGURAS AB ELEPHANTO BELLUARUM FORTISSIMA GESTARI QUISQUIS HIC VIDES DOCUMENTUM INTELLIGE ROBUSTAE MENTIS ESSE SOLIDAM SAPIENTIAM SUSTINERE.

Quienquera que seas, aquí ves los símbolos del sabio Egipto esculpidos en el obelisco que porta el elefante, el animal más fuerte. Entiende la enseñanza: se necesita una robusta mente para sostener una sólida ciencia (Kretzulesco-Quaranta, 2005: 121-122).

El modelo, siguiendo la fuente de Polifilo y del elefante de Bernini, lo apreciamos en el siglo XVIII en la Catania siciliana que realizara Vaccarini, juntando al elefante y el obelisco de época romana [Figura 29]. La fortaleza como referencia alegórica por parte del elefante la explica Ripa siguiendo a Horapolo (personificación de la Fuerza) [Figura 30].



Fig. 29. Giovanni Battista *Vaccarini. Fuente* del elefante y el obelisco, 1736. Catania, Plaza del Duomo.



Fig. 30. Horapolo, *Hieroglyphica*, elefante como alegoría de la Fuerza.

La composición remite a un sentido profundo, la Resurreción de la carne, y así se deduce de la anotación que el propio pontífice Alejandro VII dispuso en un ejemplar de su propiedad. Es el elefante imagen de la tierra, pues Polifilo explica en su sueño con respecto al gigantesco animal de piedra que no es otra cosa sino un edificio, el gran cuerpo dentro del cual se puede andar sin dificultad; el agua que engulle explica la verdadera doctrina que purifica y, el obelisco, finalmente, remite al sol, verdadera luz de la Resurrección (Kretzulesco-Quaranta, 2005: 121-122).

La composición que vamos analizando se manifiesta en la pintura de Salvador Dalí conocida como *Las tentaciones de san Antonio* (Museo Real de Bellas Artes, Bruselas) [Figura 31]. En el lienzo observamos al santo desnudo que, con la cruz en su mano, trata de poner freno a las singulares y tormentosas manifestaciones del mal que se dan cita. El elefante soporta todos los pecados o atracciones engañosas tras el caballo, figura tradicional del dominio de los instintos, como podemos apreciar en los emblemas de Alciato. El peso de lo maligno se acentúa con la disposición del animal. Si bien el primero porta a una mujer



Fig. 31. Salvador Dalí, *Las tentaciones de san Antonio*, 1946. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

desnuda en atención a la lujuria, el segundo responde a la soberbia y lo hace por medio del obelisco. Se trata de expresar, como refiere el elefante de Bernini, la gran fortaleza del animal que soporta el conocimiento, la sólida sabiduría que se le ofrece al santo, tentación que lleva a la soberbia y engreimiento.

### 5. Los Hieroglyphica y el nacimiento de la cultura emblemática

Un nuevo género literario amanecerá en el siglo XVI: se trata de una cultura visual y semántica que conocemos con el nombre de Emblemática, y que toma su origen en la edición de Andrea Alciato y su *Emblematum libellus*, en Augsburgo en el año 1531 [Figura 32].

Andrea Alciato nació en Alzate, localidad próxima a Milán, en el año 1492. Estudió leyes en Bolonia y se le conoce en Francia y Pavía, donde falleció en 1550. Es en esta ciudad donde se encuentra su monumento funerario, custodiado en su Universidad [Figura 33].

Su producción esencial responde al campo de la jurisprudencia; no obstante, alcanzó gran fama con la citada edición de 1531, con un

total de ciento cuatro emblemas, que fue reeditada en los años siguientes por los impresores más afamados del continente, como Plantino, quienes no dudaron, con la misma atribución a Alciato, en incorporar nuevos emblemas. Así, podemos dar cuenta de algunas ediciones del siglo XVI: Wechel (París, 1534), Aldo (Venecia, 1546), y Bonhomme (Lyon, 1548, 1549-1551). Fue publicado con frecuencia (más de 150 ediciones), traducido a varios idiomas, y comentado, entre otros, por el jurista francés Claude Mignault y por los españoles Daza Pinciano (Lyon, 1549), Mal Lara (*La Philosophía vulgar*, Sevilla, 1568), Francisco Sánchez 'El Brocense' (Lyon, 1573) y Diego López (Nájera, 1615).

La afición por este género llegó hasta tal punto que fueron innumerables las ediciones de libros que, con la denominación de emblemas, empresas, divisas o símbolos, poblaron las bibliotecas europeas.

El erudito milanés planteó una edición de 99 emblemas a modo de epigramas, influenciado sin duda por la *Anthologia graeca* de Máximo



Fig. 32. Andrea Alciato, *Emblematum liber*, Augsburgo, 1531. Portada.



Fig. 33. Monumento fúnebre de Andrea Alciato, s. XVI. Pavía, Universidad de Pavía (Dibujo de Henry Green, 1877).

Planude. El impresor, que no el autor, consideró ilustrar cada emblema, y para ello fue comisionado el entallador Jörg Breuil. El asunto presenta un claro interés en nuestro comentario.

Los *Hieroglyphica*, de los que Alciato era conocedor, como analizaremos, se estructuraban en base a la exposición de una idea abstracta seguida de un breve comentario asociándola a un elemento de la naturaleza que traducía la idea oculta que la figura condensaba en sí misma. Este fue el propósito de Alciato: seguir una similar composición, proponiendo en primer lugar la idea y en el epigrama o breve texto explicativo, sus contenidos semánticos.

Fue Heinrich Steyner, el impresor, quien, como se ha indicado, decidió ilustrarlo. Las imágenes supusieron todo un repertorio visual muy enriquecedor para las invenciones de los artistas. Quizá, y muy probablemente, estas ilustraciones pudieron influir en la edición francesa de Jacques Kerver quien, en 1543, ilustró por primera vez el tratado de Horapolo y, hacia 1546, también publicó la edición francesa del *Sueño de Polifilo*, lo que le procuró singular fama.

A los dos aspectos que fundamentaban el emblema, la *inscriptio* o lema —alma del emblema o frase que resume su contenido— y la *suscriptio* o epigrama-declaración, se incorpora un tercero: la *pictura* o imagen, el cuerpo del emblema. Sin duda, la *inscriptio* o lema se convierte en el núcleo significante y principal de la construcción emblemática.

Antonio Possevino, bibliotecario de la Compañía de Jesús, en su tratado ya citado más arriba, sigue a Cicerón al precisar que el origen del término emblema procede de las teselas en los pavimentos, en el llamado *opus vermiculatum*, pequeñas teselas que ocupaban el centro de la composición (*Tractaio de poesi*, cap. 28).

El emblema ya desde su origen, como nos precisa y recuerda Andrea Alciato, tiene una clara relación con los llamados *Hieroglyphica* que hemos analizado. Así, en *De verborum significatione* (Lyon, 1530), el jurista milanés señalaba:

Las palabras significan, y las cosas son significadas. Y sin embargo a veces las cosas significan, como sucede en los Hieroglyphica de Horo y Queremón, obras con cuyo argumento compusimos un librito cuyo título es Emblemata (Volkmann, 2018; Köhler, 2000: 68).

El emblema, por tanto, se convierte en un claro "juego del intelecto" al que tanta afición tuvo la intelectualidad y las artes de los siglos XVI al XVIII, ya que fueron más de cinco mil los tratados editados conforme a esta estructura. Possevino, precisando la invención y la estructura del emblema en Alciato, recoge, quizá por vez primera, todo un elenco de seguidores en este género literario que se dieron entre 1531 y 1595.

Sobre el particular, debemos recordar otra vez la figura de León Battista Alberti, quien es claro en precisar que los romanos también utilizaron un lenguaje oculto y visual, sus propios jeroglíficos, que figuraban en las fachadas de sus templos o en los reversos de sus medallas y monedas, a las que tanta importancia otorga Possevino en la creación de emblemas y jeroglíficos (*Tractaio de poesi*, cap. 28). Por ello, no queda el tratadista fuera del ámbito de la invención, y propone y publica nuevas creaciones ingeniosas en base a un lenguaje visual y literario propio de las mentes cultivadas.

Así, Alciato considerará en su obra fuentes plurales, y a los jeroglíficos egipcios añade imágenes y contenidos propios de la cultura clásica fundamentados en Plinio, Ateneo, Eliano, Estobeo, Pausanias, etc. La correspondencia con el numismático español Antonio Agustín es notoria para establecer este nexo y entender la singular y profunda cultura libresca del milanés (Praz, 2005: 25). Su biografía y retrato quedan recogidos en el *Musaeum historicum et physicum* de Giovanni Vincenzo Imperiale, editado en Venecia en 1640 [Figura 34].



Fig. 34. Retrato de Andrea Alciato. Giovanni Vincenzo Imperiale Musaeum historicum et physicum, Venecia, 1640.

Sería interesante relacionar con mayor claridad los *Hieroglyphica* y el inicio de la literatura emblemática. En este sentido hemos de reparar en la formación de Alciato en Bolonia. Y es así que el nombre de Filippo Fasanini está especialmente vinculado a la versión griega latinizada por vez primera del texto de Horapolo que llevó por título: *Hori Apollinis Niliaci Hieroglyphica, hoc est De sacris Aegyptiorum literis libelli duo de Graeco in Latinum sermonem a Philippo Phasianino Bononiensi nunc primum translati*, Bolonia, apud Hieronymum Platonidem bibliopolam solertissimum, 1517.

Esta edición se acompañó de un apéndice, quizá bajo la influencia de la citada traducción de Beroaldo de la que ya dimos cuenta, pues en el año 1496, y en sus *Annotationes centum*, Fasanini elogia el trabajo del viejo maestro boloñés sobre los *Hieroglyphica*. Nos habla en el citado extracto del sentido religioso del jeroglífico y de sus enigmáticos grabados utilizados desde la Antigüedad en base a elementos de la naturaleza (Praz, 2005: 25)<sup>21</sup>. A la traducción al latín de Bernardino Trebatio en 1515, siguió la de Fasanini en 1517 y la póstuma del señalado Beroaldo en Bolonia en 1522 (Curran, 2007: 181). La edición de Fasanini no tuvo el éxito que merecía, porque en realidad la base para posteriores ediciones de los *Hieroglyphica* hasta 1542 fue la reedición de su competidor Bernardino Trebatio de 1518 [Figuras 35 y 36].

Filippo era descendiente de una noble familia boloñesa. No tenemos datos de su nacimiento, pero sucedió hacia el año 1504; participó en la conocida *Collettanee grece, latine e vulgari per diversi Auctori moderni, nella morte de l'ardente Seraphino Aquilano*. Se doctoró en filosofía en el año 1512 y fue gran conocedor del griego y el latín, lenguas en las que, como se ha indicado, destacó como traductor. Vivió siempre en Bolonia, dedicándose a sus labores docentes centradas en la retórica y la poesía. Falleció en el año 1531, en la misma fecha en la que Alciato editara sus *Emblemas*.

Fue Filippo un destacado conocedor de la mitología, como se deduce de su estudio sobre Paléfato, mitógrafo del siglo IV a.C. quien, con un sentido evemerista en sus *Historias increíbles*, consideraba la fábula

La primera edición de Horapolo fue publicada por Aldo Manucio en 1505, y traducida por Filippo Fasanini en 1517. Vid. Drysdall, 1983: 135.

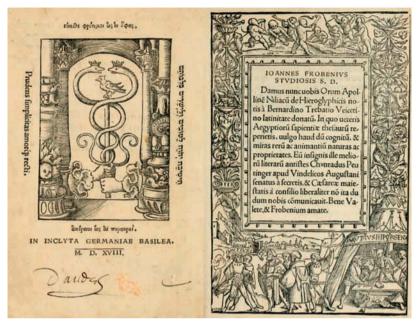
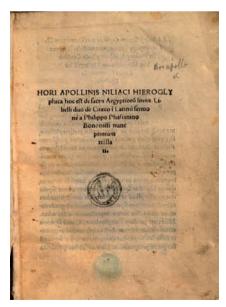


Fig. 35. Horapolo del Nilo, Hieroglyphica, Basilea, 1518. Preliminares.



Gig. 36. Horapolo del Nilo, *Hieroglyphica*, Basilea, 1518. Portada.

como traducción, exagerada, de una realidad. El trabajo fue editado con el título *Palaephati scriptoris Graeci Opusculum De non Credendis Fabulosis narrationibus interprete Philippo Phasianino Bononiensi* (Bolonia, apud Benedicturn Hectoris Bononiensis, 1515). La edición es muy atractiva, pues muestra su interés y conocimiento de temas alegóricos y simbólicos en base a la mitología, aspectos que se dan cita en las consideraciones evemeristas que sobre el mito establece Alciato para sus emblemas.

La fama de este singular erudito en temas clásicos y de profundo saber en el campo de la alegoría marcan sin duda una clara y singular influencia en su discípulo Andrea Alciato, y en todo el sentido simbólico que se traduce en la cultura boloñesa de este tiempo (Giehlow, 1915: 129-136). Así lo podemos comprobar en alguno de los ejemplos que propone Alciato en sus emblemas, concretamente en la fábula de Acteón donde sigue el criterio de Paléfato y consecuentemente de su comentarista Fasanini que traduce la leyenda en historia y propone una alegoría para quienes son devorados por los perros, es decir, de los que pierden el tiempo con divertimentos.

Alciato recrea la figura de Acteón bajo el siguiente mote: IN RECEP-TATORES SICARIORUM, es decir: "Sobre los que se rodean de rufianes". Considera a los pródigos que arruinan su vida en los placeres. En el epigrama leemos:

Por la ciudad te acompaña, Sceva, una tropa de ladrones y cacos, y una cohorte armada con crueles espadas. Y así te consideras liberalmente abierto de mente, porque tu olla alimenta a muchos malvados.

He aquí un nuevo Acteón, que tras haber conseguido tener cuernos, se ha dado a sí mismo como presa a sus perros (Alciato, 1985: emblema 52, p. 87).

Fasanini, siguiendo el texto de Paléfato, nos propone por la fábula un similar contenido que se presenta como fuente para el tratadista milanés, y de ese modo nos dice:

Dícese que Acteón fue devorado por sus propios perros. Esto es falso, pues un perro quiere por encima de todo a su amo y criador, y los perros de caza en especial menean la cola ante cualquier persona. Algunos, en cambio, dicen que Ártemis lo convirtió en ciervo, y que como tal ciervo lo mataron los perros.

A mí me parece que Ártemis puede hacer lo que quiera: el caso es que no es verdad que un hombre pueda volverse ciervo o un ciervo hombre. Estos mitos los compusieron los poetas para que los oyentes no se insolentaran con la divinidad.

La verdad es la siguiente. Acteón era un varón natural de Arcadia y amante de la caza. Dedicábase a criar muchos perros y cazar en los montes, mas descuidaba sus propias ocupaciones. Todos los hombres de aquel entonces eran autosuficientes y carecían de criados; se bastaban ellos mismos para cultivar, y el más rico era aquel que cultivaba en persona y resultaba ser el más trabajador. Así pues, Acteón malgastó sus bienes en el descuido de sus asuntos domésticos y la dedicación preferente a la caza. Cuando ya no tenía nada, la gente decía '¡Pobre Acteón, que se lo han comido sus propios perros!', al igual que ahora solemos decir si alguien tiene la desgracia de mantener a una prostituta '¡Se lo han comido las prostitutas!'

Así es lo que sucedió con respecto a Acteón (Palaeph. 6; 2002: 226).

En ambas fábulas la figura de Acteón es clara imagen del pródigo que ocupa su tiempo en satisfacer sus propios vicios y por ello llega a la ruina personal.

Jesús Ureña ya reparó en Volkmann, quien precisaba coincidencias entre la traducción latina de Fasanini y los emblemas de Alciato (Ureña Bracero, 2001: 437-451).

El ambiente de Bolonia favoreció el desarrollo de los libros de emblemas, que suponen las nuevas creaciones postuladas por Alberti. En el año 1555 Achille Bocchi (1488-1562) [Figura 37] publica allí 151 emblemas bajo el título *Symbolicarum quaestionum de universo tipo, quas serio ludebat, libri quinque*, con figuras realizadas por el grabador Giulio Bonasone<sup>22</sup> [Figuras 39 y 40]. Las creaciones de Bocchi tuvieron influencia en pinturas como el *Rapto de Ganímedes* de Correggio, obra

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Segunda edición en 1574, con ilustraciones de Agostino Carracci.



Fig. 37. Giulio Bonasone, retrato de Achille Bocchi. *Symbolicarum quaestionum*, Bolonia, 1555.



Fig. 38. Correggio, *Rapto de Ganímedes*, 1533. Viena, Kunsthistorisches Museum.





Figs. 39 y 40. Achille Bocchi, *Symbolicarum* quaestionum, Bolonia, 1555. Símbolos jeroglíficos de Giulio Bonasone.

de 1533 conservada en Viena (Kunsthistorisches) [Figura 38]; también del *Sueño de Polifilo*, en su composición CXLV dedicada a las místicas letras egipcias [Figura 20]; de Alciato, a quien dedica el símbolo LX, y de Fasanini, sin olvidar a Pierio Valeriano, con quien Achille mantuvo una estrecha amistad. Sus composiciones dejarán huella en motes y emblemas de Saavedra Fajardo y Solórzano Pereira. No extrañará, pues, que Bocchi considerara a Fasanini como el gran maestro entre los *filologi simbolici* (Angelini, 2003: 28).

# Floriana Calitti nos dice al respecto:

De hecho, (Fasanini) tuvo entre sus alumnos a Andrea Alciato, que resentía ciertamente de la influencia de Fasanini al escribir sus famosos *Emblemata* y entre los compañeros, como hemos visto en el mismo Bocchi autor de las *Symbolicarum quaestionum* (...) que es una de las creaciones más elevadas de la alegoría en Bolonia (Calitti, 1995: vol. 45; trad. propia).

Por otra parte, en la edición de 1640 editada en Venecia para el ya mencionado Musaeum Historicum et Physicum Ioannis Imperialis Phil. et med. Vicentini in primo illustrium literis virorum imagines ad vivum expresse continentur; additis elogijs eorundem uitas, et mores notantibus. In secundo animorum imagines, siue ingeniorum nature, se recoge una biografía de Andrea Alciato acompañada de su retrato y de un poema de Bocchi a la muerte del milanés.

En su introducción a la primera edición del libro de emblemas de 1531, Alciato aconseja que sus composiciones puedan servir para decoraciones de todo tipo como muebles, ropa o paredes; también para escritores, aspectos que propusiera Fasanini en su edición de 1517, donde habla de las aplicaciones prácticas y decorativas de los jeroglíficos (Praz, 2005: 25).

Maestro de Alciato, traductor de los *Hieroglyphica*, conocedor de los tropos, metáforas y alegorías que se desprenden de la cultura clásica, son aspectos esenciales que nos llevan a considerar la huella de Fasanini en la mente creativa de Andrea Alciato y su influencia en la génesis y difusión de la llamada cultura emblemática.

Antonio Palomino en su *Museo pictórico* (1715-1724) propone a Andrea Alciato como creador de este género literario, y nos habla del sentido humanista, erudito, en la pintura:

Las especies del argumento metafórico, que se ofrecen en la Pintura, y rigurosamente pertenecen a los humanistas, son: *emblema*, *jeroglífico*, y *empresa*. Supongo, que si el Pintor fuere humanista, no habrá menester mendigar de otros ingenios. Es, pues, el *emblema*, *una metáfora significativa de algún documento moral*, *por medio de figuras iconológicas, ideales o fabulosas*, *o de otra ingeniosa y erudita representación*, *con mote o poema*, *claro*, *ingenioso y agudo*. De este linaje de erudición se usa mucho en galerías de príncipes y señores, para ilustrar las bóvedas y frisos, haciendo elección, según lo pide el instituto de la pieza, a discreción del ingenio (Museo pictórico I, 7, \$10; Palomino, 1988: 159).

# 6. Los *Hieroglyphica* en los *Hieroglyphica*: Pierio Valeriano Bolzani

Giovan Pietro Valeriano delle Fosse, siguiendo el criterio de su maestro Sabelico, latinizó su nombre, y así lo conocemos como Pierio Valeriano [Figura 41]. Pierio nació en Belluno (Véneto) en el año 1477, falleciendo en Padua en 1558, donde se localiza su tumba bajo una lápida blanca, como nos señala Bernardino Scardoni, en la iglesia de San Antonio de Padua (1560). Su afamada obra, los *Hieroglyphica*, fue escrita en latín, y su traducción al castellano la debemos al trabajo presente de Francisco José Talavera Esteso (Valeriano, 2013).

Su sobrenombre, Bolzani, se lo debe a su tío, el fraile franciscano Urbano Bolzani (1443-1524), quien, en Venecia, en el convento de San Nicolás, se encargó de la educación de su sobrino Pierio a partir del año 1493.

Urbano Bolzani, tras su estancia en Florencia dentro del círculo platónico mediceo enseñando lengua griega, residió en Venecia hacia 1490. Entre sus escritos se conoce una gramática griega en latín: *Institutiones Graecae grammatices*, editada por Aldo Manuzio en 1498. En este sentido sabemos que el sobrino Pierio conocía tanto la lengua

latina como la griega. Urbano fue enterrado en el monasterio de San Nicolás (San Nicoletto della Lattuga) donde, en la iglesia del conjunto monástico, Santa María dei Frari, y en la fachada externa, se presentan dos placas marmóreas, una para Urbano y otra para Pierio, como recuerdo a sus aportaciones a la cultura [Figura 42]. Una pequeña biografía del tratadista se recoge en Aloysio Lollinus, quien considera a Pierio Valeriano en el *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae* (Lyon, 1722), donde se da cuenta de la lápida en su honor y de su muerte y enterramiento en Padua a la vez que se recogen sus estudios sobre la Antigüedad de su ciudad, Belluno. La fuente se encuentra en la obra de Scardeone, en su *De antiquitate urbis Patavii* de 1560, donde se recogen algunos versos en honor a Valeriano y se dice que queda enterrado en la iglesia de san Antonio de Padua bajo una blanca lápida.

Otra de las biografías de Valeriano se dispone en el elogio, acompañado de su retrato, que encontramos en la citada edición de 1640 del *Musaeum Historicum et Physicum* de Imperiale, donde se da cuenta de sus relaciones con los Médici, de su formación con su tío Urbano Bolzani y de sus obras, incluidos los *Hieroglyphica* como ejemplificación moral fundamentada en la escritura egipcia.



Fig. 41. Retrato grabado de Pierio Valeriano Bolzano, c. 1680.



Fig. 42. Portada externa de la capilla de San Marcos. Venecia, Basílica de Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Por otra parte, Urbano, literato, gramático y viajero —Grecia, Palestina, Arabia y Egipto—, le introdujo en círculos importantes como lo fue el del editor Aldo Manucio, con quien colabora en el análisis de textos latinos. Se sabe de su relación con el afamado editor veneciano asesorándolo también en la publicación de los escritos en griego. Pierio conoció el círculo del humanista Pietro Bembo y el político-económico de los Médici, pues trabajó en Roma para los papas León X y Clemente VII; su tío fue profesor de griego del primero de ellos. De ahí, por sus relaciones, consiguió Pierio importantes puestos a partir del año 1513 -elección de León X-, llegando a ser profesor de elocuencia en el Colegio Romano, protonotario apostólico, camarero secreto y canónigo en su localidad natal de Belluno. En Roma, entró en relación con el agustino Egidio de Viterbo, cardenal de la curia romana, interesado como él en el mundo simbólico sobre el estudio de medallas y monedas. Sus relaciones con el papado vino motivada al ser encargado de la formación de los sobrinos del papa, Hipólito y Alejandro, aspecto que le permitió conocer singulares colecciones antiguas y diferentes bibliotecas, lo que explica su erudición manifiesta en el tratado que comentamos. Viajó a Florencia mientras los Médici mantuvieron el poder, y luego acudió como profesor a la universidad de Padua. En la ciudad del Arno, como precisa Brydges (1821: 73-74), fue toda una autoridad en la corte de la familia Médici, manteniendo amistad, entre otros singulares humanistas, con Angelo Poliziano.

Dos años antes de su fallecimiento publicó el tratado objeto de este comentario, con el título que nos recuerda a Horapolo y da cuenta de la escritura egipcia jeroglífica: Hieroglyphica, sive de sacris Ægyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii ("Jeroglíficos, o comentarios sobre las letras sagradas de los egipcios y de otros pueblos") en Basilea, 1556, editado por Michele Isingrino, con 58 libros [Figura 43]. La obra fue dedicada a Cosme de Médici. En el mismo año 1556 se dio otra edición, en su caso incompleta, en la ciudad del Arno por el editor Lorenzo Torrentino. Valeriano, con anterioridad a la edición de su obra, se refiere a la misma en diferentes ocasiones bajo el término "comentarios".

Para Stéphane Rolet (2001) este tratado, el más amplio de los escritos por Valeriano, le ocupó muchos años en su elaboración, en los que

se fueron ordenando y recogiendo fuentes. En este sentido considera que tras la edición de Horapolo por Aldo en el año 1505, comenzó el interés de Valeriano por esta gramática enigmática en la que invirtió más de cincuenta años. El citado Possevino (*Tractaio de poesi*, cap. 28), siguiendo el criterio de Alciato, lo considera como un continuador de Horapolo y del citado Queremón.

Pero sin duda el propósito de Valeriano, a través de una singular erudición, es especialmente libresco. Sus símbolos no se ajustan esencialmente a Horapolo, y los supera ampliamente, dando salida a un estudio

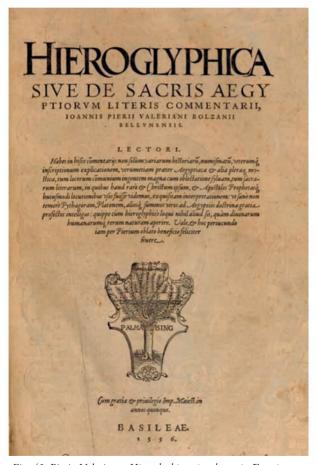


Fig. 43. Pierio Valeriano, Hieroglyphica, sive de sacris Ægyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii, Basilea, 1556. Portada.

del mundo natural mucho más profundo. Por ello, en el comentario a sus jeroglíficos no solamente recoge aquellos en base a Horapolo: también otros siguiendo fuentes griegas o latinas, sin olvidar las bíblicas, esto es, todos aquellos motivos que aportan valores abstractos, esencialmente morales. Valeriano reconoce que ya los sacerdotes egipcios eran conocedores de toda la naturaleza y sus misterios; en consecuencia, considera a los egipcios como iniciadores de estos relieves sagrados y dispuestos en ideogramas que, ocultos para los no iniciados, explican toda una visión del mundo tras el análisis semántico del objeto, bien natural o bien artificial. Añade que este comportamiento no es exclusivo de los egipcios ya que se manifiesta en todos los pueblos cultos. Leemos en su primera edición de Basilea:

Tienes en estos comentarios no sólo la explicación de diferentes anécdotas, monedas y viejas inscripciones, sino también, aparte de lo egipcio y otros muchos saberes místicos, una enorme y grata colección de lugares comunes, y asimismo una interpretación cuidadosa de las sagradas escrituras, en las que no es infrecuente ver que el propio Cristo, los apóstoles y los profetas usaron de similares expresiones. De manera que llegues a comprender razonadamente a Pitágoras, Platón y otros grandes sabios que fueron a Egipto para aprender. Pues hablar en lenguaje jeroglífico no es otra cosa que descubrir la naturaleza de las cosas divinas y humanas. Que tengas salud y felizmente disfrutes ya de este muy agradable ofrecimiento que te hace Pierio (*Hierog*. 'Al lector'; Valeriano, 2013: CXXVII)<sup>23</sup>.

La edición de la obra de Valeriano se quiso entroncar con el tratado de Horapolo; por ello, en la publicación francesa editada en Lyon en 1626 y en la alemana de Frankfurt de 1613, se añade el texto latino del erudito alejandrino.

Si bien la obra en general queda dedicada a Cosme de Médici, cada capítulo se consigna a una singular personalidad, y todas ellas se recogen tras la presentación de la obra en 1556. Sigue con la relación de las

<sup>23</sup> Ya reparamos en Plutarco al precisar la formación de los eruditos griegos en Egipto. También en Diógenes Laercio, 1959: 431ss.

fuentes clásicas y sacras que se utilizaron, y que nos vienen a demostrar una clara y singular erudición libresca de su autor. La obra se divide en dos volúmenes: en el primero, con 31 capítulos, esencialmente se consideran animales; el segundo, con 27, siguiendo la tradicional clasificación de los jeroglíficos que propusiera Diodoro, trata además de la figura humana y las partes de su composición, los números, figuras geométricas, la vestimenta, piedras, las armas, los astros, las naves, los elementos, diferentes plantas y artificios humanos como el anillo, corona, cetro, etc.

Entre las dedicatorias señalamos: a Cosme de Médici en el prólogo general y en el libro I, que versa sobre el león; a Ascanio Sforza el segundo considerando el elefante; el tercero a Laelio Taurellion con el toro y los bóvidos; a Pietro Vettori el cuarto sobre el caballo; a Florio Maresio el quinto con el perro; a Achille Bocchi (emblemista ya considerado) el séptimo, sobre el ciervo y los aduladores; a Egidio de Viterbo el libro XVII relativo a la cigüeña, símbolo de piedad y vigilancia; a Jacopo Sannazo dedicó el libro XX sobre el fénix, alusión a la inmortalidad de la poesía; a Sadoleto el XXI sobre el azor, símbolo de la rapacidad; a Vittoria Colonna el XXII, sobre la paloma, símbolo de fiel introspección; a Angelo Colocci el XXIII, sobre el cisne, que, según el mito de Er, en la república platónica, fue el ave en la que se reencarnó Orfeo, deviniendo así metáfora del canto poético.

Podemos detenernos en el libro séptimo, dedicado a su amigo el citado emblemista Achille Bocchi donde, como hemos indicado, habla sobre el ciervo, en el cual, remitiéndose a una discusión tenida con el propio Bocchi sobre aquella especie de hombres que en lugar de apreciar a los amigos sinceros son más sensibles a los aduladores, y siguiendo en este argumento a Horapolo, escribe:

Ya uno de los principales jeroglíficos y más apreciados por los egipcios era el del ciervo, que cuando querían significase la ceguera de juicio, dibujaban con una zampoña, para que preparando las tiendas, supiese el hombre de ingenio aquello de lo que primeramente debía alejarse (Savarese y Gareffi, 1980: 92-93; Calitti, 2006; trad. de J. Francisco A. Elizalde).

A través de su tío Urbano, Pierio conoció este mundo cultural en base a los jeroglíficos, pues el fraile franciscano mantuvo amistad con Francesco Colonna, considerado el autor de la citada novela arqueológica Hypnerotomachia Poliphilii (Sueño de Polifilo), que tanta relevancia tuvo en la Edad del Humanismo, y donde se dan cita un importante número de significados jeroglíficos. También, tras su paso por Padua, conoció a Andrea Alciato en el año 1537, un año antes de que se ordenara sacerdote. Alciato conocía suficientemente los escritos de Pierio Valeriano y su afición por la antigüedad tanto clásica como egipcia. Así, se conoce que el impresor Manicio Calvo le envió alguna obra del bellunés y, en su carta le comenta a Alciato:

Ojalá te pudiera enviar lo que él (Valeriano) ha elucubrado a partir de códices antiguos en sus *Castigationes Pandectarum* y también sus *Comentarios* sobre las letras sagradas de los egipcios (...) (Valeriano, 2013: LII; Dempsey, 1988: 344).

Su estancia en Florencia se vio interrumpida en el año 1527 por el famoso *Saco de Roma* y la sublevación contra los Médici. Tuvo que huir hacia su ciudad natal pasando por Bolonia y Ferrara. Es en Bolonia donde fue recibido por su amigo, el ya señalado emblemista Achille Bocchi, a quien, como se ha dicho, dedicó el libro VII de su tratado. El tema es singular porque en sus escritos se demuestra que para esta fecha ya estaba trabajando en sus *Hieroglyphica*:

Por eso enseguida, una vez repuesto gracias a vosotros con ese alimento, en cuanto se me concedió la vuelta a mis comentarios egipcios (...). Y así el comentario sobre el cinocéfalo egipcio lo puse bajo tu nombre (se refiere a Celio Calcagnini, de igual manera comentarista de los *Hieroglyphica* de Horapolo) (Valeriano, 2013: LIV; Dempsey, 1988: 344).

El tratado, como se ha dicho, dispone 58 capítulos en cerca de mil folios, siendo muy divulgado tras su publicación; se erigió a su vez, como indicaremos más adelante, en fuente esencial de los emblemas y tratados de alegorías como la *Iconología* de Cesare Ripa, donde se trata de la fuente más considerada. Es así que en estos capítulos desarrolla

con profusión los comportamientos naturales en base a tratados como el denominado *Fisiólogo* en sus versiones griega y latina (siglo II), la *Biblia* y otras fuentes clásicas sobre historia de los animales y vegetales como Aristóteles, Plinio o Eliano. En sí, fuentes muy similares a las que se utilizaron en la gestación, allá por el siglo IV, del tratado de Horapolo y que ahora, con un mayor desarrollo, se manifiestan en Valeriano Bolzani al considerar otros argumentos provenientes de mitógrafos, de la numismática —a la cual se aficionó desde su juventud conociendo e interpretando algunas composiciones— y la arqueología, sin olvidar los citados bestiarios medievales y diferentes tipos de moralizaciones.

Dos últimos libros se añadieron a las reediciones, adaptados por el neoplatónico Celio Agostino Curione, hijo del erasmista Celio Secondo, en la publicación de Basilea en 1567 por Thomas Gaurinus y en otras ediciones posteriores. También se incluyeron algunos añadidos en otras publicaciones, como la de Lyon de 1626, es el caso de los comentarios de Louis de Caseneuve en lo referente a los Humores conocido como *Hieroglyphicorum et medicorum emblematum Dōdekakrounos*, donde se figuran trece emblemas con el argumento indicado.

Este diccionario simbólico es claramente una naturaleza parlante donde, siguiendo el pensamiento neoplatónico imperante, el autor viene a afirmar en su prólogo general: "(...) partiendo del conocimiento de los seres creados, se llega a entender la grandeza y dignidad de Dios" (*Hierog.*, prólogo 9, 4; Valeriano, 2013: 29). La naturaleza expresada en los jeroglíficos confirmaba, mediante esta escritura sagrada, que Dios habla por lo creado. Por ello afirma seguidamente:

Ciertamente conseguiremos grandes ventajas y beneficios si de los brutos sin habla y desprovistos de razón queremos tomar ejemplo de sus virtudes para imitarlas o de sus vicios para evitarlos (*Hierog.*, prólogo 9, 4; Valeriano, 2013: 27).

En este sentido remite a los jeroglíficos considerándolos como escritura antigua, pero señala que su origen es anterior al pueblo del Nilo, prediluviano, y por ello hace referencia a las columnas de ladrillo y piedra, en las que, según algunos, Adán dejara inscrito todo el arcano saber.

Muchos años dedicó Valeriano a la preparación de sus *Hieroglyphica*; la extensa cita de autores, que supera el millar, así lo explica. En este sentido hemos señalado que el lenguaje simbólico en base al tratado de Horapolo, claro precedente de su obra, lo pudo conocer a través de su tío Urbano, eminente helenista, también por la señalada edición que Aldo realiza en griego en 1505 en la ciudad del Adriático. Pero, no hemos de olvidar su formación, y en el trato con sus amistades podemos encontrar una respuesta. Gian Mario Filelfo, hijo del citado Francesco —comentarista de Horapolo, como se ha señalado—, fue profesor de poesía, oratoria e historia en Venecia. No podemos asegurar que fuera maestro de Valeriano, pero para otras figuras, en el mismo contexto cultural veneciano como Sabélico y Giorgio Valla, sí lo fue, y así se desprende de su biografía. El interés de Valeriano por la poesía se manifiesta en la edición en 1509 de sus poemas juveniles — Praeludia — y explica su posible relación con Gian Mario para el conocimiento del tratado de Horapolo.

Las imágenes significantes no escaparon a los artistas que vieron en este tratado una enciclopedia sobre las propiedades semánticas de la naturaleza. Así se aprecia en un incontable número de manifestaciones plásticas en todo el continente de las que va dando cuenta la investigación iconográfica. Valeriano, en su prólogo general, insiste en ello: sus comentarios van dirigidos a los artistas para que, en sus pinturas, tengan presentes las cualidades y significados de lo que representan:

Toda nuestra exposición se orienta hacia la tarea de los escultores, pintores, y para que ellos perfilen los gestos.

## Añade:

Así pues, de vez en cuando voy entremetiendo ejemplos de este tipo porque todo este trabajo mío fue asumido para utilidad y provecho de aquéllos que se deleitan en pintar, con el propósito de que, además de los motivos egipcios y muchos otros sentidos místicos, dispongan de historias que puedan adaptar al argumento que ellos elijan (Valeriano, 2013: CXVIII).

En consecuencia, el tratado fue muy divulgado tanto en el siglo XVI como en el XVII y, con diferentes añadidos, traducido al italiano (1602), al francés (1576 y 1615) y al alemán. En el siglo XVI y en Basilea disponemos, además de la edición príncipe, de las de 1567 y 1575 por Tomás Gaurino, en la que destacan sus estampas. En total se dieron cita más de treinta y cuatro publicaciones.

Los *Hieroglyphica* de Horapolo quedan presentes en la edición de Valeriano, aunque, en ocasiones, no reconoce su fuente, sino que la establece en otro tipo de composiciones. Sobre el particular podemos reparar en su consideración sobre el cetro, la cigüeña y el caballo marino. Pierio nos dice que esta composición toma su fuente en la conocida *Tabula Isíaca o Tabla de Bembo* [Figura 44], placa de bronce descubierta hacia el año 1527 tras el *Saco de Roma*, y que fuera llevada al grabado por Enea Vico hacia el año 1555, artista que de igual manera abrió la estampa sobre Carlos V en el año 1550 siguiendo modelo de Tiziano, y donde dispone estos mismos atributos: el cetro, la cigüeña

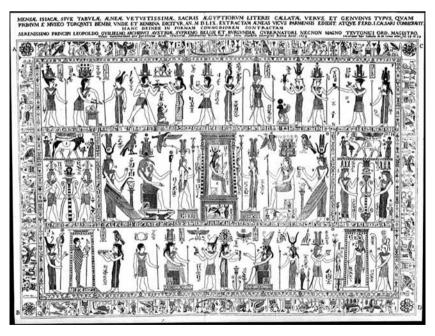


Fig. 44. Tabula Isiaca o Tabla de Bembo. Reproducción de la placa de bronce original.

y el caballo marino acompañando a la alegoría de la Justicia figurada mediante la espada y, como ya señalamos, con el avestruz, en este caso con el hierro en su pico (González de Zárate, 2000: 231-234).

Valeriano repara en los elementos que conforman un cetro, la cigüeña e hipopótamo en la mencionada tabla, y propone la fuente de su composición en la señalada lámina en bronce; comenta sobre el particular que la imagen propone la victoria de la piedad, encarnada por la cigüeña, sobre la impiedad, referida por el caballo marino (*Hierog.* XVII, 2) [Figura 45]. En este sentido, no señala la fuente de la composición que se encuentra con claridad en los *Hieroglyphica* de Horapolo [Figura 46] cuando dice:

Cómo representan 'injusto y desagradecido'.

Para 'injusto y desagradecido', dibujan dos uñas de hipopótamo mirando hacia abajo. Pues éste, cuando está en la flor de la edad, pone a prueba a su padre, para ver si es vigoroso, luchando contra él, y en el caso de que el padre se retire cediéndole el lugar, aquél llega a la unión con su propia madre y deja que éste viva. Pero si no le permite que se una con la madre, lo mata, ya que es más valeroso y fuerte. Y en la parte más baja de los cetros ponen dos uñas de hipopótamo, para que los hombres que vean esto y conozcan el motivo estén mejor dispuestos a una buena conducta (*Hierog.* I, 5, 10; González de Zárate, 1991: 154).



Fig. 45. Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, XVII, 2.

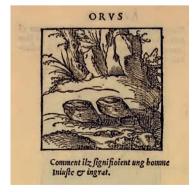


Fig. 46. Horapolo del Nilo, Hieroglyphica, I, 5, 10.

Por otra parte, la cigüeña es imagen del sentido contrario, de la piedad. Así se refiere mediante el ave en los *Hieroglyphica* [Figura 47]:

Cómo representan 'el que ama a su padre'.

Si quieren expresar 'hombre que ama a su padre', pintan una cigüeña. Pues, tras haber sido alimentada por sus progenitores, no se aparta de sus padres, sino que permanece con ellos hasta la más extrema vejez, prodigándoles sus cuidados (*Hierog.* II, 10, 3; González de Zárate, 1991: 375).

La huella de Valeriano fue singular: el argumento fue referido en un emblema de Hadrianus Junius, incluido en sus *Emblemata* editados por Plantino en 1565 (emblema 17) [Figura 48], donde se dan cita los elementos iconográficos indicados para precisar que en el ejercicio del poder la piedad debe vencer en toda ocasión a la impiedad. Luis de Urreta, en la citada edición de 1610 de su *Historia eclesiástica*, considera la fuente de la composición en Valeriano sin citar a Horapolo. Su lectura es plural y no tan particular al considerar el simbolismo del hipopótamo tras la descripción del animal siguiendo a Plinio:

Este animal (según escribe Pierio Valeriano) fue hieroglífico de la impiedad, que con propriedad significa la crueldad con su proprio



Fig. 47. Horapolo del Nilo, *Hieroglyphica*, II, 10, 3.



Fig. 48. Hadrianus Junius, *Emblemata*, Amberes, 1565, emblema 17.

padre, así como la piedad es una virtud que denota servicio hecho al padre. Y la razón que da fundamento a este símbolo es que este animal bruto es de tan depravada naturaleza, tan maldita, dañada y perversa, que se rebela contra su padre que le engendró, por celo de su misma madre, y assí procura quitalle la vida, por quedar señor de la que le parió; y si acaso queda vencido del padre por ser aún pequeño, aguarda a que tenga más fuerzas, y con el tiempo vaya creciendo y embarneciendo, y vuelve a la estacada con su mismo padre, el cual como se va envejeciendo, al fin tantas veces se prueba en batalla, que una vez y otra queda vencido y muerto por el que recibió la vida del, y entonces queda el hijo señor absoluto de su propria madre. Por esta propriedad tan cruel y fiera que el soberano Artífice quiso plantar en el corazón bruto y entrañas impías de esta fiera alimaña, para nuestra enseñanza, y que huyamos de semejante ingratitud y crueldad, le pintaron los antiguos al Hipopótamo por símbolo de crueldad, de impiedad e injusticia. Y según Pierio y Juan Camertes, pintaban los Egipcios un cetro Real, y en lo alto del por remate una Cigüeña, y al pie del mismo cetro un



Fig. 49. Vista de Toledo. Georg Braun y Franz Hogenberg, *Civitatis orbis terrarum*, Colonia, 1596.

Hipopótamo, significando con este dibujo (como dice Alexandro ab Alexandro) que el Juez, el Príncipe y Rey ha de ser amigo de la justicia, de la piedad, y clemencia, significada por la Cigüeña, ave pía; y estas virtudes ha de llevar siempre delante de los ojos, poner sobre su cabeza, y preciarse de ellas, como padre de todos; y que la crueldad, fiereza, injusticia e impiedad ha de poner bajo de sus pies, menospreciar semejantes vicios, y olvidarse de ellos, que son proprios de tiranos crueles, y desaforadores (...). Otros dan otra declaración a la figura de este cetro, diciendo que significa el modo como se ha de administrar justicia, y el oficio de Rey, pues en él primeramente se desea blandura, y piedad de Cigüeña cuando sea menester, para el amparo de los pequeños y tenga juntamente el ánimo y pecho fuerte del Hipopótamo, sin distinción de estados, personas y dignidades (Urreta, 1610: lib. I, cap. 30, pp. 325-326).

Sin duda Enea Vico fijó su atención en el tratado de Horapolo y allí encontró la fuente para su composición al menos en el retrato de Carlos V. De igual manera Braun y Hogenberg, en la edición de 1572 de sus *Civitatis orbis terrarum*, al ilustrar la ciudad imperial de Toledo como urbe sede del primado eclesiástico en España y como sede imperial, nos ofrece el báculo episcopal junto al cetro —expresión del poder— y, sobre él, observamos la cigüeña, figura referente a la victoria de la piedad en toda acción de gobierno [Figura 49].

Valeriano sigue el criterio de Alberti y no duda en aplicar su erudición en base a la Antigüedad para proponer novedosos jeroglíficos que nos ofrecen variados sentidos esencialmente de orden moral. Así, a la figura de Horapolo respecto al comportamiento de los animales y su posterior lectura, añade las *Historias* de los animales de Aristóteles y de Eliano, sin olvidar los escritos de Plinio y Pausanias, entre otros. Busca el concepto mediante la forma, la idea en base a la naturaleza por Dios creada pues, por aquella, se explica. Todo un universo simbólico, todo un imaginario intelectual.

Floriana Calitti (2006) señala que Erasmo de Róterdam, entendiendo que este místico lenguaje se fundamenta en la interpretación de la naturaleza, no dudó en precisar al hablar del *enigma sententiae* ("El enigma de la expresión"):

Si alguno conoce y penetra profundamente en las propiedades de las cosas singulares o en la esencia de la naturaleza particular de un animal cualquiera, podrá al fin, perdido en la conjetura de aquellos símbolos, alcanzar el sentido secreto de la expresión (Erasmo de Róterdam, *Proverbiorum*, Ferrara, 1514: 154; trad. de J. Francisco A. Elizalde).

La huella de Valeriano, a partir de su edición en 1556, influyó de gran manera tanto en Europa como en América. Así lo podemos apreciar en sor Juana Inés de la Cruz y su *Neptuno alegórico* en honor al virrey Tomás de la Cerda escrito en el año 1680, donde lo cita en tres ocasiones, e incluso ocupa la primera referencia entre los plurales eruditos que sigue en su texto:

### Excelentísimo Señor:

Costumbre fue de la Antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias; y así a Dios solían representar en un círculo, como lo escribe Pierio Valeriano (...) (De la Cruz, 2009: 65).

Sor Juana establece una referencia más a los *Hieroglyphica* al reparar en los dos últimos libros que aparecieron a partir de la edición de 1567 por Celio Agostino Curione, a quien no cita:

Otras veces, en el que llamaban *Eneph*, por quien entendían al criador del universo, como refiere el que añadió jeroglíficos a las obras del dicho autor (...) (De la Cruz, 2009: 65).

También en México, y en el mismo año 1680, Carlos Sigüenza y Góngora escribió su tratado *Teatro de las virtudes políticas que constituyen un príncipe*, dedicado igualmente al citado virrey Tomás de la Cerda. La mitología no será el centro de su alegórico arco triunfal propuesto, y presentará en su lugar a los reyes mexicas. No obstante, en una ocasión referida a la adoración al fuego cita a Valeriano como fuente.

El pequeño tratado de Horapolo queda ampliado en Valeriano, quien recoge sus figuras semánticas y, al modo propuesto por Alberti, nos ofrece otras nuevas.



Fig. 50. Pieter Brueghel "el Viejo", *Triunfo de la Muerte*, c. 1562. Madrid, Museo del Prado.

El Museo del Prado custodia una singular pintura de Pieter Brueghel llamado "el Viejo" (1525-1599), con el argumento conocido como el *Triunfo de la Muerte* (c. 1562) [Figura 50]. Algunos detalles de la pintura tuvimos ocasión de exponer y publicar en el Museo del Prado dentro del ciclo anual de conferencias titulado *Los dioses cautivos*, donde participamos con el tema: "De algunas pinturas en el Museo del Prado. Mitos en metáforas"<sup>24</sup>.

Podemos reparar en algunos detalles de la pintura que Brueghel compuso considerando sus precedentes tanto gráficos como literarios. El óleo es un discurrir sobre la presencia de la muerte, todo un ejército de esqueletos que van poniendo fin a la vana vida en sus diferentes estratos sociales. Y así su presencia se hace patente a la hilandera, al príncipe, a los divertidos jóvenes que juegan con las cartas y a los amantes que, entretenidos con la música, parecen ignorar su llegada.

<sup>24</sup> Sor Juana Inés de la Cruz señala la figura de Valeriano en su comentario a Dios, Isis y el delfín.

Un tosco carro de madera recoge los cráneos, y sobre ellos reposa una pala; el escuálido caballo se acompaña de un transido que, en sus manos, porta la campana anunciadora y una lámpara, y en su lomo reposa un ave, el cuervo. La idea se presenta clara: se trata del anuncio de su imprevista presencia que se recoge en diferentes composiciones pictóricas de toda Europa (González de Zárate, 2014).

Es así que el cuervo remite a este contenido, a la "muerte imprevista" como se da cuenta en los afamados y conocidos para la época *Hieroglyphica* de Horapolo [Figura 51]. Allí leemos:

Un cuervo nocturno representa 'muerte'; pues se acerca de repente a los polluelos de las cornejas por la noche, como la muerte se acerca de pronto (*Hierog.* II, 8, 1; González de Zárate, 1991: 347).

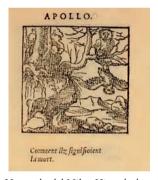


Fig. 51. Horapolo del Nilo, Hieroglyphica, II, 8, 1.

El cuervo nocturno, el búho, lo apreciamos con esta significación en la literatura emblemática como se precisa, entre otros, en Alciato<sup>25</sup>. Valeriano recoge la indicación de Horapolo en su comentario de la lechuza o búho (*Hierog.* XX, 19).

<sup>25</sup> Sobre el particular, podemos considerar los *Emblemata amatoria* (Ámsterdam, c. 1605) del holandés Theocritus a Ganda (Teócrito de Gante), en cuyo emblema 24 el ave reposa sobre el pecho de un difunto para señalar que la llegada de la muerte es incierta, y así lo observamos igualmente en los emblemas de Alciato (emblema 116). Con el mismo argumento se presenta en el emblema 23 de la centuria dedicada a las aves de Joachim Camerarius, tomando como fuente el señalado de Alciato donde el búho reposa sobre un difunto. Virgilio precisa en la *Eneida* esta relación del ave con la muerte: "...que por los tejados un búho solitario con fúnebre canto..." (*Aen.* 4, 461).



Fig. 52. El Bosco, *Tríptico del carro de heno*, c. 1500. Madrid, Museo del Prado. Detalle.



Fig. 53. Andrea Mantegna, *Oración en el Huerto*, c. 1458-1460. Londres, National Gallery.

Variados son los ejemplos en la pintura que nos presenta el ave (cuervo-búho) con este sentido semántico. Brueghel, el Bosco, Hans Baldung Grien, Mantegna y Cornelis van Haarlem nos ofrecen ejemplos en pintura<sup>26</sup> [Figuras 52, 53 y 54]; en el ámbito de los grabados

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Mantegna en su *Oración en el Huerto* de 1489 recrea al cuervo que reposa sobre un árbol anunciando el prendimiento que llevará a la posterior e inmediata muerte de Cristo. Los ejemplos en la pintura se manifiestan en singulares artistas, como en Pietro di Giovanni d'Ambrogio, quien, hacia 1445, compone su *Adoración de los pastores*; aquí



Fig. 54. Hans Baldung Grien, *Las edades y la Muerte*, c. 1541-1544. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 55. Hieronymus Wierix según Ambrosius Francken, "Vejez (Noche)", *Cuatro edades del hombre y la Muerte*, antes de 1619.



Fig. 56. Baccio Baldini (atrib.), *Alegoría del Amor y la Muerte*, c. 1465-1470.



Fig. 57. *Ich fyrcht del tag*, xilografía alemana anónima, s. XVI.

citaremos a los artistas Baccio Baldini, Ambrosius Francken y su *Carro de la Muerte*, o el citado Hans Baldung Grien [Figuras 55, 56 y 57].

Antonio Palomino, en el señalado *Museo pictórico*, propone a Valeriano como la figura más destacada en el arte de los jeroglíficos, y los define en su tratado de una manera claramente libre:

El jeroglífico, es una metáfora, que incluye algún concepto doctrinal mediante un símbolo, o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico, y versión poética en idioma vulgar. De éstos se usa en funerales de héroes, y grandes capitanes, y en coronaciones de príncipes, entradas de reina y otras funciones semejantes; y asimismo en fiestas solemnes del Santísimo, y de la Purísima Concepción, canonizaciones de santos y otras festividades; en que se aplican figuras, y símbolos de la Escritura Sagrada y otros conceptos teológicos, arcanos y misteriosos (Museo pictórico I, 9, §11; Palomino, 1988: 159).

La obra de Valeriano tuvo seguidores e imitadores. Entre ellos debemos señalar a Pedro de L'Anglois con sus *Discours des hierogliphes aegyptiens, emblèmes, devises et armoiries* (...) pour exprimer toutes conceptions, à la façon des Aegyptiens par figures et images des choses, au lieu de lettres. Avecques plusieurs interpretations des songes et prodiges (París, 1583), dedicado a François du Plessis, padre del Cardenal de Richelieu, que fuera editado por Abel L'Angelier.

el búho se dispone en el centro de la escena explicando un destino: la muerte no anunciada del Redentor. En el Bosco y su *Carro de heno*, tabla compuesta hacia 1500, observamos el búho en la rama de un árbol junto a jóvenes en fiesta, donde el ave anuncia un final inesperado. También en su *Ecce-Homo* de hacia 1475 vemos al ave sobre Pilato como anuncio de una muerte segura e imprevista pues el gobernador romano, siguiendo los apócrifos, prometió a Prócula, su mujer, no condenarlo a muerte. También en el pintor Juan de Flandes y su *Natividad* de 1508, ocupando el centro de la composición, en referencia a la futura muerte de Cristo desconocida para su madre María. En el artista alemán Hans Baldung Grien y su argumento sobre las *Tres edades y la Muerte*, obra elaborada entre los años 1541-1544, que nos presenta a la Muerte acompañada de su reloj de arena y con una lanza rota como anuncio de que la vida se acaba sin aviso alguno a cualquier edad; toma por su brazo a una anciana que arrastra consigo a una joven. En el suelo se dispone un niño, quizá muerto, y el señalado búho que vamos comentando.

#### 7. Los Hieroglyphica en la Iconología de Cesare Ripa

Cesare Ripa (1555-1622) destacó por la edición de la *Iconología* (*Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichita et da altri luoghi*) (primera edición en Roma, 1593), libro muy influyente en su tiempo, pues se convirtió en un extenso tratado de alegorías ordenadas alfabéticamente al servicio de literatos y artistas en general.

Ya dimos cuenta del planteamiento de Horapolo en su tratado donde, tras la presentación de una idea concreta llegaba al objeto (generalmente animal) como aplicación y explicación. Alciato, en sus emblemas, seguía esta orientación y, mediante el planteamieno de una idea a modo de mote o lema, justificaba el objeto representado o "cuerpo" del emblema. Esta combinación objeto-idea, idea-objeto, se manifiesta en los jeroglíficos de Valeriano, que parecen así corresponderse con Horapolo y con la conocida *Iconología* de Ripa, donde la idea se convierte en el centro de la narración que posteriormente se justifica a través del objeto.

El diccionario iconográfico que supuso la edición de Valeriano fue de gran influencia en esta enciclopedia de comportamientos morales que nos ofrece Cesare Ripa, y que tanto influyó en los artistas desde su edición príncipe en el año 1593 (sin ilustrar, primera edición ilustrada en 1603) [Figuras 58 y 59]. La huella de Pierio se manifiesta una y otra vez, ya que es el tratado más citado en toda la *Iconología*.

Disponemos de pocos datos sobre la biografía de Cesare Ripa [Figura 60]. Según sus propios comentarios, debió nacer en Perugia entre los años 1555-1560, y prontamente se trasladó a Roma entrando al servicio del cardenal Anton Maria Salviati, a quien dedica la primera edición de su tratado, la *Iconología*. Tras la muerte del cardenal, siguió al servicio de la familia, en este caso del marqués Lorenzo Salviati, a quien de igual manera le dedica la primera edición ilustrada de 1603. Múltiples publicaciones se sucedieron en el siglo XVII y así, a la citada de Roma, se deben añadir las de Padua, Siena, Venecia o Parma.

Falleció Cesare hacia el año 1622 en la ciudad de Roma, siendo enterrado en Santa María del Popolo, como se precisa en el Archivo Histórico del vicariato (Stati d'anime 1605-1621, S. Maria del Popolo, Roma, fol. 9r, junio de 1622): *Anno et mense ut supra, die vero 22*,



Fig. 58. Cesare Ripa, *Iconología*, Roma, 1593. Portada.



Fig. 59. Cesare Ripa, *Iconología*, Roma, 1603. Portada.



Fig. 60. Cesare Ripa. *Nova iconología*, Padua, 1618.

Dominus Cesar Ripa Perusinus eques aetatis annorum 75 circiter in comunione Sanctae Matris ecclesiae animam Deo reddidit, refectis sacramentis, cuius corpus sepultum fuit in nostra ecclesia.

Si bien tanto Alciato como Valeriano incorporan imágenes y significados que superan el jeroglífico egipcio, Ripa es de la misma opinión, y así lo refleja en el ya mencionado título de la obra —*Iconologia overo descrittione dell'imagini universali*—, donde nos recuerda la libertad creativa a la manera ya señalada por León Battista Alberti.

Así, el tratado se convierte en una descripción de imágenes que opera en función de una idea o lección moral a la cual trata de ajustarse en sus atributos explicativos que la definen. La edición francesa de Boudard propone una representación de la *Iconología* fundamentada en sus fuentes, y aquí se dan cita dos con claridad: la alegoría del jeroglífico egipcio y la propia de la numismática. En resumen, los *Hieroglyphica* junto a las fuentes greco-latinas propias de los reversos en las medallas. No extraña, en consecuencia, que Charles Nicolas Cochin, en su edición de la *Iconología* de Ripa, proponga sus contenidos como fuente para alegorías, símbolos y emblemas.

Este sin duda fue el gran propósito de Cesare Ripa: establecer una enciclopedia moral a través de imágenes, pero imágenes fundamentadas esencialmente en la antigüedad egipcia y clásica, tanto en su literatura como en las imágenes que nos han legado.

Como colaborador del cardenal Salviati, Ripa, como lo hizo Valeriano, pudo gozar de amplios conocimientos sobre el mundo antiguo en Roma, tanto en colecciones particulares como en bibliotecas. Por otra parte, en diferentes viajes por Italia fijó su atención en alegorías e imágenes que nos relatará en sus textos. Así, las medallas romanas fueron un recurso iconográfico muy citado por el Perugino.

En el prólogo a la primera y tardía traducción al castellano en el año 1987, se recogen las diferentes ediciones de la *Iconología* en latín, italiano, francés, alemán e inglés que, desde su primera aparición en 1593, se han ido desarrollando por lo general ilustradas.

Varias ediciones fueron trabajadas y aumentadas por el propio Cesare. La no autorizada de Milán, 1625, y las de 1602, 1603, 1611, 1613 y 1618, lo que explica la singular difusión y éxito del tratado.

La obra de Ripa se presenta a modo de diccionario pues los diferentes elementos, generalmente de carácter moral, quedan secuenciados, como se ha señalado, en claro orden alfabético. Este aspecto es singular ya que establecía una búsqueda rápida para los artistas y literatos en general. El autor sabía de esta necesidad que las artes precisaban para establecer una unidad figurativa en la expresión de abstracciones; de ahí que, en la presentación de su obra en la edición de Siena, 1613, señale en el frontispicio:

Obra útil para oradores, predicadores, poetas, pintores, escultores, dibujantes, y para todos los estudiosos en general, así como para idear Conceptos, Emblemas y Empresas (...) (Ripa, 1987: I, 39).

Sus alegorías se convierten en imágenes semánticas, y por ello, en su proemio de la citada edición sienesa, se centra en el arte de la pintura:

Dejando pues a un lado las Imágenes de las que se sirve el orador (...) diré sólo de las que son propias de los Pintores y de todos cuantos mediante el color o por cualquier otro medio visible intentan representar algo diferente de lo que a primera vista aparece (...) (Ripa, 1987: I, 45).

El recurso, la metáfora mediante la imagen, recuerda sin duda los considerados ideogramas egipcios donde, por una figura de la naturaleza, se explicaban asuntos complejos del espíritu. Una recreación con raíz platónica muy en consonancia con el pensamiento del Humanismo. Ripa nos dice:

Nada tengo que añadir a estas advertencias (...) para mejor conocimiento de estas Imágenes; las cuales, por cierto, con toda maestría surgieron de la abundante doctrina de los Egipcios (...) (Ripa, 1987: I, 49).

En este sentido, Ripa reclama gran atención en la creación de las alegorías que nunca deben ser a capricho del artista, sino fundamentadas en el saber antiguo, bien egipcio o bien greco-latino:

Tales son casi todas las Imágenes que fueron diseñadas por los Antiguos, así como las también ideadas por aquellos de los Modernos que no se dejan guiar por su capricho. (...) Sépase en todo caso que siempre se vieron entre los Antiguos multitud de Imágenes muy juiciosamente compuestas (...) (Ripa, 1987: I, 47-48).

En los albores del Renacimiento, hacia 1436, León Battista Alberti, en su tratado *Della pittura*, reparaba en un aspecto muy singular para la Historia del Arte: llegar al sentido final que el artista ha querido conferir a su creación. El tratadista considera el propósito fundamental de la pintura, que poco dista del que, en su tiempo, propuso Filóstrato:

(...) la sabiduría que contiene o la oportunidad de lo representado que es, a mi entender, lo más importante de la pintura (*Im.* I, 9, 5; Filóstrato, 1996: 240).

#### Nos dice Alberti al inicio del libro III de la citada obra:

Por su propio placer los artistas debieran reunirse con poetas y oradores, quienes tienen muchas cualidades en común con los pintores y tienen un conocimiento amplio sobre muchas cosas. Esto podría ser muy útil para una bella composición de la *istoria*, cuyas mayores virtudes consisten en la inventiva (creatividad). Como se verá, una inventiva hermosa tiene una fuerza tal que incluso sin llegar a la pintura, es agradable por ella misma (*Della pittura*, 3; Alberti, 1998: 116).

La invención, la historia que se presenta, nutrida de poetas y retóricos, da como resultado una pintura intelectual que se hace preciso analizar en sus detalles. Por ello, si bien Alberti en su citado *Della pittura* puntualizaba que lo más importante en las artes son los asuntos, las historias que se presentan, será de interés discurrir no solamente en los argumentos: también en la propia historia que la imagen contiene en sus detalles, analizando sus precedentes tanto visuales como literarios.

Como se ha indicado, Ripa propone, como ya lo hiciera Alberti, otros jeroglíficos nuevos. Podemos detenernos en el *pileo*, pequeño casco o gorro asociado en su significación a la libertad, que Valeriano

recrea tomando su fuente en las monedas romanas (*Hierog.* XL, 3) [Figura 61], como se puede apreciar en la edición de Antonio Agustín en sus *Dialogos de Medallas, Inscriciones y otras antiguedades*, Tarragona, 1587, y que Cesare Ripa sigue en sus alegorías difundiendo un motivo visual y semántico muy socorrido en la Historia del Arte [Figura 62].



Fig. 61. Pierio Valeriano, Hieroglyphica, XL, 3.



Fig. 62. Antonio Agustín, *Diálogos de medallas, inscripciones* y otras antigüedades, Tarragona, 1587. Monedas.

En la pintura sobre *La Libertad guiando al pueblo* de 1830, Delacroix figura la rebelión de París el 28 de julio, y para ello sigue una tradición iconográfica que toma su origen en las citadas medallas romanas: se trata del rojo sombrero que porta la alegoría, y que viene a referir al pileo romano, un sombrero que se daba al esclavo cuando tomaba su libertad, y que ahora se transforma en un gorro frigio [Figura 63].

Antonio Agustín, como señalamos, en su citado tratado, recoge varios ejemplos ilustrados donde el pileo, en base a monedas clásicas como el denario del emperador Antonio que cita Valeriano, remite a la Libertad. Cesare Ripa considera y explica el sombrero como imagen de la Libertad, y precisa:



Fig. 63. Eugène Delacroix, La Libertad guiando al pueblo, 1830. París, Museo del Louvre.

Mujer vestida de blanco que sostiene un cetro con la diestra y con la siniestra un gorro. (...) Se le pinta el gorrillo que dijimos, porque cuando querían los Antiguos Romanos dar libertad a un siervo, después de afeitarse los cabellos le hacían llevar gorro, celebrándose dicha ceremonia en el templo de una Diosa a la que llamaban Feronía, considerada protectora de los que adquirían la Libertad; por cuya razón bien conviene y corresponde que se le ponga el gorro (Ripa, 1987: II, 19-20).

Esta referencia iconográfica por la que el rojo sombrero es imagen de la Libertad dio pie en el siglo XIX a varias repúblicas americanas para disponerlo en sus oportunos blasones como alegoría de la Libertad por llegar a su final como colonias imperialistas: es el caso de Argentina, Colombia, Cuba y Bolivia, y también, y entre otros ejemplos, con la misma lectura, del senado en los Estados Unidos. De igual manera, el detalle quedó representado en diferentes carteles de la Primera y Segunda Repúblicas españolas como imagen de la Libertad del pueblo. Múltiples ejemplos se pueden citar en este sentido.

La misma idea se traduce por la mujer que porta el sombrero en la lámina del siglo XVIII que abriera Scotin II y que explica la figura del rey socorriendo a Inglaterra, o en la composición del siglo XVII de grabador anónimo que remite a la Libertad de Holanda con respecto al dominio español; así lo realizan, entre otros, Gravelot y Reinier Vinkeles. James Barry nos presenta en el año 1776 la muerte de la Libertad en Europa y su nacimiento en América mediante el pileo sostenido por el bastón que corona el templo de la Libertad que se asienta sobre el ave fénix.

La figuración de esta iconografía, como señalamos, es general: en una estampa de Michael Sweerts, la balanza de la justicia se inclina a favor de la Libertad que se ilustra en imágenes mediante el bastón y el sombrero. Ya en el año 1660 Jan Saenredam presenta una alegoría sobre la Libertad de Flandes respecto a los dominios hispanos y, como apreciamos, el sombrero es clara expresión de esta idea. Henri Rousseau, en su pintura de 1892 titulada *Un centenario de la independencia*, propone al pueblo francés en el baile acompañado del gorro o pileo de la libertad; de igual manera lo observamos en pintura de 1795 por Jean-Baptiste Regnault titulada *Libertad o muerte*, y, entre otros, en Le Gros [Figuras 64, 65 y 66].



Fig. 64. Henri Rousseau, *Un centenario de la independencia*, 1892. Los Angeles, Getty Center.



Fig. 65. Jean-Baptiste Regnault, *La Libertad o la Muerte*, 1795. Hamburgo, Kunsthalle.



Fig. 66. Antoine-Jean Gros, *Alegoría de la República francesa*, 1795. Versalles, Musée de l'Histoire de France.

En la pintura *El Guernica* de Picasso [Figura 67], la mujer, transformada en metáfora, nos ofrece, en sus detalles, aspectos singulares que justifican su identificación. La composición fue puesta en relación por Otto von Simson con el argumento de Rubens en sus *Horrores de la Guerra* [Figura 68] donde, la alegoría de Europa alza sus brazos ante los desastres de la violencia; de ahí que llegara a denominar esta pintura como *el Guernica barroco*. El lienzo de Picasso se gestó curiosamente en 1937, pasados trescientos años de la citada obra de Rubens, que lo fue en 1637.

Picasso, a la derecha del lienzo, presenta a la mujer que alza sus brazos de igual manera. Si observamos y reparamos detenidamente en su cabello, la zona superior queda claramente marcada y coloreada en tono oscuro dando la sensación de estar cubierta por una especie de puntiagudo sombrero; las fotografías sobre la evolución de la pintura que realizara Dora Maar así lo manifiestan pues, si bien en un inicio no se aprecia, posteriormente su disposición es clara [Figura 69]. El comentario tiene sin duda toda su importancia, y podemos considerar

que la huella del artista Eugène Delacroix, tan destacado por Picasso, está presente. Georges Salles, director del Museo del Louvre, preguntó a Picasso sobre el artista francés, y su contestación dice mucho: "En nombre de Dios ¡qué pintor!".

En consecuencia, respondiendo a un cromatismo oscuro, como es el caso de la pintura que comentamos, la disposición del sombrero sobre el cabello viene a consolidar semánticamente la lectura que hacemos de esta alegoría. Se trata de España, una España alarmada por la violencia de la guerra, una España que siendo libre no quiere renunciar a su máximo tesoro como país, la Libertad.



Fig. 67. Pablo Picasso, Guernica. 1937. Madrid, Museo de Arte Reina Sofía.



Fig. 68. Pedro Pablo Rubens, *Los horrores de la Guerra*, 1637. Florencia, Palacio Pitti, Galeria Palatina.



Fig. 69. Pablo Picasso, estudio preparatorio para *Guernica* (detalle), 1937. Fotografía de Dora Maar.

Una alegoría de España, de una España en la que peligra su Libertad y por ello, alarmada, como lo manifiesta en sus airados gestos. Curiosamente, José María Uzelay, director general de Bellas Artes del Gobierno Vasco, consideró la pintura como "pornográfica", y todo ello en base a un comentario puesto en boca de Picasso que recogemos:

La referencia a la pornografía se basó en un supuesto comentario que escuchó en boca del propio Picasso, quien, en una presentación del cuadro a un público entre el que se encontraba el presidente vasco, reaccionó de esta manera ante los comentarios de los congregados que se extrañaban de que hubiese pintado la mano de la mujer con seis dedos:

- 'No son dedos'.
- 'Pues ¿qué son?' le pregunté, pese a conocer la respuesta.
- 'Lo que ellos y yo tenemos entre las piernas' (Mees, 2007: 544).

Fuera o no cierto el comentario, en realidad la figura de la Libertad de España presenta once dedos, una mano con cinco y la otra con seis; no parece tratarse de una "polidactilia", sino que dispone de un sentido

concreto. La razón, por ilógica, explica sin duda aún más la imagen en relación con España. Si bien la Segunda República española se extendió entre los años 1931 a 1939, siendo la segunda vez en la historia donde la elección política de sus representantes estuvo en manos del pueblo, el anterior periodo de libertad se corresponde con la Primera República, cuya duración tan solo ocupó once meses, de febrero a diciembre de 1873. Quizá, el sentido de esta disposición se explique dentro de la Historia del Arte (González de Zárate, 2013)<sup>27</sup>.

El once, la mano de once dedos que se levanta desafiante, viene a remitir al tiempo, once meses, en que España gozó de una Libertad que perdió tras la restauración monárquica y borbónica por parte del general Martínez-Campos, que puso fin a la Primera República. Eso fue la España en la Primera República, un breve período de once meses que

<sup>27</sup> Rafael Sanzio, en su afamada *Madonna Sixtina*, dispone al pontífice Sixto con seis dedos, muy relacionado con el significado a que remite su nombre: seis. Por tanto, la alteración anatómica conlleva una lectura semántica de la imagen, traduce sencillamente un aspecto numérico aunque pudiera responder a otras lecturas más profundas, pues se ha considerado que remite a un sexto sentido, un sentido de conocimiento que supera la normalidad. El seis, en los tiempos del Humanismo, conlleva relaciones significantes; así, el maestro de Urbino lo dispone en varias ocasiones, como lo apreciamos en los pies de José en el tema sobre los Desposorios de María y también en la llamada Disputa del Sacramento, concretamente en la figura de san Agustín, quien dispone la mano con seis dedos. Así, Nicolás Cochin al describir la Cena de Leonardo que observa en el año 1757 precisa un defecto en la composición, y señala que san Juan disponía de seis dedos. Conocida es la pintura de Marc Chagall Autorretrato con siete dedos que el artista realizó en el año 1913 y que se conserva en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. El lienzo se ha relacionado con el siete y asociado con los siete días en que Dios, como supremo hacedor-artista, creó el universo. Cuando el artista fue cuestionado por esta disposición, contestó: "¿Por qué siete dedos? Para introducir una construcción alternativa, un elemento fantástico entre elementos reales". El lienzo representa una escena popular de su aldea rusa y se dan cita, por otra parte, una vista de París y otra de su Rusia natal envuelta en nubes, toda una añoranza que el artista compone en su estudio parisino de La Ruche y que, curiosamente, iban ya para siete los años que Chagall llevaba entregado a la pintura. Su sentido bien pudiera ser más literal y remitir a estos señalados siete años que el artista está dedicado a la pintura entre su Rusia y París. Picasso, en El sueño, fechado en 1932, recrea a su amante y modelo Marie-Thérèse Walter con seis dedos en cada mano; bien pudieran reflejar la misma medida de tiempo los seis años de relaciones entre 1927 y 1932. El propio artista, en otro retrato de Marie-Thérèse fechado en 1937, presenta nuevamente seis dedos (París, Museo Picasso), es decir, son once entre las dos manos, once años que Picasso lleva en relación con su amante, musa y modelo Marie (1927-1937).

ahora, en la Segunda, teme y se alarma por su existencia y pérdida de libertad para el pueblo.

Ripa nada deja a la improvisación, y considera que el jeroglífico, como lenguaje universal en imágenes, debe fundamentarse en el pensamiento, en los eruditos antiguos, que es lo mismo que decir en la tradición cultural.

Bajo esta figura de España en su pérdida de la libertad reposan las fasces, pequeños haces hechos de varas que, atados, rodeaban el hacha (secteris, pequeña, de un palmo). La significación se presenta sencilla en esta pintura de Picasso, pues las fasces fueron muy representadas por múltiples artistas, remitiendo a la idea de Justicia ya que los lictores, cuando se dictaba sentencia de muerte, daban tiempo al magistrado para que, al soltar los fasces, meditara en su resolución final. Siguiendo el reportaje fotográfico de Dora Maar, los fasces aparecen en la sexta de las fotografías, no antes y, en los Estudios, no quedan figuradas. Por tanto, al igual que el pileo, gorro de la libertad, el artista fue añadiendo elementos significantes sobre la pérdida de Libertad y de Justicia.

Ya Plutarco comentaba, según recoge Juan de Horozco en el emblema 32 de sus *Emblemas morales*, la razón por la que los romanos llevaban atadas fasces y segures:

(...) que se ordenó así, porque siquiera aquel poco espacio que se tardaban en desatarlas, tuviesen para mirar lo que hacían. Y esto se advierte a todos los ministros de justicia, y principalmente a los Príncipes en el presente emblema, con la figura de las fasces y segures (Horozco, 1589: II, emblema 32, fol. 64v).

Juan de Solórzano Pereira, ya en siglo XVII, sigue este pensamiento en el emblema 74 de sus *Emblemata centum regio politica*, donde dice:

Ata el juez romano con haces la cuchilla para poder humano templar cualquier rigor / que le amancilla. Consultando la pena el reo miserable que / condena. Así, el rey atinado, a quien corona ilustra / esclarecida: evita con cuidado el esgrimir la espada tan / temida, si el enojo le incita, o la ira cruel le precipita (Solórzano Pereira, 1653: emblema 74; trad. del epigrama latino de Lorenzo Mateu y Sanz).

Son las fasces ejemplo de la Justicia, pues sancionarla requiere meditación y consejo; así lo explica Juan de Torres en su *Philosophía moral de Príncipes para su buena criança y govierno*:

Costumbre fue de los Cónsules Romanos, llevar delante de sí ciertos oficiales llamados Líctores con un manojo de varas, y en medio un cuchillo largo, todo muy bien atado con cuerdas: las varas eran para azotar, y el cuchillo para degollar a los delincuentes. Pero nota Plutarco, que con particular consideración ordenaron llevasen aquellos instrumentos de castigo muy liados con sus cordeles, para que cuando el Cónsul, o cualquier Magistrado mandase de presto justiciar alguno, hubiese siquiera aquel poco tiempo que duraba el desatar las varas y cuchillo, para mirar mejor si era justa la sentencia o la daba con enojo (Torres, 1596: VII, 366).

Ejemplos de esta representación tan general se suceden en el mundo antiguo y en el Humanismo, como apreciamos en medallas romanas, en pinturas del siglo XVI como la *Alegoría del Matrimonio* de Tiziano conservada en el Museo del Louvre, donde la Justicia se representa por este medio: las fasces. En el siglo XVII, entre los años 1682-85, el pintor Luca Giordano decoró al fresco algunos temas políticos para el palacio florentino Médici-Ricardi. La escena que ahora nos ocupa fue llevada a la estampa por Giovanni Paolo Lasino en el siglo XIX; el artista reflejó con sus pinceles la *Alegoría de la Justicia* mediante la tradicional iconografía de Astrea, la balanza y la espada, sin olvidar las fasces. El frontispicio de Laborde de 1781 para sus *Tableaux topographiques pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse* (París, 1780-1786) nos ofrece la alegoría de la Libertad de Suiza mediante el pileo que sostiene en una de sus manos mientras en la otra nos presenta las fasces, idéntica iconografía a la ofrecida por Picasso.

Jeanne Villain, discípula de Jacques-Louis David, nos presenta su alegoría de la Libertad y la Justicia acompañada, como es general en las figuraciones de la Revolución Francesa, del pileo y las fasces, como lo hace con anterioridad George Kockers en referencia a la independencia de los Países Bajos y la inauguración de una República que lo fue en el año 1794. Así lo apreciamos, incluso, en pintores americanos del siglo XIX, como John James Barralet y su alegoría titulada *Apoteosis de* 

Washington (1802-1816) y en Constantino Brumidi con su Apoteosis de George Washington (1865) (Washington D.C., Capitol Building). También en esculturas como la sepultura del cardenal Mazarino (1677), talla de Coisevox para la capilla de las Cuatro Naciones, hoy Colegio de Francia.

Ripa así lo precisa en su *Iconología* para figurar una de sus personificaciones de la Justicia:

Mujer vestida de blanco, con los ojos vendados, que ha de sujetar con la diestra un haz hecho de varas, junto con una segur que va liada con ellos (...). El haz que forman las varas junto con la segur era portado antiguamente en Roma en manos de los Líctores, que lo llevaban delante de los Cónsules o los Tribunos de la plebe; significándose con ello que no se debe demorar el castigo si la Justicia lo requiere, no debiéndose tampoco actuar de modo precipitado, y tomándose el tiempo necesario para madurar el juicio en el espacio que se emplea en desatarse las varas (Ripa, 1987: II, 9-10).

La pintura que comentamos, modelo de Libertad en la Europa revolucionaria, fue realizada por Antoine Jean Gros, artista que vivió entre los siglos XVIII y XIX y que, como hemos precisado, elaboró esta composición que se generalizará en todo el viejo continente en referencia a la República, la Igualdad, la Justicia y la Libertad.

En la imagen observamos la mano de la Libertad que reposa sobre el triángulo de la Igualdad y a su vez sobre las fasces de la Justicia. Pileo, fasces, furia, decapitados y el triángulo se dan cita en la estampa de James Gillray sobre la *Apoteosis del militar Lazare Hoche*, muerto en el año 1797. Jean-Baptiste Bigant, en el año 1792, dispuso la alegoría de la Republica francesa en base a las fasces coronadas no por el hacha, sino por el pileo, es decir, por el sombrero de la Libertad.

Esta disposición, conocida por *fracti fasces*, expresaba la angustia y el dolor; sin duda en este lienzo las fasces invertidas remiten a la Libertad perdida por la violencia del furor fascista, que genera algo más que angustia, toda una desesperación.

En este sentido, fundamentando la idea y figura significante, vamos a considerar la visión que nos propone otra figura, la máscara, como

referencia a la Muerte. Ripa también nos habla sobre este particular, y leemos como explicación:

Camillo de Ferrara, Pintor excelente, representó a la muerte con toda su osamenta, sus músculos y sus nervios, ostensiblemente marcados (...). En la cabeza le puso una delicada máscara de bellísimo color y fisonomía, pues la muerte no se muestra para todos la misma, sino que transformándose continuamente con sus mil caras agrada a unos, disgusta a otros, unos la desean, otros la huyen, siendo el fin de una prisión oscura para los ánimos generosos, mientras para otros es daño y necesidad (Ripa, 1987: II, 98).

Una máscara en referencia al miedo hacia la muerte que llega a cada uno de manera distinta, a unos asusta, a otros conforta.

En el *Triunfo de la Muerte* de Brueghel, se disponen en la zona inferior derecha unas cartas de juego en el suelo, unos naipes que han caído tras la huída de los jóvenes ante el horror que produce la llegada del final en la vida [Figura 70]. Es así que, a lo sensual figurado por la música, se une el juego. Cesare Ripa toma ambos elementos, laúd y cartas, para remitir a la idea de escándalo, y lo hace mediante un anciano que porta el mazo de cartas para significar que la alegría es propia de los jóvenes, pero no de los entrados en edad que aportan mal ejemplo, es decir, el escándalo.

El placer, lo sensual como atracción en la vida, lo apreciamos en una estampa de Urs Graf de 1511. En ella se da cita tanto el joven como el anciano, el laúd y los naipes. La doncella que centra la composición toma el dinero del anciano para entregárselo al joven, y a cambio le permite disponer la mano en su seno. En la zona inferior apreciamos el cráneo, y con él se establece la secuencia moral, una filacteria que reza: Bedek das end das ist mein rot: Wan alle ding beschlüszt der todt ("Todo es podredumbre y no lleva a otro lugar sino a la muerte"). El modelo fue seguido por Lucas de Leyden en su estampa sobre la cortesana y el anciano.

Así lo propone Brueghel en su pintura, precisando por imágenes que el placer, el mundo sensual, tiene su final. Similar intención apreciamos en El Bosco y su *Carro de Heno* del año 1500 donde, sobre el

árbol, se dispone un búho, la muerte imprevista, y, bajo las ramas, los jóvenes que se solazan con la música sobre el carro repleto de heno, de vacías vanidades.

Es la Muerte quien se presenta a modo de transido en la pintura que comentamos, donde un joven la observa aterrorizado y, agachado, trata de esconderse bajo la mesa. La Muerte, el transido, vestida con bello manto, busca bajo el barreño y, curiosamente, un detalle llama nuestra atención: porta una máscara [Figura 71]. Entre todas las figuraciones del esqueleto que pueblan por su abundancia la pintura, tan sólo en este caso la Muerte se recrea con la máscara. Por ello, por su singularidad, hablamos sobre esta disposición iconográfica.

El origen de este planteamiento lo encontramos en Platón, en su diálogo sobre el alma conocido por el *Fedón*, donde habla de la llegada de la muerte, una muerte que se aparece a modo de máscara, en latín *larva*, término que explica y entiende a modo de "duende". Ficino, en la Florencia del siglo XV y en su comentario a Platón, lo traducirá por *larvae*, es decir, "fantasma". Un fantasma que puede atemorizar como a los niños una máscara, pero que no se debe temer por quien ha dedicado su vida al conocimiento y el estudio. Precisa Platón en su diálogo recogido en el citado *Fedón*:

Ya está demostrado, Sirnmias y Cebes —dijo Sócrates— incluso en este momento, si queréis ensamblar en uno solo este argumento y el que hemos acordado antes de éste: el de que todo lo que vive nace de lo que ha muerto. Pues si nuestra alma existe antes ya, y le es necesario a ella, al ir a la vida y nacer, no nacer de ningún otro origen sino de la muerte y del estar muerto, ¿cómo no será necesario que ella exista también tras haber muerto, ya que le es forzoso nacer de nuevo? Conque lo que decís ya está demostrado incluso ahora.

Sin embargo, me parece que tanto tú como Simmias tenéis ganas de que tratemos en detalle, aún más, este argumento, y que estáis atemorizados como los niños de que en realidad el viento, al salir ella del cuerpo, la disperse y la disuelva, sobre todo cuando en el momento de la muerte uno se encuentre no con la calma sino en medio de un fuerte ventarrón.



Fig. 70. Pieter Brueghel "el Viejo", *Triunfo de la Muerte*, c. 1562. Madrid, Museo del Prado. Detalle.



Fig. 71. Cesare Ripa, Nova iconologia, Padua, 1618. "Muerte".



Fig. 72. Jacob Cats, *Proteus*, Middelburg, 1618. Emblema 26.



Fig. 73. Putti jugando con una máscara. Sarcófago romano, s. II d. C.

Entonces Cebes, sonriendo, le contestó:

—Como si estuviéramos atemorizados, Sócrates, intenta convencernos. O mejor, no es que estemos temerosos, sino que probablemente hay en nosotros un niño que se atemoriza ante esas cosas. Intenta, pues, persuadirlo de que no tema a la muerte como al coco (duende, fantasma, larva, máscara) (*Phd.* 77d-e; Platón, 1988: 66-67).

Sobre este temor, infundado en el hombre que dedica su vida al conocimiento, dice:

Porque corren el riesgo cuantos rectamente se dedican a la filosofía de que les pase inadvertido a los demás Que ellos no se cuidan de ninguna otra cosa, sino de morir y de estar muertos. Así que, si eso es verdad, sin duda resultarta absurdo empeñarse durante toda la vida en nada más que eso, y, llegando el momento, que se irritaran de lo que desde mucho antes pretendían y se ocupaban (*Phd.* 64a; Platón, 1988: 39).

Pero el joven, en la pintura de Brueghel, tiene miedo a la máscara, al fantasmal duende que se presenta de manera imprevista y, por ello, huye, se esconde bajo la mesa. La recreación señalada por Platón queda recogida en el emblemista Jacob Cats en su composición 26 del *Proteus* de 1618, pues, en el cuerpo figurado del emblema y con el mote Mors LARVAE SIMILIS, nos habla en este sentido: el temor a la muerte que aparece como una máscara, y lo hace siguiendo con claridad el texto señalado en el *Fedón*, es decir, mediante la máscara, la *larva* que asusta a los jóvenes y a los ignorantes [Figura 72].

El sentido platónico quedó reflejado en recreaciones de sarcófagos romanos en el siglo II donde la larva o máscara, inserta en la cabeza de un niño, se presenta ante un joven que, con sus manos manifiesta asombro y sorpresa, pero lejos de atemorizarse, acepta la muerte con agrado (González de Zárate, 2014; 2016: 135-165)<sup>28</sup> [Figura 73].

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> El tema de la máscara como alegoría de la pintura en Ripa y su fundamento como imitación en Platón, ya lo analizamos en González de Zárate, 2008: 85-108.

Edgar Wind (1998) apunta uno de los jeroglíficos de Horapolo en este sentido, donde dos ojos se disponen sobre la máscara. Nos dice que la imagen representa a los dioses Manes, ejemplo de las tinieblas y lo propiamente infernal. En este sentido conviene apuntar que el jeroglífico señalado no se encuentra en la antigua edición de los *Hieroglyphica*; más bien se corresponde a uno de los añadidos que hiciera Giulio Franceschini en su edición de Roma en 1597, con 184 estampas.

Michelangelo, en su juventud, hacia 1484, comenzó su formación en el taller de Domenico Ghirlandaio (1449-1494). El hijo de Domenico, Ridolfo (1483-1561), afamado pintor en el Renacimiento, elaboró un óleo sobre madera hacia el año 1510 conservado en la actualidad en la galería florentina de los Uffizi. La pintura nos presenta a una joven que lleva un libro en su mano con la inscripción "IHS", por lo que se ha titulado la obra como Joven monja. Lo curioso es que el retrato incluye otra pintura diseñada para cubrirlo: un falso panel pintado con relieves grotescos que rodea una máscara bajo el mote: Sua cuique persona, que se ha traducido como: "A cada uno su máscara". Bien puede entenderse en el sentido de que cada persona oculta su verdadera identidad o, quizá, en relación con lo que llevamos dicho, que cada uno tiene su propio duende, sus propios miedos o fantasmas. El mote latino parece provenir de Marco Fabio Quintiliano en su De institutione oratoria (Inst. 5, 13), aunque también se encuentra en Séneca (Ben. 2, 17).

Un soneto de Michelangelo Buonarroti nos habla de su visión de la muerte:

"Cada vez que mi ídolo se aparece a los ojos de mi corazón constante y débil, entre uno y otro ser entra la muerte, y me aleja cuanto más me espanta" (soneto LVII; Villena, 1987).

Y así, a modo de máscara, lo propone en la tumba de Giuliano de Médici, junto al citado búho y bajo la Noche [Figuras 74 y 75]. Una muerte que llega, imprevista, y que a modo de máscara se aparece indefectiblemente a todos los humanos infiriendo en ellos un mayor o menor temor. Por otra parte, Michelangelo presenta una austera pero significante iconografía, máscara-larva, gusano en su metamorfosis futura



Fig. 74. Miguel Ángel Buonarroti, tumba de Giuliano de Medici, 1520-1534. Florencia, Basílica de San Lorenzo, Capilla Medicea.



Fig. 75. Miguel Ángel Buonarroti, tumba de Giuliano de Medici, 1520-1534. Florencia, Basílica de San Lorenzo, Capilla Medicea. "La Noche".



Fig. 76. Antonio de Pereda, *Sueño del caballero*, c. 1660. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 77. Michel Coxcie, San Jerónimo y su visión del Juicio Final, s. XVI.

mariposa (psique-alma), anábasis espiritual para la humanidad como explica Teresa de Jesús y propone Henricus Engelgrave en la segunda parte de su *Lux Evangelica sub velum Sacrorum Emblematum recondita* (Amsterdam, 1655: II, emblema 21, p. 342).

Giorgio Vasari, en sus *Regionamenti*, establece una lectura de la máscara asociándola a la Noche. Comentando la *Sala de los Elementos* en el Palacio Vecchio, nos habla de las máscaras en plural, concretamente al narrar la secuencia de la Noche donde las máscaras se dan cita junto a los animales que son propios de la oscuridad, como lo es el búho o lechuza, asociando iconográficamente la máscara con la alegoría de la Noche.

Así, la máscara es de igual manera expresión de la Noche y la Muerte en las tumbas mediceas de Miguel Ángel, donde el atributo de la máscara junto a la lechuza acompañan a la Noche y lo hacen porque la máscara responde a la última noche, a la muerte tras el paso del día, de la luz. de la vida.

No extraña, en consecuencia, que Antonio de Pereda (1611-1678), en su Sueño del caballero de hacia 1660, obra conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, recree a un joven en postura melancólica sumido en el sueño; sobre la mesa reposan todos los atributos comunes en la época barroca como imagen de la vanitas: la vela apagada expresando el final de la vida [Figura 76] como lo apreciamos en las obras de Juan de Valdés Leal para la iglesia del hospital de la Caridad, en Sevilla, y en otros artistas como Simon Renard de Saint-André; junto a ella, dos cráneos y una máscara. La composición, postura melancólica, el ángel indicando el final, recuerda a la estampa de Michel Coxcie I sobre San Jerónimo y su visión del Juicio Final, donde el real transido con serpientes en su corona expresa con claridad la misma intención de vanitas que nos ofrece Pereda, y así se señala en la zona inferior de la lámina: Vanitas vanitatis et omnia VANITAS (Ecl. 1, 2) [Figura 77]. La iconografía está en clara dependencia de la composición de Erhard Schön que realizara en 1532, donde apreciamos a las serpientes rodeando la corona de la muerte.

En el lienzo, como hemos señalado, está presente la máscara junto al cráneo como anuncio del final de la vida, pues, como reza el mote que acompaña al ángel: "La muerte llega rápidamente". La máscara en esta

pintura se ha considerado como referencia al fraude engañoso de las vanidades en la existencia, de ahí todas las figuraciones que observamos en la composición; también como atributo de la musa Talía, es decir, como un teatro que supone el discurrir por la vida. No obstante, al disponerse junto a los cráneos bien puede fundamentar el sentido que comentamos, y así ha sido muy considerado en el arte: la figuración del duende o fantasma que, a modo de máscara, se aparece en el último sueño que da paso a la noche final, pues como reza el escrito en la filacteria, muy similar en su intención a la pintura de Valdés Leal, IN ICTU OCULI, en un abrir y cerrar de ojos, la muerte:

AETERNE PUNGIT, CITO VOLAT ET OCCIDIT

"Eternamente hiere, vuela veloz y mata".

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, León Battista, *Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*, Madrid, en casa de Alonso Gómez Impressor de su Magestad, 1582.
- Alberti, León Battista, *Tratado de Pintura*, edición castellana de Alberto Pérez Infante, México D. F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- Alciato, Andrea, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián López, Madrid, Akal, 1985.
- Alfonso X el Sabio, *General Estoria*, edición de A. Ubieto Arteta, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1985.
- Álvarez Hernández, Sandra, "Paisajes oníricos: la búsqueda de Polifilo en los jardines del Renacimiento", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 36, nº 104, (2014), pp. 9-54.
- Angelini, Annarita, Simboli e questioni: l'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena, Bolonia, Pendragon, 2003.
- Apuleyo, Lucio, *Las Metamorfosis o el asno de oro*, edición castellana de Juan Martos, Madrid, CSIC, 2003 (2 vols.).
- Beroaldo, Filippo, *Epitoma literarum Aegyptiarum Hori Apollonii Beroaldo interprete*, Venecia, Ioannem Antonium & fratres, 1522.

- Boas, George, *The Hieroglyphics of Horapollo*, (Bolingen series XXIII), New York, Pantheon, 1950,
- Boccaccio, Giovanni, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Pablo Hurus, 1494; edición facsímil en Valencia, Ed. Ricardo J. Vicent, 1993.
- Brisson, Luc, *Introduction à la philosophie du mythe. Tome I: Sauver les mythes*, Paris, Vrin, 2005.
- Brydges, Samuel Egerton, *Res Literaria: Bibliographical and Critical*, Roma, Fransesco Bobrue, 1821.
- Buondelmonti, Cristoforo, Descriptio urbis Constantinopoleos. Ex Christophori de Bondelmontibus [...] opere MS. quod de insulis archipelagi inscripsit, en PG, vol. 133 (1864).
- Calitti, Floriana, "Fasanini, Filippo", en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1995, vol. 45 [http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-fasanini\_%28Dizionario-Biografico%29/].
- Calitti, Floriana, Pierio Valeriano, *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii*, 2006 [http://www.oocities.org/gregorovivs/pierio/calitti-traduccion.htm].
- Cicerón, Marco Tulio, *Sobre la naturaleza de los dioses*, edición castellana de Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 1999.
- Cimmino, Franco, Vida cotidiana de los egipcios, Madrid, Edaf, 1991.
- Curran, Brian A., *The Egyptian Renaissance. The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- De la Cruz, sor Juana Inés, Neptuno alegórico, Madrid, Cátedra, 2009.
- Della Porta., G. B., *De furtivis literarum notis*, Napoli, Giovanni Maria Scoto, 1563.
- Della Vida, Giorgio Levi, Ricerche sulla formazione del più antico fondo dei manoscritti orientali della Biblioteca Vaticana, Citta del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1939.
- Dempsey, Charles, "Renaissance Hieroglyphic studies and Bellini's Saint Mark Preaching in Alexandria", en *Hermeticism and the Renaissance: Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe,* I. Merkel y A. G. Debus (eds.), Washington / London, Folger Books, 1988, pp. 343-365.
- Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* (libros I-III), edición castellana de Francisco Parreu, Madrid, Gredos, 2001.

- Diógenes Laercio, Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres, Buenos Aires, Ateneo, 1959.
- Drysdall, Denis L., "Filippo Fasanini and his 'Explanation of Sacred Writing", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 13 (1983), 1, pp. 127-155.
- Erasmo de Rótterdam, *Proverbiorum chiliades tres*, Ferrara, Giovanni Mazzocchi, 1514.
- Filóstrato, *Descripción de cuadros*, edición castellana de Francesca Mestre, Madrid, Gredos, 1996.
- Frajese, Vittorio, *Il popolo fanciullo. Silvio Antoniano e il sistema disciplinare della Controrriforma*, Milán, Franco Angeli, 1987.
- Freedberg, Sydney J., *Painting in Italy, 1500-1600*, Yale, Yale University Press, 1993.
- García Picazo, Juan, *Sacro chronológico enigma descifrado: chronología univer-sal*, Madrid, Imprenta de la causa de la venerable Madre María Jesús de Ágreda, 1754.
- Giehlow, Karl, "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 32, (1915), pp. 129-136.
- Gionta, Daniela, Per i Convivia Mediolanensia di Francesco Filelfo Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici. Quaderni di Filologia Medievale e Umanistica, 11, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2005.
- González de Zárate, Jesús Ma, Horapolo: Hieroglyphica, Madrid, Akal, 1991.
- González de Zárate, Jesús Mª, "Imagen y poder. Alegorías en Emblemas", en Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro, J. Javier Azanza y Rafael Zafra (eds.), Madrid, Akal, 2000, pp. 225-234.
- González de Zárate, Jesús Mª, "De la Máscara, Rembrandt. 'Autorretrato' de Bostón: una alegoría de la Pintura y algo más. Imagen de la muerte y resurrección en Miguel Ángel", en *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana / Gandía, Universitat Internacional de Gandía, 2008, vol. 1, pp. 85-108.
- González de Zárate Jesús Mª, "De algunas pinturas en el Museo del Prado. Mitos en metáforas", en *Los Dioses Cautivos*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado Crítica/Círculo de Lectores, 2011.

- González de Zárate, Jesús Mª, *Pablo Picasso. Genio e inspiración. Vuelo Vitoria-Gernika 264 /37 LC. El Guernica. De los modelos iconográficos*, Guernica, Ayuntamiento de Guernica-Lumo, 2013.
- González de Zárate, Jesús Ma, "Pieter Brueghel. *Triunfo de la Muerte. Aeterne pungit, cito volat et occidit* ('Eternamente hiere, vuela veloz y mata')", *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº 38, (2014) (Ejemplar dedicado a: Arte y Patrimonio: Idea, Técnica y Estética), pp. 145-162.
- González de Zárate, Jesús Ma, "Michelangelo. Muerte y Resurrección: de las imágenes en el sepulcro de Giuliano de Médici", *Potestas*, 9, (2016), pp. 135-165.
- Gregorovius, Ferdinand, *History of the City of Rome in the Middle Ages*, London, G. Bell, 1900.
- Herodoto, *Historia* (libros I-II), edición castellana de Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1977.
- Hondorf, Andreas y Lonicer, Philipp, Theatrum historicum sive promptuarium illustrium exemplorum ad honeste, Witebergae, Laurentius Seuberlich, 1604.
- Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- Huelsen, Christian, "Le illustrazioni della Hypnerotomachia Poliphili e le antichitá di Roma", *La Bibliofilia*, 12 (1910), pp. 161-176.
- Isidoro de Sevilla, *Etymologiae* u *Originum sive etymologiarum libri viginti*, edición bilingüe preparada por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1982 (2 vols).
- Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1925-.
- Iversen, Erik, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs*, Copenhaguen, GEC GAD Publishers, 1961; Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Josefo, Flavio, *Antigüedades Judías*, edición castellana de José Vara Donado, Madrid, Akal, 1970 (2 vols.).
- Junius, Hadrianus, *Emblemata*, Amberes, Christophe Plantin, 1565.
- Köhler, Johannes, "Über einen europäischen Aspekt der Augsburger Erstausgabe der Emblem von Andrea Alciato", en *The German-Language* Emblem in its European Context: Exchange and Transmission, Anthony

- J. Harper e Ingrid Höpel (eds.), Glasgow, Glasgow Emblem Studies 5, 2000, pp. 61-77.
- Kretzulesco-Quaranta, Emanuela, Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento, Madrid, Siruela, 2005.
- Legrand, Émile, Description des Iles de l'archipel par Christophe Buonelmonti, París, Ernest Leroux, 1897.
- Lestringant, Frank, Andros. Le livre des îles: atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne, Genève, Droz, 1934.
- Lucano, Marco Anneo, *Farsalia*, edición castellana de Víctor-José Herrero Lorente, Madrid, CSIC, 1996 (3 vols.).
- Mees, Ludger, "Guernica/Gernika como símbolo", *Historia Contemporánea*, nº 35 (2007) (ejemplar dedicado a: *La Guerra Civil en el País Vasco: un balance histórico*), pp. 529-557.
- Paléfato, "Sobre fenómenos increíbles", en *Mitógrafos griegos*, edición castellana de Manuel Sanz Morales, Madrid, Akal, 2002.
- Palomino, Antonio, "Theórica de la pintura", en *El Museo pictórico y Escala óptica*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1998.
- Pansa, Muzio, "Della Libraria Vaticana", en *Vago, e dilettevole Giardino di varie lettioni*, Roma, Giacomo Mascardi, 1608.
- Piulats Riu, Octavi, *Egiptosophia: Relectura del mito al logos*, Barcelona, Kairós, 2006.
- Platón, *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, edición castellana de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo, Madrid, Gredos, 1988.
- Plotino, *Enéadas*, edición castellana de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1998.
- Plutarco de Queronea, "Isis y Osiris", en *Obras morales y de costumbres* (*Moralia*), vol. IV, edición castellana de Francisca Pordomingo Pardo y J. Antonio Fernández Delgado, Madrid, Gredos, 1995.
- Praz, Mario, *Imágenes del Barroco: Estudios de emblemática*, Madrid, Siruela, 2005.
- Reisch, Gregor, Margarita philosophica, Friburgo, J. Schott, 1503.
- Ricchieri, Ludovico (Caelius Rhodiginus), *Lectionum Antiquarum libri XXX*, Lyon, Sébastien Honorato, 1562.
- Ripa, Cesare, *Iconología*, prólogo de Adita Allo Manero, traducción castellana de Juan y Yago Barja, Madrid, Akal, 1987 (2 vols.).

- Rocca, Angelo, Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto V Pont. Max. in splendidiorem commodioremq[ue] locum translata et a fratre Angelo Roccha a Camerino [...] commentario, Roma, Typographia Apostolica Vaticana, 1591.
- Rocca, Angelo, Della Libreria Vaticana, Roma, Jacopo Mascardi, 1608.
- Rolet, Stéphane, "Genèse et composition des Hieroglyphica de Pierio Valeriano: essai de reconstitution", en *Umanisti Bellunesi a quatto e cinquecento. Atti del Convegno di studi di Belluno*, Paolo Pellegrino (ed.), Florencia, Olschki, 2001, pp. 211-244.
- Rorimer, James J., "A Reliquary Bust made for Poggio Bracciolini", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol. 14, no 10, (1956), pp. 246-251.
- Savarese, Gennaro y Gareffi, Andrea, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Sbordone, Francesco (edición crítica y comentario), *Hori Apollonis Hieroglyphica*, Napoli, Georg Olms, 1940.
- Sebastián López, Santiago, Alciato: Emblemas, Madrid, Akal, 1993.
- Sider, Sandra, Horapollo, en Catalogus Translationum et Commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries, Washington, Catholic University of America Press, vol. 6, 1986, pp. 15-29.
- Solórzano Pereira, Juan de, *Emblemata centum regio-política*, Madrid, Domingo García Morras, 1653.
- Tácito, Cornelio, *Anales* (libros XI-XVI), edición castellana de José L. Moralejo, Madrid, Gredos, 1986.
- Tervarent, Guy de, Attributs et symboles dans l'art profane: dictionnaire d'un langage perdu, Genève, Droz, 1997.
- Textos herméticos, edición castellana de Xavier Renau Nebot, Madrid, Gredos, 1999.
- Torres, Juan de, *Philosophia moral de principes, para su buena criança y gouierno*, Burgos, Philippe de Iunta y Iuan Baptista Varesio, 1596.
- Ullman, Berthold Louis y Stadter, Philip A., *The Public Library of Renaissance Florence: Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici, and the Library of San Marco*, Padova, Editrice Antenore, 1972.
- Ureña Bracero, Jesús, "Alciato y el poder de la palabra: poesis retórica y jero-glíficos", *Anuario de Estudios Filológicos*, 24, (2001), pp. 437-451.

- Urreta, Luis de, *Historia eclesiastica, politica, natural y moral, de los grandes y remotos reynos de la Etiopia, Monarchia del Emperador, llamado Preste Iuan,* Valencia, Pedro Patricio Mey, 1610.
- Valeriano, Pierio, Hierogyphica, edición de Francisco José Talavera Esteso, libros I-IV, Alcañiz-Madrid, CSIC / Instituto de Estudios Humanísticos, 2013.
- Van Spitael, Marie Anne, *Cristoforo Buondelmonti, Descriptio insule Crete et Liber insularum*, Hērakleion, Syllogos politistikēs anaptyxeōs Hērakleiou, 1981.
- Villena, Luis Antonio de (ed.), *Miguel Ángel Buonarroti: Sonetos completos*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Volkmann, Ludwig, *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictograph*, Leiden, Brill, 2018.
- Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1998.
- Wittkower, Rudolf, *La alegoría y migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006.
- Yates, Frances A., Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, London, Routledge & Kegan Paul, 1964 (trad. castellana: Giordano Bruno y la tradición hermética, Barcelona, Ariel, 1983).
- Zippel, Giuseppe, Niccolò Niccoli. Contributo alla storia dell'Umanesimo, Firenze, s. e., 1890.

## The Narrative Function of Hieroglyphs in the Hypnerotomachia Poliphili<sup>1</sup>

### Efthymia Priki

An insomniac lover, suffering from the loss of his beloved, finally falls asleep just before dawn and has an extraordinary dream, wherein he rediscovers lost things and finds new and strange ones, but loses everything again as he awakens. Essentially, this is the basic plot of the *Hypnerotomachia Poliphili*, a lengthy, illustrated romance published by Aldus Manutius in Venice in 1499<sup>2</sup>. Poliphilo, the lover and dreamer, is the main character and first-person narrator of the story, describing in meticulous detail the dream world in which he finds himself and which becomes the *locus* of an initiatory quest in search of his lost Polia. It is the detailed ekphrastic descriptions of the spaces, objects, people, and rituals that Poliphilo sees and experiences that

- <sup>1</sup> This paper builds and expands on material from my unpublished doctoral thesis (Priki, 2015).
- The analysis in the present paper is only concerned with the first Aldine edition: Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet (Venice, 1499). This edition was republished in 1545 by the sons of Aldus as La Hypnerotomachia Di Poliphilo. Cioè Pugna d'Amore in Sogno. Dov' Egli Mostra che Tutte le Cose Humane Non Sono Altro che Sogno. The work became more popular in France with five editions translated in French published in Paris: the first in 1546 edited by Jean Martin, reissued in 1553/4 and 1561, an 'alchemical' version 1600 by Béroalde de Verville, reissued in 1657, an abridged version in 1772 published by Antoine Pallandre, as well as two nineteenth century versions, in 1804 edited by Jacques G. Legrand and in 1880-83 by Claudius Popelin. There was also an English translation of the major part of Book I in 1592 edited by an R. D., which was re-edited in 1890 by Andrew Lang. For an overview of Hypnerotomachia's printing history and for the relationship between the Italian original and the translated editions, see: Priki, 2009: 67-71; Priki, 2012; Farrington, 2015.

give the readers the impression that the book is like an intricately constructed labyrinth. It could be said that the anonymous author of the *Hypnerotomachia* challenges the (humanist) readers to venture through the labyrinthine narrative, engage with the text and the 172 images, and unravel the meaning(s) hidden therein³; in lieu of Ariadne's thread — evoked by Poliphilo in the beginning of his dream⁴ — the readers need to be equipped with *multiplicem doctrinam*, "manifold learning" (a trait that Leonardo Crasso points out in his dedicatory note to the Duke of Urbino) that basically entails a profound knowledge of classical antiquity, of medieval tradition, and of humanist ideas, in order to untangle the narrative knot where cultures and traditions are mixed together creating new, hybrid, unusual forms.

A key element in this humanist "game" (Oettinger, 2011: 29) is the process of interpretation which is signaled by Poliphilo himself who describes his mental processes while exploring the various elements in his dream providing his own explanations of each structure, inscription, or strange object, but at the same time provoking the readers to attempt their own interpretations. This interpretative process is heightened when the dreamer and the reader are confronted with hieroglyphs, which

- Regarding the anonymous author of the *Hypnerotomachia*, several candidates have been proposed over the years for the authorship of the work; among them, a Roman Francesco Colonna from Praeneste (1453-1517?), Felice Feliciano (1433-1479), Ciriaco d'Ancona (1391-1453/55), Niccolò Lelio Cosmico (c. 1420-1500), Leon Battista Alberti (1404-1472) and Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494). The most widely accepted theory credits the work to Francesco Colonna, a friar from the Veneto area belonging to the Dominican monastery of SS. Giovanni e Paolo, who lived between 1433 and 1527. For an overview of the authorship debate, see also: Ariani and Gabriele, 1998, vol. 2: lxiii-xc; Godwin, 2004: 69-104.
- 4 Solamente della Pietosa Ariadne cretea desideraua el soccorso. Qua(n)do che essa per occidere el fratello monstro conscie, el maestreuole & ductrice filo ad lo inganeuole Theseo porgette, per fora uscire del discolo labyrintho. Et io el simigliante per uscire della obscura Silua (Colonna, 1499: a4r as the 1499 edition of the Hypnerotomachia was not paginated, pages are referred to by signature (a–y) and leaf number (1r–8v); thus, a1r, a2r, a3r, a4r correspond to pages 1, 3, 5, 7 and so on). Translation: I could only wish for aid from the piteous Cretan maiden Ariadne, as when she was a confidential guide, to kill her monster brother, and she handed to unfaithful Theseus the masterful and leading thread, for making his way out, forth from the wayward wilsome labyrinth: and I wanted something like that, to get out of the dark forest. The translations of the text are by Mr. Ian White, whom I would like to thank for providing me with a copy of his unpublished translation.

have a prominent place at certain moments in the narrative. The presence of hieroglyphs in the Hypnerotomachia has already been discussed by several scholars from different perspectives: in terms of their sources (Pozzi and Ciapponi, 1980, vol. 2: 66-69, 91-93, 125, 179-180, 188; Ariani and Gabriele, 1998, vol. 2: 607-627; Caruso, 2004), in terms of the proto-emblematic character of the book (Russell, 1995: 89, 122-124; Manning, 2002: 56-73; Drysdall, 2013: 64; Leal, 2014: 210-216; Priki, 2019), in terms of their potential relationship to Horapollo's Hieroglyphica and to the invention and development of Renaissance hieroglyphs (Volkmann, 1923; Giehlow, 2015: 94-149; Wittkower, 1987: 114-128; Iversen, 1993; Curran, 1997; 1998: 156-185; 2007: 133-166; Priki, 2009; 2019: 70-81; Leal, 2014: 190-194), or in terms of their influence on visual arts and emblem books (Hecksher, 1947; Gombrich, 1951: 102-108; Pedraza, 1983; Manning, 2011; Ferrer-Ventosa, 2018). In the present study, I will focus on an aspect that has not been sufficiently explored so far, that is, the hieroglyphs' narrative function in the Hypnerotomachia. More specifically, I will discuss the place of hieroglyphs in relation to the overall narrative structure of the Hypnerotomachia, examining whether they play an integral role in the dream narrative and, consequently, proposing some explanations as to their function in relation to the essential plot.

#### 1. A DREAM OF INITIATION

Hypnerotomachia Poliphili is a proto-emblematic dream romance (on this generic characterization, see Priki, 2019) at the core of which are the themes of love and death, loss and remembrance. Poliphilo's memory, emotional state, and relationship to Polia are gradually developed through the narrative whose structure is dependent on the initiatory process through which Poliphilo, and later Polia, go. In order to be able to examine the narrative function of the hieroglyphs in this romance, it is essential that the narrative structure be made clear. In what follows, I will provide my own conceptualisation of Poliphilo's dreamworld in terms of space and narrative.

Hypnerotomachia presents us with a multi-layered narrative, whose complexity arises, firstly, from the dream frame encompassing it and

which affects the narrative and spatiotemporal structure of the story and, secondly, from the presence of two first-person narrators — Poliphilo in Book I and both Poliphilo and Polia in Book II. The story starts in Poliphilo's bedroom in Treviso, with Poliphilo describing a wintry dawn (the first chapter is aptly subtitled Aurorae Descriptio) and lamenting Polia's loss. As soon as he falls asleep, he finds himself in the dream realm. Poliphilo's dream is therefore an encased narrative, which, unlike Polia's narrative and Poliphilo's narrated visions in Book II, does not interrupt the present time of the narrative to report an event of the past, but rather it is a continuation of that narrative. In other words, there is no chronological shift when the dream narrative is introduced but, as we learn from the last chapter of the book, the entire dream only lasted from dawn till sunrise, covering those few moments when Poliphilo was asleep on his couch. However, there is a shift from the actual to the imagined landscape: Poliphilo is mentally transported to a springtime landscape where his dream adventure begins, wherein he will be initiated into the mysteries of Venus and Cupid and eventually be reunited with Polia.

Poliphilo's progression in the dream is accomplished through an interchange of dreamscapes, which he reaches by crossing several physical or mental thresholds at specific moments of the dream. As I have discussed elsewhere (Priki, 2012: 338), these liminal points are signaled not only by textual, but also by visual markers: there are woodcuts of all the scenes that mark the transitions from one stage of the dreamer's journey to the other (the dark forest, the stream, his second sleep within the dream under an oak tree, the dragon that chases him through the portal, the three portals at Queen Telosia's realm, and the boat sailing towards the Cytherean island). These woodcuts along with the other narrative scenes that accompany the text form a sequence that provides a visual retelling of Poliphilo's initiation in the mysteries of love. In the same way, the narrative scenes that are depicted in the second book of the *Hypnerotomachia* provide a visual retelling of Polia's initiation and of the celestial union of the couple.

As the narrative structure of the *Hypnerotomachia* is closely linked to its spatial structure rather than any temporal indicators — actual time is suspended, whereas Poliphilo's dream journey seems to be taking

place on a continuous day with only Polia's narrative in Book II making any reference to the passage of days, months, or years — it is crucial that we understand the geography of the dream. To this effect, I have divided Poliphilo's dream space into nine regions (cf. Polizzi, 1987, where he proposes 5 regions):

#### Book I

Region IA: plain, dark forest, river (spatial transition: shifting land-scapes)

Region IB: deserted, wild region with the ancient oak (spatial transition: dream-within-a-dream)

Region IC: valley and grove of palm trees, pyramid complex (spatial transition: portal, subterranean labyrinth)

Region ID: Queen Eleuterylida's realm, Queen Telosia's realm (spatial transition: portal)

Region IE: realm of Materamoris (spatial transition: sea voyage)

Region IF: Cytherean island (narrative transition: the garden of Adonis)

#### Book II

Region IIA: the earthly realm — an imaginary rendition of Treviso, where Polia's residence, the Temple of Diana, and the Temple of Venus are located.

Region IIB: the visionary or liminal realm — the dark forest where Polia is supernaturally transported in her first vision.

Region IIC: the celestial realm — the heavens where Poliphilo's soul awaits his body's resuscitation.

Regions IA to IF are related to Poliphilo's progression and initiation into the mysteries of love, although the same initiatory process could be read in different ways: as a journey of self-discovery, as a pathway to cosmological or philosophical knowledge, as the attainment of the ideal balance between art and nature, or even as spiritual enlightenment. The enigmatizing quality of the book and its multivalent textual and visual imagery allow for a multiplicity of meaning, which, consequently, creates the possibility for a variety of interpretations. Moreover, given that

through his dream, Poliphilo is reunited with a beloved person, who is actually dead, space is also closely linked to the theme of death and commemoration, in a way that Poliphilo's dream journey could be interpreted as an oneiric *katabasis*, equivalent to the myth of Orpheus and Eurydice or to the visionary journey of Dante in the *Commedia*. Consequently, Poliphilo's progression in the dream can be interpreted both as an initiation and as a *katabasis*, two simultaneous processes that are signaled in spatial terms through the clearly designated and accentuated territorial passage of the dreamer from one region to the other, through symbolic imagery representing rebirth and the passage from childhood to adulthood — especially in the realm of Queen Eleuterylida (nourishment, first words, baptism, first meal, education, choice of path) — and through a repetition, textually and visually, of the idea of transformation.

Regions IIA to IIC are related to Polia's initiation, or rather conversion, into the "religion of love". Contrary to the first six regions and region IIB, where architecture and the landscape in general become vehicles for metaphorical meaning and serve a crucial edificatory function, the buildings in region IIA, which are not described, and the immaterial space in region IIC serve mostly as the containers of the action and acquire ritual significance through the movements of the characters in and out of them.

The progression of the narrative and of Poliphilo and Polia's initiation processes is interlinked with the presence of the divine in the dreamworld. The goddess of love, in the course of the dream, acquires many forms (statues in labyrinth, sleeping nymph, Queen Telosia, Cytherean Venus), which, according to their spatial context, associate the goddess with several different qualities: in the dark labyrinth, the goddess acquires a chthonic quality; in the realm of Queen Eleuterylida, she is equated with Nature and her nourishing qualities; as Queen Telosia, she becomes equivalent to Poliphilo's dream quest; as the Cytherean Venus, she evokes the Virgin Mary<sup>5</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> This assertion derives from the image of Venus and infant Cupid in the garden of Adonis, in a setting that brings to mind paintings of the 'Madonna della pergola', a popular theme during the fourteenth and fifteenth centuries (Nonaka, 2017: 28-29).

Although the actual goddess appears at the last stage of Poliphilo's dream journey, her presence is evident throughout his initiation not only in spatial and symbolic manifestations but also through her association with a series of authority figures in each dream space, a view that is corroborated by the narrative and spatial structure of the dream. While Poliphilo progresses through his dreamworld in a forward movement from one region to the next, there seems to be a recurring pattern in every stage of his initiation: preparatory stage > encounter with dominant figure representing a *sacrum* or *sacerrimum* in the penultimate space of each region > retreat or movement towards a disharmonious space associated with a finality — the finality of a choice or the finality of death<sup>6</sup>. As the dream unfolds, this pattern occurs in different forms, developing from the monstrous and disconcerting Unknown to the beauteous and perfect Divine. Specifically, using the spatial division in regions suggested above, the pattern repeats as follows<sup>7</sup>:

Region IC: pyramid complex (preparatory stage) > dragon (*sacrum*) > dark labyrinth (place of retreat / finality of old self / rebirth).

Region ID: bath with the Five Senses, entering the palace (preparatory stage) > Queen Eleuterylida (*sacrum*) > Queen Telosia's realm (finality of choice).

- The terms *sacrumlsacerrimum* are borrowed from Victor Turner's anthropological theory relating to rites of passage. For Turner (1967) the communication of *sacra* symbolic objects, actions, and instructions held sacred within the liminal situation is at the heart of a rite of passage, because they serve to teach neophytes how to think about their culture with a degree of abstraction, they provide 'ultimate standards of reference', and they are believed to effect transformation.
- <sup>7</sup> Regions IA and IB are not listed, as the pattern is not as straightforward as in the other cases but is rather expressed in an abstract manner. Specifically, in Region IA, the plain corresponds to the preparatory stage, the dark forest could be interpreted as an abstract manifestation of the gods of love (in equivalence to Polia's vision of Cupid in Book II) and the river could be seen as the place of retreat. In Region IB, the deserted region constitutes the preparatory stage, while the ancient oak could be seen as a divine symbol facilitating, through his second sleep, the dreamer's mental katabasis that leads him to the grove of palm trees mingled with the ruins, which could serve as heralds to the themes of memory and death.

Region IE: triumphal processions, sacrificial rites (preparatory stage) > High Priestess of Venus Physizoa (*sacrum*) > Polyandrion (place of retreat / finality of death).

Region IF: triumphal procession (preparatory stage) > Venus (*sacerrimum*) > garden of Adonis (place of retreat / finality of death).

Based on this analysis, the dragon, Queen Eleuterylida, and the High Priestess are positioned as *sacra* in a way that prefigures the epiphany of Venus, the *sacerrimum*, at the island of Cytherea, a sight that only the initiated few have the privilege to enjoy. The pattern also applies to the macrostructure of the dream narrative: Regions IA to IE constitute the preparatory stage (Poliphilo's initiation), followed by the encounter with the gods of love entailing the triumphal procession of Cupid and the epiphany of Venus (*sacerrimum*), concluding with the events at the garden of Adonis, which serves as the backdrop to Polia's narrative in Book II.

If Poliphilo's initiation in Book I is dominated by the influence of Venus, Book II and Polia's initiation are dominated by the influence and actions of Cupid, who appears as the causative agent of her dream experiences and of her initiation into love (Priki, 2018: 91-96). However, Venus as the divine mother is represented by the High Priestess on the earthly plane, who in the related woodcuts is depicted as an authority figure, a matriarch, while the goddess herself appears in Polia's vision and in the celestial plane, where she resides. Due to the use of retrospective narrative, Venus' appearance in Poliphilo's transcendental experience which chronologically occurs in the early stages of Polia's initiation, is revealed in the last part of Polia's story right before it concludes returning the reader to the garden of Adonis and Poliphilo's dream. Thus, Book II continues the aforementioned pattern: Poliphilo's apparent death at the Temple of Diana and Polia's visions (preparatory stage) > Polia's encounter with the High Priestess of Venus and the narration of Poliphilo's vision (sacrum and sacerrimum) > return to the garden of Adonis and the dissolution of the dream and of the couple's union followed by Polia's epitaph (finality of death). Intriguingly, the "true form" of celestial Venus is visually represented only in the last three woodcuts of the *Hypnerotomachia*, which relate to Poliphilo's transcendental experience, even though the epiphany of Venus in Book I appears to be ritually more significant. In my view, this accentuates the recurring pattern outlined above, concluding the series of *sacralsacerrima* with a glorified image both of the gods of love and of the united couple, before returning Poliphilo—and the reader—to the actual world and the hard truth of Polia's death.

# 2. "...GLI AMOROSI HIEROGLYPHI": HIEROGLYPHS, MEMORY, AND NARRATIVE

Poliphilo's dream world is dominated by a conflated version of antiquity with structures that combine architectural traditions from different periods and cultures (Egyptian, Greek, Roman, Early Christian) (on the hybridity of this dream world, see also: Pericolo, 2009); with a language that mixes ancient Greek and Latin with the Italian vernacular and allusions to or inscriptions in other ancient languages (Etruscan, Chaldaic, Hebrew, Arabic, and of course Egyptian hieroglyphs)<sup>8</sup>; and with imagery and rituals that reference a multitude of myths and stories from the classical and the medieval tradition. Hieroglyphs, in particular, have a prominent place in the dream. To understand their role and narrative function, it is necessary to examine where, in what form, and why hieroglyphs appear or are mentioned in the narrative.

To start with, the first mention of hieroglyphs is to be found already in the paratextual elements of the book, in the prose synopsis addressed to the reader, where reference is made to the enigmatic three-sided obelisk: in medio era expressa la trinitate in figure hieroglyphe, cioe sacre scalpture aegyptie ("in the middle was represented the Trinity in hieroglyphic figures, that is, sacred Egyptian inscriptions"). In the spatial structure of the dream narrative, this obelisk is located on the right wing of the palatial gardens of Queen Eleuterylida in Region ID, in the centre of a circular garden surrounded by golden statues of

<sup>8</sup> On the language of the book, see: Agamben, 1999, 47-50; Trippe, 2004: 107-124; Oettinger, 2011, 16, 18, 29-30

nymphs (fol. h5r). This obelisk bears three letters that form the name O  $\Omega$ N as well as several other inscriptions and hieroglyphic symbols that mark this as a monument to the divine trinity; whether this trinity refers to the Christian dogma of the Holy Trinity or to neoplatonic ideas is debatable (cf. Pozzi and Ciapponi, 1980, vol. 2: 125; Ariani and Gabriele, 1998, vol. 2: 747-761). Given that the introductory synopsis is meant to advertise the book, drawing the reader's attention to the most intriguing structures most of which are also represented in the woodcuts, it is not surprising that the three-sided obelisk is included. Despite being a memorable structure with religious and philosophical significance and constituting part of Logistica's instruction to Poliphilo, this obelisk in the gardens of Queen Eleuterylida, does not seem to carry as much weight in the narrative as other structures and hieroglyphic inscriptions.

All instances where Poliphilo encounters or mentions hieroglyphic inscriptions are to be found in Book I of the Hypnerotomachia, where they are linked either with a ruined landscape or with a locus of transition: at the ruined city (a8v (mention), b7r (mention), b7v, c1r); in the realm of Queen Eleuterylida (d7r, e1v-e2r (mention), h5r, h6v, h7r, h7v); at the Polyandrion (p6r, p6v, p7r-v, q7r (mention), q7v); at the sea voyage to the Cytherean island (s1r (mention), s2v (mention), s3v). In each case, Poliphilo and, in one instance, his interlocutor (Logistica) identify these inscriptions as hieroglyphi or hieraglyphi aegyptici insculpti regardless of their form, making thus clear reference to their linkage with what was considered as the holy writings of the ancient Egyptians. Regarding form, there are two types of hieroglyphic inscriptions in the book: those with symbols resembling Egyptian hieroglyphs and the so-called "Renaissance hieroglyphs", a term used to refer to symbolic signs created during the Renaissance inspired by the idea of Egyptian hieroglyphs to conceal meaning in an image (Giehlow, 2015: 94-149; Curran, 1997; 1998: 156-185; Leal, 2014: 190-194). In the Hypnerotomachia, both types are characterized as Egyptian hieroglyphs and form part of the same language; a made-up, or rather oneiric, visual language that accentuates the simultaneous alterity and familiarity of the dream world and that can also provide access to the divine through the decipherment of each inscription.

The absence of hieroglyphs from Book II of the *Hypnerotomachia* is not surprising, as Polia's story contained therein takes place in a pseudo-historical Treviso and not in the dream world of Poliphilo. The verisimilitude of Treviso creates an intentional, in my opinion, confusion as to whether Polia's story is an actual memory from Poliphilo's waking life or whether it is a product of the dream, an imagined past, a wish-fulfillment.

Poliphilo first encounters hieroglyphs in Region IC, while exploring the piazza monuments of the ruined city, a space dominated by a pyramidal structure through which Poliphilo will access the other spaces in his dream. In the rectangular enclosed area in front of the pyramid there are three significant monuments that remain intact, namely, the statue of a horse, a male colossus along with his half-hidden female counterpart, and an elephant bearing an obelisk. All of the piazza monuments, accompanied with multilingual or hieroglyphic inscriptions, serve a triple function: a) they are emblematic, challenging Poliphilo to interpret their significance by deciphering their inscriptions and comprehending the verbal message in relation to the visual stimuli; b) they are edifying, offering useful advice, which Poliphilo will only fully understand later; and, c) they articulate Poliphilo's psychological distress because of his separation from Polia. Moreover, hieroglyphic and other inscriptions, albeit cryptic, constitute the only other "voices" in this dream realm, carrying written messages for the dreamer.

The obelisk-bearing elephant is the most enigmatic element in the pyramid complex and has intrigued artists in renaissance Italy, such as Bernini, who modelled his obelisk-bearing elephant sculpture at the Piazza della Minerva on this one (Hecksher, 1947), probably also influencing Giovanni Battista Vaccarini in assembling the Catania obelisk in 1736 (on potential sources and influence, see also: Pozzi and Ciapponi, 1980, vol. 2: 66). The elephant is made from a dark stone similar to obsidian, but dusted with gold and silver so that it sparkles. On top of its back is a bronze caparison with ornamentation and inscriptions, held by two straps going around his belly. The ornamental pectoral has a Latin inscription (b7r Cerebrum est in Capite — "the brain is in the head") and the saddle is adorned with a bilingual inscrip-

tion in Arabic and Greek, shown in a woodcut (ΠΟΝΟΣ ΚΑΙ ΕΥΦΥΙΑ — "Labour and Intelligence"). The phrase is later explained to Poliphilo by Logistica, while in the gardens of Queen Eleuterylida. Logistica translates it as Fatica et Industria ("Labour and Industry"). Under the elephant's belly, there is a square block which corresponds in size to the obelisk, placed above the elephant, giving the impression that the obelisk structure pierces through the elephant's body. The obelisk bears a hieroglyphic inscription, which is neither transcribed nor explained (for a detailed examination of the possible sources of this inscription, see: Pozzi and Ciapponi, 1980, vol. 2: 68; Curran, 1998: 172-174). Given that in the 15th century there were visible remains of antiquity, including Egyptian obelisks, in Italy, it is probable that the inscribed obelisk is inspired by an existing obelisk or similar ruins known to the author or by drawings or descriptions of such monuments. As far as I know, there is no known obelisk identical to that of the *Hypnerotomachia*. However, based on the information then available and the meaning of the invented "Renaissance" hieroglyphs elsewhere in the book, one could attempt an interpretation of the hieroglyphs. What is evident is the association with the divine which is denoted with the hieroglyphic signs of the eye and the vulture, as well as with the two circles that could perhaps be linked to the three-sided obelisk where they signal eternity. The square block supporting the obelisk is also inscribed with what appears to be a cartouche, possibly serving as a reference to an important figure in the dream, perhaps a god9. Could this then commemorate the almighty god(s) that govern the dream space, Venus and Cupid, or even Isis/Fortuna, with whom the wind automaton of Occasio crowning the pyramid could be identified?<sup>10</sup> Whatever its meaning, the hieroglyphic inscription on the obelisk excites the imagination, baffling Poliphilo and provoking the reader to interpret the image.

Around the base of the statue there is another hieroglyphic inscription — using invented Renaissance hieroglyphs — which Poliphilo

 $<sup>^{9}</sup>$  I would like to thank Pedro Germano Leal for his input in regard to the interpretation of these hieroglyphs.

On the conflation of Occasio and Fortuna, see: Kiefer, 1979: 1-27.

transcribes, after some contemplation, revealing a message about the relationship between God and the human soul and how the latter can be made subject to the former so as to receive divine protection (c1r):

Ex labore Deo naturae sacrifica liberaliter, paulatim reduces animum Deo subiectum. Firmam custodiam vitae tuae misericorditer gubernando tenebit, incolumemque servabit.

(Out of your labour, to the God of Nature sacrifice freely, little by little you will bring your soul back subject to the God. A steady guard on your life, by tender-heartedly steering, he will keep, and unscathed will he preserve you).

This inscription repeats some of the signs that are also found on the obelisk (eye and vulture, two fish hooks) but in a different style. It is worthy of note that Poliphilo uses here a phrase that is often repeated in the book when he attempts to interpret the elements of his dream world and, especially, when he "translates" hieroglyphs: Le quale vetustissime et sacre scripture pensiculante, cusi io le interpretai. ("Musing on these most beautiful sacred writings, I interpreted them thus") The repetition of this formula demonstrates the core process of interpretation in the narrative that is essential for the dreamer's education and initiation. More importantly, the interaction of the dreamer with hieroglyphic inscriptions in his attempt to interpret them is correlated with the thread of memory that runs through the narrative. Judging from the inability to recognize Polia when he encounters her later on in the dream, it becomes obvious that Poliphilo at this stage has lost not only Polia but also the memory of Polia and of her death. The notion of loss and lost memory is spatially expressed by the ruins surrounding Poliphilo which present him with a jumbled memory of antiquity; moreover, the half-hidden female colossus, hints at what is lost and which Poliphilo cannot yet pinpoint. The realisation of the need to regain his memory of Polia comes to him as he ventures through the subterranean labyrinth after fleeing the ruined city. From then on, his memory is gradually activated by going through the realms of Queen Eleuterylida and of Materamoris. Hieroglyphs have a mnemotechnic function in that they provide memorable devices that the dreamer can recall at significant

moments in the dream. Moving forward, Poliphilo retains the memory of the hieroglyphic signs, even when incomprehensible to him, and is able to inquire Logistica about their significance or understand their meaning retrospectively after gaining new knowledge<sup>11</sup>.

Going back to the examination of the obelisk-bearing elephant, an opening on top of the elephant's base leads to a vaulted room underneath the statue by means of a ladder. In that room, which resembles a funerary shrine for a male and a female divinity, there is an inextinguishable lamp hanging by a bronze chain and two tombs, topped by two naked crowned statues holding shields with trilingual inscriptions in Hebrew, Greek and Latin that offer advice to the dreamer. However, Poliphilo is unable at this stage to comprehend their significance (b8v):

Di tanta novitate digna di relato mirabondo, et degli aenigmati praelegendoli saepicule, dil tutto io restai ignaro, et dilla interpretatione et sophismo significato molto ambiguo.

(At such strangeness, worth the telling, full of wonderment, and at the enigmatic riddles, re-reading them over and over, I remained uncomprehending of it all, and for their interpretation and sophistic tricky meaning, much puzzled).

Poliphilo's inability to understand these marvels is due to his uninitiated status and also due to the fact that their interpretation requires foreknowledge of the outcome of the dream. The significance of the inscriptions directs us to the conclusion of the dream and the goal of the initiation. The inscriptions are (I only provide the Greek and Latin versions, as I am not familiar with the Hebrew language and script):

The mnemonic function of the hieroglyphs and of other visual elements in the narrative has already been suggested by Kate Robinson (2006: 62-63) in comparing the *Hypnerotomachia* with Giulio Camillo's *L'Idea del Teatro* (1550). In her brief presentation, Robinson also aptly argues that "representation of ancient text turns the text itself into an image" (2006: 62) generating a visual grammar, which then fulfills a narrative function: "the reading of the hieroglyphs and visual motifs is an integral part of the story itself: it moves the story on in time. (...) he (Colonna) intends there to be a progressive element to the interpretation of visual and textual signs. The image has 'plot-value'" (2006: 63).

Male

ΓΥΜΝΟΣ ΗΝ, ΕΙ ΜΗ ΑΝ ΘΗΡΙΟΝ ΕΜΕ ΚΑΛΥΨΕΝ. ΖΗΤΕΙ, ΕΥΡΗΣΗ ΔΕ. ΕΑΣΟΝ ΜΕ.

NUDUS ESSEM, BESTIA NI ME TEXISSET. QUAERE, ET INVENIES. ME SINITO.

Female

ΟΣΤΙΣ ΕΙ, ΛΑΒΕ ΕΚ ΤΟΥΔΕ ΤΟΥ ΘΗΣΑΥΡΟΥ, ΟΣΟΝ ΑΝ ΑΡΕΣΚΟΙ. ΠΑΡΑΙΝΩ ΔΕ ΩΣ ΛΑΒΗ:Σ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ. ΜΗ ΑΠΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ.

QUISQUIS ES, QUANTUNCUNQUE LIBUERIT HUIUS THESAURI SUME. AT MONEO. AUFER CAPUT. CORPUS NE TANGITO.

Understanding these inscriptions in relation to the entirety of the dream, I would propose the following interpretations. Regarding the first inscription, on a literal level its first line refers to the elephant as the beast covering the funereal statues, in which case the second line is not comprehensible. However, if we read it on a metaphorical level and understand the beast ( $\theta \eta \rho iov$ , bestia) as a reference to the death and burial of Polia, the three verbs that follow send a message to Poliphilo for his quest into the oneiric underworld: search for Polia, find her, and then be prepared to leave her behind — death is irreversible. If we interpret the treasure as a metaphor for the dream, the second inscription is a cautionary advice pointing to the meaningful rewards of Poliphilo's dream experience, namely, his intellectual and spiritual development as opposed to physical pleasure and sexual gratification (for the second inscription, see also: Carver, 2007: 203-205). Overall, Poliphilo's encounter with the obelisk-bearing elephant both baffles and amazes him, providing him with enigmatic messages regarding his dream quest and his relationship with the divine that he will need to solve as he progresses in his journey.

The next encounter with hieroglyphs takes place in Region ID, whose boundaries are actually denoted with two bridges upon which the hieroglyphic inscriptions are to be found. Moving from the wintry landscape of the dark forest to the summery deserted landscape of the ruined city, Poliphilo now finds himself in a spring, bucolic land-

scape, which contrary to the previous regions is ordered, inhabited and unambiguously pleasant. This region provides the space for the main formative stage of Poliphilo's initiation, which will prepare him for his reunion with Polia. Through the acquisition of knowledge deriving mainly from his interaction with and interpretation of the landscape, he will begin to harness his uncontrollable desires and sexual urges and, through a spatial progress evoking the passage from childhood to manhood, he will be in a position to choose his future path and shape his dream experience.

As Poliphilo emerges from the subterranean labyrinth he finds himself in forested mountains surrounding the realm of Queen Eleuterylida. At the foot of the mountain, there are a lot of chestnut trees and Poliphilo suspects that this spot is the dwelling-place of Pan. Passing through this forest of chestnuts, he finally comes upon an aged yet majestic high-arched marble bridge that facilitates the crossing of a river that constitutes the official boundary to the realm of Queen Eleuterylida. From this point onwards, nature is entirely controlled by artifice and order. In the middle of each parapet of the bridge and directly above the keystone of the arch beneath, there are rectangular panels, one of porphyry and one of serpentine stone, surrounded by cymas and inscribed with Renaissance hieroglyphs, translated by Poliphilo in Latin and Greek (d7r, cusi io li interpretai), which offer advice, admonishing the dreamer to have patience (PATIENTIA EST ORNAMENTUM CUSTODIA ET PROTECTIO VITAE) and to 'always hasten slowly' (AEI  $\Sigma\Pi$ EY $\Delta$ E BPA $\Delta$ E $\Omega\Sigma$ ), a classical adage advising that activities, such as this initiatory journey, are better performed with a proper balance of urgency and diligence (for a commentary on the sources of these inscriptions, see Pozzi and Ciapponi, 1980, vol. 2: 91-93). This last message symbolized by a circle and a dolphin wrapped around an anchor — an emblem which has also been used as a printer's mark for the Aldine press — will be repeated again with a different device on the bridge at the symmetrically opposite side of Eleuterylida's realm.

Apart from providing guidance to the wandering dreamer in the form of admonitory messages, the hieroglyphic messages on the bridge are clearly used here as mnemonic mechanisms of the dream, which becomes evident as Poliphilo progresses alone in this new realm and starts to comprehend the meaning of the 'always hasten slowly' adage, which he repeats in Latin (e1v-e2r):

Stante dunque in tale suspe(n)sione d'animo, tutto commoto pensando dil terrifico dracone, & essere entrato oue no(n) sapea subito pululando nella memoria gli hieraglyphi dil lato sinistro dil ponte, dubitai de improperare in qualche aduerso accidente. Et non essere uanamente posto ad gli transeunti tale monumento, digno de caelatura aurea. Semper FESTINA TARDE.

(I was standing therefore in such suspense of mind, all unsettled with thinking of the terrifying dragon and of having entered where I did not know, when there suddenly sprang up in my memory the hieroglyphs on the left side of the bridge, and I wondered if I was rushing into some disastrous accident, and that it was not without purpose for passers-by that such a reminder was put there, meriting a golden carved inscription, Always Hasten Slowly).

However, the meaning of the hieroglyphs on the first bridge is not entirely comprehensible by Poliphilo who later inquires his guide, nymph Logistica, for some clarifications (h6v): insculpti alcuni hieraglyphi io vidi. Et di tutti dui fui interprete ma io restai ignaro solo degli rami, non il conoscendo ("I saw certain hieroglyphs engraved: and I made an interpretation of both. Only, not recognising them, I remained in ignorance about the branches..."). Logistica willingly explains to him the meaning of the branches admonishing patience. It is worthy of note that the knowledge of Poliphilo's guides, Logistica and Thelemia, seems to extend beyond the dream spaces that they inhabit, since they are even able to answer Poliphilo's questions regarding the hieroglyphs on the obelisk-bearing elephant in the ruined city.

Regarding the role of the hieroglyphs as reminders to the dreamer, this is emphasized once more as Poliphilo approaches the spatial boundary of this dream realm. After his visit at the court of Queen Eleuterylida and having admired and explored the palatial gardens with the help of his two guides, nymphs Logistica and Thelemia, Poliphilo is now ready to make an informed choice of path and so, he is led to the

realm of Queen Telosia. Leaving the palatial complex, the group arrives at a charming river, on whose banks grow plane-trees, green shrubs, water plants and lotuses. To cross this river, there is a stone bridge of three arches and a noble parapet (*nobilissime sponde*). The bridge's solid foundations and firm structure are particularly emphasized. On its central arch, above the keystone, a polished square of porphyry stands out on each side containing hieroglyphs sculpted in relief, which are presented as crucially important to one who is going to the three portals. Logistica underlines the importance of these messages for the dream travellers and asks Poliphilo to contemplate them (h7v):

Questi hieraglyphi io so che tu non l'intendi. Ma fano molto al proposito, a cui tende alle tre porte. Et pero in monumento delli transeunti opportunissime sono collocati. (...) Hora nella mente tua discussame(n) te rumina.

(Poliphilo, these hieroglyphs, I know that you do not understand them, but they have great purport for anyone who is making for the three doors; and therefore they are placed here as a reminder to passers-by. (...) Now with attention in your mind, ruminate upon it).

One of the two hieroglyphs, showing a seated female figure holding wings on one hand and a turtle on the other and suspending one foot while keeping the other on the ground, repeats the message of a balanced progression (h7v: Velocitatem sedendo, Tarditatem tempera surgendo — "Temper speed with sitting, slowness with starting up") and the other, showing a circle in the middle of which a smaller circular object is held by two winged youth, hints at what would be the best choice of path (h7v): Mediu(M) tenuere beati — "Blessed they who hold to the middle". Indeed, Poliphilo heeds the message provided by the hieroglyphs as he chooses the middle portal, leading to the realm of Materamoris, the path of love. Therefore, the bridge hieroglyphs are crucial to the progress of the dream narrative providing visual reminders and guidance that direct the dreamer to the right path.

In Region IE, Poliphilo discovers more hieroglyphs towards the end, at the cemetery of lost loves, Polyandrion, when he separates himself from Polia while she awaits the fleet of Cupid by the shore. The

Polyandrion temple is comprised of several architectural elements, including two propylaea at the junction between ground floor and first floor, a semicircular tribuna where the tombs are located, at the central section of which is the entrance at the temple from the first floor level, a roofless circular temple with a ciborium placed in front of the tribuna and leading to a sacrificial hypogeum, an obelisk inscribed with hieroglyphs located in the centre of the temple complex, and an open square at ground level<sup>12</sup>. The obelisk and its hieroglyphs are described in detail (for a commentary on the sources of the inscription, see Pozzi and Ciapponi, 1980, vol. 2: 179). Contrary to the obelisk in the ruined city and more like the obelisk in the palatial gardens of Queen Eleuterylida, the Polyandrion obelisk in decorated with invented hieroglyphs, some of which constitute entirely original inventions of the author of the book such as the elephant-forming-into-ants hieroglyph. Poliphilo goes through the familiar by now process of interpreting the signs translating them into Latin (b7r): Le quale figure in latino cusi io le interpretai; Di questo tale interpreto feci; Questo diceva. In addition to the obelisk, Poliphilo finds and examines more hieroglyphs on funerary monuments and monumental fragments. Apart from highlighting Poliphilo's improved skill of interpreting this invented, oneiric language, the hieroglyphs are also associated here with ruins, death, and commemoration, mirroring the experience at the ruined city and providing a narrative symmetry before Poliphilo now with his Polia travels to the Cytherean island for the conclusion of his initiatory journey.

Liliana Leopardi (2018: 162) also briefly discusses the association of hieroglyphs with the "hermeneutic activity that the *Hypnerotomachia* demands", further arguing that the act of interpretation, referring especially to the funerary inscriptions at the Polyandrion, "leads to transgression and therefore to pleasure of such nature that one must defend himself against it" and that, consequently, "Eros leads to the loss of mind, the loss of personality, which again equates to death." Though the idea of the translation and interpretation of hieroglyphs as trans-

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> The various funerary monuments and, especially, their inscriptions have been studied by Martine Furno (2003), who has also transcribed and translated the text of the inscriptions depicted in the woodcuts.

gression is intriguing, I am not entirely convinced by Leopardi's arguments, as they do not seem to be applicable to the use of hieroglyphs elsewhere in the book, e.g. in the realm of Queen Eleuterylida, where interpretation is necessary and is encouraged for the progress of the dreamer. In addition, I find that what is conveyed by the overall narrative is that the lack of Eros, the loss of a loved one is what leads to loss of mind, personality, and death. The Polyandrion experience, especially the encounter with the epitaph of Proserpina, actually serves as a reminder of that, hinting at his beloved's actual death and resulting in Poliphilo's alarming retreat from the cemetery and return to the shore to ensure Polia is still there.

When Cupid finally arrives at the shore with his entourage of nymphs, Poliphilo and Polia board a little ship, a hexireme, that is, a boat with six oars. The boat is rowed by six sailor-nymphs, while Cupid using his wings manipulates the wind to move them towards the right direction. Supported on a golden spear or staff in the middle of the boat, there is a triumphal and imperial banner made of blue silken cloth, embroidered with gems and pearls forming decorative patterns and three hieroglyphs: an antique vase, in which a flame is burning; a globe showing the sun and the moon, and a wreath joining them. Poliphilo interprets them (s2v lo interpreto cusi io el feci) with the Latin phrase: Amor vincit omnia "Love conquers all." Prior to the description of the banner, Poliphilo narrates his emotional state during their journey in the sea alongside Cupid and Polia, making reference to the hieroglyphs on that banner and to their effect on him (s1r):

Naviga(n)ti dunque (...) hora l'uno, hora l'altro speculante. Ma diciò discernere non valeva né limitare d'ambi dui la disparentia, se non dilla divinitade. Et quivi fortemente da una inexcogitata dolcecia compulso ad ambidui l'alma mia liberamente repudiava, alla potentia di uno commendantila, che acconciamente gli poteva le sue amorose soterie condonare. Et al volere dilla insigne Polia, che essa ancora benignamente praestasse il suo consenso. Ma pur indubitatamente existimai confiso et freto, che ad tale maiestale praesentia, et venerando conspecto, altro effecto et exito spirare non poteva, che ardente amore, et che lei hogimai dilla sua triumphale navicula fugire più non valeva né repedare, et molto più sperava la sequentia dil mio extremo optato, per il dicto, de gli

amorosi hieroglyphi dil ventilabondo vexillo, di questa gloriosa navicula dil divo et potentissimo Cupidine, ove exultabondo di essere conducto in tale dignificatione beatissimo, et gloriabondo di essere ornato di cusì excellente comite, et amorosa reciprocatione.

(As we were sailing, then, (...) I was peering now at one, now at the other, but from this I was unable to discern or determine a disparity of the two, except in divinity. And now, strongly driven by an unconceived-of sweetness, to both of them I freely cast away my soul, commending it to the power of One who was fittingly able to present it with his loving gifts upon a happy recovery, and to the will of (the Other) the remarkable Polia, that she again benignly might furnish her consent. But also without doubt, confident and trusting, I reckoned that in such a majestic presence and venerated sight no other effect and outcome could transpire than ardent love, and that she at this point had no power to flee from his triumphal boat, or to retrace her steps; and even more I hoped for the success of my ultimate wish, because of the motto in the amorous hieroglyphs on the windwaving flag of this glorious little ship of the divine most potent Cupid, where I was full of exultation at being conducted in such dignity, blissful and swelling with pride at being provided with such excellent companionship and loving reciprocation).

The "amorous hieroglyphs" carrying the message of the omnipotence of Cupid are a manifestation of Poliphilo's success in finding and reuniting with Polia, mirroring his confidence and pride, as well as an expression of his "ultimate wish" which could be interpreted in two ways: as a wish for sexual union which is metaphorically achieved at the Cytherean island or as a wish for love to conquer death resulting in Poliphilo's reunion with Polia in his waking life. Moreover, I would argue, that Poliphilo's contemplation of the hieroglyphs in the company of Polia and Cupid constitutes a prefiguration of the events in Book II, where a similar encounter takes place between Poliphilo, Polia (initially as a stone effigy) and the gods of love in the celestial realm. Specifically, being in a near-death state because of his love of Polia, Poliphilo has a vision of the gods of love through which he requests the reciprocation of his love by Polia. Following this petition, Cupid shoots Polia's

effigy igniting her stony heart with the fire of love and, thus, instigating Polia's initiation/conversion process; from then on, her enamoration with Poliphilo is an inescapable event from which she cannot flee.

\*

In conclusion, hieroglyphic inscriptions seem to be strategically placed by the author of the *Hypnerotomachia* at certain moments in the dream narrative of Book I with specific functions. Firstly, they provoke both the dreamer's and the reader's curiosity and instigate processes of interpretation that lead to key messages for the development of the plot and for the spiritual and psychological development of the dreamer, while also providing useful lessons to the reader in the form of adages, such as "always hasten slowly". The method of interpretation of the various spatial objects combining symbolic images and their inscriptions to unlock their hidden meanings as well as Poliphilo's contemplative experience through this interpretative process is not only indicative of how a reader should approach this particular work, but also resembles a reader's interaction with emblem books, to which the Hypnerotomachia Poliphili is generally considered a precursor. Secondly, hieroglyphs signal or even facilitate the dreamer's initiation process by providing guidance as to his next steps and by being placed at transitional moments in the narrative, e.g. on the two bridges framing the realm of Queen Eleuterylida and on Cupid's boat. Even the hieroglyphs on funerary monuments in the ruined city and the Polyandrion could be considered as transitional marking the passage from life to death. Thirdly, they have a mnemotechnic function both in their narrative function as visual reminders to Poliphilo, aiding him in his journey and in their form as monumental inscriptions. The word monumento (from Latin monere, 'to remind') — used in the book in both its meanings as monuments and reminder — is inherently linked to memory and, of course, monuments do have a commemorative function, preserving the memory of the past. Finally, the presence of hieroglyphs in Book I of the Hypnerotomachia adds to the alienating effect of the liminal spaces of the dream, contributing to the construction of an invented, hybrid Antiquity that deeply fascinates and bewilders both Poliphilo and the readers.

#### BIBLIOGRAPHY

- Agamben, Giorgio, *The End of the Poem*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Ariani, Marco and Gabriele, Mino (eds.), *Hypnerotomachia Poliphili:* introduzione, traduzione e commento, Milano, Adelphi, 1998 (2 vols.).
- Caruso, Carlo, "Un Geroglifico dell'*Hypnerotomachia Poliphili*", *Filologia italiana*, vol. 1, (2004), pp. 113-126.
- Carver, Robert H.F., *The Protean Ass: The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Colonna, Francesco, Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet, Venice, Aldus, 1499.
- Curran, Brian A., Ancient Egypt and Egyptian antiquities in Italian Renaissance Art and Culture, PhD, Princeton University, 1997.
- Curran, Brian A. "The Hypnerotomachia Poliphili and Renaissance Egyptology", *Word & Image*, vol. 14, (1998), pp. 136-185.
- Curran, Brian A., *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2007
- Drysdall, Denis, Hieroglyphs, Speaking Pictures, and the Law: The Context of Alciato's Emblems (Glasgow Emblem Studies 16), Glasgow, University of Glasgow, 2013.
- Farrington, Lynne, "'Though I Could Lead a Quiet and Peaceful Life, I Have Chosen One Full of Toil and Trouble': Aldus Manutius and the Printing History of the Hypnerotomachia Poliphili", *Word & Image*, vol. 31.2: *Hypnerotomachia Poliphili Revisited*, (2015), pp. 88-101.
- Ferrer-Ventosa, Roger, "Pensando en imágenes jeroglíficas: de la tradición hermética en el Renacimiento a las vanguardias hasta el arte contemporáneo", *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 30.2, (2018), pp. 311-328.
- Furno, Martine, *Une "Fantaisie" sur l'Antique: Le gout pour l'épigraphie funéraire dans l'Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna*, Genève, Libraire Droz, 2003.
- Giehlow, Karl, *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance* (1915), trans. R. Raybould, Leiden, Brill, 2015.
- Godwin, Joscelyn, *The Real Rule of Four*, London, Disinformation Company Limited, 2004.

- Gombrich, Ernst H., *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance* II, 3rd edition, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- Heckscher, William S., "Bernini's Elephant and Obelisk", *The Art Bulletin*, vol. 29.3, (1947), pp. 155-182.
- Iversen, Erik, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Kiefer, Frederick P., "The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography", *Journal of Mediaeval and Renaissance Studies*, vol. 9, (1979), pp. 1-27.
- Leal, Pedro Germano, *The Invention of Hieroglyphs. A Theory for the Transmission of Hieroglyphs in Early Modern Europe*, PhD, University of Glasgow, 2014 (2 vols.).
- Leopardi, Liliana, "Violence and Desire: Fetishist Impulses and Violence against the Female Body in the *Hypnerotomachia Poliphili*", in *Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography*, Angeliki Pollali and Berthold Hub (eds.), New York, Taylor & Francis, 2018, pp. 149-167.
- Manning, John, The Emblem, London, Reaktion, 2002.
- Manning, John, "Cotton and the Hieroglyphics: Of Ants and Elephants", *Notes and Queries*, vol. 58.3, (2011), pp. 379-380.
- Nonaka, Natsumi, Renaissance Porticoes and Painted Pergolas: Nature and Culture in Early Modern Italy, London and New York, Routledge, 2017.
- Oettinger, April. "The Hypnerotomachia Poliphili: Art and Play in a Renaissance Romance", Word & Image, vol. 27.1, (2011), pp. 15-30.
- Pedraza, Pilar, "La introducción del jeroglífico renacentista: los "enigmas" de la Universidad de Salamanca", *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 394, (1983), pp. 5-42.
- Pericolo, Lorenzo, "Heterotopia in the Renaissance: Modern Hybrids as Antiques in Bramante, Cima da Conegliano, and the Hypnerotomachia Poliphili," *Getty Research Journal*, vol. 1, (2009), pp. 1-16.
- Polizzi, Gilles, *Emblematique et géométrie: L'Espace et le Récit dans Le Songe de Poliphile*, PhD, Université de Provence, 1987.
- Pozzi, Giovanni and Ciapponi, Lucia A. (eds.), *Hypnerotomachia Poliphili*, Padua, Antenore, 1980 (2 vols.).

- Priki, Efthymia, "Elucidating and Enigmatizing: the Reception of the *Hypnerotomachia Poliphili* in the Early Modern Period and in the Twentieth and Twenty-first Centuries", *eSharp*, vol. 14: *Imagination and Innovation*, (2009), pp. 62-90.
- Priki, Efthymia, "Crossing the text/image boundary: The French adaptations of *Hypnerotomachia Poliphili*", *Journal of the Early Book Society*, vol. 15 (2012), pp. 337-355.
- Priki, Efthymia, *Dream Narratives and Initiation Processes: a Comparative Study of the Tale of Livistros and Rodamne, the Roman de la Rose, and the Hypnerotomachia Poliphili*, PhD, University of Cyprus, 2015.
- Priki, Efthymia, "Dreams and Female Initiation in *Livistros and Rhodamne* and *Hypnerotomachia Poliphili*", in *Reading the Late Byzantine Romance:* A Handbook, Adam Goldwyn and Ingela Nilsson (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 69-100.
- Priki, Efthymia, "Pride and Punishment: Echoes of the Executioner Cupid from the Hypnerotomachia Poliphili in Sixteenth- and Seventeenth-Century Emblems", *Emblematica: Essays in Word and Image*, vol. 3, (2019), forth.
- Robinson, Kate, A Search for the Source of the Whirlpool of Artifice: The Cosmology of Giulio Camillo, Edinburgh, Dunedin Academic Press, 2006.
- Russell, Daniel, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*. Toronto, University of Toronto Press, 1995.
- Trippe, Rosemary, *The Hypnerotomachia Poliphili and the image of Italian humanism*, PhD, The John Hopkins University, 2004.
- Turner, Victor W., "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage" (1964), in *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Victor Turner (ed.), New York, Cornell University Press, 1967, pp. 93-111.
- Volkmann, Ludwig, Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in Ihren Beziehungen und Fortwirkungen, Leipzig, K.W. Hiersemann, 1923.
- While, Ian (trans.), *Hypnerotomachia Poliphili (The Sleeping Amorous Struggle of Polia's Lover)*, Unpublished manuscript.
- Wittkower, Rudolf, *Allegory and the Migration of Symbols*, Boulder, CO, Westview Press, 1977.

# Notas varias sobre la génesis de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano

Francisco José Talavera Esteso Universidad de Málaga

A unque ya son numerosos los trabajos dedicados al humanista Pierio Valeriano (PV), su amplia y variada obra sigue reclamando la atención de los estudiosos del Humanismo. Estimula esas tareas la aparición renovada de la gran obra del maestro Karl Giehlow (2015)<sup>1</sup> sobre la interpretación simbólica de los jeroglíficos en el Renacimiento.

### 1. Los *Hieroglyphica* de Horapolo y la egiptomanía de los humanistas venecianos

La publicación de los *Hieroglyphica* (*Hier.*) de PV (Basilea, 1556) es un hito importante en la trayectoria general del estudio de los jeroglíficos egipcios a lo largo del XVI, pero no representa el inicio de la preocupación por los mismos, ni su fin. Caben, pues, múltiples consideraciones ante una obra tan amplia que fue elaborada a lo largo de no menos de cincuenta años. Para referirnos a su génesis, hay que volver una vez más, aun a riesgo de repeticiones, al librito de Horapolo (Horap) escrito en Alejandría (s. V) bajo el mismo título *Hieroglyphica*, adoptado después por PV para su obra. Pues es cierto, e insiste Giehlow en ello (2015: 42-45; 184-187), que a partir de los años finales del siglo XV el Horap está presente de una u otra forma en los círculos venecianos que se distinguieron por sostener el ambiente de egiptomanía, dentro del cual se inicia y cobra impulso definitivo la obra de PV. La admiración

La obra original en alemán apareció en 1915.

hacia esa obra alejandrina es un ingrediente importante en el neoplatonismo del siglo XV, y también en el debate de ideas que se produjo en Venecia a finales de ese siglo y comienzos del siglo XVI, de manera que estuvo en el centro de las preocupaciones dominantes.

Como máximo exponente de aquel movimiento se debe citar la edición de su texto griego en la imprenta de Aldo Manuzio (1505), la más importante de la república veneciana en ese tiempo. Se apuntaron críticas a los escasos textos manuscritos que circulaban, críticas extensibles a la edición de Aldo. Se hicieron, en fin, valoraciones sobre el verdadero interés del Horap como testimonio de las explicaciones relativas a los jeroglíficos. No es irrelevante tener presente que varias traducciones latinas, editadas en otros lugares, acercaban su texto a mayor número de lectores. A las famosas versiones de Bernardino Trebacio (1515) y Filippo Fasanini (1517) habría que añadir otra más temprana debida a Georgius Valla (Piacenza 1447-Venecia 1500) (Vasoli, 1995: 225)<sup>2</sup>. La traducción de Fasanini, profesor en Bolonia, se parece en ocasiones a una paráfrasis<sup>3</sup>, subrayando esa idea de acercamiento y explicación del texto griego. Ese comportamiento obviamente podría derivar del uso de fuentes manuscritas diversas; asimismo se podría relacionar con su imaginativa personalidad, y quizá también con una merma en la valoración unánime del Horap. Pronto decaerá el crédito reverencial del texto alejandrino. Sus textos griegos insatisfactorios que circulaban influyeron en su descrédito, no compensado ni siquiera por la hermosa edición impresa de Aldo. De la crítica al texto se pasó a la desconfianza declarada por fray Urbano Bolzanio<sup>4</sup>, y

- <sup>2</sup> Sobre Georgius Valla véanse algunas notas biográficas en Valeriano, 1999: 328-329. G. Valla recaló en Venecia en 1485 como profesor de san Marco, en donde fue profesor de PV, quien comentaba la curiosa noticia de que la muerte sorprendió al maestro cuando comentaba un texto de Cicerón sobre la inmortalidad del alma (ubi tunc Tusculanas Ciceronis quaestiones praelegebat deque animae immortalitate vehementissime doctissimeque quotidie disserebat DLI, 1, 36).
- <sup>3</sup> Un buen estudio del trabajo realizado por Fasanini se puede ver en Giehlow, 2015: 236-252.
- <sup>4</sup> Tío y protector de PV, se distinguió por su prestigio como docente de griego en Florencia y Venecia, y por sus viajes de estudio en Grecia, Asia Menor, Egipto, islas griegas y Sicilia. Fue colaborador de Aldo en sus ediciones de textos clásicos, y en particular de la edición de los *Adagia* de Erasmo (1508).

a la menor estima de la obra que PV pondría de manifiesto en sus comentarios<sup>5</sup>.

En aquel ambiente cultural veneciano de interés por Egipto, y en particular por los jeroglíficos, influía en primer término la indicada admiración primigenia de los neoplatónicos hacia el Horap. E igualmente fue decisiva en la creación del mismo la presencia en Venecia de intelectuales venidos de Florencia, humanistas eminentes, como Angelo Poliziano, Pietro Crinito y fray Urbano Bolzanio. Aquel grupo de grandes humanistas contribuyó a extender en Venecia el fervor por la cultura egipcia (Giehlow, 2015: 150-165), después de abandonar Florencia por distintos motivos personales. Fueron las particulares desavenencias de Poliziano y Chiara Orsini, esposa de Lorenzo de Medici (c. 1479); o bien las revueltas que terminaron con la expulsión violenta de los Medici de Florencia (1494); o bien hubo una decisión personal unos años antes del austero fray Urbano, que se sentía fuertemente unido a su ambiente de estudio en Venecia y a su retiro conventual. Todos ellos en las dos últimas décadas del XV habían formado parte de la Academia platónica sostenida y animada por Lorenzo de Medici en Florencia. Fray Urbano tuvo además en la ciudad del Arno el encargo de enseñar griego por esos años (1485-1489) a Giovanni de Medici, el futuro papa León X.

## 2. La egiptomanía de Pierio Valeriano y la gestación de los Hierogyphica

Al joven Pierio Valeriano (Belluno 1479 - Padua 1558) se le puede considerar, sin desdoro del grupo, epígono de aquella corriente de egiptomanía de entre siglos; y también su gran impulsor, al menos, hasta mediados del siglo XVI. Como sabemos, su obra *Hier* se publicó en 1556, y su dilatada gestación se desarrolló desde los primeros años del siglo XVI, coincidiendo aproximadamente con la publicación (otoño de 1505) de la obrita de Horap en la imprenta veneciana de Aldo. Ese largo proceso estuvo motivado por los muchos encargos que el autor fue recibiendo a lo largo de los años de parte de las máximas autoridades

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Algunas referencias a este hecho se pueden leer en Maestre, Barea y Brea (eds.), 2008: 2100.

de la curia romana: en especial de León X, Clemente VII y Paulo III. Y esta circunstancia permitió que PV, por su prestigio bien asentado en aquellas instancias y por sus relaciones personales, consiguiera tejer una tupida red de amistades unidas por la curiosidad o el saber sobre el tema de los jeroglíficos egipcios. Este hecho lo confirman las cartas nuncupatorias que el autor redacta para cada uno de los destinatarios de los 58 libros que conforman los *Hier*.

Aquel reconocimiento general hacia lo egipcio empezó a agrietarse cuando surgieron dudas sobre el interés que realmente tenía el Horap. Sería muy instructivo rescatar el ambiente crítico y los primeros dardos que algunos intelectuales dedican a la obra alejandrina. Marcantonio Sabellico<sup>6</sup> por su edad y su innegable ascendencia sobre PV es un autor que en este asunto parece reclamar especial atención. En sus Enneades (1504) hizo declaraciones básicas que desacreditaban las opiniones de quienes sostenían, particularmente Annius Viterbensis, la supremacía de la cultura egipcia en la historia de Etruria como centro cultural representativo de la Italia del Qattrocento<sup>7</sup>. Pero como subraya Giehlow, pese a que Sabellico (1436-1506) era seis años mayor que Urbano (1443-1524), reconocía en este fraile franciscano una clara preeminencia en cuanto al conocimiento de los jeroglíficos. Y, como síntoma de ese reconocimiento, se interesó y asistió a sus clases de autores griegos (Giehlow, 2015: 189)8, en donde el sabio franciscano hacía frecuentes observaciones sobre simbolismos paralelos en el mundo egipcio9. Sin duda, este tuvo mayor influencia en la creación de aquel ambiente. Su postura crítica, ya centrada en el texto y significado del Horap, y con

<sup>6</sup> Marcantonio Coccio, también llamado Sabellicus (Vicovaro c. 1436 - Venecia 1506), fue alumno de Pomponio Leto en Roma. En Udina enseña durante varios años. Llega a Venecia en 1484 como profesor de retórica en la escuela de san Marco. Allí conoce a PV y le anima al cultivo de la poesía (vid. la poesía citada infra). Fue comentarista de Plinio y Catulo. A este maestro dedica PV algunas notas elogiosas en su DLI, 1, 37, y un recuerdo sobre la lamentable enfermedad que le llevó a la muerte el 20 de mayo de 1506.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> En especial su *De chronographia Etrusca lib. XIII* de los famosos *Antiquitatum variarum volumina XVII*. Véase Giehlow, 2015: 81.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> A esto pueden referirse las palabras de PV: *Et aetate nostra M. Antonium Sabellicum, dum apud nos graece disceret ...* (Hier. 33: fol. 234D).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Un ejemplo cita PV cuando comentaba a Píndaro (cf. Hier. 33, 1: fol. 233B).

el apoyo de su sobrino PV, fue determinante en los primeros decenios del siglo XVI.

No obstante, a lo largo del XVI continuó el interés por ese texto griego de poco relieve en lo literario. En algunas expresiones de PV todavía se perciben reminiscencias del viejo prestigio del texto alejandrino. Recordando el eco de la tradición hermética del siglo XV, PV deja algunas expresiones comprometidas con ella en el famoso pasaje de la cigarra<sup>10</sup>. Y es que había conocido la valoración excesiva que se hizo de los jeroglíficos por parte de algunos neoplatónicos del siglo XV, cuya apreciación se podía resumir en que los jeroglíficos significaban una interpretación 'mistérica' que permitía a los entendidos profundizar en las realidades últimas del mundo y de las cosas. Cierto es, sin embargo, que las apuntadas críticas de algunos intelectuales venecianos, en particular de fray Urbano y su sobrino PV, hicieron mella en su prestigio. De manera que los *Hier* de PV en adelante sustituyeron al alejandrino, como obra central en el campo del simbolismo.

#### 3. Comportamiento de Pierio Valeriano respecto a Horapolo

Así pues, en el comportamiento de PV respecto al Horap, hay varios sucesos contradictorios que también se reflejan en las numerosas ediciones de su obra. Es evidente que los datos que configuran el proceso editorial después de la muerte de su autor (1558) se relacionan con la demanda del público y los intereses de los impresores. En este sentido, la segunda edición debida a Thomas Guarinus (Basilea, 1567) añade

10 Hier. 26, De cicada, fol. 192B. El canto simple de la cigarra producido por el movimiento de su aguijón (así lo interpretaban los egipcios, según Horap) es como una melodía intensa, asimilable a la escritura egipcia que sólo con la representación de animales y cosas, sin el utillaje de sílabas y partes de la oración, abre a los entendidos la posibilidad de conocer la verdadera naturaleza de los seres. Sin crítica a ese contenido fundamental PV recoge con cierta amplitud (Hier 26, De cicada, fol. 192B-C) el breve capítulo de Horap. 55, y sólo hace precisiones sobre el órgano del insecto: Putabant uero Aegyptii cicadam, ut apud Horum legere est, per aculeum emodulari, quod motu suo stridorem cieret ueluti plectrum quo citharae pulsantur: ore quippe caret cicada, (...) prolixum tamen quiddam, compactum, indiuisumque gerit (...) eoque ipso rorem haurit. Esta corrección se instala en las diferentes ediciones tardías del texto griego alejandrino y de las versiones latinas correspondientes.

a los *Hier* los dos libros de Coelius Augustinus Curio. Ese temprano añadido pone de manifiesto el interés casi inmediato por la obra de PV, y asimismo delata el escaso valor del trabajo postizo de Curión, aunque tuvo gran fortuna a juzgar por la presencia tenaz de esos dos libros en las ediciones siguientes<sup>11</sup>.

En el campo de la simbología siguieron otras ampliaciones de mayor entidad como los anónimos *Collectanea*<sup>12</sup> y el *Dodekákrounos* de Louis de Caseneuve<sup>13</sup>. Y en un evidente deseo de recoger en un solo volumen las publicaciones relacionadas con la obra de PV, la edición de Anton(ius) Hierat (Frankfurt-Colonia 1613-1614) añadió un texto latino del Horap. De esta manera se acogía parte del texto que David Hoeschelius había publicado en edición independiente unos veinte años antes. Nuevamente la edición de Paul Frellon (Lyon 1626) presentaba la obra alejandrina acompañando los *Hier* de PV, pero esta vez con el texto griego y latino, como la había publicado Hoeschelius en 1595. Se acabó reuniendo así en un volumen de más de mil folios los escritos sobre los jeroglíficos y el simbolismo. De este modo los *Hier* de PV se constituían en el eje central de los saberes sobre la materia, y a su alrededor giraban otras publicaciones ancilares, y entre ellas la obra alejandrina<sup>14</sup>.

- Después de las ediciones de Guarinus en Basilea (1567 y 1575), siguieron añadiendo los dos libros de Curión las ediciones de Honoratus en Lyon (1579 y 1586), y continuaron esa tradición las de T. Soubron y P. Frellon en la misma ciudad. Esta práctica de los editores lioneses la asumieron también, entre otros editores, el veneciano De Franciscis y el alemán Hierat. Vino a consagrarse de esta manera la práctica de recoger la obra de PV con los libros de Curión. Tal vez pudo influir en ello la forma de citar la obra bajo el número redondo de sesenta libros, silenciando a veces el nombre de Curión, frente a los 58 que realmente alcanzó la primera edición de Basilea.
- 12 Hieroglyphicorum Collectanea ex veteribus et neotericis auctoribus descripta atque in sex libros digesta. Con el neotericis auctoribus se refiere sin duda a la clara influencia que sobre los Collectanea ejerce el género de la emblemática. Algunas observaciones sobre esta obra pueden verse en Talavera Esteso, 2015: 2025-2041.
- Un buen trabajo sobre esta curiosa obra se puede ver en López Poza, 1993.
- <sup>14</sup> Con esa acumulación de textos los editores siguieron dos criterios evidentes: el indicado de acopiar obras de simbolismo, y de otro lado, el de reunir las obras latinas sobre temas diversos de PV, que andaban dispersas en diferentes publicaciones: *Vitae suae calamitas, Poemata, Declamatio pro sacerdotum barbis*, etc. Véase mi edición: Valeriano, 2013: CXXXIV-CXLI, y en especial nota 332. Este segundo aspecto también confirma el prestigio que había alcanzado la figura de PV, como polígrafo y poeta.

Este pequeño folleto de Horap, que históricamente había sido el inicio de todo el proceso editorial y de la reflexión misma en torno a los jeroglíficos, quedaba como texto acompañante y de menor relieve arropando la obra del belunés. Pero todos estos acontecimientos editoriales evidentemente no se deben relacionar con la voluntad de PV, que había fallecido en Padua en junio de 1558. No se puede decir lo mismo de la preocupación real de este autor por el texto griego del Horap, reflejada en alguna observación crítica suya que se puede fechar en torno a 1551<sup>15</sup>. En el otro extremo de aquella posible contradicción está el temprano distanciamiento de PV respecto al Horap. Este hecho va ligado a la anécdota bien conocida del cambio de su nombre originario Pietro/ Piero, que pasó a Pierio, por sugerencia de su maestro Marcantonio Sabellico. El dato se contiene en la dedicatoria del libro XVIII a Cornelio Museo, en donde PV informa a este obispo sobre un opúsculo que se ocupa de los símbolos sobre el buitre. La base de aquella contradicción o desacuerdo está en una mala interpretación que algunos hicieron de ese trabajo parcial realizado por PV antes de 1510. Aquellos folios habían sido sustraídos del palacio de Alberto Pío y trasladados a Alemania, donde fueron editados bajo la autoría de "Juan Pedro Valeriano" como una traducción latina del Horap<sup>16</sup>. El humanista

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> PV recoge lecturas del texto griego del Horap tomadas de la edición del mismo publicada por Mercerus en 1551. Véanse algunas referencias a ese hecho en Maestre, Barea y Brea (eds.), 2008: 2099-2100.

He aquí su texto: Sed enim scias me olim Romae dedisse eam (sc. Vulturem meam) videndam clarissimo Alberto Pio (...) verum ex eius scrinio (...) a nescio quo laborum alienorum suppressore ablatam, et in Germaniam asportatam. 2 Cuius facti indicium est, quod docti quidam viri, cum opusculum id legissent, Hori esse arbitrati scriptis prodidere, Horum Apollinem de sacris Aegyptiorum literis a Io. Petro Valeriano latinum factum. Ioannis autem Petri mihi est peculiare nomen (cur enim id inficiar?) priusquam M. Ant. Sabellicus praeceptor meus id Venetiis in Pierium immutasset. 3 Sed Horus Apollo a me non est conuersus, frequenter uero in scriptis huiusmodi citatus. Argumenti enim huius alios etiam autores eosque multos habui. (Hier. 18, 1,1-3, fol. 130C, texto preparado por la Dra. G. Senés para la edición que ultima un grupo de investigación de la Universidad de Málaga). A estos mismos hechos se refiere en otro lugar, en donde precisa que en aquel viejo comentario se ocupaba del escarabajo y del buitre: haec de scarabaeo quae memoria complecti potui succurrerunt; plura omnino scripturus, nisi commentarium quod eo super olim paraueram uulturi adiunctum, ex clarissimi uiri Alberti Pii Carporum comitis scrinio surreptum et a nescio quo bibliotapho uel fuco potius in Germaniam asportatum adhuc desiderarem. Este último texto latino, preparado por el Dr. A. Rojas, corresponde a 8, 26, 3 (fol. 61F) de la esperada edición.

belunés entendía que se rebajaba mucho el significado y valor de aquel escrito suyo, todavía inaccesible para él, que no era una traducción latina del Horap, sino un comentario centrado en los valores simbólicos implícitos en el buitre y el escarabajo. Pues en la redacción de aquel texto había utilizado muchos autores, no sólo el texto del Horap. Y después, cuando rehízo el comentario perdido, aumentaba la nómina de los autores que le servían de apoyo, sobre todo de autores cristianos<sup>17</sup>. Se ve claro que PV desde el inicio de sus estudios sobre los valores simbólicos quería dejar bien diferenciado su trabajo de lo que se ofrecía en el texto alejandrino del Horap. A este sin duda lo consideraba de menor relevancia en comparación con su ambicioso proyecto, que daría lugar a los *Hier*.

En el libro 33, PV deja más evidente y expreso su desapego respecto al Horap. Esta vez su postura no es sólo personal, sino compartida y apoyada en la opinión de fray Urbano<sup>18</sup>, según se desprende de su dedicatoria. Como filólogo perteneciente al grupo veneciano liderado por este, PV había llegado a convencerse de que el librito de Horap no era consistente ni desde el punto de vista literario, ni de sus informaciones sobre el mundo de los jeroglíficos. El texto de la dedicatoria tiene el interés especial de reproducir el ambiente de aquellas reuniones científicas que fray Urbano protagonizaba, y por las que Sabellico (m. 1506) se interesaba. Concretamente la recordada por PV (Hier. 33, 1: fol. 233B-E) evoca la sesión científica que tuvo lugar en Venecia, en la primavera de 1522, cuando el anciano fraile ya era octogenario<sup>19</sup>. De ella también se ocupa Giehlow en varias ocasiones (Giehlow, 2015: 201-207), dándole un especial relieve. Llega incluso a suponer que Ticiano pudo asistir a alguna de esas reuniones, en donde tendría ocasión de tomar ideas sobre la influencia de los jeroglíficos en ciertos simbolismos

<sup>17</sup> Estas precisiones sobre autores cristianos hacen pensar que PV atendía de este modo a la condición episcopal del destinatario, y tal vez cuando destaca la relevancia dada a esos autores, orienta que escribe en época posterior a su ordenación de sacerdote, en septiembre de 1538, subrayando así la coherencia con su condición de religioso en un ambiente tridentino.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> A él está dedicado el libro 33, que se ocupa de los simbolismos relacionados con los ojos, orejas, nariz, etc.

<sup>19</sup> Moriría poco después, en abril de 1524.

reflejados en su pintura. Esto realza el significado de estas reuniones, que según esa interpretación habrían tenido la fascinación y atractivo de convocar en torno al tema de los jeroglíficos a los intelectuales y artistas venecianos del momento.

A la conferencia de 1522, relatada por PV, asiste un grupo de señalados intelectuales: Daniel Ranerius, Nicolaus Leonicenus, Leonicus Thomaeus<sup>20</sup>, que se acercan a Urbano para conocer lo que su erudito maestro exponía sobre los ojos según los poetas antiguos. En el debate se añaden otros temas como las orejas, la boca, etc.<sup>21</sup>. Aquel día fue para Urbano, a decir de PV, el más agradable de su vida, pues en su relato este humanista introduce el detalle personal de que él mismo también entró a formar parte del grupo de oyentes cuando el maestro interpretaba un pasaje de Píndaro<sup>22</sup>. La concurrencia y los

- Daniel Ranerius era senador veneciano, erudito y destacado humanista; había sido alumno de fray Urbano, quien le encomendó la reedición de sus famosas *Grammaticae institutiones* (Aldo, 1497), indicio de la confianza del autor y de la competencia del antiguo alumno. La reedición no se publicaría hasta 1545 al cuidado de PV. Los otros dos acompañantes eran ya reconocidos humanistas en la época de la conferencia, en la primavera de 1522. Nicoló Leonicenus (1428-1524) doctor en medicina por la Universidad de Padua, famoso por su defensa de las fuentes griegas frente a las latinas en *De Plinii et aliorum erroribus in medicina* (1492), colaborador de Aldo en la edición de textos griegos y traductor de Galeno e Hipócrates al latín desde 1514. Nicoló Leonicus (1456-1531) profesor de griego en Padua y Venecia, especialista en Aristóteles, algunos de cuyos textos editó y tradujo. Su prestigio reconocido por Urbano fue el que influyó en que éste enviase a PV a estudiar filosofía en Padua. Véanse otros datos en Bietenholz y Deutscher, 1985-1987.
- Alguno de ellos, asimismo son tratados en el libro 33.
- 22 Comperimus te interpretantem Pindari oracula. (33, 1: fol. 233B). Tal vez se refiere PV al momento concreto en el que se presentó inesperadamente ante el grupo. Su presencia influiría en la plena felicidad del anciano, reseñada por PV: Nam eum tu diem, ob eorum amicorum conventum et tam variarum rerum eruditionem inspectam, quae hinc inde emicuit, inter totius vitae tuae iucundissimos recensuisti. (33, 1: fol. 233B). El texto de Píndaro al que PV hace referencia corresponde a Nem. 8, 43-44. El profesor A. Urbán me hace observar que el texto recogido por PV corresponde a la lectura (pístin) ofrecida en la edición de Píndaro de Aldo Manuzio (Venecia 1513, p. 180). Dicha lectura es la que se encuentra en los Scholia del manuscrito B editados por Th. Triclinius y reeditados por Tychus Mommsen (1865: ad Nem. 8 [párrafo 71], p. 24). Es la lectura que han adoptado en el siglo XIX, por influjo sin duda de la publicación de tales Scholia, algunos editores de la obra de Píndaro, como T. Bergk, L. Dissen o C.A.M. Fennell. La edición en la misma época de otros Scholia vetera (por A. Boeckh,

debates suscitados justifican el gozo del viejo maestro. Las intervenciones llevaron a conectar el sentimiento de alegría y la expresión de los ojos, hasta mencionar el dato de que los egipcios representaban el concepto de alegría con la figura de un ojo abierto<sup>23</sup>. En este punto, Ranerius interrumpe la exposición magistral, pidiendo al sabio que se detenga en estos temas, pues ellos están muy interesados en despejar importantes dudas. Los tres habían discutido en los días pasados sobre la Tabula Bembi y otros signos de los obeliscos<sup>24</sup>, pero naufragaron cuando entraban en la explicación de sus partes (sc. explicación de sus signos). Por eso, ahora piden al sabio en primer término una explicación sobre estos documentos, pues no dudan de que es conocedor de estos asuntos. Justifican su demanda en los numerosos viajes de Urbano y su reconocida preocupación por el saber. En el relato de PV no se apunta contestación alguna de Urbano a ese extremo. Ranerius prosigue llamando la atención sobre un documento más próximo a todos ellos: el Horap. En la presentación del mismo toca los registros técnicos que sin duda compartían los humanistas venecianos en 1522, cuando se produce esta reunión: entendían que ese texto era una traducción al griego de un tal Filipo; que obviamente trataba la materia de los jeroglíficos; y se podía leer en la famosa edición de Aldo que estaba afectada por las deficiencias del manuscrito utilizado como

E. Abel, A.B. Drachmann), con el respaldo de un número mayor de manuscritos, hizo que la mayoría de los editores (como C.M. Bowra, B. Snell-M. Maehler, T. Mommsen, W. Christ, J. Sandys, entre otros) adoptaran la lectura (tó) pistón que, desde entonces, se ha generalizado.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Laetitia quae statuerit in oculis fidem disseruisti: laetitiam oculi patentioris figura hieroglyphice apud Aegyptios significari, (33, 1: fol. 233B).

La causa de aquella divagación había sido la llegada de una copia (exemplum) de la Tabula Bembi que su amigo Pietro Bembo le envió desde Roma junto con numerosos signos de los obeliscos (obeliscorum etiam plurimas notas quae illic reperiuntur (...), 33, 1: fol. 233C). La alusión a los signos de los obeliscos hace pensar que los estudiosos venecianos trataron asimismo de controlar y contrastar estos documentos sin resultados positivos. La Tabula Bembi, así llamada porque P. Bembo fue su primer poseedor, es una plancha de cobre descubierta en Roma a comienzos del s. XVI que procedería de un templo de la diosa Isis de comienzos de la época imperial. Por ello los expertos la denominan con más propiedad Mensa Isiaca. Hoy se conserva en el Museo egipcio de Turín. (Giehlow, 2015: 182-183; Raibould, 2008: 92-95. Un breve resumen se puede leer en Spanedda, 2008: 110-111).

base<sup>25</sup>. Por este motivo venían gustosamente a escucharlo por si conocía las circunstancias y valor del documento. Evidentemente Urbano era buen conocedor de las características del texto aldino. Y en la contestación que le atribuye PV parece guardar extrema discreción aceptando las observaciones generales de Ranerius, más que nada por no reincidir en los defectos de la edición de Aldo, en la que el propio Urbano pudo intervenir en alguna medida. Pero sí entrará Urbano a comentar algunas deficiencias internas del texto, que PV administra hábilmente en la escritura de su dedicatoria. Deja de lado una contestación directa sobre los documentos enviados por Pietro Bembo desde Roma, aunque Urbano sin duda los conocía<sup>26</sup>. Ellos (Ranerius, Leonicenus y Leonicus) daban por supuesto que el erudito franciscano estaba al tanto de esos documentos y fundamentaban su conocimiento en sus viajes e inquietudes intelectuales. A propósito de ese profundo saber de Urbano sobre el tema, según el texto de PV, el viejo maestro introduce alguna precisión que revela su actitud personal ante el fenómeno de los jeroglíficos. De pasada reconoce que sus numerosas observaciones in situ, hechas a lo largo de su vida en Egipto y en otros lugares, que los interlocutores dan como base de su crédito, a él sin embargo le producen cierto malestar. Ese hecho es motivo de desasosiego personal, pues aquella abundante información adquirida directa y personalmente la ha intentado contrastar con suma diligencia en los textos de los autores, y no ha conseguido en parte alguna interpretaciones satisfactorias, salvo minucias (praeter levia quaedam); y éstas,

Adhaec Horum Aegyptium a Philippo quodam graece reditum accepimus, qui materiam hanc tractavit: sed codicem huiusmodi, quamvis ab Aldo nostro publicatum plurimis locis mutilum et imperfectum invenimus non utique Aldi negligentia, sed exemplarium vitio (...) Eaque de causa ad te conveneramus, si quid horum nosti a te libenter audituri (33, 1: fol. 233C-D). En lo que respecta al manuscrito defectuoso en que se basaba la edición aldina, precisan los críticos que fue el Marciano greco 391 (Véase Sbordone, 1940: LV).

Muestra de ello puede ser la discreta nota de su sobrino PV, quien se muestra escéptico respecto al valor de esos documentos, y en particular de la *Tabula Bembi*, para explicar los jeroglíficos. Pues nadie podía en su tiempo comprender ni interpretar los obeliscos de Roma o de cualquier otro lugar, ni la admirable *Mesa de Bembo*. (Cf. *Hier.*, "Prólogo general" V 6: *Hoc ipso tempore nullus quantunlibet profunda eruditione sit, qui uel obeliscos qui Romae aut alibi adhuc uisuntur, uel admirandam illam Bembi mensam intelligat, aut interpretari possit).* 

como señaladas por gestos (easque tantum nutu veluti quodam indicatas, ut asseritis)<sup>27</sup>. Se ve, pues, que una idea básica de su metodología es el contraste con los autores. Precisamente ese método será el que practica en los Hier su sobrino y ferviente admirador. El pesimismo que Urbano vierte sobre la verdadera explicación de los jeroglíficos queda patente al hablar del Horap. Con discreta moderación pone bajo la responsabilidad de Ranerius las críticas al deficiente texto del alejandrino y se limita a asumirlas. Refiriéndose a las "interpretaciones" de los jeroglíficos, introduce un juicio global muy negativo sobre aquel escrito antiguo. Esa desconfianza de Urbano en la interpretación de los jeroglíficos del Horap también era subrayada por PV en el "Prólogo General" de sus Hier (vid. texto citado). Ahí con palabras contundentes reconocía que nadie podía descifrar o interpretar en su tiempo esos documentos. Esta actitud pudo ser la base del derrotero seguido por PV en la metodología de su obra. Según la cual se limitaba a introducir comentarios, iniciados a veces en el Horap, profundizando en ellos sobre los datos de la naturaleza, sobre los textos paganos y bíblicos, y sobre otros documentos (sc. esculturas y monedas) susceptibles de ser interpretados simbólicamente. En definitiva, el Niliaci opusculum<sup>28</sup> es una obra deleznable de escaso valor, en donde se prometen tales explicaciones, aunque en realidad sólo se ofrecen títulos generales de algunos temas (lemmata summatim quaedam), que, sea su valor el que sea, han llegado a nuestras manos en un texto muy corrupto. Termina la dedicatoria de PV con expresiones que valen tanto para rematar la exposición magistral de Urbano ante sus contertulios, allí recordada, como para introducir el desarrollo inmediato de PV en el libro 3329. Esta coincidencia es

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Cf. 33, 1: fol. 233D.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Es sintomática la forma de referirse a esta obra aludiendo a su escasa extensión: *Niliaci opusculum* (33, 1: fol. 233D).

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> La circunstancia de recoger el contenido de una de las últimas clases de fray Urbano invita a pensar que este libro 33 sería un homenaje especial al viejo tío. Quizá apunta hacia esa misma idea de reafirmación familiar el hecho de que el humanista, al comienzo de su exposición del capítulo segundo (33, 2 fol. 233F), incluye con orgullo dos traducciones latinas de su jovencísimo sobrino-nieto. Este libro incluye los simbolismos de los ojos, la nariz, la lengua, el gusto, la boca y los dientes. El primer tema, los ojos, ocupa la mayor parte del libro, con 22 capítulos, frente a los otros temas menos desarrollados (*De naso*: 12, *de lingua*: 5, *de gustu*: 1, *de ore et dentibus*: 5). El anciano sabio explicaba

un síntoma de que las ideas de tío y sobrino eran aproximadamente las mismas en esos asuntos. Por ello, en el relato del episodio PV no necesita proponer ninguna opinión personal. Su pensamiento ya iba recogido en las palabras de Urbano y también en las de Ranerius. Así pues, las palabras del franciscano que cierran el texto prologal, aunque parecen ser una evasiva retórica, eran absolutamente reales: "y para no gastar el tiempo en excusas (...), explicaré, según me venga a la memoria, lo que puedo deciros de los jeroglíficos de los ojos, pues así lo deseáis vosotros"30. Las propuestas y preguntas de Ranerius y sus colegas eran fundadas y tal vez compartidas en los círculos de intelectuales venecianos. Por tanto, nada retóricas eran las palabras que Urbano anticipó: "muy pesada carga echáis sobre mis hombros, pues realmente es poco lo que yo puedo ofrecer"31. Reconocía así el sabio franciscano que sus interlocutores estaban al tanto de lo que a grandes rasgos se podía saber entonces sobre el asunto, y no se les podía conformar con explicaciones vagas.

#### 4. Observaciones sobre el texto de la portada (ed. de 1556)

Después de esa actitud desfavorable al *Niliaci opusculum* que tiene confirmación en la obra de PV cuando silencia o critica abiertamente al Horap<sup>32</sup>, puede uno preguntarse por qué entonces PV sigue apegado al Horap de una manera especial, manteniendo el mismo título para su obra. Ciertamente en más de una ocasión afirma que sus trabajos eran 'comentarios'. Una razonable respuesta se encuentra en las primeras disertaciones juveniles, en las que el joven belunés se comporta como el

a la erudita concurrencia el tema del simbolismo de los ojos, cuando PV entró en la conferencia. El ambiente de aquella sesión, tanto por los asistentes como por los temas suscitados, confesaría el viejo conferenciante que le resultó especialmente grato.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Et ne tempus in excusationibus quantumvis honestis conteram, quae de oculorum hieroglyphicis recitare possum, quando ita vos iubetis, utut in memoriam venerint, explicabo (33,1: fol. 233E).

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Gravissimum onus cervicibus meis imponitis, cum pauca admodum ea sint quae praestare possim.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Esa actitud algo cicatera se observa en algunos comentarios de PV. Véase Maestre, Barea y Brea (eds.), 2008: 2100-2101.

autor alejandrino, y también como había hecho Plutarco<sup>33</sup>. Un ejemplo de esa línea de trabajo está en su interpretación simbólica de la imagen contenida en una medalla propiedad de Antonio Agnello. El joven PV ante el propio Agnello y Ianus Lascaris hizo una brillante disquisición de la figura de un dios y sus dieciséis amorcillos representados en la pieza de bronce. El episodio lo narra en el prólogo del libro 46 aproximadamente de este modo. La figura del dios con el cuerpo reclinado:

(...) apoyaba su cabeza en la mano derecha, descansando sobre el codo. Con la otra mano vertía agua de tres urnas unidas mediante una sola asa. Alrededor de este conjunto había dieciséis pequeñas figurillas de niños que parecían juguetear acá y allá por todo el cuerpo. Sobre esta representación Agnello preguntaba con gran curiosidad qué sentido tenía, pues estaba convencido de que un argumento de ese tipo en modo alguno se había cincelado sin tener sus motivaciones. Entonces intervine señalando que la figura era el río Nilo; las tres urnas aludían a las tres causas de sus crecidas; las dieciséis figurillas de niños indicaban otros tantos codos que el río crecía para fertilizar la tierra. Apenas había dado esta sumaria explicación y me disponía a explicar todo esto, cuando se presentó un correo de Francia, y entrando con una carta para entregársela a Lascaris, fue también llamado Agnello de inmediato<sup>34</sup>.

Estos primeros pasos en el campo de las interpretaciones simbólicas los recordará PV con íntima satisfacción tanto por la rotunda explicación dada como por el éxito que pudo alcanzar ante aquella cualificada audiencia<sup>35</sup>. Su regocijo de años más tarde por el descubrimiento

- Véase mi artículo: Talavera Esteso, 2016: 14-17 (part. p. 15).
- <sup>34</sup> Hier. 46, 1, fol. 338D-E. Otros datos sobre este episodio se pueden leer en Valeriano, 2013: LXXIV-LXXV. Estas explicaciones se recogen y amplían en los primeros capítulos del libro 46.
- <sup>35</sup> Es muy probable que estas explicaciones fueran deudoras de notas suministradas por fray Urbano. Hacia eso inclinan la juventud de PV, con 23 o 24 años, todavía estudiante en Venecia antes de trasladarse a la Universidad de Padua, y asimismo las alusiones previas a su tío reconociendo que "siempre tenía datos nuevos (...) provechosos y dignos de recordar" (*Ibid.*, fol. 338D). Las palabras de PV ponen de manifiesto que estuvieron presentes Ianus Lascaris y Antonius Agnellus. Lascaris (1445/7-1534) fue

en Roma del *marmoreum Nili Colossum*, puede ser un dato confirmatorio de su actitud coherente con aquellas reflexiones de juventud. En el mismo prólogo brevemente explica este hecho entre las circunstancias favorables de su estancia en Roma para su dedicación al estudio de los jeroglíficos que siempre le había sido grato. Así, cuando contempló la escultura del Coloso del Nilo con sus amorcillos juguetones, desenterrada en el centro de la ciudad de Roma, acudía a su memoria el recuerdo de aquella explicación juvenil y el dolor de no poder dedicar el libro 46 al estudioso y antiguo poseedor de la medalla, Antonio Agnello<sup>36</sup>.

PV era consciente de la embarazosa coincidencia del título de su obra y la del Horap, y por ello presenta sus *Hier* con añadidos en la misma portada y explicaciones al lector que ayudaban a comprender el sentido de la obra. También permiten al lector actual hacerse cargo de la enorme complejidad de los *Hier*, percibir ciertos matices y notar algún silencio incomprensible. He aquí su texto en líneas numeradas:

HIEROGLYPHICA¹/ SIVE DE SACRIS AEGY²/PTIORUM LITERIS COMMENTARII,³/ IOANNIS PIERII VALERIANI BOLZANII⁴/ BELLUNENSIS.⁵/ LECTORI.⁶/ Habes in hisce commentariis non solum variarum historiarum, numismatum, veterumque⁻/ inscriptionum explicationem, verumetiam praeter Aegyptiaca et alia pleraque my³/stica, tum locorum communium ingentem magna cum oblectatione syluam, tum sacra ⁶/rum literarum, in quibus haud raro et Christum ipsum, et Apostolos Prophetasque¹⁰/ huiusmodi locutionibus usos fuisse videmus, exquisitam interpretationem: ut sane non¹¹/ temere Pythagoram, Platonem, aliosque summos viros ad Aegyptios doctrinae gratia¹²/ profectos intelligas: quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam diuinarum¹³/ humanarumque rerum naturam aperire. Vale, et hoc periucundo¹⁴/ iam per Pierium oblato beneficio feliciter¹⁵/ fruere.¹⁶/

uno de los humanistas más destacados del momento. Estuvo en contacto con los centros importantes del humanismo en Italia, a la sazón era embajador del rey de Francia en Venecia (1504-1509). Antonius Agnellus formaba parte del séquito de Lascaris. Ambos humanistas fueron buenos conocedores y coleccionistas de piezas arqueológicas (cf. Valeriano, 1999: 172-174; 299).

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Cf. *Hier.*, 46, 1, fol. 338E-F.

En la traducción latina del título, con funciones de subtítulo, añade el término clave *commentarii* (l. 3; repetido en l. 7) y se decanta con ello hacia la orientación sugerida por Urbano, sc. contraste con los autores. Pues, al comienzo de su dedicatoria, ofrece a grandes rasgos los contenidos que el lector encontrará: relatos históricos, explicaciones de monedas e inscripciones antiguas, y evidentemente sus comentarios.

- 1) PV es un escritor cuidadoso y añade a esos grandes bloques alguna matización elativa de sus contenidos *locorum communium ingentem syluam* (l. 9), o promete finas interpretaciones (*exquisitam interpretationem* l. 11), refiriéndose a los textos bíblicos. En términos generales apunta bien la inmensa temática de la obra.
- 2) Parece abrir otro nivel de informaciones cuando se hace eco de las ideas neoplatónicas del siglo XV e intenta explicar la similitud de los Aegyptiaca pleraque mystica (l. 10-11) y el lenguaje de la Biblia. El fundamento de su explicación parece ponerlo en que "hablar en jeroglíficos" (l. 13) significa "desvelar la naturaleza de las cosas divinas y humanas" (l. 13-14), y ese alto valor, así concebido también por los viejos pensadores griegos, habría sido el que llevó a Pitágoras y Platón a buscar aquellas enseñanzas en los jeroglíficos egipcios.
- 3) Un tercer nivel, el de las sutilezas más personales, parece trascender en algunas expresiones que subrayan el atractivo literario de sus páginas: magna cum oblectatione (l. 9), periucundo beneficio oblato per Pierium (l. 14-15). Esta observación no merecería ser mencionada, si no reconociéramos en PV un literato sensible a las dulzuras de la palabra hasta en su prosa de los Hier. Su vocación personal de poeta quedó bien reflejada en los versos de su De calamitate vitae suae, en donde su afición juvenil a escribir versos le produce un profundo desasosiego ante la decisión crucial de elegir el camino de su profesión<sup>37</sup>. Estas inclinaciones íntimas hacia la poesía tuvieron pronto confirmación externa

Lamenta la situación en que se encuentra a los 24 años. Pese a su verdadera vocación de poeta ("esto es lo que ha querido mi signo Géminis, (...) debo ir en pos de las Musas"), se ve obligado a ir a la Universidad de Padua a seguir cursos de filosofía ("debo estudiar la moral socrática y las proporciones pitagóricas"). Esta contradicción le lleva a una situación inevitable: "Y así me veo forzado a ser compañero de la raza ayuna de las cigarras, cuyo único sustento es la música y el canto." (*De calam.* 61-68, texto que recojo en 2010: 858.).

en las apreciaciones de su maestro Sabellico<sup>38</sup>. Asimismo, los redactores de su epitafio (Pietro di Carrara y Giambattista Rota) destacaron su condición de poeta: "A Pierio Valeriano de Belluno, gran poeta y profesor…"<sup>39</sup>.

La lectura reposada de la prosa de sus *Hier* permite comprobar que no se trata de una colección árida de noticias varias, sino de una exposición ágil y personal con recursos de literato dominador del lenguaje. Desde otra perspectiva, apoya esta consideración la abundancia de citas de los grandes poetas antiguos, muchas de ellas con breves comentarios personales. Pero este aspecto requiere un desarrollo mayor, impropio de esta ocasión.

4) En cuarto lugar, hay un silencio llamativo sobre el servicio que los Hier pueden prestar a los artistas. Aunque ex silentio perperam arguitur, no se puede suponer que el autor olvidara esos aspectos. Sorprende, pues, que estas posibilidades no las ponga de manifiesto en las líneas prologales ante eventuales lectores interesados en reflejar plásticamente matices o caracterizaciones de los seres diseñados por el escritor con su palabra. Pese a este vacío inicial, en las páginas de los Hier hay referencias expresas al objetivo práctico de suministrar informaciones útiles a pintores y escultores. Aquel posible aprovechamiento lo destaca y pone bien de relieve, hasta reconocer que toda su exposición va orientada a la escultura y pintura. Para comprobar que estas ideas están bien asentadas en el humanista, hay que remontarse a sus años juveniles en Venecia. Cuando apareció la Hypnerotomachia Poliphili (Sueño de Polifilo) de Francesco Colonna (Venecia, Aldo, 1499), se produjo cierto movimiento artístico que impulsaba la creación de imágenes sugeridas por textos conocidos. El texto de Salustio (Iug. 10, 6): Pace ac concordia paruae res crescunt, discordia maximae decrescunt ("En virtud de la con-

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> En un epigrama, que publicará después PV en sus *Amores*, declaraba Sabellico: "Te acercaste a aquellos antros, para que así merezcas ser inscrito en los coros aonios. Eso determina para mí que no te llames ni Pedro ni Piero, sino que tu verdadero nombre sea Pierio" (texto latino recogido en Valeriano, 1999: 282).

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Los dísticos que a continuación le dedicaron comienzan así: *Pieridas dum Pierius sectatur et Orci/ nihil timet insidias, hunc fera mors rapuit.* ("Mientras Pierio va tras las Piérides, sin temor a las insidias del Orco, lo arrebató la cruel muerte"). Cf. Valeriano, 2013: LXIX).

cordia lo pequeño crece, y por las discordias se arruina lo grande"), utilizado y comentado por estos humanistas, es un ejemplo sintomático. El texto del clásico sugirió el diseño famoso de Colonna<sup>40</sup>, comentado por PV. Pero cuando éste expone el tema no es estrictamente la frase antigua la que provoca su reflexión, sino el dibujo de la obra de Colonna, al que nuestro humanista se atreve a dar una interpretación distinta que afectaba al mismo diseño gráfico<sup>41</sup>. Habría que recordar también las notas de Fasanini a su traducción del Horap (1515-1516) cuando invita al curioso lector a descubrir con ese texto y sus propias anotaciones la naturaleza de las cosas y a llegar al verdadero conocimiento de lo que representa la figura de las mismas. Poco después explica la posibilidad de ocultar mediante pinturas o esculturas sus íntimos secretos, y adornar las paredes de sus viviendas<sup>42</sup>. En los *Hier* también hay testimonios de que su autor tiene presente y practica el trasvase desde el texto a las representaciones plásticas. En la dedicatoria del libro 44 habla de una experiencia personal: Hipólito de Medici, su discípulo, ya cardenal, le solicitó un texto que le sirviera para el diseño de la estrella emblemática de Julio. Estas breves explicaciones llegaron a conocimiento de Giovanni Battista Montano (destinatario del libro 44), quien le pide que le envíe un comentario de todo el asunto. PV accede y le previene de que las breves notas enviadas a Hipólito se orientaban sólo al diseño de las imágenes para que un pintor las utilizase como adorno de la famosa estrella<sup>43</sup>. Más significativa en este sentido es la declaración general añadida como resumen del largo capítulo 3, 2:

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Se trata de una imagen circular que incluía las figuras de dos elefantes que disminuían hasta convertirse en hormigas, con el añadido de otros elementos (caduceo, fuego y agua). (Cf. Colonna, 1981: II, 208).

<sup>41</sup> Cf. Hier. 2, 16, en donde mantiene sustancialmente la interpretación de Colonna, de acuerdo con las palabras de Salustio citadas, pero sugiere que la interpretación del conjunto puede ser "la inteligencia perfecta" y añade, *cum mica salis*, su desconfianza hacia una y otra interpretación (2, 16, 2-3). Pero el breve pasaje confirma que estos debates serían habituales entre jóvenes diletantes.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Lo importante de estas observaciones de Fasanini (1516: fol. XLVr) es que toma como base de estas sugerencias el texto del Horap y sus propias anotaciones al texto alejandrino.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> (...) ad figurarum tantummodo formam spectabant, quibus pictor uteretur in Iulio illo sidere adornando. (Hier. 44, 1, fol. 325F-326A).

Así pues, de vez en cuando voy entremetiendo ejemplos de este tipo, porque todo este trabajo mío fue asumido para utilidad y provecho de aquéllos que se deleitan en pintar, con el propósito de que, además de los motivos egipcios y muchos otros sentidos místicos, dispongan de historias que puedan adaptar al argumento que ellos elijan<sup>44</sup>.

En el margen de la edición de Basilea frente al texto del párrafo 3, 2, 14 hace esta significativa anotación marginal: *Hieroglyphicorum usus* ("utilidad de los jeroglíficos"). La función práctica de los *Hier* la había ejemplificado en un caso concreto: "Quise apuntar esto con el propósito de que cualquier artista sepa con qué gesto se debe pintar al toro para recoger el significado de la continencia" (*Hier* 3, 2, 6)<sup>45</sup>.

La reflexión sobre los *Hier* y su lectura suscitan estas consideraciones entre otras muchas. Pero sin duda reclama una atención especial el estudio de la gran influencia que esta voluminosa obra ejerció en los intelectuales europeos de la segunda mitad del siglo XVI y en el siglo XVII.

#### Bibliografía

- Bietenholz, P. y Deutscher, T. B., Contemporaries of Erasmus. A Biographical register of the Renaissance and Reformation, Toronto, 1985-1987.
- Colonna, Francesco, *Sueño de Polifilo*, traducción literal y directa del original aldino, introducción, comentarios y notas de Pilar Pedraza, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981 (2 vols.).
- Fasanini, Filippo, Hori Apollinis Niliaci Hieroglyphica (...) in Latinum sermonem a Philippo Phasianino Bononiensi nunc primum translati, Bolonia, 1516.
- <sup>44</sup> Exempla uero huiusmodi ea de causa nonnunquam interserimus, quia totus hic noster labor ad eorum usum susceptus est, qui pictura delectantur, ut praeter Aegyptiaca et alia pleraque mystica, historiam etiam habeant, quam ad id quod elegerint argumentum accomodare possint (3, 2, 14). Quedan subrayadas en redonda las expresiones que recuerdan directamente las vistas en la portada (l. 8 y 7).
- <sup>45</sup> Las páginas precedentes se han beneficiado de sugerencias y anotaciones sabias de los profesores A. Urbán y B. Antón. Quede el testimonio de mi agradecimiento.

- Giehlow, Karl, *The humanist interpretation of Hieroglyphs in the allegorical studies of the Renaissance. With a focus on the Triumphal Arch of Maximilian I,* traducción, introducción y notas de Robin Raibould, Leiden/Boston, Brill, 2015.
- Horapolo del Nilo, Horapollinis a Davide Hoeschelio, fide codicis Augustani ms. correcta, supleta, illustrata, Graece et Latine, cum observationibus Io. Merceri, et notis Hoeschelii, Augustae Vindelicorum, ad insigne pinus, 1595.
- López Poza, Sagrario, "Los emblemas y jeroglíficos médicos de Louis de Caseneuve", en *Cuadernos de Arte e Iconolografía: actas de los III Coloquios de Iconografía* (28-30 mayo 1992), Madrid, Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", tomo VI, nº 12 (1993), pp. 9-21.
- Maestre Maestre, J. M<sup>a</sup>, Pascual Barea, J. y Charlo Brea (eds.), *Humanismo* y *Pervivencia del Mundo clásico. IV. Homenaje al Profesor Antonio Prieto*, Alcañiz/Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos/CSIC, 2008.
- Mommsen, Tychus, Scholia recentiora Thomano-Tricliniana in Pindari Nemea et Isthmia e codicibus antiquis..., Leipzig, Teubner, 1865.
- Raibould, R., Emblemata, New York, 2008.
- Sbordone, Francesco (ed.), *Hori Apollinis Hieroglyphica*, Napoli, Luigi Loffredo, 1940.
- Spanedda, A., "Mensa Isiaca", en *La lupa e la sfinge*, Milano, 2008, pp. 110-111.
- Talavera Esteso, Francisco José, "Pierio Valeriano poeta. Notas sobre el De calamitate vitae suae", en Dulces Camenae. Poética y poesía latinas, J. Luque, M. D. Rincón, I. Velázquez (eds.), Jaén/Granada, Sociedad de Estudios Latinos, 2010, pp. 855-866.
- Talavera Esteso, Francisco José, "Los *Collectanea hyeroglyphicorum* en las ediciones facticias de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano", en *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. V, Homenaje al prof. Juan Gil,* J. Ma Maestre Maestre, Sandra Inés Ramos Maldonado, Manuel Antonio Díaz Gito, María Violeta Pérez Custodio, Bartolomé Pozuelo Calero, Antonio Serrano Cueto (eds.), Alcañiz-Madrid, 2015, vol. 4, pp. 2025-2041.
- Talavera Esteso, Francisco José, "Los jeroglíficos de Horapolo a Pierio Valeriano", *Insula: Revista de letras y ciencias humanas*, 833 (2016), pp. 14-17.

- Valeriano, Pierio, *De litteratorum infelicitate. English and Latin. On the Ill Fortune of Learned Men: A Renaissance Humanist and his World*, traducción e introducción de Julia Haig Gaisser, Michigan, University of Michigan, 1999, pp. 328-329.
- Valeriano, Pierio, *Jeroglíficos. Prólogo general y Libros I-V*, edición y traducción de Francisco José Talavera Esteso, Palmyrenvs. Colección de Textos y Estudios Humanísticos XXI.1, Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, 2013.
- Vasoli, Cesare, "Il mito dei geroglifici come linguaggio sacro e simbolico", en *Il simbolo dall' Antichità al Rinascimento. Persistenza e sviluppi*, Luisa Rotondi Secchi Tarugi (ed.), Milano, 1995, pp. 213-245.

### Entre el acertijo figurado y el jeroglífico humanista: los *rebuses* de Picardía<sup>1</sup>

José Julio García Arranz Universidad de Extremadura

Giorgio Vasari cuenta en la tercera parte de sus *Vidas* (1568: 30-31) que el arquitecto Bramante, con objeto de demostrar su ingenio y vincular aún más a la suya la figura de su ilustre mecenas, propuso representar de una manera visualmente original el nombre del papa Julio II (*Julio II Pont. Maximo*) en un friso de la fachada exterior del cortile del Belvedere en la Ciudad del Vaticano mediante una *cifra* o *rebus* concebido como *lettere a guisa di ieroglifi antichi* <sup>2</sup>. Aquella composición, dispuesta en desarrollo horizontal y legible de izquierda a derecha, estaría constituida, de modo sucesivo, por el retrato de perfil de Julio César (concreción gráfica del nombre *Julio*), dos arcos de puente (*pont*) y una *aguglia* —¿tal vez un obelisco egipcio?— del antiguo Circo Máximo de Roma (referencia a *Maximo*). Añade Vasari que tal ocurrencia divirtió al pontífice, pero que este renunció finalmente

- <sup>1</sup> El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Biblioteca Digital Siglo de Oro 5* (BIDISO 5), con referencia: FFI2015-65779-P, dirigido por la profesora Nieves Pena Sueiro y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) desde el 1-01-2016 hasta el 31-12-2019. De igual modo, su realización y presentación se ha llevado a cabo dentro de una Ayuda PRI de la Junta de Extremadura y fondos FEDER una manera de hacer Europa. GR 15097 (Decreto 279/2014), a través del Grupo de Investigación "Patrimonio&ARTE. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico", dirigido por la Dra. Pilar Mogollón Cano-Cortés.
- <sup>2</sup> Esta observación resulta indicativa de la cierta confusión existente en aquel momento entre distintas manifestaciones como son los *rebuses*, los jeroglíficos y las divisas blasonadas o *imprese*, cuestión sobre la que volveremos a lo largo del presente texto.

al proyecto, pues, más allá de la pretendida conexión directa entre el príncipe de la Iglesia y la evocación de las glorias y celebridades de la Roma antigua, tan propia del espíritu humanista del momento, podría subyacer bajo esa invención, como bien señala Jean-Claude Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 82-83), una alusión velada a ciertos aspectos de la acusada personalidad de aquel papa, en especial su belicismo y su apetito de conquista territorial. Ello conectaría su trayectoria con la del antiguo autor de la Guerra de las Galias, tal y como pusiera de manifiesto Erasmo de Róterdam en alguno de sus panfletos dirigidos contra los improcedentes arrebatos del Papa guerrero. En cualquier caso, y al margen de la pretendida crítica latente en la invención de Bramante, tal pasaje de Vasari nos sirve a modo de ilustración para comenzar a acercarnos a la significación moderna del concepto rebus, a sus propiedades formales, a sus usos y a su relación —u oposición— con otras manifestaciones afines de la retórica y la cultura simbólica coetáneas como son los jeroglíficos, los emblemas o las divisas.

#### 1. Una aproximación al concepto de *rebus* en la Edad Moderna

No resulta fácil definir de manera clara y precisa el significado que el vocablo *rebus* adquirió en la cultura moderna europea, donde, ya sea con esta o con otras denominaciones nacionales alternativas — *rébus*, *rebussen*, *zifra*, *bildschriften*, jeroglífico<sup>3</sup>...—, va a alcanzar una singular

Tan sólo tres idiomas —el francés, el inglés y el italiano— han asimilado el término rebus para referirse a las invenciones de las que aquí vamos a hablar. En el caso español el artificio será conocido preferentemente con el nombre de "jeroglífico" o, de manera más específica, jeroglífico enigmístico, cuyo formato habitual será una viñeta con una pregunta o reflexión dispuesta al pie. Se viene considerando que los primeros jeroglíficos de estas características publicados en España aparecieron en la revista Blanco y Negro a finales del s. XIX, firmados por "Novejarque", uno de los más prolíficos charadistas españoles. El popular creador e inventor de pasatiempos Pedro Ocón de Oro (1931-1999) diseñó y publicó con profusión adivinanzas visuales conforme al diseño indicado durante varias décadas a partir de los años cincuenta del pasado siglo. De acuerdo con esta concepción contemporánea, un jeroglífico sería un tipo de acertijo lógico gráfico, un pasatiempo que consiste en descubrir una palabra o frase a partir de una serie de imágenes o signos dispuestos en un recuadro. Los signos pueden consistir en personajes, objetos, animales, letras, números, notas musicales..., y para la construcción de la frase resulta relevante tanto su significado como la posición relativa entre ellos. Generalmente

presencia en las décadas finales del s. XV e iniciales del XVI. Ello responde a las muy diversas acepciones y concreciones literarias y visuales que el término ha venido asumiendo desde los momentos finales de la Edad Media<sup>4</sup>. Partiendo de un enfoque amplio, podemos encontrarlo asociado a una idea o concepto difícilmente comprensible, o a un modo de hablar oscuro y enigmático que recurre a un tipo de lenguaje figurado o convencional y que constituye lo que popularmente se denomina en el ámbito francófono *parler (par) rébus*. De manera algo más concreta, suele usarse como referencia a un tipo de escritura difícil de descifrar, o bien a una palabra o sentencia que resultan complicadas de comprender.

Ya más en relación con el marco temático que aquí nos atañe —la cultura simbólica enigmática de la Edad Moderna—, puede aludir igualmente a la representación de una palabra o sílaba por medio de la imagen de un objeto cuyo nombre se asemeja en su sonido a la palabra o sílaba representada. Dicho de otro modo, el rebus puede caracterizarse como la expresión figurada de un pensamiento basada en alusiones y equívocos, y sugerida por medio de la combinación de componentes diversos, de manera que los nombres de las figuras u objetos representados evocan las sílabas o las palabras con las que se formula dicha reflexión. Suele adquirir así la forma de una adivinanza o juego de ingenio, dotado de cierto grado de dificultad, consistente en la seriación o agrupación ordenada de palabras, sílabas, números, letras o figuras dispuestas en un sentido diferente a aquel que les es natural, y donde la solución es una frase, más raramente una palabra, producto de la denominación, directa u homonímica, de aquellos elementos. Según Màrius Serra (2000: 509), se trata de un enigma gráfico, un criptograma breve de tipo lúdico en cuya presentación se combinan dibujos o signos tipográficos —letras, cifras numéricas, notas de música, ciertas palabras, etc.— que sustituyen a los diversos componentes verbales que conforman la frase resolutiva; en consecuencia, la solución de este tipo de acertijos

la solución constituye la respuesta a una pregunta o enunciado dado. La subjetividad de sus códigos ha provocado no pocas controversias por considerar que los dibujos siempre tienen más posibilidades de interpretación que las palabras.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Ver la página web Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue, del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRS-Atilf (http://www.cnrtl.fr/definition/Rebus) (Consultada: 15/05/2018).

suele implicar un triple proceso: en primer lugar, la identificación e inmediata expresión oral en un idioma determinado de las figuras o elementos visuales del *rebus*; en segundo, la disgregación de las palabras resultantes en partes, sílabas o fonemas, segmentos de la cadena fónica que no son divisiones prosódica o morfológicamente pertinentes; en tercero, la reconstrucción de esos componentes verbales dando lugar a una palabra o frase (refrán, proverbio, oración, interjección, exclamación...)<sup>5</sup> cargada de una significación que no guarda relación alguna con la significación particular de las figuras o signos usados (Margolin y Céard, 1986: I, 343)<sup>6</sup> [Figura 1]. Serra nos recuerda que, en función de estos últimos, existen dos modalidades principales de *rebuses*: la iconográfica —basada en dibujos o imágenes— y la literaria o tipográfica —elaborada por medio de palabras o sílabas, letras, números, notas musicales—<sup>7</sup>, si bien son también frecuentes las formas más complejas o mixtas, en las que se combinan elementos de ambas categorías.



Fig. 1. Jeroglífico enigmísticio tomado del *Diario montañés* (6 de febrero de 2004): "¿Qué harás si bailo contigo?"; solución: pi-sartén-O = "Pisarte no".

- <sup>5</sup> De este modo, el *rebus* es similar a la charada, pues ambos dependen de una segmentación previa de la cadena fónica.
- <sup>6</sup> Tal disyunción puede llegar hasta la total oposición entre los diseños y su secuencia pictográfica y la significación de la secuencia semántica a causa de la finalidad cómica, grotesca o escatológica de los *rebuses*, testimonio ocasional de ciertas posiciones ideológicas, si no revolucionarias, en determinados momentos históricos.
- 7 Existe un término en inglés, *qwertygram*, para designar a los *rebuses* que se pueden diseñar desde el teclado de una máquina de escribir.

Pero, del mismo modo, podemos establecer otras posibles tipificaciones de acuerdo con criterios diferentes. Algunas veces se da el caso de que la frase-solución del *rebus* se encuentra traducida por medio de un solo diseño. En otras ocasiones, sin embargo, los *rebuses* pueden aparecer combinados —esto es, agrupados en una sola composición o dispuestos sucesivamente— para construir un texto más extenso, o incluso una estructura de cierta complejidad como pueda ser un poema. En cuanto a su función, ocasionalmente se emplearon para comunicar significados directos de manera intuitiva, siendo en este caso apropiados para informar o enseñar a niños o a gente no instruida, o bien, por el contrario, para cifrar ciertos mensajes de un modo deliberado con el fin de transmitir esa información tan sólo a los receptores iniciados; sin embargo su destino prioritario fue, ya lo hemos dicho, el de servir como ejercicio de ingenio o entretenimiento orientado a todo tipo de público<sup>8</sup>.

Todo lo anterior nos permite establecer ya un vínculo concreto con las invenciones o acertijos conocidos específicamente como rebuses de Picardía (rébus de Picardie), posiblemente la expresión más conocida del fenómeno entre los ss. XV y XVII, llamados así por haberse establecido su génesis moderna en aquella región del extremo septentrional de Francia. Podría afirmarse que esta definición restrictiva del término rebus no se ha modificado en lo sustancial desde el s. XVI hasta el momento presente, en especial gracias a la decisiva aportación de Étienne Tabourot, sobre la que más adelante volveremos, al fijar este las directrices principales de su estructura y funcionamiento: los rebuses son todavía en la actualidad —recordemos los mencionados jeroglíficos enigmísticos de Ocón de Oro—, al margen de sus analogías con otras formas de comunicación verbal o plástica, un ensamblaje de imágenes y de signos gráficos donde la expresión fonética conforma las palabras y conduce a una unidad de sentido bajo la forma de una frase que constituye la solución del acertijo que se plantea al espectador.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> The New Encyclopaedia Britannica, 1982: 8, 451, s. v. "rebus". Se considera de manera general que el rebus forma parte de la amplia categoría de los enigmas o acertijos, y en este sentido es un artificio similar a la criptografía, si bien se distingue de ella por el hecho de que el mensaje debe ser decodificable a costa de un esfuerzo de reflexión o imaginación del receptor. En otras palabras, el objetivo prioritario del rebus no es ocultar el mensaje, pues su propósito es esencialmente lúdico.

Jean-Claude Margolin y Jean Céard (1986: I, 373ss) incorporaron a su va citada monografía en dos volúmenes sobre los rebuses del Renacimiento, verdadera obra de referencia para este asunto, un ensayo de gramática y un amplio vocabulario elaborado a partir de las principales recopilaciones manuscritas conservadas de los rebuses de Picardía. En su enumeración de motivos representados podemos comprobar que se trata por lo general de objetos o figuras familiares y populares, reconocibles sin dificultad para el hombre de su tiempo: instrumentos y herramientas, personajes de carácter habitualmente sacro o eclesiástico, animales comunes y algunas —no muchas— representaciones alegóricas bien conocidas, todo ello vinculado a la idea de la muerte, la religión o la conquista amorosa como líneas temáticas prioritarias. A partir de su propia estructura formal, se pueden establecer al menos tres tipos de rebuses: 1) los rebuses analíticos, que suelen presentar una disposición lineal, donde cada dibujo se corresponde con una sílaba o un grupo de sílabas; tal tipología puede identificarse con los que modernamente se denominan rebuses criptográficos, en los que la solución se obtiene analizando de izquierda a derecha un determinado grupo de letras, signos o cifras; 2) los rebuses sintéticos, o grupos fónicos resultantes de la interpretación conjunta y simultánea de los elementos contenidos en una sola imagen concebida por norma como una personificación o escena; 3) los rebuses mixtos, que resultan de la combinación de ambas fórmulas anteriores9. Resulta frecuente la existencia de una brecha, o incluso una cierta contradicción, entre la connotación de las palabras que constituyen la serie de objetos representados en el rebus y la de la sentencia que proporciona su significación. Desde sus orígenes, el refinamiento técnico de estas creaciones se mide a efectos de contraste o, en algunos casos menos frecuentes, de armonía entre la serie pictográfica y la serie significada.

En los sucesivos estudios críticos que han visto la luz sobre este tema, a los intentos de definición del término suele suceder de inmediato la cuestión de tratar de determinar en qué momento preciso y por qué

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Esta síntesis procede de la reseña que Henri Weber realizó de la monografía citada de Jean Céard y J. C. Margolin incluida en *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 24, (1997), p. 85.

razones el vocablo rebus se acaba vinculando a la acepción de adivinanza o juego de ingenio en aquella etapa de transición entre la Edad Media v el Renacimiento. Acerca de tales asuntos se han ido vertiendo diversas consideraciones más o menos fundamentadas, al menos desde el s. XVII. Incluso algunos autores, como Eleanor Cook (2006: 145), han llegado a establecer fechas concretas para la actualización del término en los tiempos modernos, estimando que en Francia el testimonio más temprano de su empleo data de 1512, y que en Inglaterra rebus sólo comenzó a usarse con esta significación a partir de 1605. A todas luces parece evidente el hecho de que tal vocablo procede del latín, y concretamente del ablativo plural de res ("cosa"); sin embargo, el punto de partida del uso moderno de esta denominación resulta hoy por hoy controvertido, siendo objeto de un largo debate que ha sido sintetizado por Maxime Préaud (2004: 17-21), o desarrollado con mucha mayor amplitud y detalle por Margolin y Céard en el primer volumen de su ya referida monografía (1986: I, 277ss).

Como hemos señalado más arriba, se considera de modo genérico que los rebuses modernos tuvieron su origen en la región francesa de Picardía, extendiéndose desde allí hacia el norte de Europa. Tal vez cabría buscar sus primeras manifestaciones en las insignias de los establecimientos de artesanos o mercaderes, o bien de mesones, tabernas o posadas —recordemos el ejemplo clásico de la figura de un león dorado (Au lion doré) para significar Au lit on dort ("La cama es para dormir")—, o en aquellos blasones de ciudades o de particulares que se fundamentan en un calambur que fragmenta su nombre en dos o tres partes. De acuerdo con sus exégetas, la literatura picarda se caracteriza por el gusto por los proverbios, los juegos de palabras y todas las pruebas de ingenio en general; tal inclinación se manifiesta en particular en los concursos poéticos o en las "acrobacias verbales" de los viejos retóricos. Como veremos más adelante, un coleccionista del s. XIX, Marcel-Jerome Rigollot, reunió una colección de monedas de plomo o estaño, acuñadas en nombre de l'eveque des Innocents, procedentes en su mayoría del entorno de la ciudad de Amiens, que incluyen rebuses en el reverso. De todo ello se deduce que tales manifestaciones se encontrarían estrechamente vinculadas al tópico del "mundo al revés" que caracterizó las fêtes des fous de fines de la Edad Media. Las recopilaciones ya

mencionadas de rebuses reúnen, en efecto, numerosas representaciones de locos y de personajes dislocados o trastornados. Al mismo tiempo, los rebuses harán acto de presencia en obras pictóricas, preferentemente del norte europeo, relacionadas con aquel concepto de la locura o estupidez generalizada entre el género humano. Así, aparecen en composiciones del s. XVI, como la obra anónima atribuida a Jan Metsys, El mundo alimenta a muchos locos (c. 1560, Christian Dior Collection, Château de la Colle Noire, Montauroux, Francia) [Figura 2], que constituye una significativa ilustración del Elogio de la locura de Erasmo de Róterdam, o la de Frans Verbeeck titulada Burla de la locura humana o Comercio tonto (s. XVI, colección particular) —repárese en el detalle del recipiente semicircular dispuesto sobre la mesa central de la gran composición— [Figura 3]; el fenómeno aún se mantiene vivo en el s. XVII, como prueba el cuadro de Hendrik Gerrits Pot conocido como Vagón de los locos de Flora o El carro de Flora (1637-38, Frans Hals Museum, Haarlem, Holanda), con rebuses pintados en los laterales de la caja del carro alegórico-festivo [Figura 4].

Una de las hipótesis clásicas más reiteradas sobre el origen moderno del término *rebus* es la de Gilles Ménage, quien, en su diccionario etimológico (1650 y 1694)<sup>10</sup>, pretende que tal denominación procedería de la costumbre con que los religiosos de la *basoche* de Picardía —nombre de una suerte de guilda o agrupación de clérigos— se divertían todos los años, durante las procesiones de carros de la celebración del carnaval, recitando públicamente por las calles de Amiens una serie de libelos de carácter bufonesco o satírico. En tales proclamas, a las que sus autores se referían con la fórmula latina *De rebus quae geruntur*, es decir, "Libelos de lo que está pasando en la ciudad", o *Nouvelles du jour* ("Novedades del día"), se llevaban a cabo recordatorios más o menos frívolos o jocosos de los acontecimientos o asuntos más intrigantes o escandalosos acaecidos a lo largo del año en la localidad y su entorno, recurriendo con profusión a alusiones equívocas o figuradas. Según esta teoría, el vocablo *rebus*, a pesar de la prohibición que acabó recayendo

Publicado en la segunda mitad del s. XVII, nosotros hemos consultado la edición del *Dictionnaire etymologique de la Langue Françoise*, Paris, Briasson, 1750, tomo II, p. 389.



Fig. 2. Jan Metsys (atrib.), El mundo alimenta a muchos locos, c. 1560, Christian Dior Collection, Château de la Colle Noire, Montauroux (Francia).



Fig. 3. Frans Verbeeck, Burla de la locura humana o Comercio tonto, s. XVI, colección particular.



Fig. 4. Hendrik Gerrits Pot, Vagón de los locos de Flora o El carro de Flora, 1637-38, Frans Hals Museum, Haarlem (Holanda).

sobre su práctica pública cuando aquellos divertimentos rebasaron los límites de la permisividad al incurrir de manera reiterada en lo difamatorio<sup>11</sup>, habría subsistido en la mentalidad y la práctica populares. Se transformarían de este modo en un nuevo tipo de género visual con diferentes manifestaciones o aplicaciones en muy diversos soportes y medios, como veremos más adelante. De acuerdo con el historiador William Camden, los ingleses adoptaron el término *rebus* —cuya traducción literal al inglés sería inicialmente *name-device*— durante el reinado de Enrique III —décadas centrales del s. XIII— a través de las guarniciones militares que se dispusieron en Calais, Guînes y otros enclaves fronterizos de la región de Picardía, en virtud de la adopción de algunas de sus prácticas durante aquel periodo de coexistencia (referencia procedente de Chambers, 1728: 66).

La etimología de Ménage, a primera vista seductora, fue retomada por numerosos lexicógrafos posteriores que reproducen casi literalmente el artículo de aquel, si bien mostrando ciertas reservas ante la ausencia de otras referencias o testimonios documentales que permitieran refrendar su hipótesis. Y es que, como indica Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 279-280), si bien es cierto que la abundancia de este tipo de creaciones en aquella provincia francesa —no sólo manuscritas o impresas, sino, al mismo tiempo, inscritas o labradas sobre las lápidas funerarias o pilares de las iglesias, acuñadas sobre las monedas "de los inocentes", pintadas en las insignias de los comerciantes o sobre las armas identificativas de ciertas localidades...— parece sugerir que la práctica de los *rebuses* se encuentra fuertemente asociada a la ya mencionada atmósfera festiva subversiva connatural al espíritu picardo<sup>12</sup>, sin embargo, hasta donde sabemos, ninguno de estos libelos satíricos en francés o latín ha llegado a nosotros pese a los esfuerzos

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> El propio Ménage recuerda que la policía de Bolonia prohibió eventualmente los *rebuses* de Picardía por el hecho de que en ellos se difamaba el nombre de muchas familias bien conocidas.

<sup>12</sup> Ello parece venir también refrendado por la práctica en las Chambres de Rhétorique flamencas de concursos literarios anuales donde se componían con mucha frecuencia rebuses, a manera de calemburs y otros juegos poético-literarios, en los que se hacían efectivamente alusiones a la pequeña o gran crónica local. Sobre ellas volveremos más adelante.

de no pocos eruditos que han rastreado infructuosamente los archivos de Picardía<sup>13</sup>.

En tiempos más recientes se han ido sugiriendo otras posibilidades alternativas a la conocida como "etimología histórica" de Ménage. Es el caso de la teoría de Alfred Canel (1867: 386-387), quien, siguiendo ciertas indicaciones ya sugeridas por Tabourot<sup>14</sup> (par le moyen de choses o par les choses), prefiere una explicación más simple para su origen al señalar que, en este tipo de acertijos, las palabras o ideas que surgen del ensamblaje que supone un rebus son representadas "por medio de cosas" —o, más bien, por las "figuras de las cosas", es decir, por medio de dibujos o pictogramas—, y de aquí su equivalente latino rebus<sup>15</sup>. M. Octave Thorel (1902: 674-679), por su parte, piensa que el vocablo no tuvo desde el principio el sentido preciso que corresponde a este juego de imágenes y de homofonías, pero que podría vincularse al concepto burlesco de bizarrería o equívoco, y se pregunta si el término no procedería sencillamente de la raíz germánica rib-, de la que derivan el alemán antiguo ribe ("prostituta"), o vocablos franceses como ribaud ("depravado"), ribleur ("libertino") o ribote ("juerguista"). De ribus se habría pasado a rebus, lo que explicaría la idea de diversión festiva

- 13 Además, la existencia misma de una basoche en Amiens no ha sido aún demostrada (pues, al margen de las sedes parlamentarias o de las grandes ciudades, ciertas poblaciones podían disponer también de su propia basoche, que dependía de la gran basoche parisiense del Palais). Por lo demás, muchas de las etimologías de este autor pueden calificarse de "fantasiosas".
- <sup>14</sup> Ya según este autor el apelativo *rebus* sería una expresión elíptica de una sentencia latina muy definitoria: *Sententia rebus, non verbis, expressa.*
- 15 Como indica Jean-Claude Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 282), la posibilidad de que el francés *rébus* proceda etimológicamente del latín *rebus* por oposición o más bien por paralelismo entre *res y verba* parece encontrar su confirmación en la célebre sentencia de Andrea Alciato: *Verba significant, res significantur* ("Las palabras significan, las cosas son significadas"), con el siguiente añadido, que resulta bastante aclaratorio: *sed res nonnumquam significant* ("pero en algunas ocasiones las cosas –también– significan"). El humanista milanés precisa, de este modo, la posibilidad de que las cosas (o las imágenes, las figuras, los pictogramas o los ideogramas) puedan significar por ellos mismos, sin pasar así por la mediación de las palabras o del texto verbal, en alusión a todo ese universo de las imágenes significantes de emblematistas e inventores de blasones. La imagen visual, el grafema, adquiere por tanto en ciertas ocasiones (*nonnunquam*) el papel habitualmente concedido a la palabra o al discurso constituido de signos verbales.

vinculada al concepto, ya que la interpretación de Thorel evoca las ya mencionadas *fètes des fous et des innocents*, en las que se hacen burlas, se representan farsas y se inventan juegos de todo tipo.

Por último, según el lingüista Pierre Guiraud en su opúsculo sobre Les jeux de mots (1976: 122-123), la proximidad entre los términos rébus y rébours, a la vista de que el primero designa toda formulación escrita o hablada de carácter bizarro, donde el sentido suele ser contrario al ordinario o "natural", le condujo a plantear la posibilidad —con todas las reservas posibles al carecer de pruebas fehacientes— de que tal palabra procediera de rebous, forma de sustantivo de rébours, que podría traducirse como "a contrapié", "contrasentido", o "sentido que se da a una palabra, a un discurso, contrario al sentido que tiene naturalmente". Tal etimología rebours-rebous-rebus también encajaría sin dificultad en aquella temática del "mundo al revés" que, como ya hemos señalado, caracterizó el universo festivo tardomedieval en general, y el picardo en particular.

Si bien, como venimos comentando, fue durante las décadas de tránsito del s. XV al XVI el momento en que estas manifestaciones alcanzarán su definitiva configuración moderna y un pleno desarrollo, ya desde los más tempranos estudios (Thorel, 1902: 499) se viene insistiendo en que su origen es, sin embargo, mucho más remoto, consideración que parece verse confirmada por las últimas investigaciones. En este sentido, Eleanor Cook señala en su monografía (2006: 147) que, aunque el uso de la palabra *rebus* para designar a esta categoría de manifestaciones no es antiguo, su concepto sí se remonta a épocas muy tempranas de la civilización. Citando a Alfred Canel (1867: 387-388), nos recuerda que resulta un lugar común entre los comentaristas, ya desde el s. XVII, el establecimiento de una equiparación o parentesco con los jeroglíficos egipcios de nociones abstractas representadas por medio de figuras.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Así, en la traducción francesa del *Nouveau dictionnaire universel des arts et des sciences* del lexicógrafo inglés Thomas Dyche (1756: II, 307, s. v. "rebus"), este autor definió el rebus como un juego de ingenio consistente en "la representación jeroglífica o enigmática de una frase fundada en equívocos a partir de palabras fragmentadas o unidas, o a partir de las figuras que las representan".

Los testimonios en este sentido menudean a partir del segundo tercio del s. XIX. Por ejemplo, Jean-Michel C. Leber (en la introducción de Rigollot, 1837: XCIX-C) sostiene que la pretendida "invención" de los picardos no fue otra cosa que el desarrollo y perfeccionamiento de un arte muy antiguo, de modo que la idea-madre de los rebuses, en su opinión, debe proceder de "los dos pueblos más antiguos del mundo conocido" - China y Egipto-, en lo que Canel (1867: 387) denominará más adelante la "infancia de la sociedad". También Octave Delepierre (1870: 3) coincide en señalar que los diversos autores que han reflexionado sobre los posibles fundamentos de estas peculiares creaciones les conceden unos orígenes ancestrales al entender que los primeros alfabetos de los pueblos primitivos se compusieron de una suerte de rebuses, como parecen probar los caracteres de la escritura china o los jeroglíficos egipcios, entre otros sistemas primarios de comunicación escrita. En su opinión (1870: 9) ello responde al propósito original "de pintar la palabra y hablar a los ojos" 17 que caracterizó a los primeros sistemas gráficos de comunicación. Los numerosos y complejos caracteres de la escritura china, las pictografías o glifos de los antiguos mexicanos y, por supuesto, los jeroglíficos del Egipto faraónico, participaron de esta naturaleza de imágenes, no siendo otra cosa que auténticas "cadenas de rebuses" en cuanto que supuestas imágenes materiales, no del pensamiento, sino de los mismos objetos a los que representan.

Dejando ahora aparte especulaciones más o menos razonadas sobre su supuesto origen en la Prehistoria, la crítica tradicional se complace en reconocer la naturaleza de "auténticos *rebuses*" que parecen adquirir ciertos símbolos parlantes presentes en diversos testimonios o creaciones de la Antigüedad. Más allá de los emblemas figurativos que M. Octave Thorel (1902: 523-524) detecta en ciertas monedas de la antigua Grecia, los precedentes más claros se localizan en época romana, siendo diversos los ejemplos que se reiteran de manera tópica de unos autores a otros como demostración de que los antiguos conocieron y utilizaron los *rebuses* del mismo modo en que se hará bastantes siglos más tarde: Julio César hizo acuñar algunas de sus monedas

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> La sentencia procede de Canel, 1867: 388.

portando en el reverso un elefante, que en Mauritania se llamaba *caesar*, y no *elephas* o *elephantus* [Figura 5]. Cicerón, en su dedicatoria a los dioses, se autodenominó con el nombre de Marcus Tullius, seguido de la representación de un garbanzo, que responde al término *cicer* entre los latinos. Bajo la dirección de Lucius Aquilius Florus y Voconius Vetulus como prefectos de la moneda en Roma, en el mismo siglo, los reversos de las piezas presentaban, en unos casos, una flor (*flos*), y en otras una ternera (*vitulus*) (Canel, 1867: 389, nota al pie)<sup>18</sup>. También se considera que los primeros cristianos recurrieron a este tipo de fórmulas en ciertas figuras simbólicas pintadas o grabadas en las catacumbas: es el caso de la representación de un pez, verdadero *rebus* para los profanos, ignorantes de que el término griego *Ichtus* está formado de las iniciales de las palabras *Ièsos*, *Christos*, *Theou*, *Uios* y *Soter*: Jesucristo, hijo de Dios, Salvador.



Fig. 5. Denario de plata acuñado por Julio César mostrando en el anverso un elefante que pisa una serpiente, Italia, c. 41-51 a.C.

Todos estos testimonios sobre la presencia de tales invenciones en los tiempos antiguos se han visto reafirmados cuando autores contemporáneos, como Jared Diamond (1997: 220), caracterizan el denomi-

Octave Delepierre (1870: 10) habla de la existencia en el gabinete de antigüedades de la Biblioteca nacional de Francia de unas pinturas sobre vidrio de pequeño tamaño, en forma de medallón y de la época del Bajo Imperio, ejecutadas por medio de la aplicación de una sustancia metálica, que presentan toda la apariencia de rebuses.

nado por los lingüistas "principio pro rebus"19, que también subvace en los juegos de palabras actuales, como una innovación de enorme trascendencia que se sitúa en el fundamento mismo de la escritura occidental. Según la teoría generalmente aceptada, tal principio resultó determinante en el proceso de abstracción inherente al paso de la escritura pictográfica a la fonológica, de modo que constituyó una de las claves para entender el nacimiento del sistema alfabético. De acuerdo con estas consideraciones, el uso de tales recursos se podría retrotraer a tiempos muy remotos. Por ejemplo, en Mesopotamia, en el alfabeto sumerio anterior al 3000 a.C., se encuentra presente una conexión seminal entre la representación auditiva y visual del lenguaje: es fácil, indica Diamond, trazar una representación reconocible de un arco, pero resulta difícil dibujar una imagen reconocible de vida; sin embargo, ambos son pronunciados ti en sumerio, y, en consecuencia, una representación de un arco puede significar tanto "arco" como "vida". Dicho de otra manera, lo que hoy es un simple acertijo constituyó un verdadero principio de escritura, pero tan completamente asimilado como algo convencional que hoy nos parece una novedad contemplarlo en sus formas más tempranas (Cook, 2006: 147-148).

Florian Coulmas (1996: 433) se muestra plenamente de acuerdo con la anterior hipótesis al explicar que el "principio de *rebus*" consiste en representar una palabra "(...) por medio del logograma de otra que es fonéticamente similar u homófona", añadiendo:

El principio del *rebus* desempeñó un importante papel en el desarrollo de la escritura como estrategia cardinal de incremento del poder expresivo de los sistemas logográficos. En su inicio, la palabra 'escritura' se sustentaba en gran medida sobre signos pictográficos que representan objetos concretos. Las palabras que no pueden ser fácilmente

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> El denominado "principio de *rebus*", o *pro rebus*, expresión que viene a significar "sustituir una cosa por otra", es un procedimiento que se aplicó en el surgimiento de escrituras alfabéticas según el cual, en el caso de conceptos de difícil representación gráfica, se comenzaron a usar ciertos ideogramas con un carácter fonético, indicando así el sonido de la palabra o sílaba inicial representada mediante ese ideograma. Se piensa que los signos alfabéticos de la escritura egipcia parecen haber adquirido valor fonético a partir de este principio *pro rebus*.

representadas por medio de una imagen, tales como nombres propios y palabras funcionales, eran difíciles de escribir. El *rebus* proveyó el medio para superar esta limitación. Se puede encontrar en todos los antiguos sistemas de escritura<sup>20</sup>.

De todo lo anterior podemos concluir que una forma temprana de rebuses se localiza en la comunicación pictográfica, donde las palabras abstractas, difíciles de representar, eran plasmadas por medio de figuras de objetos que se pronuncian del mismo modo. Tales motivos son comunes, además de en el alfabeto sumerio al que va hemos aludido, en las tempranas pictografías chinas o en los jeroglíficos egipcios. En relación con ello, Valérie Angenot (en prensa) indica que, si partimos de la definición de *rebus* como un "enunciado visual elaborado a partir de imágenes yuxtapuestas donde no se retiene más que su valor fonético, independientemente de su valor icónico inicial", nos encontramos ante uno de los principios fundamentales de la elaboración del sistema jeroglífico<sup>21</sup>. Sin embargo, hemos de precisar que la función del texto es muy diferente en el caso del rebus antiguo con respecto a los acuñados en los tiempos modernos en Europa: en aquellas primeras escrituras pictográficas el propósito principal no era, por supuesto, ocultar el mensaje o convertirlo en un enigma, sino conservarlo y transmitirlo, al menos a aquellas personas capaces de interpretarlo; aunque existen claras afinidades formales, los antiguos rebuses responden, de acuerdo con esta premisa, a una finalidad muy distinta o casi opuesta a la de sus equivalentes más recientes.

La cita procede de Arias Navarro, 2014: 103.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Esta autora indica que los cantos de las paletas de pizarra, los vasos, los cilindros-sello y otros *graffiti* rupestres están aportando la evidencia de un sistema de escritura "emblemática" que manifiesta una evolución en la que los *rebuses* se posicionarían como mecanismo articulador en la base de la escritura egipcia, testimoniando un empleo puramente fonético de signos inicialmente icónico-ideogramáticos (montaña, ave, elefante...) en secuencias de fonogramas para transcribir anotaciones muy cortas sin relaciones predicativas, pues se limitan a identificar personas, lugares o productos. Ver también al respecto Vernus, 1993: 89.

## 2. Medios, soportes y ámbitos de difusión de los *rebuses* modernos

A pesar de las ácidas críticas vertidas en determinados momentos —ya veremos cómo diversos eruditos y humanistas de los ss. XVI y XVII no disimularon su irritación a propósito de los *rebuses*, a los que califican de composiciones bizarras y de mal gusto—, el innegable atractivo que suscita la composición de estas imágenes que "hablan principalmente a los ojos" o "imágenes que se leen como un texto", sin olvidar su potencial didáctico a la hora de ofrecer conceptos accesibles a personas que no saben leer, propiciarán una amplia difusión y diversidad de manifestaciones, tanto en Francia como en otras áreas de Europa.

Existen ya tímidos testimonios de la presencia de *rebuses*, generalmente referidos a los nombres de los ilustradores o de las personalidades a las que van dirigidas las obras, como detalle marginal en diversos manuscritos franceses e ingleses del s. XV [Figura 6]<sup>22</sup>. Sin embargo, como ya hemos comentado, será en el tránsito del s. XV al XVI, y especialmente en la región de Picardía, que los *rebuses* "modernos" alcanzarán su madurez y plena configuración. Un contundente y amplio testimonio de tal afirmación son sendos manuscritos sobre papel conservados en la Bibliothèque nationale de France en París, numerados como fr. 1600<sup>23</sup> y fr. 5658<sup>24</sup>, y conocidos ambos de manera simplificada como "*rebuses* iluminados de Picardía". Se trata de extensas recopilaciones

Así, en una *Biblia* de ca. 1425-50 –BL Royal MS 1 B X—, en el fol. 25v, encontramos la firma en *rebus* del copista, llamado Dygon, mediante la representación de una pala con la inscripción *dyg* y la partícula *on*; también en un *Libro de Horas* de ca. 1475-1500 –BL Royal 2 A XVII, fol. 80v— figura un *rebus* marginal de Richard Shearman, a quien el manuscrito va dirigido, mediante la representación sucesiva de la partícula *ry*, un carro –*car*—, una "d", unas tijeras –*shears*— y un hombre –*man*—. Finalmente, en *Las horas de Philip Ringstone*, manuscrito de la segunda mitad del s. XV –Bristol Reference Library, ms 11, fol. 128v—, bajo la sentencia *Quod Philippus Ringeston*, observamos el apellido del propietario: dos anillos entrelazados –*rings*— junto a un tonel –*tun*—.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Rebus de Picardie. Collection de cent-cinquante et un rebus, avec texte explicatif, ca. 1501-1600. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105111076/f1.image.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> «Livre de rebuz» en blasons, précédés d'une table ou répertoire desdits rebus, s. XVI. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10511086p/f1.image. La tabla explicativa de las invenciones, incluida al inicio del manuscrito, se encabeza con el epígrafe: "Sensuit la table et Repertoire de ce p(rese)nt libre de Rebuz enseignant la signiffication dung chescun blazon et le lieu ou il est".



Fig. 6. Rebus de Richard Shearman, Libro de Horas de ca. 1475-1500, BL Royal 2 A XVII, fol. 80v.



Fig. 7. Rebus de Picardie. Collection de centcinquante et un rebus, avec texte explicatif, ca. 1501-1600, París, BnF, MS fr. 1600, nº 110.



Fig. 8. «Livre de rebuz» en blasons, précédés d'une table ou répertoire desdits rebus, s. XVI. París, BnF, MS fr. 5658, n° 7.

gráficas de este tipo de representaciones, con composiciones dibujadas y coloreadas que se encuadran en el interior de blasones [Figuras 7 y 8], de modo que el ms 1600 contiene 168 *rebuses*, y, el ms 5658 un total de 152. Los dos corpus ofrecen, en el mismo orden, hasta 148 invenciones comunes, lo que evidencia una clara vinculación mutua. De acuerdo con Céard (Margolin y Céard, 1986: II, 1-16), el ms 1600 derivaría de un arquetipo perdido, del cual el ms 5658 constituiría una copia interpolada e incompleta. El lugar exacto de origen de ambas colecciones nos sigue siendo desconocido, aunque se viene situando en el área nororiental de la región picarda por el hecho de que la mayor parte de estos acertijos figurados no puede ser descifrada sin el recurso a ciertas palabras y a la peculiar pronunciación propias del dialecto local de aquella zona. Diversos detalles, sobre todo en la vestimenta de los personajes, permiten datarlos en un lapso temporal que discurre desde finales del s. XV a los primeros años del XVI.

Pero, por otra parte, también resulta posible encontrar algunos ejemplos tempranos de rebuses insertados en algunas compilaciones poéticas, así como en otros libros de carácter devocional fechables en aquellas mismas décadas. Una hoja impresa en Francia a fines del s. XV, con texto completo compuesto bajo el formato de rebus, se conserva inserto en el ms fr. 20070 de la Bibliothèque nationale de France, fol. 2r [Figura 9]. Sin embargo, encontramos las muestras más amplias y significativas de esta tendencia en los Rondeaux d'amour, composé par signification, compuestos en francés entre 1494 y 1520, e incluidos al final de la recopilación del poeta y dramaturgo Giovan Giorgio Alione titulada Opera jocunda No. D. Johannis Georgii Alioni Astensis, metro macharonico materno et gallico composita (Asti, 1521), donde se traducen los versos mediante breves series icónicas sencillas en su forma. pero de marcada fuerza expresiva. Un segundo ejemplo reseñable es el sonetto figurato incorporado al manual tipográfico de Giovanni Battista Palatino (Roma, 1540)<sup>25</sup>, que ocupa cuatro páginas del mismo [Figura 10]. Hacia finales de la misma centuria (1592), una imagen impresa in folio presenta un soneto-rebus en favor de Enrique IV, que describe las

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> También la Biblioteca municipal de Lille (Francia) –ms 402– se conserva un *Rondeau* en *rebuses* del s. XVI.

dificultades de los partidarios para reconocerlo como rey de Francia frente a los excesos de la Liga católica, y que evidencia el progresivo deslizamiento de estas invenciones hacia el terreno social y político. Son todos ellos ejemplos de una moda que se mantendrá durante el s. XVII —así lo testimonia, entre otros casos reseñables, el *Cestus Sapphicus tempore succisivo primum penicillo rhyparographi picturatus* de Niels Thomsen (Christianiæ, [1661]), un poema nupcial en 31 estanzas en el cual cada palabra presenta al menos una sílaba impresa como una figura—, y que, sin desaparecer del todo en el terreno de la creatividad popular, experimentará un verdadero renacimiento en el XIX.

En cuanto a las obras de orientación litúrgica, los modestos *rebuses* marginales de los manuscritos pasan de manera paulatina a ocupar el cuerpo del texto, de modo que, ya sea en ediciones de los *Evangelios*, en libros doctrinales como el *Tractatus colloquii peccatoris et crucifixi Jhesu Christi* (Paris, Guy Marchant, c. 1494) o en himnos eucarísticos como el *Pange lingua*, ciertas partes de su contenido son transformadas en pictografías significantes. Bien conocido es el caso de las *Heures de Nostre Dame a lusaige de Paris*, obra impresa en París, Guillaume Godard, 1513, con una oración a la Virgen María inserta al final del volumen que fue compuesta enteramente en *rebuses* [Figura 11]<sup>26</sup>.

Pero, más allá del ámbito literario, una de las aplicaciones más habituales de nuestras ingeniosas invenciones se localiza en el dominio del blasón. La crítica tradicional viene insistiendo en la idea de que la fórmula de los *rebuses* se encuentra también presente en no pocas "armas parlantes", categoría bajo la que se agrupan, en términos de heráldica, aquellas composiciones que portan figuras cuya denominación presenta una analogía o una conveniencia con el nombre de sus destinatarios o portadores. Estas pueden aparecer sobre las invenciones o marcas distintivas de los caballeros en los torneos, o ser compuestas con ocasión

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Todos estos ejemplos han sido recopilados por Thorel, 1902: 534-535. Sobre las distintas estrategias significantes de los *rebuses* en el tránsito de la Edad Media a la Moderna en el ámbito de su potencial para la expresión devocional como recurso mnemotécnico en la oración, ver el reciente y completo trabajo de Jessica Brantley (2015).

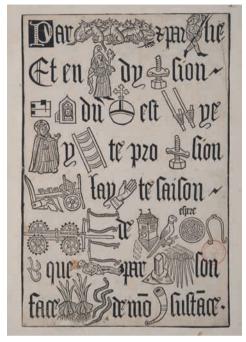


Fig. 9. Hoja impresa con *rebuses*, fines del s. XV, París, BnF, MS fr. 20070, fol. 2r.

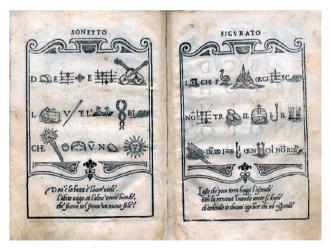


Fig. 10. Sonetto figurato incorporado a Giovanni Battista Palatino, Libro di M. Giovambattista Palatino (...), nelqual s'insegna à scriver ogni sorte lettera, Antica, & Moderna, Roma, 1540.



Fig. 11. Oración a la Virgen María compuesta en *rebuses*, incluida en *Heures de Nostre Dame a lusaige de Paris*, Paris, 1513.



Fig. 12. Divisa de *NO8DO* en un detalle escultórico sobre una de las ventanas de la fachada de la Casa Consistorial de Sevilla, c. 1532-34.

de justas literarias o amorosas, o incluso ceremonias fúnebres<sup>27</sup>, inspiradas muy probablemente, según Thorel (1902: 520), en las licencias de las novelas de caballerías y de las fantasías del amor cortés, y que, de acuerdo con Jean-Michel C. Leber (introducción de Rigollot, 1837: CIX-CX), responden a una suerte de rebuses que configurarían una "rama bastarda" del blasón. Sin embargo, como bien indica Màrius Serra (2000: 515-516), tales afirmaciones deben acogerse con cierta cautela pues, si bien es cierto que el artificio penetró con fuerza y desde muy temprano en las invenciones heráldicas, de modo que muchos blasones pueden ser calificados de verdaderos rebuses, otros casos, sin embargo, lo son sólo en apariencia por culpa de interpretaciones posteriores no siempre fiables. Entre los primeros, Serra enumera varios ejemplos procedentes de los ambientes cortesanos que se remontan, incluso, al s. XIII. Así sucede con el célebre rebus con que el rey Alfonso X el Sabio (1221-1284) premió a la ciudad de Sevilla por su fidelidad: su figura presenta una madeja de hilo con las letras "NO" a la izquierda y "DO" a la derecha, cuyo sentido suele transcribirse: "No-madeja-Do", que, y pronunciado de forma castiza, se transforma en un agradecido "No m'ha dejado" [Figura 12]. Entre los caballeros de Carlos IV de Francia (1294-1328), formando parte de los mensajes cifrados que estos lucían en sus armaduras, se encontraban divisas tipográficas con las letras griegas "F" (fi) y "D" (delta) para demostrar su fideltá ("fidelidad") al monarca. Alude también este autor a la dinastía inglesa de los Plantagenet, cuyo nombre procede de un rebus relacionado con el conde Jofre V de Anjou, que aparentemente tenía la costumbre de portar una rama de retama (plante de genét) bajo la toca. Completa Serra esta enumeración con una divisa amorosa representada en un tapiz del museo parisino del Louvre, donde figuran las letras "P" (inicial de Pedro II de Borbón) y "A" (de su esposa Ana de Francia, hija de Luis XI) entrelazadas por medio de un cardo (chardon en francés), planta con la que Pedro pretende poner de manifiesto públicamente que su esposa es un cher don (un "caro don").

Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 20) trae a colación la composición en rebuses a base de palabras, signos y figuras que se compuso con ocasión de las exequias de Ana de Bretaña en enero de 1513.



Fig. 13. Moneda de bronce con una culebra acuñada por Colbert de Saint Pouange, intendente de la villa de Bar-le-Duc, París,

Jean-Michel C. Leber (introducción de Rigollot, 1837: CI-CII) incidirá en que los rebuses son invenciones que precedieron en el tiempo a los emblemas y las divisas, y que lograron sobrevivir a la gran eclosión de estos últimos gracias fundamentalmente a su éxito popular: la tentación de "trocear" palabras en fragmentos pictografiables resultó irresistible incluso para los detractores de tan bizarros ingenios. A partir de estos momentos, la moda de los rebuses se extendería en especial al ámbito de los pequeño-burgueses y los mercaderes, pero alcanzará igualmente a ciertas figuras enigmáticas de las armerías de representantes de los estamentos sociales más elevados. Entre los casos más célebres se encontraría el del príncipe Guillermo I de Orange, "El Taciturno", quien incluyó en sus armas un cuerno (corne), referencia irónica al sobrenombre con que era conocido: Marquis au cort nez, de cort ("corto" o "pequeño") y nez ("nariz") a causa de su apéndice nasal de considerables dimensiones. El propio Jean-Baptiste Colbert, ministro de Luis XIV, adoptó como motivo parlante la culebra a partir de la denominación latina del reptil, coluber, y la homofonía de esta con su apellido (introducción de Rigollot, 1837: CIII-CVII) [Figura 13]. Claude de Mons d'Hédicourt (1662) llegó a bautizar con la denominación de "blasones anagramáticos" a las transformaciones de nombres de personajes históricos en rebuses mediante permutaciones de cada una de las letras que los componen<sup>28</sup>.

La referencia procede de Thorel, 1902: 518-519.

Más allá de las armas parlantes, las divisas familiares, los estandartes militares o los sellos personales, así como las claves de puertas o los frentes de las chimeneas, se pueblan de inscripciones bajo la forma de *rebuses* ilustrados, siendo especialmente numerosos los ejemplos conservados en la villa de Amiens, fechables desde el s. XIII al XVI (Thorel, 1902: 520)<sup>29</sup>. Mensajes cifrados similares aún son visibles, en fin, en algunos epitafios funerarios, de modo que los antiguos cementerios de Picardía conservan diversas evidencias de estos llamativos ornamentos, de los que Tabourot<sup>30</sup> nos ofrece alguna muestra en su libro [Figura 14].

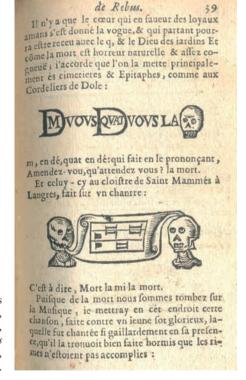


Fig. 14. Epitafios funerarios en forma de *rebuses*, en Étienne Tabourot, *Les touches du seigneur des accords*, Paris, 1662, parte II, p. 39.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> El propio M. Octave Thorel (1902: 595-598) refiere igualmente la existencia de diversos *rebuses* textuales conservados en los pilares de la catedral y de otras iglesias de Amiens.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Les touches du seigneur des accords, Paris, Estienne Maucroy, 1662, "Premier libre des bigarrures du Sr. des Accords", cap. 3, p. 39.

Desde un punto de vista geográfico, estas creaciones se extenderían desde el norte de Francia hacia diversos países europeos de su entorno, especialmente Inglaterra y Alemania.

El caso inglés nos es especialmente conocido gracias al testimonio de William Camden en un volumen de miscelánea que publicó bajo el título de *Remaines of a Greater Worke, Concerning Britaine* (primera edición: London, 1605). Este autor consagró todo un capítulo a las invenciones que, como ya indicamos, designa bajo la denominación de *name-devices*. Los ingleses, en su opinión, tomaron prestados de sus vecinos galos diversos usos, costumbres y sentencias, sobre todo después de que el rey Eduardo el Confesor residiera largo tiempo en tierras francesas. Una vez finalizada la conquista de los normandos, estos préstamos se intensificaron. Camdem escribe específicamente sobre la costumbre de los *rebuses*:

Estos (los *rebuses*) eran muy del agrado de nuestra comunidad inglesa en Francia, y, transportados por los estrechos de Calais a toda vela, causaron tal entretenimiento aquí a todos los niveles, tanto entre los cultos como entre los ignorantes, que no había nadie que no fuera propenso a elaborar a partir de su nombre una invención por medio este juego de ingenio, e ilustrarla adecuadamente. Después de lo cual ¿quién no ocuparía su cerebro en desarrollar su divisa con este sistema? El señor Newberry, para representar su nombre por medio de una pintura, colgó de su puerta la marca de un tejo, que tenía varias bayas sobre él, y, en medio de ellas, una gran N dorada colgada sobre una rama del árbol, que, con ayuda de un pequeño falso deletreo, conformaba la palabra *N-ew-berry*<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> La traducción es nuestra. Debe reseñarse que la mayor parte de los restantes autores ingleses confunde, en su definición, "emblema" y "rebus". Cotgrave, en el artículo de su Diccionario, dice que "emblema" "es una imagen que expresa algún concepto particular". "Un emblema –señala Francis Quarles– no es sino una parábola silenciosa". Y el filósofo Francis Bacon, en su Advancement of Learning, presenta una definición de "emblema" que puede, como los precedentes, aplicarse también a "rebus": "El emblema traduce conceptos intelectuales en forma de imágenes sensibles, y aquello que es sensible de manera más sensible incide en la memoria, y es más fácilmente impreso en aquello que es intelectual" (ver Delepierre, 1870: 20).

Este mismo historiador británico aporta muchos otros *rebuses* inventados por los nobles, abades o canónigos que los incorporan de inmediato al escudo de sus armerías. Así, nos cuenta que un enamorado expresó su pasión por una joven dama, de nombre Rose Hill, haciendo bordar sobre su traje una rosa, una colina, un ojo, un pan y un pozo—en inglés: *rose-hill-eye-loaf-well*, lo que, en su conjunto, sería equivalente a la declaración *Rose Hill, I love well*—. Sin embargo, la proliferación y abuso de tal tipo de fórmulas como insignias de tabernas degeneró muy pronto en su común consideración como manifestación popular y a menudo zafia. Ello explica que la práctica por parte de los nobles ingleses de buscar *rebuses* aplicables a sus nombres fuera puesta en cuestión por Ben Johnson en un pasaje de *The alchimist*, obra en la que, tratando de encontrar un *rebus* apropiado para servir de insignia a Abel Drugger, arremete contra el furor que se había desatado en torno a estos artificios, que él aún denomina *hieroglyphs* (Delepierre, 1870: 21).

Retornando ahora al norte de Francia, una de las más particulares manifestaciones de este género, considerada, ya lo vimos, como otra prueba fehaciente del especial genio picardo en este terreno, son las conocidas como monnaie des Innocents ("Monedas o medallas de los Inocentes"), que han aparecido fundamentalmente en el entorno de la ciudad de Amiens (Thorel, 1902: 536)32. Se trata de piezas acuñadas con ocasión de las populares y pintorescas fêtes des Innocents et des Fous, antiguos Saturnales romanos, celebradas a finales de diciembre o inicios de enero en honor de san Nicolás. Los Evêques des Innocents et des Fous, literalmente "Obispos de los inocentes y los locos", eran una especie de "cofradías" o agrupaciones que, desde finales de la Edad Media, aportaban a la fiesta un espíritu carnavalesco con actitudes en ocasiones licenciosas que podían rayar en lo profanatorio o lo sacrílego. Como indica su nombre, pretendían imitar a los verdaderos obispos que gozaban del derecho de acuñar monedas y distribuirlas durante su primera entrada en su iglesia catedral, si bien eran estas creaciones de escasa calidad, elaboradas en plomo o estaño, en cuyos reversos se imprimen a menudo rebuses de oscuros significados [Figura 15].

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Recordemos también la vieja monografía ya citada del coleccionista Marcel-Jerome Rigollot sobre estas acuñaciones.



Fig. 15. Guerre maldite, reproducción de una moneda de estaño de L'evèque des Innocents, fines s. XV-inicios s. XVI, Amiens, colección Dubois-Demailly, nº 65.



Fig. 16. Galera impulsada por galeotes, marca de impresor de Galliot du Pré, con el lema Vogue la Guallée.

Otro amplio ámbito de expresión de los *rebuses* es el de las marcas de libreros e impresores. Tal y como señala Octave Delepierre (1870: 16)<sup>33</sup>, son muy numerosos los ejemplos que pueden mencionarse a lo largo del quinientos. Así, la figura de un galeote (*galiote*) era la divisa del parisino Galliot du Pré, con la inscripción: Vogue la Guallée ("Navega la galera") [Figura 16]. Toussaint Denis presenta la figura de un san Dionisio que sujeta su cabeza entre sus manos, elevado por dos ángeles unidos por un nudo que Jesús sostiene en la mano, con la letra: Les ANGES LIÉS D'UN AMOUR VERTUEUX; ALLIANCE IMMORTELLE; también Jean de la Marre mostró una divisa en la que se contemplan unos patos y unos juncos en medio de una amplia superficie de agua (*mare d'eau*); y Pierre le Chandelier, en fin, recurrió a un candelero (*chandelier*) de siete brazos, con la leyenda: Lucernis accensis, fideliter ministro.

Los *rebuses* adquirirán también en ocasiones una auténtica dimensión artística. Muchos ejemplares acuñados en los círculos de Florencia y París fueron trasladados a la estampa por ilustradores y grabadores como Abraham Bosse o Stefano della Bella; de igual modo, otros serán

<sup>33</sup> Los ejemplos citados a continuación, como indica Delepierre, proceden de Sylvestre, 1867.

publicados bajo los reinados de Luis XIV y Luis XV por Nicolas y Robert Bonnart, Jean y Pierre Mariette o Jean Crépy, inmortalizando así los diseños que Jean-Baptiste Oudry y otros decoradores aplicaron a los servicios de postre en porcelana pintada o a los *tissus* del palacio real. En diversas pinturas el título, el nombre del pintor o la dirección del marchante, están realizados en *rebuses* y, para no confundir al público, la explicación se encuentra en la parte inferior de la imagen; en otros casos, como la estampa de Agostino Carracci titulada *Ogni cosa vince l'oro* —una clara alegoría de la Lascivia—, fechada c. 1590-95, se dispone en una estrecha franja situada al pie del grabado la trasposición en *rebus* del mencionado título [Figura 17]. Pero también diversos pintores y grabadores harán uso de *rebuses* en sus marcas y firmas, o en



Fig. 17. Agostino Carracci, *Ogni cosa vince l'oro*, grabado calcográfico, c. 1590-95.

determinados detalles de sus obras, pero con una mayor sobriedad y discreción que los libreros e impresores. Lucas Krug o Kruger (s. XV) fue conocido bajo el nombre de Maestro à la cruche al representar en rebuses una pequeña cruche ("jarra") entre las letras iniciales de su nombre; el pintor-grabador del s. XVI Zuberlin marcaba sus obras con su cifra, acompañada de una pequeña bañera —zuber en alemán—, de donde el diminutivo sería zuberlin³4. Dosso Dossi, en su San Jerónimo (c. 1518, Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria), presenta su apellido bajo la forma de rebus mediante una "D" entrelazada con un hueso —osso en italiano— [Figura 18]. Lorenzo Lotto incluye en el Retrato de Lucina Brembati (1521-23, Accademia Carrara, Bérgamo, Italia), en el ángulo superior izquierdo del cuadro, el detalle de un creciente lunar con las letras "CI" en su interior, recreando así el nombre de la destinataria de la obra (Lu – CI – na).



Fig. 18. Dosso Dossi, *San Jerónimo*, c. 1518, Kunsthistorisches Museum, Viena (Austria). Detalle de la firma.

Ya dijimos que el cultivo de los *rebuses* no desaparece con la Edad Moderna, si bien es cierto que el periodo de la Ilustración supondrá un freno a la popularidad de los *equivoques de la peincture à la parole*. Desde una óptica racionalista, los dibujos criptográficos serán considerados esotéricos y oscurantistas, de modo que los únicos jeroglíficos que sobrevivirán a la acción implacable de la razón serán los tipográficos, que prescinden totalmente de figuras. Además, con la Revolución,

Los ejemplos proceden de Octave Delepierre, 1870: 18.

los *rebuses* adquirieron en Francia un carácter más marginal y exclusivamente político. Mencionemos el ejemplo, fechado en el séptimo año de la nueva era revolucionaria, de una ilustración que representa la caricatura de los cinco Directores y, por debajo, las figuras de una lanceta (*lancette*), una lechuga (*laitue*) y una rata (*rat*), con la significación conjunta: *L'an VII les tuera* ("El año VII les matará").

Ya con la llegada del s. XIX, y una vez más en Francia, surgirán diversos eruditos o compiladores que recuperan el interés por estas formas o tipos arcaicos de *rebuses* entre otros *amusements philologiques* afines, si bien no son pocas las ocasiones en que se verán obligados a presentar sus excusas ante los lectores por consagrar sus esfuerzos a "desempolvar" un género tan execrable (Margolin y Céard, 1986: I, 37). Tal vez esta nueva atención crítica favoreció la reactivación del género, que experimenta un verdadero renacimiento, empezando a estar presente sobre soportes tan variados como tabaqueras, abanicos, las piezas de vajilla o los envoltorios de los caramelos. Ocupará también un lugar destacado en las publicaciones periódicas del momento, donde se incluyen con frecuencia diseños humorísticos con *rebuses*. De una parte, los podemos encontrar en varios países europeos —principalmente Francia, Italia, Alemania, Holanda e Inglaterra—, en revistas diarias o semanales con



Fig. 19. J. J. Grandville, Epilogue: Le crayon, la plume et le canif; grabado procedente de Un autre monde, Paris, 1844, p. 290.

una marcada orientación familiar, femenina o infantil. Pero también, al mismo tiempo —así sucederá, entre otros, en los periódicos nacidos en Francia bajo la Monarquía de Julio y en el Segundo Imperio (L'Illustration o Le Charivari, por citar los más célebres)— proliferan los rebuses que responden a una acendrada sátira social y política, algunos de un humor feroz, ocasionalmente firmados por caricaturistas de renombre como Jean-Jacques Grandville o Théodore Maurisset [Figura 19], trascendiendo el mero pasatiempo hasta transformarse en un depurado instrumento de orden ideológico. También populares en los Estados Unidos después de mediados del s. XIX, y sobre todo en el periodo 1930-1950, proliferaron en la prensa los picture puzzles —consistentes en la adición o sustracción de letras en ciertas palabras ilustradas con el fin de generar una palabra o nombre diferente—, o los cartoon rebus —formato de fusión entre la tira cómica y el jeroglífico—, llegando a convocarse concursos de adivinación de rebuses, con suculentos premios en metálico, en revistas o importantes diarios como The New York Herald, The New York World o The Philadelphia Inquirer.

## 3. Análisis y crítica de los *rebuses* en la Edad Moderna y entre los teóricos de las formas emblemáticas

Como venimos comentando, aquellos *rebuses* entendidos como juegos visuales de ingenio respondieron a una moda cultural que alcanzó su momento culminante en diversos países europeos en el tránsito del s. XV al XVI. Dos fueron los ámbitos territoriales donde se manifestaron de una forma especialmente intensa: por una parte, el espacio francés y franco-borgoñón durante las décadas que transcurren entre 1470 y 1510 —periodo conocido en el ámbito francófono como época "de los grandes retóricos"—; de otra, el contexto italiano de los diseñadores de *imprese* que proliferan por aquellos mismos años. En este sentido, Karl Giehlow (2015: 6) puso de relieve hace ya tiempo que, a partir del legado del arquitecto León Battista Alberti, los humanistas empezaron a mostrar predilección por un nuevo y revolucionario medio de expresión que se sirve de las imágenes de cosas (*rebus*) mejor que de las palabras; fue así, como derivación de estos signos a la vez expresivos y enigmáticos, que surgió en opinión del erudito alemán el

término "rebus", especie de puzles que se utilizaban para decorar medallas, columnas, arcos triunfales y otras obras artísticas del quinientos. Añade Giehlow algo más adelante (2015: 15) que fue a partir de estas manifestaciones ingeniosas que el Renacimiento entendió la supuesta naturaleza del antiguo jeroglífico, aportando como testimonio de ello los intentos del abogado y humanista alemán Willibald Pirckheimer, amigo íntimo de Alberto Durero, de crear un auténtico lenguaje a base de este tipo de invenciones. Tal vez, como apunta Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 54-55), tal difusión de los rebuses responda a la afición que los humanistas de aquel momento mostraron por aquello que los autores antiguos denominaron "jocoseria", es decir, los juegos de ingenio cargados de humor o ironía, que se fundamentan sobre una enseñanza moral que es fruto de una erudición destinada a la vez a instruir y a divertir al receptor.

Prueba indirecta de tal proliferación fueron las reacciones que el fenómeno suscitará en la etapa inmediatamente posterior, tanto entre los humanistas franceses de los años 1530-40, momento en el que los *rebuses* son ya considerados como una moda del pasado, como entre varios estudiosos y comentaristas italianos del *Cinquecento*, quienes proporcionarán una interesante mirada al mismo tiempo retrospectiva y crítica sobre este fenómeno en la que nos vamos a detener en las siguientes páginas.

Puede afirmarse, gracias al prolijo recorrido que nos ofrece Jean-Claude Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 16ss), que existió una condena generalizada al uso de los *rebuses* por parte de los autores del s. XVI y, por extensión, del XVII, que oponían a este género "bajo e inepto" la nobleza de otras fórmulas coetáneas como el jeroglífico o el emblema. Tal prejuicio, que se ha mantenido en parte hasta nuestros días, radica básicamente en el hecho de que los *rebuses*, al descomponer las palabras en sílabas a fin de construir otras palabras representadas por medio de objetos, entraña una subversión del lenguaje muy cuestionada por los lexicógrafos humanistas. Los jeroglíficos, por el contrario, constituyen una lengua sagrada fundamentada en un repertorio de signos enigmáticos cuya interpretación no requiere la fragmentación o distorsión de las palabras, contraposición sobre la que volveremos más adelante.

Probablemente el más virulento ataque efectuado contra los *rebuses* en estos compases iniciales del quinientos sea el que se extrae de las páginas de un François Rabelais aparentemente hastiado de la pervivencia de cierto espíritu medieval que se empeña en ver en todo lo que le rodea una significación simbólica que se nutre de colores, formas o nombres. Resulta bien conocido el hecho de que el médico y escritor francés mostró franca aversión por la auténtica "invasión" de este tipo de invenciones, vilipendiando en el capítulo IX de su *Gargantúa*, que consagra a los colores y la librea, a todos aquellos escritores que malgastan su ingenio en la elaboración de juegos de palabras del tipo de los calamburs, juegos homófonos o *rebuses*:

En semejantes tinieblas se inscriben esos otros petrimetres de corte y prestidigitadores de palabras, los cuales, queriendo significar espera en sus divisas, hacen dibujar una esfera; penas (pennes) de ave para significar penas; la flor ancolía (l'Ancholie) para melancolía; la luna bicorne, por vivir creciendo (uiure en croyssant); un banco roto (banc rompu) por bancarrota (bancque roupte); no y una armadura (halcret) por non durhabit (sic); una barca varada (lict sans ciel) por abogado (licentié), que son homonimias tan ineptas, tan insípidas, tan rústicas y bárbaras, que a todos los que en adelante quisieran usarlas en Francia, tras la rehabilitación de las bellas letras, habría que atarles un rabo de zorro al cuello y hacerles una máscara con bosta de vaca.

Por las mismas razones (si razones hay que llamarlas, y no divagaciones), haría yo pintar un guisante *de olor* para decir *dolor*; una *avutarda* para mi abuelo tarda; un *orinal* para me llamo *Perico*; el fondo de mis calzas para velas al viento; mi *bragueta* para *el alguacil de la cachiporra* y un *lingote de oro* para un *cipote de moro*, donde anida el amor de mi amiga.

En lejanos tiempos, los sabios de Egipto procedían de muy otra manera cuando escribían con letras que llamaban jeroglíficas, las cuales nadie entendía que no entendiese —y entendían todos los que entendiesen—la virtud, propiedad y naturaleza de las cosas en ellas represenadas, sobre las cuales Orus Apolo ha escrito dos libros en griego, y que Polifilo ha desarrollado en *Sueño de amor*. En Francia tenéis algún ejemplo en la divisa del señor almirante, que primero llevó Octavio Augusto (I, 9; 2011: 124-125).

Constituye el de Rabelais un testimonio fundamental de la reacción generada frente a la expansión incontrolada en aquellos decenios de los juegos de homofonía, sobre todo en Francia e Italia, a través de las más diversas manifestaciones o soportes, como vimos más arriba. Representa, en consecuencia, la cólera de un humanista celoso de salvaguardar las "buenas letras", para quien el sentido de una palabra o una frase no puede equipararse con los fonemas que le corresponden, y sobre todo para quien estas configuraciones responden a un carácter infantil, rústico y bárbaro que atenta contra su sensibilidad. En la misma línea que Rabelais, aunque no de forma tan manifiesta, se expresó Erasmo de Róterdam, autor para quien los escritos son siempre superiores a las imágenes. En su coloquio "De la falsa nobleza", publicado en 1529, dirige también severas críticas hacia los groseros y bárbaros manipuladores del lenguaje, poniendo el acento en la moda del blasón diseñado con figuraciones excesivamente frívolas o jocosas (Margolin y Céard, 1986: I, 21). Tal prejuicio se mantendrá de manera sistemática en cuantas valoraciones coetáneas se hicieron sobre este asunto con ciertas tímidas excepciones, como la de Geoffroy Tory al hilo de su conocido tratado de ortografía titulado Champ fleury, autor que se refiere con una cierta neutralidad a estas creaciones que considera propias de bromistas y jóvenes amantes:

Las divisas que no son hechas por medio de letras significativas, son hechas de imágenes que significan la fantasía de su autor, y esto se llama un *Resbuz* (sic) con el cual hemos soñado, y se hace soñar a los demás. Tales imágenes son o bien (de) hombres, o mujeres, bestias, aves, peces y otras cosas corporales y materiales, de las cuales cosas veo un *Resbuz* de cuatro versos y líneas en francés, que ha sido muy bien inventado, ya que todas las frases de estas cuatro líneas han sido pintadas en diversas imágenes, y ya en esencia.

De la misma manera el *Resbuz* de tres palabras, y de tres figuras, es (considerado) de bastante buena invención (1529: III, fol. 42v).

Este intercambio de impresiones acerca de los *rebuses* no tarda en alcanzar a la teoría del emblema, de nuevo en Italia y Francia, países ambos donde tales invenciones se incorporan muy pronto a la ya larga relación de muestras gráfico-textuales de ingenio literario del quinien-

tos. Como sucedía con los testimonios precedentes, este tipo de juegos visuales no obtendrá en ningún caso una elevada consideración entre los eruditos que consagraron obras a la teoría de las formas simbólicas al entender que no soportan una comparación con expresiones supuestamente más "elevadas" del espíritu literario como son los jeroglíficos, los emblemas o las divisas<sup>35</sup>, de modo que los prejuicios iniciales no serán verdaderamente abandonados en su totalidad a lo largo de su historia crítica. Es por esta razón que los teóricos de las imprese van a insistir de manera sistemática en el contraste entre la facilidad o la grosería de los découpages de los rebuses, o las asociaciones burlescas de imágenes o de ideas que estos suscitan, frente a la belleza y noble intención de la conjunción de pictura y texto enigmático que constituyen las empresas o divisas. Tales consideraciones se sustentan, al mismo tiempo, en la por lo general acomodada condición social de la persona a la que se dirigen las imprese, sobre todo cuando estas devienen un determinado acto de comunicación: una declaración amorosa o heroica, o bien la exposición de una intención o un pensamiento íntimo.

Frente al término *rebus* —o su adaptación francesa *rébus*—, la palabra italiana con la que habitualmente se hará alusión a estas invenciones durante el quinientos será *cifra* o *zifra* —o bien la fórmula *cifra figurata*—, equivalente a la *chiffre* francesa, con lo que se le concede una cierta naturaleza criptográfica que habrá de ser tenida muy en cuenta (Margolin y Céard, 1986: I, 201). Un primer testimonio relevante procedente de la crítica italiana es el contenido en el *Ragionamento* de Ludovico Domenichi, que reserva también palabras de cierta dureza hacia estos juegos de homonimia, a los que califica de invenciones extravagantes y risibles, dignas de personas de escaso juicio, burlándose así de algunas de sus creaciones:

LUD. Yo sé que vos querríades que os dijese de algunas (empresas) extravagantes, y donosas, de las que sé, y por tanto os quiero decir parte

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Por ejemplo, en el caso de las divisas o empresas, se oponen a los *rebuses* cualidades como el ingenio de su invención, la brevedad de la fórmula, la afirmación de la personalidad del portador a modo de prolongación ética o psicológica, el justo grado de hermetismo destinado a mantener su carácter secreto y a desanimar los esfuerzos del "vulgo", o la carga erudita de sus alusiones en el caso de las primeras.

dellas las cuales os harán reír aunque no tengáis gana. Y viniendo al propósito digo, que me acuerdo haber visto muchas de algunos caballeros, que se preciaban de agudos y esforzados, los cuales queriendo manifestar sus conceptos sacaban muy donosas invenciones, y por no afrentarlos no los quiero nombrar, pero diré la invención solamente. Fue pues un caballero entre otros en Italia, que gueriendo traer en la gorra el nombre de su Dama cubierto, que se llamaba Caterina, hizo pintar una cadena, que en italiano se dice catena, quebrada por dos partes, y en medio un Rey de oros de naipes, queriendo que aquella figura de Rey se entendiese por Ri, como se dice en lengua boloñesa; y desta manera, quería mostrar que su Dama valía cualquier dinero. AR. No sé si se podría hallar invención más necia desta, ni más donosa. LUD. Esperad un poco si queréis reír, y oréis (sic) otras más agudas. Hubo otro Caballero así mesmo italiano, que queriendo traer cubierto el nombre de su enamorada, que se llamaba Giovannella, pintó un yugo con dos anillos, que en Ialia a los anillos dicen annella, y al yugo giogo: y porque era Lombardo no decía yugo sino Giovo: y esta arteficiosa cifra o invención, quería que diese a entender cubiertamente el nombre de su Señora Giovannella, o Ianilla. AR. Paréceme que ese caballero quiso mas presto hacer una invención juvenil que otra cosa. LUD. Oí después esta otra que no es menos de reír. Hubo así mesmo otro hidalgo en Toscana, que queriendo traer cubierto el nombre de su Dama llamada Bárbara, no fue menos agudo e ingenioso que los otros que os he dicho, antes les hizo ventaja, porque si alguno dellos fue nescio, este lo fue más que todos. Trajo pues por empresa una Barva, o Barba como ellos dizen, de hombre, hermosa, y muy afeitada, con una media rana, que quitada la última sílaba decía Bárbara. POM. Cierto me pareciera más breve, y aún más acertado que hubiera hecho una media barba raída que los italianos dizen rasa, y la empresa hubiera sido entera. AR. Dejad por ahora semejantes necedades, y donaires, que no merecen hablar dellas, y decidnos de alguna persona noble que haya mostrada (sic) juicio, y saber en esto (1562: 171-173).

Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 26) justifica tal posición por el hecho bien conocido de que, en la Italia urbana del Renacimiento, se practicaban de forma habitual en determinados ambientes cortesanos juegos de sociedad donde las adivinanzas lingüísticas, los enigmas o los *rebuses* eran usados de manera muy selectiva y jerarquizada, y donde proliferaron unas academias empeñadas en inculcar las reglas de bien hablar, oponiendo el refinamieno extremo de la nueva retórica amorosa y heroica a la grosería atribuida a unas invenciones deudoras en buena parte de las viejas adivinanzas medievales.

Desde un punto de vista cronológico, el primer libro de carácter teórico en el que se incluyen unas normas básicas de composición de las cifre es el manual caligráfico de Giovanni —o Gian— Battista Palatino, que ve la luz en un momento clave en lo referente a la configuración de una preceptiva en torno a las manifestaciones de la naciente cultura simbólica moderna. A este tratado se añade, como se indica en el título del opúsculo, un anexo consagrado a las cifre, en el que podemos leer el siguiente pasaje:

En cuanto a las (cifras) figuradas, no es posible dar otra Regla fija, si no es para advertir que las figuras han de acomodarse a las distintas materias, y que han de ser claras, y con tanta ausencia de letras como sea posible. No se busca en ellas la necesidad de mucha ortografía, ni hablar Toscano y adornado, ni importa que una misma figura se sitúe en el medio, o el final de una palabra, y en el principio de la otra, siendo imposible encontrar todas las materias, y figuras acomodadas a las palabras; y en estas cifras, cuanto más falten las palabras, serán tanto más hermosas (1540: sig. Fiv).

En este ensayo de sucinta reglamentación, donde ya se advierte sobre las dificultades para encajar en un corsé formal excesivamente rígido todo el potencial de libertad y fantasía de este tipo de fórmulas, Palatino incide principalmente en dos requisitos esenciales. En primer lugar, la regla humanística y clásica de la acomodación de la palabra a la cosa, o, de manera más general, del signo formal a la materia o tema tratado, llamado de otro modo sentido. Se trata, como indicó Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 205-206), de una cierta relación de conveniencia, no sólo entre lo que hoy denominamos significante y significado, sino también entre una significación puramente intelectual y su "aura" afectiva, sentimental o religiosa, que permita incorporar a los

rebuses a la sana tradición de la decentia y de la opportunitas, recomendada por Erasmo de Rotterdam a partir de las indicaciones retóricas de Cicerón o Quintiliano. Se trata de una particular llamada a la "renovación" y mejora del género de los rebuses: pretende Palatino aplicar a las cifras-rebuses una normativa que, desde un punto de vista intelectual y moral, tenía por objeto el intento de establecer una especie de barrera entre los divertimentos groseros y "populares" (ya sea por los objetos o por las escenas que ellas representan o evocan, ya sea por su carácter rudimentario y simplista, privado de todo refinamiento) y los verdaderos juegos de ingenio. En consecuencia, incita a los autores a procurar, si no únicamente la dificultad por la dificultad —como se practicará en el Manierismo—, sí al menos una cierta correspondencia entre el fondo y la forma, pues la razón de la mala fama de los rebuses en ciertos círculos no radica en su esencia, sino en la práctica perversa de aquellos que han compuesto cifras ridículas y plebeyas que atentan contra el ingenio de quienes consagran su talento a elaborar divisas bellas y placenteras. Es por tanto esta regla la que permite distinguir el buen *rebus* del malo, el buen juego de palabras, o, parafraseando a Tabourot, las gracieuses rencontres de las malas invenciones.

En segundo lugar, en aras del grado de ingenio que el buen rebus exige tanto de su inventor como de su descifrador, Palatino recomienda recurrir con moderación a la inclusión como unidades gráficas de letras u otros signos monosilábicos banales, tales como las cifras numéricas o las notas de música, y, solamente en el caso de verdadera necesidad, incurrir en la relajación ortográfica. Este último punto resulta de notable interés, pues uno de los aspectos más criticados por los puristas concierne al hecho de poder establecer dos palabras a partir del nombre de una sola figura, o, por el contrario, a la operación simétrica del découpage de una palabra en segmentos correspondientes a sendos motivos. Contra esta práctica se pronunciarán más adelante autores como Tabourot, que oponen a ella la existencia de los "nobles" blasones donde cada icono se corresponde a una palabra, o bien al nombre de una familia o de una ciudad (Tabourot, 1662: II, 29-30). Por lo demás, en el citado texto se alude también a la necesidad de claridad y distinción de las figuras, que deben ser gráficamente reconocibles sin dificultad: es la "caligrafía que habla".

En términos muy similares se pronunciará Andrea Palazzi en su tratado sobre las imprese (1575). Comienza este autor disculpándose ante sus lectores al considerar que muchas de estas adivinanzas figuradas no son más que divertimentos indignos de gentes serias, y tan sólo adecuadas para el consumo de niños o mujeres —cita así un cierto número de rebuses vinculados a anécdotas y crónicas a las que califica de proffesione giovinile o juego de sociedad para el divertimento (trastullo) y el entretenimiento (trattenimento) de las damas y las doncellas—, y añade (1575: 53) que tales cifras no están destinadas a representar ni la sustancia ni la calidad de las cosas que son figuradas, sino únicamente el sonido de las palabras sobre las cuales el inventor ejerció su fantasía. Es por todo ello que muchas de estas invenciones se encuentran, en opinión del erudito italiano, al margen del noble propósito que anima su obra; pero confiesa a continuación que, a pesar de todo ello, se "dejó llevar" por el ingenio y artificio con que están compuestas algunas de ellas, solicitando por tanto el perdón a sus colegas académicos por su "debilidad" al tratar de tal asunto en su libro, siquiera brevemente (1575: 50)<sup>36</sup>. Propone, en fin, una breve normativa que reproduce de manera casi literal la ya indicada más arriba de Palatino:

En mi opinión, no se pueden asignar a estas Cifras unas reglas firmes, a no ser que las figuras deben estar acomodadas a la materia, y no de manera vil, o ridícula, o estomagante, con la ausencia que sea posible de letras o notas musicales, y que una misma figura pueda disponerse al final, al medio, y al inicio de una palabra, y que la ortografia no sea examinada muy a fondo. Pero, debido a que esta es una profesión juvenil, considerada más presta para el juego y para el entretenimiento de las mujeres que para otro propósito, me remito a cuanto dijeron Giovio, Ruscelli y Palatino (...) (1575: 53-54).

El académico italiano establece, además, un primer intento de taxonomía al indicar que las *cifras* pueden responder a dos tipos principales: aquellas basadas en *atti* ("acciones"), y las formadas únicamente

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Resulta significativo en este sentido que, para un más completo conocimiento del asunto, nos remita a ilustres autoridades como Suetonio, Valerio Máximo, Aulo Gellio, el abad Johannes Trithemius, Giovanni Battista della Porta...

por palabras; especifica que, entre estas últimas, algunas adquieren este carácter a causa de la oscuridad de los vocablos, o por el oculto sentimiento que encierran, comparándolas de este modo con los enigmas (1575: 44-46). Indica finalmente que algunas *cifras* lo son por la "materia" de que se componen, de modo que unas son no figuradas, en tanto las otras sí contienen figuras; de entre estas últimas, podemos encontrar algunas tan sólo formadas de tales motivos visuales<sup>37</sup>, otras que surgen de una combinación de figuras y de letras<sup>38</sup>, y un tercer tipo de las construidas con figuras y palabras que se incorporan a las anteriores<sup>39</sup>. Expresa cuál es la función esencial de estas invenciones al concluir que es a través de ellas que "los amantes manifiestan en su mayor parte los pensamientos amorosos" (1575: 51).

Otro autor que aborda idéntico asunto por aquellas mismas fechas es Pierre Langlois —o L'Anglois—, como podemos comprobar en la dedicatoria de sus *Discours des Hieroglyphes aegyptiens, emblemes, devises, et armoiries* (1583: 10) dirigida al *Garde des Sceaux* de Francia. Allí define el "sistema jeroglífico" como un medio de comunicación ideográfica de los antiguos egipcios a través del cual trataban de explicar, de una manera enigmática o "emblemática" —mediante figuras de plantas, animales, etc.— elevados mensajes sagrados que, de este modo cifrado, tan sólo se encontraban accesibles a los iniciados que estaban en posesión del código de desciframiento. Este autor muestra una alta estima por este tipo de escritura, que inserta en aquella tradición ancestral que valoriza la palabra figurada por medio de enigmas, en contraste con la crítica radical que dirige a los *rebuses* de Picardía, o a ciertas manifes-

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Propone para este caso, entre otros (1575: 51-52), el ejemplo de la triple figura de un diamante, un rey con las orejas de asno o Midas (*Mida* en italiano) y la Muerte (*morte*), siendo la frase resultante: *Diamante mi da morte* (siendo Diamante el nombre de su amada).

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Trae a colación como ejemplo (1575: 52) la yuxtaposición de la figura de un león, la personificación del Viento (*ora* en italiano) y una "A" dorada (*A d'oro*), con el resultado *Leonora adoro*.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> De esta tercera categoría menciona, entre otros (1575: 52), un *rebus* formado por una viola con una perla encima, la hierba siempreviva (*semprevivo* en italiano), y una filacteria que unía la viola y la perla con la palabra "ANTE", de modo que la solución es: *Per la Violante sempre vivo*.

taciones coetáneas que considera de dudoso gusto, como los *tableaux hiéroglyphiques* impresos en aquellos años y dedicados a François de Richelieu, el padre del futuro cardenal (Margolin y Céard, 1986: I, 30).

De estos testimonios se deduce que la crítica hacia los *rebuses* parte de un sistema de valores y de un contexto social que impiden avalar estos juegos de signos y de sentidos que, si bien se inspiran en el arte del blasón y en la moda emblemática, y guardan ciertas afinidades formales con escudos y divisas, no son ya desarrollados de acuerdo a su finalidad manifiestamene ética o pedagógica. Al contrario de las "bellas divisas", compuestas de un "cuerpo" (imagen) y de un "alma" (lema o mote), la pobreza de los *rebuses*, reducidos a un sencillo cuerpo, y cuyas soluciones hacen revivir los viejos proverbios *fades*, *sans sel et sans carite* de fines de la Edad Media, los convierte, como se indica al margen del libro de Rabelais, en "versiones toscas e ineptas de las divisas".

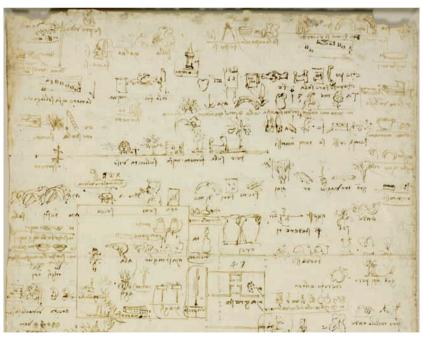


Fig. 20. Leonardo da Vinci, composición manuscrita en rebuses, c. 1500, MS Windsor 12692v, Windsor Royal Library and Royal Archives, Castillo de Windsor (Berkshire, Reino Unido).

Sin embargo, la vinculación teórica de los *rebuses* con los enigmas, acertijos o charadas permitió su ocasional incorporación a los juegos de sociedad, aunque sólo a ciertos niveles. Esto resultó especialmente notorio en Italia, donde las *imprese*, expresión de una sociedad aristocrática y mundana por los temas tratados en ellas —proclamación de fidelidad amorosa, de coraje militar y de orgullo nobiliario—, presentan en cierto sentido algunos rasgos que también son propios de los *rebuses*; es por ello que Leonardo da Vinci compuso por su cuenta numerosas páginas de *rebuses* (Baratta, 1905; Marinoni, c. 1983) [Figura 20], y Giovan Giorgio Alione d'Asti, como ya señalamos, adaptó los *rondeaux* franceses al formato de aquellos [Figura 21]. Igual que sucedió un siglo antes, asistimos en el tránsito del s. XVI al XVII a una auténtica expansión internacional del *rebus*, tal vez estimulada por un creciente gusto por los artificios icónico-verbales, con ciertos rasgos específicos según las regiones donde se implantan. Así, en áreas como Flandes u

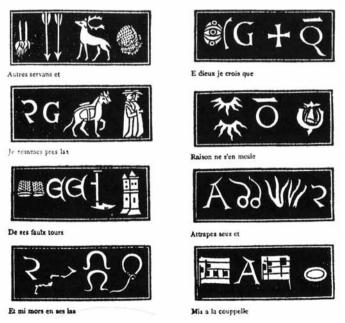


Fig. 21. Diversas composiciones procedentes de Giovan Giorgio Alione, *Opera jocunda*, Asti, 1521. La ilustración ha sido tomada de Margolin y Céard, 1986: II, 194.

Holanda, desde 1570 y durante todo el seiscientos, se popularizan las denominadas *Rhetorikerkammern* o *Chambres de Rhétorique* flamencas y holandesas, como las de Amberes, Gante, Amsterdam o Berchen. Los jóvenes acudían a ellas llevados por su interés hacia la literatura y el teatro, y una de las posibles vías de acceso a los textos eran los artificios ludolingüísticos: de este modo, en los concursos poéticos que periódicamente organizaban estas *Cámaras* era fundamental el diseño y resolución de los *landyuweel* (*rebuses*) recopilados en álbumes [Figura 22]. También en el contexto centroeuropeo, resultan abundantes los *Alba amicorum* conservados de los ss. XVII y XVIII en los que sentencias o textos completos son representados mediante composiciones manuscritas de *rebuses* donde se alternan figuras pintadas y caracteres tipográficos [Figura 23].

En paralelo a esta especie de reactivación barroca de las adivinanzas visuales, la crítica de los rebuses será también retomada con cierta intensidad en el s. XVII. Ilustrativo ejemplo es el testimonio del impresor y editor francés Henri Estienne, quien estableció en L'Art de faire les devises (Paris, Jean Pasle, 1645)<sup>40</sup> una diferencia —no excesivamente clara, por lo demás— entre las creaciones que él denomina "sentencias figuradas" y las "cifras figuradas", pudiendo identificarse estas últimas con nuestros rebuses. Así, las primeras —sentencias y conceptos figurados— servirían para demostrar la intención del autor mediante la significación de los elementos insertos en la figura y mediante las palabras del lema que los explica, definición que puede aplicarse sin dificultad a las divisas o empresas. Por su parte, las cifras no son sino creaciones de ingenios inferiores, aunque en algunas ocasiones ciertos hombres con talento las compongan para su divertimento. Añade respecto a estas últimas que algunos autores se han mostrado deseosos de prescribir reglas para este tipo de invenciones, de manera que, además de la figura —o figuras—, habrían de contener algunas palabras que aludan a una cosa distinta de la figura; de este modo, a partir de tales combinaciones gráfico-textuales, y en conjunción con la cualidad de la cosa, deberíamos ser capaces de trazar el correspondiente concepto. Con el fin de

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Hemos consultado la edición inglesa (London, Richard Royston, 1648, cap. XXII, pp. 67-68).



Fig. 22. Anónimo, composición en *rebus* de *De Bloeiende Wijngard* (Berchem, Amberes), xilografía coloreada procedente de *Spelen van Sinne* (...), Antwerpen, 1562.



Fig. 23. Anónimo, composición en rebus del liber amicorum llamado Album Renner, c. 1607-1657, Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Weimar, Alemania).

ilustrar esta idea nos propone algunos ejemplos: un falso Diamante, acompañado de la letra Pour quoy m'as tu delaisse?, de modo que su significado sería: Dy-amant faux, por quoy m'as tu delaisse? ("Falso amante, ¿Por qué me has abandonado?"). Otro caso vendría dado por el relato referido a una dama, de nombre Santa, que rechazó a un sirviente que se había enamorado de ella; este, despechado por el desaire, trató de expresar su sentimiento añadiendo la cifra 66 a las siguientes palabras en italiano: PER CHE MI FAI MORIRE? Esto es, Se Santa Sei, per che mi fai morire? ("Si eres Santa, ;por qué me matas?"). Una tercera muestra procede de un episodio de la vida de María, Reina de Escocia, referido al momento en que esta fuera mandada retratar por Francisco II de Francia, su entonces pretendiente, en una rica tabla de oro, en la cual aparecía su imagen exquisitamente dibujada y enriquecida con muchas piedras preciosas; en el reverso de la pieza se disponía una bella amatista y, por debajo, un diamante (adamant), con este mote: AMAT-ISTA ADAMAN-TEM, esto es, "Ella ama a su querido amado". Estienne concluye que todas estas invenciones responden a una fórmula afín, o que presenta muy escasas diferencias, con respecto a los denominados rebuses de Picardía.

Pero, al igual que sucedió con la teoría seicentista de los emblemas y las divisas, este renovado interés por los *rebuses* vendrá principalmente de la mano de teóricos y eruditos jesuitas franceses. El padre Claude-François Menestrier, fecundo autor de obras de muy diversa índole sobre heráldica, torneos, caballería antigua y moderna, el arte de las divisas y los emblemas o las decoraciones fúnebres, va a mostrar una actitud de cierta ambigüedad hacia estas manifestaciones a través de una disposición más o menos benevolente o tolerante según el momento. De acuerdo con una idea ya implícita en Nicolas Caussin<sup>41</sup>, este autor parte de la clasificación de los *rebuses* dentro de la categoría de los enigmas figurados, entendidos estos últimos como "pinturas oscuras, y difíciles de explicar, compuestas de cosas que son naturalmente incompatibles,

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> El también jesuita padre Nicolas Caussin, en su intento de distinguir las distintas formulaciones de símbolo, enigma, emblema, parábola, apólogo o jeroglífico, parece referirse a los *rebuses* cuando habla de los *gryphos*, a los que considera como género de los enigmas. Véase al respecto su introducción sin paginar incluida en *De symbolica aegytiorum sapientia*, Coloniae Agrippinae, Ioannem Kinckium, 1631.

que parecen puramente quiméricas" (1662: 7)<sup>42</sup>. En su obra *La Science el l'Art des Devises* (1686: II — *Discours ou il est traité de la nature des devises et de leurs principales Regles*—, 37ss), tal y como nos recuerda Mario Praz (1989: 82), no se muestra plenamente de acuerdo con la idea de que estos juegos de palabras<sup>43</sup> deban ser totalmente rechazados

El jesuita francés valora especialmente el enigma como tipo de invención que ocupó una parte considerablemente importante del interés y actividad de los salones literarios de la época, en especial en la generación que le precedió (Margolin y Céard, 1986: I, 31-32). Establece Menestrier (1662: 7-8) la existencia de al menos tres tipos de enigmas figurados: 1º) Las historias que se ocultan bajo la forma de símbolos difíciles de descifrar -como, por ejemplo, cuando se representa la biografía de la reina persa Semíramis mediante una imagen de la Asunción de la Virgen María, o la decadencia de los imperios a través de la caída del caballo de san Pablo, etc.—, de modo que, en estos casos, toda la atención ha de centrarse de manera preferente en los detalles simbólicos incorporados a la obra, que deben ser tan individuales y singulares como sea posible. 2º) Las propiedades naturales que emanan de los elementos u objetos representados en las historias -sería el caso, por ejemplo, de la representación de los diferentes efectos del sueño en los disintos temperamentos por medio de la masacre de los primogénitos de los egipcios tal y como se describe en el Éxodo: de este modo, los sueños de los melancólicos serían representados mediante las tinieblas; los sueños de los biliosos por medio de la sangre y la muerte; los de los sanguíneos por el ángel exterminador; y, finalmente, los de los flemáticos, a través del caudal del río Nilo—. 3º) La tercera especie es la de aquellos enigmas que consisten en la determinación de una sola palabra o frase representada mediante la combinación de diversos elementos, siendo propiamente estos los que se denominan *rebuses*. Es el caso de la pintura de un hombre vestido con pieles, portando hojas en una cesta, y el mote ESTOIT ORTE-FUEILLE COUVERT DE PEAU. Los significados de los dos primeros tipos han de estar velados bajo detalles como puedan ser las diversas posturas de los cuerpos de los personajes, los colores de los trajes, el número de figuras o los símbolos particulares en los que se incide particularmente. Añade Menestrier que todas estas interpretaciones deben estar autorizadas por la práctica de los antiguos, de modo que han de citarse tales autoridades cuando se lleve a cabo la oportuna explicación de estas pinturas enigmáticas. En La Philosophie des images enigmatiques (1694: 39-40), comenta que existe otro tipo de rebuses, que denomina también "cifras parlantes", incluidas dentro de los "Enigmas por medio de palabras", que están formados de "(...) letras de algún alfabeto que se forman, o bien por relación con sus figuras, o por relación con su sonido o con su pronunciación, o por relación con su situación, o con su color, o con su disposición". La crítica contemporánea continua considerando a los rebuses -Bilderrätsel- como variedad de un género al que conviene el término genérico de "enigma" - Rätsel-: así el artículo de W. Schultz consagrado al enigma, incluido en la enciclopedia Pauly-Wissowa (1914: tomo I, A, 1, 2ª serie, cols. 62-125), o las referencias en los autores italianos de las grandes bibliografías enigmísticas, como las de Demetrio Tolosani y Alberto Rastrelli (2012) o Aldo Santi (1952).

<sup>43</sup> En la versión española del libro citado de Praz (1989: 82), el término *rebus* se traduce como "jeroglífico".

o condenados, tal v como va hiciera previamente Lodovico Domenichi entre otros teóricos de las imprese. En este sentido, el jesuita francés escribe: "Las cifras parlantes, o los Rebuses que no tengan un carácter marcadamente espiritual, no deben ser condenados de manera absoluta, y se debe considerar que, si ellos no son de nuestro gusto en un siglo que es más culto que los precedentes, gozaron de crédito en otras ocasiones, y se han considerado verdaderas Divisas en los tiempos donde sirvieron para expresar sus dibujos y sus pensamientos y alcanzar distinción" (1686: II, 47). Así, continúa en otro lugar, "por muy groseros que puedan haber sido estos Enigmas, han tenido una cierta circulación en el siglo pasado, incluso entre personas honestas" (1694: 180). Es por ello que nuestro autor llegará a considerar particularmente oportunos aquellos rebuses "tan singulares que no se les sabría aplicar más que a aquellos para quienes han sido inventados, al menos en toda su belleza", citando como ejemplo el creado en España con ocasión del fallecimiento de Ignacio de Loyola, que representaba un fénix con la equívoca letra Muero y nacio, juego de palabras con el que se construye el nombre del santo: "Inacio" (1686: II, 37).

Sin embargo, el polígrafo francés muestra su versión más crítica en pasajes de otras obras de su autoría, como las ya citadas *L'art des Emblemes* (1662) o *La philosophie des images enigmatiques* (1694: 178-179), si bien sirviéndose de unos argumentos más documentados y reflexivos con respecto a otros autores anteriores, procedentes esencialmente de Tabourot, a la hora de fundamentar la severidad de su juicio. En el primero de estos libros podemos leer:

Los *Rebuses* están formados por figuras, que representan palabras o sentencias enteras, como cuando decimos la *pensée de la Mort*, se pone la cabeza de un muerto encima de una flor de pensamiento, y de unas caléndulas (*soucis*), que surgen de un corazón para decir *soucis au coeur*. Estas expresiones son bajas, entretenimiento del populacho, que forman a menudo las insignias de las tiendas y de los Cabarets, como aquel hostelero que había sido maltratado por el Cónsul de su pueblo, que le había prometido todo tipo de seguridades, y que adoptó como insignia de su establecimiento un Halcón (*faucon*), e hizo poner por título AU FAUCON SEUL, como si quisiera decir *au faux Consul* ("Al

falso Cónsul"). Así puede verse que el Emblema se distingue de manera suficiente cuando digo que tiene una aplicación ingeniosa (1662: 20).

En el segundo tratado mencionado, al tiempo que retorna a las mencionadas burlas de Domenichi sobre las cifras (1694: 177), Menestrier insiste en la consideración de los *rebuses* como una suerte de acertijos populares a los que clasifica bajo la denominación de *énigmes grossières* por el hecho de que su uso resulta especialmente frecuente entre los estamentos sociales inferiores, y responden a expresiones propias de espíritus toscos y rudos (1694: 178-179), escribiendo:

Hay una especie de Cifras que nosotros llamamos Cifras parlantes, y que yo denomino enigmas groseros, puesto que, de manera ordinaria, no parecen tener mucho ingenio. Estas son las Cifras que se llaman comúnmente *Rebus de Picardie*. Porque ellas son frecuentes en esta Provincia particularmente en los Epitafios populares. Sin embargo, puesto que no siempre permitimos su uso en los Colegios (*Colleges*), parece una buena idea que las personas sepan qué son, y dar algunos ejemplos. El señor Furetiere dice que el uso procede de los Clérigos de Picardía, que para divertirse en Carnaval hacían estas suertes de juegos, y de burlas de *Rebus factis*, es decir, de Sátiras sobre las cosas que sucedían en la ciudad, si bien estas burlas han ido algunas veces demasiado lejos, siendo sabiamente abolido su uso. Sin embargo, el nombre de *Rebus* se ha mantenido (1694: 177-178)<sup>44</sup>.

A ello añade que las notas musicales, ciertas letras del alfabeto o las cifras numéricas constituyen un repetido recurso de estos "enigmas

Muy poco después (1694: 178), al inicio del apartado propiamente dicho sobre Des enigmes grossieres ou rebus, insiste en algunas cuestiones ya indicadas: "Hay entonces una especie de Enigmas populares que yo llamo Enigmas groseros, porque ellos se encuentran más en uso entre el pueblo que entre las gentes honestas, y son más propios de las insignias de Cabarets, que de las decoraciones ingeniosas. Estos son aquellos que nosotros llamamos Rebus, que es cuando se figuran sentencias Latinas o Francesas por medio de Imágenes equívocas como este Verso: Un grand Hiver maint dommage nous porte ("Un largo invierno nos ocasiona un gran daño"); que se representa por una gran I de color verde que porta sobre la mano un hombre arrodillado. O pintar también a un anciano caminando con un bastón para decir, Vieux par chemin (Vieux parchemin = "Viejo pergamino").

triviales" a la hora de marcar las sílabas de las palabras de la sentencia resolutiva.

Llevado por su permanente espíritu didáctico, el autor ejemplifica a continuación su uso en torneos (1694: 180)<sup>45</sup>, o en diversas armerías parlantes, poniendo como muestra significativa el escudo del abad del monasterio cisterciense de Pontigny (Francia), quien adoptó como blasón propio la figura de un puente (*pont*) y un nido (*nid*) de ave sobre un árbol.

En conclusión, y pese a las matizaciones indicadas más arriba, las observaciones de Menestrier van a perpetuar los prejuicios y la crítica común expresados durante el siglo anterior desde los círculos humanistas al atribuir a estas imágenes "parlantes" un carácter de "extravagancias" o "bagatelas", valoración que responde esencialmente al hecho de que carecen del "espíritu noble y la justeza" que proporciona el acatamiento de las reglas por las que deben regirse las buenas divisas<sup>46</sup>; cita en este sentido el ya mencionado (y muy conocido) *rebus* titulado *Estrille fauveau* que Clément Marot incluyó en su *Coq 'a l'asne*<sup>47</sup>, cuyos versos califica de "extravagancias poco dignas del ingenio de un poeta de esta reputación" (1694: 180-181).

Tras estas reflexiones del jesuita francés, pocas novedades encontraremos en cuanto a la consideración teórica de los *rebuses* hasta bien avanzado el s. XIX, momento, ya lo hemos indicado, en el que se detecta otro renovado interés por parte de eruditos e investigadores hacia estas

- <sup>45</sup> "Hemos tenido algo de este tipo en los torneos. Un jinete, cuyo caballo había caído en su última carrera, lo que le hizo perder el Premio, apareció al día siguiente con un hábito burlesco, y en lugar de su divisa, llevaba en la cabeza un queso duro, para decir en *rebus Caso duro*. Y así expresó el dolor que había tenido por su caída. Otro hecho para pintar (es el referido a) un bobalicón con una planta de siempreviva que se nombra en latín *Semper viva* para expresar en *rebuses Sempre vivo in doglio*".
- <sup>46</sup> Como indica Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 32), probablemente la cultura clásica del jesuita le impidió rechazar como vanos o pueriles los enigmas que las generaciones de profesores habían transmitido a sus discípulos a la vista de que tales invenciones fueron conocidas de los antiguos, y contaban con el refrendo de su autoridad, sin caer en la cuenta de que los inventores más ingeniosos y letrados de los *rebuses* se servían exactamente del mismo procedimiento: representar mediante uno o varios dibujos aquello que nosotros leemos en un texto verbal.
- <sup>47</sup> Car en Rebus de Picardie | Une faux, une espine, un veau. | Cela fait, estrille Fauveau.

viejas creaciones culturales, fundamentalmente en Francia. Ello sin duda responde al incremento de la presencia de estas invenciones como complemento decorativo en todo tipo de objetos, así como, de manera predominante, en las publicaciones periódicas ilustradas del momento. Es en este contexto en el que, conviviendo todavía con unos prejuicios firmemente asentados, se empiezan a detectar los primeros síntomas, aún bastante tímidos, de rehabilitación de un género tan denostado en el pasado.

En 1870, Octave Delepierre va distingue en su Ensayo histórico y bibliográfico (1870: 4) un doble sentido en cuanto al uso del término rebus: uno figurado, con el que alude a un equívoco, a una palabra tomada con una acepción diferente a aquella que le es natural; y otro literal, de acuerdo con el cual este vocablo nos remite a un juego de ingenio consistente en reproducir, por medio de objetos figurados, o de ciertos arreglos, los sonidos de una palabra o de una frase entera que se ha de adivinar. Por aquellas mismas fechas Alfred Canel (1867: 386-387), haciéndose eco de la definición precedente de Jean-Michel C. Leber (introducción de Rigollot, 1837: CXI), concluye que un rebus es la figura natural, la propia imagen simple y directa del objeto que representa, y que muestra de manera literal el concepto tal y como es, sin aludir a la idea de algún otro. Esto es en síntesis lo que lo distingue de invenciones afines como el emblema o la divisa, que no son otra cosa, en su opinión, que la expresión directa de un pensamiento más o menos disfrazado bajo una imagen análoga o similar, de modo que su esencia radica en la alusión. Hay, además, otra diferencia entre ambos tipos de manifestaciones, y es que el emblema es siempre una imagen del pensamiento que se vuelve sensible bajo una suerte de préstamo, en tanto los rebuses no se representan la mayor parte de las veces más que mediante palabras, y no determinan el pensamiento más que por medio de equívocos.

M. Octave Thorel (1902: 514-515)<sup>48</sup> establecerá como "condición esencial" necesaria en todo *rebus*, para evitar que se sumen a la "legión de malas invenciones" que ya estaban en circulación, y en una manera similar a lo que se venía reclamando de la buena divisa desde la nor-

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Car, semblables un peu en cela à la devise et s'adressant à tous,ils ne doivent pas être assez clairs pour que les esprits grossiers en aient de primesaut l'intelligence, ni trop obscurs, parce que les délicats y trouveraient plus de fatigue que déplaisir.

mativa de Paolo Giovio, que no sean ni demasiado claros, para que los espíritus groseros no los resuelvan con excesiva facilidad, ni demasiado oscuros, para que los más delicados encuentren cierto placer en la dificultad. Jean-Michel C. Leber ya había sugerido algunas décadas antes la misma opinión en estos términos:

Lo que es desafortunado para la honra del *rebus* es la idea de que este sólo divierte con su imperfección, así como la afirmación de que hace ambigua a la palabra, porque, cuando presenta una imagen exacta del pensamiento o de la cosa, se lee de manera normal. Deja entonces de ejercitar el ingenio; ya no significa nada (introducción de Rigollot, 1837: CXII, nota al pie).

Podemos concluir este apartado con otro reiterado —y significativo— pasaje del propio Leber, que abría definitivamente las puertas a una posible reconciliación de los medios eruditos con estas particulares invenciones:

(...) no dejaré a un lado sin cierto pesar a mis inocentes rebuses, con el desprecio que parece reclamarlos desde todas partes; incluso me atrevería a preferirlos a temas más mordaces o más serios de una u otra índole, y, en fin, no me sonrojaría por el hecho de mostrar interés hacia ellos. Las cosas, incluso las más fútiles en apariencia, pueden ser recomendadas por sus excesos; y yo creo que, en cuestión de necedades, las más gruesas son las mejores. Por muy desengañado que se pueda estrar contra los rebuses, resultará difícil situarlos por debajo de las mayores tonterías. Existen tales rebuses con una concepción tan laxa, tan extravagante, o tan seriamente grosera, que resulta imposible adivinarlos sin estallar en carcajadas, tan ridículo es el sujeto, y tan lamentable es la ejecución; otros presentan una imagen tan complicada, o tan bizarramente cargada de figuras informes, que las facultades intelectuales encuentran entretenimiento durante mucho tiempo antes de penetrar el misterio; así, el ingenio que no se empleó para elaborarlos, se vuelve ahora indispensable para resolverlos. Los rebuses, incluso los peores, pueden ser buenos para algo; porque ya es un logro que el común de los hombres encuentre la oportunidad de reír o ejercitar el ingenio (introducción de Rigollot, 1837: XCII-XCIV).

## 4. Rebuses y jeroglíficos humanistas

De entre los diversos tipos de invenciones "ingeniosas" que se cultivaron en distintos ámbitos cortesanos y académicos en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, donde podemos incluir —ya lo hemos indicado en varias ocasiones— a los *rebuses*, serán sin duda los antiguos jeroglíficos de Egipto o, al menos, la particular concepción de "jeroglífico" que transmitió el famoso tratado de Horapolo del Nilo, y que va a condicionar la visión humanista de este fenómeno, los que acaparen un mayor interés por parte de los eruditos del momento. En tanto en unas ocasiones los estudiosos van a plantear un cierto grado de afinidad o relación de parentesco entre ambas manifestaciones, otras veces, las más, se va a proclamar un claro distanciamiento, o incluso oposición, que va a responder antes a razones de orden cultural que de índole formal.

Como venimos viendo, desde sus primeros estudios el término *rebus* se ha usado a menudo a propósito de los distintos tipos de escritura criptográfica, y muy especialmente en relación con los jeroglíficos de los antiguos egipcios. A priori, esta vinculación parece responder a dos fundamentos esenciales: por un lado, los textos escritos con jeroglíficos pesentan un claro parecido formal con los *rebuses*; por otro, antes de ser descifrados por Champollion, los jeroglíficos eran considerados como "verdaderos" *rebuses*. Esta idea es la que conduce al ya citado Geoffroy Tory a escribir en su *Champ fleury*, gracias a ciertas afinidades estructurales que este autor entreveía entre los *rebuses* y los jeroglíficos, que:

Tal forma de ensoñación, es decir, de escritura hecha por medio de imágenes, fue en primer lugar inventada por los egipcios que transcribieron todas sus ceremonias, para que el vulgo y los ignorantes no pudieran entender ni conocer fácilmente sus secretos y misterios. Estas escrituras son llamadas en griego *Hieroglyphica*. Es decir, *Sacra scripta*, Santas escrituras, que nadie podía entender sin ser un gran filósofo, y conocedor de la razón y las virtudes de las cosas naturales. Cuando querían representar el Año, diseñaban y representaban en retrato o en pintura un Dragón mordiéndose la cola. Para significar Liberalidad, hicieron la mano derecha abierta. Y para la Codicia, la mano cerrada. Ellos hicieron otras mil buenas cosas similares por medio de imágenes (1529: III, fols. 42v-43r).

Sin embargo, a pesar del tono moderado de Tory, la escritura sagrada de los egipcios o jeroglífica será reiteradamente contrapuesta por unos intelectuales de la Edad Moderna que insistían en la naturaleza erudita, enigmática o incluso sagrada de estos caracteres a unos *rebuses* concebidos como invenciones populares, groseras y fácilmente inteligibles por el vulgo (Margolin y Céard, 1986: I, 53-54). Ello explica las siguientes afirmaciones de Pierre L'Anglois en su ya mencionado *Discours des Hieroglyphes aegyptiens, emblemes, devises, et armoiries*:

Es así que es necesario hacer Divisas, y no poner allí no se sabe qué palabras, como cuerpos sin almas, procedentes de viejos proverbios franceses, o italianos, descoloridos, sin sal, y sin piedad. Rechazad estos Du bon du cueur, devolved a estos enamorados de pueblo (¡qué desprecio en esta expresión, como si los enamorados de la ciudad estuvieran a salvo de estos juegos!) un Sans vous ne puis, Cueur en L; y esta bella cifra cortesana de la S para expresar la firmeza, y mil cosas similares, logros que tan solo sirven de provecho para hacer cosas grotescas, o Rebuses de Picardía. Y hay todavía hoy en día (personas) tan ignorantes y groseras, que ni Mercurio ni todas las Musas juntas pueden eliminar de su entendimiento este modo de pensar gótico, y que creen haber compuesto bonitos jeroglíficos, cuando (en realidad) no han colocado a su alrededor más que letras que escriben a sus amantes, una A partida a la mitad (A à moitié) para figurar la amistad, o la figura de unas plumas (pennes) de aves para declarar las penas y angustiosas pasiones de sus amores. Un corazón, formado en contra de la Naturaleza (tal y como ellos lo pintan) con muchas llamas alrededor, y algunas letras griegas, entremezclando entre ellas las primeras letras de sus nombres, a las que llamarán cifras de otro modo; y consideran tales tonterías y pesados inventos como jeroglíficos, (pero) que, sin embargo, están tan alejados de éstos como los hielos y el frío hiperbóreo de las calientes y burbujeantes fuentes del Nilo (...) (1583: 10)49.

Durante el s. XVII, ya lo hemos visto, se mantendrá su consideración como invenciones burdas, grotescas y engañosas: ante su pretendido

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> La traducción es del autor con el asesoramiento de Isabelle Moreels. El texto francés original ha sido tomado de Margolin y Céard, 1986: I, 30-31.

carácter popular y grosero, calificados como "residuos góticos" o "cuerpos sin alma"<sup>50</sup>, los *rebuses* fueron maltratados por la crítica suscitando reacciones de rechazo en un siglo que veía cómo se iba imponiendo el orden racional en la filosofía, las artes, la política o la religión. De este modo, su carácter criptográfico será sistemáticamente ignorado u olvidado por parte de sus censores. No extrañará, pues, que un erudito filólogo como Claude Duret mantenga a principios de la centuria la misma condena "humanista" en su *Thrésor de l'histoire des langues de cest univers* (1613: cap. 41 — "*De la langue egyptiene*"—, 387), haciendo referencia a los *rebuses* de Picardía como "ciertas marcas o reliquias" de los viejos jeroglíficos" que configuran un determinado tipo de lenguaje asimilable a la jerga de los mendigos y los bohemios<sup>51</sup>.

Tal prejuicio se mantendrá hasta las primeras revisiones críticas del s. XIX, momento en el que, más allá de las posibles afinidades convencionales entre ambas manifestaciones, se va a intentar clarificar si los *rebus* constituyen una especie particular, degradada o no, de aquellos jeroglíficos, o bien si, a pesar de su similtiud o identidad estructural, no son más que unas creaciones de naturaleza opuesta o antinómica. Sin embargo, debemos esperar todavía unos años, hasta bien entrado el s. XX, a raíz de los trascendentales estudios de Ludwig Volkmann en 1926, y en concreto de su ensayo *Von der Bilderschrift zum Bilderrätsel* para encontrar trazadas, de manera más reflexiva y sistemática, unas claras conexiones tanto desde un punto de vista histórico como formal entre la escritura en imágenes —de la que los jeroglíficos egipcios constituyen el ejemplo más representativo para los hombres del Renacimiento— y los pictogramas del tipo *rebus* —en alemán *Bildschriften* o *Bilderschriften*—. Esta consideración permitió reivindi-

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Recordemos aquí que, en las distintas variantes de formas emblemáticas, se consudera "cuerpo" a la imagen o figura, y "alma" a su concepto o significación.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> "En el presente todavía perviven entre nosotros los franceses algunas marcas o reliquias de estos jeroglíficos en estos *Rebuses* llamados de Picardía. Blaise de Vigenere, en su tratado sobre las cifras, escribe que hay caracteres de ciertos lenguajes compuestos tanto para el placer como para la escritura, como la jerga de los Mendigos y de los Boemios, y otros similares, que este personaje asegura haber visto y leído una vez hace algún tiempo en un gran diccionario impreso en Venecia tan amplio como completo".

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Incluido en *Zeitschrift für Bücherfreunde* 4/5, Leipzig, 1926, pp. 65-82.

car un aspecto muy a menudo olvidado, como es el carácter enigmático de estos últimos: al igual que los jeroglíficos, o las series pictográficas inspiradas en ellos, los rebuses son creaciones no menos herméticas para los no iniciados que ignoran su código cultural y semántico (esto es, la clave que da el valor o la significación a los diseños de animales, de personajes, de plantas, de objetos, etc.), y que, en última instancia, posibilita su descifrado. De igual modo, en otro estudio algo posterior titulado Ars memorativa mit 108 Textabbildungen (Wien, 1929), el mismo autor muestra interés por los alfabetos en imágenes —letras expresadas básicamene mediante objetos, personajes, animales, etc.—, a modo de figuras propicias para activar la memoria al concentrarse en torno a determinado relato histórico o pasaje de los Evangelios, acercando de igual modo la función de estas "artes memorativas" a la de los propios rebuses<sup>53</sup> [Figura 24]. Podría ponerse como ejemplo de tal vinculación el opúsculo de Giovanni Battista della Porta titulado Ars memorandi (Nápoles, 1602), obra en la que, además de trazarse ciertas relaciones formales entre los jeroglíficos, la emblemática y las artes memorativae (Margolin y Céard, 1986: I, 212-213), la reproducción del soneto en rebuses ya mencionado de G. B. Palatino parece establecer de igual modo una implicación recíproca entre los rebuses y las imágenes —ya sean literales u otras— de las artes de la memoria. Resulta interesante constatar aquí que las series pictográficas son utilizadas en

53 Las posibilidades y funciones de este tipo de manifestaciones pueden ser muy diversas. En el ámbito de la instrucción religiosa, el anónimo autor de un tratado mnemotécnico como el Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum (editado por vez primera c. 1475-1480), proporciona el procedimiento para conocer y recordar lo esencial del Nuevo Testamento por medio de imágenes extraídas de los distintos Evangelios, utilizando los signes locaux, es decir, los medios de localización por la imagen que permiten incluso a una inteligencia infantil la posibilidad de fijar las ideas abstractas o los acontecimientos de la vida de Jesucristo. También en el campo de la lógica se ha recurrido a estas imágenes "parlantes" y concretas para representar operaciones o categorías abstractas: es el caso de Thomas Murner en su Logica memorativa (Strassburg, 1509), quien recurre para su propósito a un juego de naipes donde las figuras son el rey, la reina, el cura, el sacristán, el loco, etc., o de gramáticos como Mathias Ringmann en su Grammatica figurata (Saint-Dié, 1509), donde los distintos personajes de las xilografías representan otros tantos tipos de la gramática latina. Se trata de una utilización pedagógica y lúdica de las imágenes significantes, que puede parecer alejada de la escritura sagrada de los antiguos egipcios, pero que no procede de un ingenio menos serio o menos grave que aquél que aplica a las figuras presuntamente "jeroglíficas".

ese poema, de acuerdo con la teoría de los lugares (*loci*) y de las imágenes (*imagines*), como un instrumento mnemotécnico cuya eficacia se fundamenta en el impacto visual del artificio. Un ámbito bastante evidente de conexión entre ambos medios — *rebus* y recursos mnemotécnicos—, es el referido al desarrollo, a partir del s. XVI, de los alfabetos parlantes en manuales destinados a desarrollar la memoria, con la selección de figuras u objetos que se asemejan visualmente a la forma de las letras del alfabeto, de modo que estas nos permiten recordar a su vez determinadas palabras por homonimia.



Fig. 24. Composición mnemotécnica del *Evangelio de San Marcos*, xilografía coloreada procedente del *Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum*, ¿Nurenberg?, c. 1475-1480.

De acuerdo con los estudios desarrollados esencialmente por investigadores alemanes (Eva-Maria Schenck, Johann Ochmann, F. R. Hoffmann) y holandeses (Combertus P. Burger) a lo largo de una buena parte del s. XX, tanto los jeroglíficos como los rebuses pueden encuadrarse bajo la categoría común de pictogramas, pues, en este sentido, ambos parten de un dibujo o un conjunto de dibujos que "funciona" como un texto escrito, de modo que las consideraciones estéticas se encuentran en este caso fuera de lugar: lo que verderamente importa es aquello que se trata de descifrar, esto es, el sentido de la invención. Sin embargo, de una manera estricta, como indica Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 60), el término pictograma sólo puede aplicarse a los rebuses en la medida en que su estructura está fundamentada en figuras visuales (un objeto, un animal, un personaje) que tratan sencillamente de identificar y traducir en palabras aquella secuencia pictográfica en la lengua en la que el rebus ha sido compuesto; ello suele llevarse a cabo, ya lo hemos visto, mediante una combinación silábica y semántica que reposa sobre determinados juegos de homofonía, y sobre la desestructuración de las palabras en sílabas, dando lugar a una frase cargada de significación, pero que por regla general no guarda relación alguna con las connotaciones "afectivas o intelectuales" de las imágenes y su significación intrínseca. Por contra, los jeroglíficos, junto con todas las diversas manifestaciones de la emblemática moderna, deben encuadrarse en la categoría de ideogramas, pues son realmente la traducción gráfica de una idea.

Una de las dificultades a la hora de establecer una adecuada comparativa entre los rasgos característicos de los *rebuses* y aquellos de los pseudo-jeroglíficos humanistas reside en el hecho de que la estructura, funcionamiento y finalidad de estos últimos pueden ser diversas. Ello se pone de manifiesto si profundizamos un poco en el análisis de sendas obras canónicas de la reconfiguración moderna del ancestral lenguaje faraónico como son los *Hieroglyphica* de Horapolo del Nilo y la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna.

En cuanto a los jeroglíficos de Horapolo, en sus ediciones ilustradas modernas la imagen grabada se acompaña de un título o leyenda, planteado en forma de pregunta, que explica brevemente la idea o el sentido que aquella recibe; a continuación, un texto en prosa de extensión varia-

ble desarrolla el nexo o la correspondencia entre la imagen y el concepto por medio de analogías, siendo la historia natural o la mitología clásicas los lugares de referencia más habituales. Se establece así un esquema ternario —figura, mote y texto aclaratorio— que resulta comparable al del propio emblema ilustrado o emblema triplex, tal y como fue constituido en la editio princeps del Emblematum liber de Andrea Alciato [Figura 25]. Lo que ahora nos interesa de este tipo de jeroglíficos —al igual que sucede con los emblemas, u otras images sçavantes— es que la imagen o imágenes que lo conforman han sido investidas de un sentido preestablecido, considerado por algunos incluso como "eterno" en las supuestas grafías egipcias. Dicho de otro modo, la decodificación o el descifrado de un jeroglífico no se logra sencillamente una vez identificados sus motivos figurados (un animal, un objeto, un astro...), de modo que el mensaje contenido en esta escritura en imágenes permanecerá oscuro para el "lector" si este no posee la clave de las mismas, es decir, su significación secreta alegórica, o "sagrada" según sus seguidores más acérrimos. Su correcta interpretación ha de pasar necesariamente, no



Fig. 25. Horapolo del Nilo, Hori Apollinis selecta hieroglyphica, Romae, 1599, pp. 128-129.

sólo por un cierto grado de erudición sobre las materias que se abordan en el libro de Horapolo, sino también por la familiaridad con un sistema de correspondencias simbólicas o alegóricas entre la imagen y su sentido. Pero hay más: el descifrado del sentido intelectual se relaciona con todo un volumen de sabiduría ancestral, con todo un sistema religioso y esotérico que ha sido depositado en ese lenguaje tenido por cuasi-divino, hipótesis alimentada, además, por los orígenes míticos y sincréticos de las divinidades contenidas en el nombre con que ha trascendido su supuesto autor: Horus y Apolo. Plotino, que fue una fuente básica de inspiración para numerosos humanistas neoplatónicos, habla de las implicaciones de la escritura jeroglífica cuando escribe:

Y paréceme a mi que aun los sabios egicios, percatándose de ello sea en virtud de una ciencia exacta, sea en virtud de una ciencia connatural, en las cosas que querían expresar con sabiduría no se valían de caracteres alfabéticos, que discurren por palabras y frases, ni de signos representativos de sonidos y enunciados de juicios, sino que trazando ideogramas y grabando en los templos un solo ideograma para cada objeto, patentizaban de ese modo el carácter no discursivo de aquel ideograma, dando a entender que cada ideograma era una ciencia y una sabiduría, una entidad sustantiva y global, y no un proceso discursivo ni deliberativo. A partir de esa sabiduría, que era global, se inventó una imagen explicitada ya en un medio distinto y que expresa discursivamente la cosa y las causas por las que es como es, de tal manera que, siendo el producto tan bello como es, uno que sepa admirarse diría que se admiraba de aquella sabiduría, cómo sin conocer las causas de la Esencia, por las que es como es, las expresa en los productos realizados en conformidad con ella (*En.* V, 8, 6, 1-16; 1998: 149-150).

Si bien algunos historiadores de los *rebuses* (como el ya mencionado Volkmann) consideran que estos y los jeroglíficos humanistas son variedades de un género común, las diferencias que presentan ambos artificios resultan, a la vista de lo comentado, evidentes. Ciertas dudas podrían surgir, sin embargo, en el caso de las inscripciones jeroglíficas contenidas en las ilustraciones de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, definidas por Giovanni Pozzi (1982: 15) como "una transcripción no alfabética de la lengua por la cual se fija una

correspondencia estricta de palabra y de ideograma". El protagonista de la novela, Polifilo, observa diversos diseños jeroglíficos inscritos sobre los monumentos y ruinas que encuentra a lo largo de su viaje iniciático, tratando de descifrarlos, si bien tales mensajes crípticos no responden al módulo ternario que hemos definido para la recopilación de Horapolo, por lo demás habitual, ya lo hemos dicho, en las colecciones de emblemas; se trata en las ilustraciones del libro de Colonna de diseños de formas variadas, constituidos con frecuencia por dos o tres secuencias pictográficas [Figura 26], y que se descifran conforme al siguiente procedimiento: una enunciación del significado del ideograma en la lengua específica de la novela —un italiano véneto-paduano— y, a continuación, una traducción en latín o en griego. Esta especial "escritura" a base de secuencias jeroglíficas organizadas mediante bandas con una

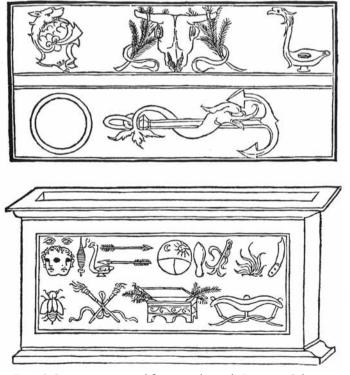


Fig. 26. Composiciones jeroglíficas procedentes de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499.

sucesión de figuras ha de leerse, como en el caso de muchos rebuses —y como en los sistemas alfabéticos de las lenguas latinas o europeas— de izquierda a derecha y de arriba abajo. También, al igual que sucede en aquellos acertijos, el sentido global de las inscripciones de Colonna no es proporcionado de modo inmediato, mediante una visión sintética y simultánea de las figuras, sino de manera progresiva, de acuerdo con la mesura que emana de la propia lectura. Se trata de un texto verdadero, donde las imágenes desarrollan los contenidos léxicos y semánticos de las ideas traducidas en palabras. Como remarca justamente Pozzi (1982: 16), esta lectura no es espacial, sino temporal. Las secuencias pictográficas o ideográficas no son percibidas por el ojo discriminador como en una composición pictórica: el jeroglífico es aquí claramente, en consecuencia, elemento constitutivo de una inscripción con su sintaxis particular, equiparable a la gramática de los rebuses (Margolin y Céard, 1986: I, 68). Estas circunstancias llevaron en su momento a afirmar a Claudius Popelin, en su edición y traducción del Sueño de Polifilo, que "los (jeroglíficos de la Hypnerotomachia) (...) son sencillamente ingeniosas invenciones de Colonna, y se aproximan bastante más a los rebuses de Picardía, que nos da el señor des Accords (Étienne Tabourot) que a la escritura hierática de los sacerdotes de Menfis o de Saggara" (1883: I, CLI-CLII).

Sin embargo, si bien en los heterogéneos dibujos de esta particular suerte de jeroglíficos resulta posible descubrir de manera intuitiva o racional alguna correspondencia significativa, su interpretación precisa de la mediación de la alegoría, de modo que estas imágenes han de ser traducidas en ideas. Los dibujos son todos símbolos o signos de otra cosa distinta que ellos mismos: así la cabeza de buey es el trabajo; el ojo es Dios; el buitre la naturaleza... En consecuencia, únicamente con un amplio y erudito conocimiento de la historia, de la mitología, de la literatura y, en general, de toda la cultura antigua —esencialmente la grecolatina—, un ingenio adecuado, una imaginación fecunda y una gran flexibilidad en la asociación de imágenes y de ideas se conseguirá obtener de esta lectura progresiva una significación unitaria u homogénea (Margolin y Céard, 1986: I, 66-71). En este sentido, los jeroglíficos de Colonna no se encontrarían tan alejados de aquellos de Horapolo: en ambos casos, todas sus connotaciones significativas, todas sus analogías

—término quizás excesivo para denominar tan incongruentes y arbitrarias conexiones— no se descubren o deducen mediante el mero examen del dibujo y, sin las oportunas explicaciones añadidas, muy probablemente los eruditos del s. XVI no habrían podido "penetrar" su misterio.

En consecuencia, la gran diferencia entre jeroglíficos y rebuses radica en el carácter ideográfico y alegórico de los primeros, cuyos dibujos y sus asociaciones representan conceptos y conexiones de conceptos de acuerdo con un pensamiento intuitivo que se basa en analogías o asimilaciones, frente a la finalidad expresiva y lúdica de los segundos, con unas figuras mucho más comunes o familiares para el espectador, y donde la identificación de las mismas, expresada en voz alta y en un lenguaje determinado, proporciona los fonemas o palabras que constituirán los elementos de la frase significativa. Aunque su material icónico sea muchas veces similar al empleado en los hieroglyphica o los emblemas contemporáneos, su utilización es diferente: como indica Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 73), el ojo de los rebuses seguirá siendo un ojo (que, en el caso del francés —oeil— formará parte de secuencias textuales tales como mon dueil, orgueil, etc.), en tanto el ojo de los ideogramas-jeroglíficos aludirá a la idea de Dios.

Además, otro aspecto que marca una distancia conceptual entre rebus y jeroglífico es la consideración de este último como "signo natural" en comparación con los signos convencionales, institucionales o culturales. Cuando Tory habla de la raison et vertus de choses naturelles (1529: fol. 43r) en alusión a las imágenes-objeto de los jeroglíficos (luna, sol, estrella, animal, planta...), está presuponiendo que el sentido encerrado en las figuras alegóricas se presenta de manera intuitiva y espontánea al filósofo o sacerdote capacitado, por su experiencia, conocimiento y dones naturales, para penetrar mejor que los demás mortales el secreto o la esencia de las cosas. Para un intelectual del s. XVI estas "escrituras en imágenes", que son propias del antiguo Egipto, pero que pueden encontrarse bajo diversos grados de elaboración en todos los pueblos primitivos, estarían cargadas de ideas o de sentidos que poseen un alcance teóricamente universal. Configuran, en consecuencia, un sistema de comunicación que trata de superar un lenguaje "vulgar" compuesto de palabras y de letras, y que que va directamente del ojo —el órgano noble por excelencia— al espíritu, sin el recurso a los

sonidos. Aspira de este modo a una utópica universalidad ideográfica por oposición a las particularidades nacionales, regionales, o propiamente individuales de los restantes lenguajes. Tal ilusión humanista parece ignorar, por tanto, que la experiencia o el análisis objetivo de los hechos culturales no resultan exportables o transmisibles por razones esencialmente linguísticas. Y es que la lectura y descifrado de los jeroglíficos, como de cualquier otra escritura pretendidamente natural (por oposición a las escrituras alfabéticas constituidas por los grafemas puramente convencionales) supone la necesaria familiaridad con todo un aparato cultural previo, y no la mera intuición (Margolin y Céard, 1986: I, 64).

Sin embargo, tales diferencias perceptibles entre los jeroglíficos y los *rebuses* en las décadas de transición del s. XV al XVI se irán atenuando con posterioridad, en buena parte gracias al hecho de que los segundos, al igual que otras diversas invenciones coetáneas como las armerías, las insignias de los mercaderes y artesanos o no pocos emblemas, divisas o marcas de libreros, van aproximándose paulatinamente a la "matriz jeroglífica" instaurada por la *Hypnerotomachia* o los *Hieroglyphica*, pasando así a engrosar el amplio catálogo de lo que el padre Menestrier denominaba, como vimos más arriba, las "imágenes enigmáticas". Este fenómeno de aproximación explicará que la afinidad entre los dos ámbitos siempre se encuentre presente, en mayor o menor medida, en todos los estudios posteriores sobre el asunto que aquí nos ocupa.

## 5. La aportación de Étienne Tabourot

Étienne Tabourot (Dijon, c. 1549-1590), conocido sencillamente como Tabourot, o como *Sieur des Accords* ("Señor de los Acuerdos")<sup>54</sup>, inició su formación en Dijon, y posteriormente en el Colegio de Borgoña en París —etapa en la que realiza sus primeras composiciones poéticas—, cursando a continuación estudios jurídicos en Toulouse. De vuelta a su localidad natal, adquiere en 1582 el oficio de procurador del

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Como era noble y tenía por lema À TOUS ACCORDS ("Todos los acuerdos"), tales palabras, incorporadas originalmente al final de un soneto, fueron adoptadas como sobrenombre de su autor.

rey en la bailía y cancillería de esta localidad, perpetuando de este modo el cargo que ya ocupara su padre. Desde un punto de vista político, tomó parte en los enfrentamientos ideológico-religiosos de su tiempo, significándose del lado del partido de la Liga Católica, donde llegaría a destacar como uno de sus miembros más activos. Fue también capitán de la compañía de la milicia de la parroquia de san Juan, y murió como juez en la baronía de Verdún; su lápida sepulcral se conserva en la catedral de Saint Bénigne, en Dijon. Amigo del poeta de la Pléiade, Pontus de Thiart, de Rémy Belleau y del erudito Étienne Pasquier, y versado en diversas materias de índole filológica, fue autor fecundo; compuso,



Fig. 27. Étienne Tabourot, Les touches du seigneur des accords, Paris, 1662. Portada.

llevado por su particular inclinación de espíritu, desde numerosos epigramas y poemas de carácter ingenioso o burlesco (acrósticos, anagramas, ecos, rebotes, versos leoninos, monosilábicos, informados, alfabetizados, etc.) hasta algunas composiciones más serias (Perrenet, 1926: 2ss). Entre sus libros, los más conocidos son Les Bigarrures (impreso por primera vez en París, 1572), Les Touches (que aparecen en París, 1585) y Les Apophtegmes y Les Écraignes dijonnaises (ambos tratados publicados de manera póstuma en París, 1614, momento en el que ya encontramos las cuatro obras agrupadas, con varias reediciones colectivas hasta la definitiva y óptima de París, Estienne Maucroy, 1662) [Figura 27]. Los Bigarrures, como su propio nombre indica, son una miscelánea en la que se aborda todo tipo de temas vinculados al ingenio literario estructurada en dos partes (curiosamente, la segunda parte aparece en las distintas ediciones como "cuarto libro"). En la primera de ellas, tras una aproximación bastante fantasista a la invención y utilidad de las letras y a la historia de los orígenes de la escritura, aborda Tabourot el análisis de invenciones como los rebuses, equívocos, calambures, anagramas... Esta obra es célebre por su tono franco y popular: su autor no muestra reparo alguno a la hora de abordar los asuntos más escabrosos, y no duda en recoger, en los términos más simples y accesibles, aquellos relatos populares que hicieron las delicias de la gente de su tiempo.

Como acabamos de indicar, es en el segundo y tercer capítulos de la primera parte de los *Bigarrures* donde encontramos una aproximación a las manifestaciones que aquí nos ocupan, centrado el primero en los *rebuses* de Picardía, y el siguiente en "Otro tipo de *Rebuses* por letras, cifras, notas de música y nombres sobreentendidos", lo que, en su conjunto, constituye el más amplio y detallado estudio consagrado a las distintas formas de *rebuses* de cuantos vieron la luz en la Edad Moderna. En cuanto a los primeros, llamados así, en opinión de Tabourot, por el hecho de que los picardos son, por encima del resto de los franceses, infinitamente *pleus y délectéz* ("excesivos y deleitables") (1662: II, 8-9)<sup>55</sup>, serán objeto en estas páginas de su primer análisis histórico-crítico al

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Ello condujo por tanto, continúa Tabourot, a que se bautizaran con el nombre de esta nación por antonomasia, al igual que se dice de las bayonetas de Bayona, las tijeras de Tolosa, los cuchillos de Langres o la mostaza de Dijon.

centrarse en sus rasgos formales específicos, esto es, en los aspectos más originales y jocosos de su estructura y funcionamiento. Después de haber definido a los "rebuses de Picardía", entre toutes les folastres inventions du temps passe, como un tipo de divisas realizadas únicamente por medio de figuras<sup>56</sup>, el autor enumera una serie de rebuses curiosos, y de insignias y de armas parlantes, de juegos de palabras divertidos, y muy a menudo obscenos, estableciendo un primer ensayo aún muy incipiente, pero de muy larga trayectoria, de tipología ilustrada.

Hace en su repaso histórico inicial una alusión obligada a los jeroglíficos egipcios, a los que considera, de manera muy superficial, como una moda del pasado. Establece una clara distinción entre las figuras del blasón o escudo de una familia noble o ciudad, acompañadas del correspondiente lema según los correctos principios de la heráldica, y las groseras imitaciones de estos por parte de las gentes del pueblo o los *joyeux farceurs* ("felices bromistas"), quienes recurren en sus invenciones a figuras que no se corresponden respectivamente con palabras enteras (Tabourot, 1662: II, 29-30). Tabourot inventó así el verbo *rebuffer* o *rebuffier* para indicar el acto de componer *rebuses*, de modo que opone la creación de blasones nobiliarios al acto más simple de producir un equívoco del *nom aux armes*<sup>57</sup>. Concluye todos estos razonamientos evocando, con una buena dosis de ironía, aquellos *beaux rébus* de los tiempos pasados, y culminando su discurso con la jocosa reflexión: "Pensad en cómo la ignorancia ha arraigado en Francia" (Tabourot, 1662: II, 29).

Sin embargo, se da la paradoja de que Tabourot, a pesar de sus prejuicios sobre este "síntoma de la ignorancia de su tiempo", percibida prácticamente como una moda pasajera de gusto dudoso, parece diver-

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> "Una suerte de divisas compuestas tan sólo con imágenes, que se suelen llamar *Rebuses*, y que se podría definir así: se trata de pinturas de diversas cosas conocidas de modo ordinario, las cuales, pronunciadas de manera seguida y sin artículo, conforman cierto tipo de lenguaje: o más brevemente, que son equívocos de la pintura a la palabra (*equivoques de la peinture à la parole*)" (Tabourot 1662: II, 8).

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Así, el hecho de descomponer un nombre –en el caso de un nombre propio, el autor considera conveniente recurrir a las armas parlantes– en dos o más sílabas, las cuales son sometidas a una correspondencia con objetos, animales u otras figuras, es para Tabourot la marca específica del acto de *rebuffer*, actividad propia de "los buenos aldeanos, un tanto simples e ingenuos".

tirse con su recreación, y se convertirá en el principal divulgador y difusor en aquel tiempo de estos particulares artificios. Y es que, como bien señala Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 29), el carácter rústico o popular de los *rebuses*, si no su franca grosería, no se encontrarían demasiado alejados del espíritu bromista e irónico de muchos burgueses eruditos de aquel momento.

Ya hemos señalado que Tabourot ofrece el primer ensayo de clasificación ilustrada de *rebuses*. Como muestra de *rebus* analítico, de acuerdo con la tipología de Margolin y Céard, consistente en la lectura sucesiva, de izquierda a derecha, de los distintos elementos figurados, encontramos aquel, ya incluido en los viejos repertorios picardos ilustrados (ver Margolin y Céard, 1986: II, 74 y 250), con una composición en la que resultan visibles unas flores de pensamiento (*pensées*) que brotan del interior de una "V" de color verde (*vert V*) —tal color no se aprecia, lógicamente, en la xilografía de Tabourot—, motivos acompañados, a la derecha, por un par de cascabeles (*sonettes*), de modo que la solución es la sentencia Pensees en vertv —o vertu— sont nettes ("Los pensamientos —fundados— en la virtud son puros") [Figura 28].

En cuanto al *rebus* sintético, un ilustrativo ejemplo vendría dado por aquel en el que se representa la figura de un hombre arrodillado que sostiene en la mano una letra "I" de color verde; la lectura inmediata en francés de esta personificación sería *Un grand I vert main d'homme à genoüil porte* ("Un hombre arrodillado porta una gran "I" verde en la mano"), cuya solución homofónica es, de acuerdo con Tabourot: Un GRAND HYVER MAINT DOMMAGE NOUS PORTE ("Un largo invierno nos produce grandes daños") (Tabourot, 1662: II, 16-17) [Figura 29].

Por otra parte, como exponente "clásico" de mezcla o combinación de ambas fórmulas —analítica y sintética— suele aludirse (Thorel, 1902: 580; Margolin y Céard, 1986: II, 183-184) a otro antiguo y provocador *rebus* picardo donde se incluye una escena en la que se representa a una monja azotando a un abad junto a la figura de un hueso —en francés *os*—. El conjunto se hace interpretar del siguiente modo en francés: *Nonne abbé bat au cul - os*. La significación final es, por equivalencia homofónica, la sentencia latina *Non habebat oculos*, síntesis de *Et non habebat mortem ante oculos*, derivada de *Salmos* 115, 5: "(Los ídolos) tienen ojos y no ven" [Figura 30].



Fig. 28. Pensées en vertu sont nettes, en Étienne Tabourot, Les touches du seigneur des accords, Paris, 1662, parte II, p. 20.



Fig. 29. Un grand (h)yver maint dom(m)age nous porte, en Étienne Tabourot, Les touches du seigneur des accords, Paris, 1662. parte II, p. 17.



Fig. 30. Non habebat oculos, Rebus de Picardie. Collection de cent-cinquante et un rebus, avec texte explicatif, ca. 1501-1600, París, BnF, MS fr. 1600, n° 52.



Fig. 31. Tre diamante en uno, en Étienne Tabourot, Les touches du seigneur des accords, Paris, 1662, parte II, p. 12.



Fig. 32. Le monde mangé de rats, en Étienne Tabourot, Les touches du seigneur des accords, Paris, 1662, parte II, p. 27.



Fig. 33. *Boule-aux-rats*, relieve, s. XIII-XV. París, basílica de Saint-Germain l'Auxerrois, ménsula de una gárgola en contrafuerte, costado norte.

También Tabourot determina otra categoría más, a la que denomina "divisa figurada en *rebus*", y a la que se refiere con el siguiente comentario:

El siguiente relato fue escrito por el señor Paulo Marchio, (a partir) de un nuncio del papa Adrián, que portaba tres diamantes engarzados muy cerca el uno del otro en un collar hecho en forma de círculo. Y, después de mostrarle que habrían tenido mejor gracia con un espacio más grande, respondió, con un ceño maravillosamente severo, que se trataba de una divisa mística, de gran consideración, a saber, Tre diamante en uno, y que tenía tres dioses en uno. Que nadie más que el suyo había tenido cuidado de interpretarlo (Tabourot, 1662: II, 10-11) [Figura 31].

En otros casos, estas invenciones hacen referencia a ciertos proverbios populares, convirtiéndose en mera plasmación gráfica de los mismos. Es el caso de la imagen del orbe crucífero —esfera coronada por una cruz—, habitual atributo del poder real e imperial, pero también emblema del "mundo", que aparece rodeado de ratas o ratones que lo están royendo, haciendo referencia a la sentencia Le monde mangé DE RATS ("El mundo comido por las ratas") (Tabourot, 1662: II, 27) [Figura 32]. Se trata de un motivo muy representado en la escultura de transición del s. XV al XVI, tanto en detalles externos labrados en piedra en diferentes edificios religiosos<sup>58</sup>, como en misericordias de sillerías de coro<sup>59</sup>, configurando por tanto un tipo icónico conocido en Francia como boule-aux-rats: en tanto unos estudiosos interpretan que tales roedores son la plaga del pecado que devora el mundo, para otros se trata de una alusión a los judíos o herejes que roen la base de la Cristiandad o, de acuerdo con el testimonio de Agustín de Hipona, a la muerte de Cristo entendida como "cebo" y "trampa" destinada a capturar y destruir a los ratones-demonios (Mariño Ferro, 1996: 386) [Figura 33].

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Así en las catedrales de Saint-Siffrein de Carpentras o San Julián de Le Mans, las basílicas de Saint-Germain l'Auxerrois de París o Saint-Sernin de Tolouse.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Mencionemos los ejemplares de las iglesias de Saint Pierre en Concressault, Saint-Spire en Corbeil, Sainte Anne de Gassicourt en Mantes-la-Jolie, Saint-Maurille en Pontsde-Cé, la colegiata de San Martín de Champeaux en Brie, o la antigua colegiata de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina, en Toledo (estas últimas de inicios del s. XVI).

Otras composiciones, en fin, más que *rebuses* —pues no funcionan estrictamente como tales—, no son más que una especie de bromas o chistes, de carácter frívolo o picante, donde el resultado se deriva sencillamente de la conjunción de una imagen meramente descriptiva y el texto alusivo con que se acompaña. Vemos, de este modo, una escena *folastre et gratieux* en la que un noble caballero introduce su mano bajo la falda de una dama a la que sujeta del talle, complementada con la letra Ainsi qu'on se trouve ("Así es cómo se encuentra") (Tabourot, 1662: II, 21) [Figura 34].



Fig. 34. Ainsi qu'on se trouve, Tabourot, Étienne, Les touches du seigneur des accords, Paris, 1662, parte II, p. 21.

## 6. A MODO DE CONCLUSIÓN

A pesar de la crítica sistemática a la que, como hemos visto a lo largo de este trabajo, han sido sometidas históricamente todas aquellas manifestaciones que podrían encuadrarse dentro del término genérico de rebuses —o fórmulas afines, según las distintas épocas o idiomas—, estas invenciones procedentes mayoritariamente del ingenio popular, y que alcanzan su culminación formal y preceptiva con los primeros compases del s. XVI, han sobrevivido al paso de los siglos, y se han mantenido en uso hasta nuestros días. La inevitable adaptación a nuevos tiempos y mentalidades apenas han producido levísimas modificaciones en cuanto a su formato o al mecanismo de interpretación originales —el principal cambio tal vez resida en la asociación a la composición de una pregunta o sentencia complementaria que contribuya a facilitar la resolución—, de modo que, en lo esencial, han sabido preservar su carácter primigenio. Resulta paradójico que tan buena fortuna y extensa trayectoria temporal contrasten con la progresiva decadencia y desaparición de aquellas formas de ingenio literario como los emblemas o las divisas, consideradas unánimemente por la crítica moderna como más bellas y elevadas. Sin duda la necesidad de un determinado sustrato cultural y erudito para poder abordar con éxito la interpretación de emblemas o jeroglíficos ocasionó su crisis cuando ese trasfondo comenzó a difuminarse en paralelo a la progresiva desaparición de la visión simbólica del mundo que supusieron los avances del racionalismo durante la segunda mitad del seiscientos. Por contra, los rebuses, libres de aquellos lastres y condicionantes, recluidos en la decoración de objetos, la estampa popular o la ilustración de publicaciones periódicas de entretenimiento, saltando en ocasiones a la escena de la sátira social y política —con los que en cierto modo retornarían a su pretendido origen—, se han mantenido muy presentes en el imaginario lúdico contemporáneo.

Pero, en nuestra opinión, el éxito de su fórmula va más allá de su aceptación y longevidad como tales *rebuses*. Pensamos que los aspectos formales de estos, ya perfectamente definidos a fines del s. XV, y sometidos incluso a tímidos intentos de reglamentación formal durante la primera mitad del quinientos, incidieron de manera fundamental en la génesis y desarrollo de otras manifestaciones extremadamente

populares en estas décadas, en especial los pseudo-jeroglíficos humanistas —recordemos las similitudes establecidas con ejemplos procedentes de la *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna—, o determinadas ilustraciones incluidas en publicaciones encuadrables en el género del *ars memorativa*, donde, de manera inconfesada o inconsciente, la estructura formal y los aspectos gráficos de los *rebuses* parecen haber ejercido una incidencia que no debe ser desdeñada. En este sentido, consideramos que queda aún un amplio campo de la investigación por explorar en lo que se refiere a la dimensión criptográfica del *rebus*, es decir, a un enfoque de análisis que vaya más allá de su trivialidad como pasatiempo ingenioso, y se oriente a la posible función esotérica u oculta que, en su naturaleza de signos enigmísticos, pudieron desempeñar en ciertos medios cultos del Renacimiento a través de su concreción en diversas producciones artísticas o teatros de memoria.

En cualquier caso, como ya dijimos, todas estas fórmulas de la cultura simbólica y enigmática que surgieron con enorme vigor a lo largo del Renacimiento tendieron a encontrarse, e incluso a contaminarse mutuamente y confundirse en sus rasgos formales, en una falta de límites claros entre géneros que siempre estuvo presente, pero que parece haberse intensificado una vez que el furor normativo comenzó a declinar durante la segunda mitad del s. XVII, y se produjo una cierta relajación en su producción y consumo. No debe sorprender, por tanto, que los rebuses hayan sido popularmente conocidos como "jeroglíficos" o como "enigmas en imágenes", sin atender a las diferencias históricamente establecidas entre unas y otras formulaciones; resulta igualmente significativo que los críticos del s. XIX dedicaran ciertos esfuerzos a diferenciar a estas creaciones de otras formas como los emblemas o las divisas, síntoma de la falta de claridad en los contornos específicos de cada categoría. Pero, para Margolin (Margolin y Céard, 1986: I, 107-110), tan larga supervivencia no sólo responde a su afinidad o fusión formal con otras invenciones similares; más bien fue consecuencia de una extraordinaria capacidad de adaptación gracias en gran medida a la permanente validez del mecanismo psicológico que ponen en funcionamiento: el modo invariante en que estas combinaciones de figuras, palabras y grafías diversas han sido percibidas o comprendidas por sus creadores y receptores con independencia del contexto socio-mental de cada momento. Al margen del tipo de fórmula gráfica empleada en estos acertijos visuales, en el espíritu tanto de aquellos que los inventaron como de cuantos se han aficionado a practicar este género de ejercicicios, lo verdaderamente importante ha sido en todo momento el reto y la satisfacción intelectual que supone la superación de este tipo de juegos, así como el carácter placentero de sus diseños, de su disposición, de la brecha semántica que se abre entre imagen y texto, etc. De este modo los *rebuses* han perdurado en el tiempo y han mantenido su vigencia gracias a la continuidad de su función social y significación cultural, gracias a ese invariable e intemporal gusto por los acertijos que sin duda ha propiciado la permanente actualidad de este tipo de adivinanzas figuradas heredado del peculiar ingenio atribuido a los antiguos picardos.

## Bibliografía

- Alione, Giovan Giorgio, Opera jocunda No. D. Johannis Georgii Alioni Astensis, metro macharonico materno et gallico composita, Asti, 1521.
- Angenot, Valérie, "Rébus, calembours et images subliminales dans l'iconographie égyptienne", en *Écrire en images : le rébus dans les civilisations de l'écriture*, Claire-Akiko Brisset, Florence Dumora y Marianne Simon-Oikawa (eds.) (en prensa).
- Arias Navarro, Javier, "Sobre el concepto de 'rebus'", Eikasia. Revista de Filosofía, nº 57, (2014), pp. 101-122, http://revistadefilosofia.com/57-07.pdf
- Baratta, Mario, Curiosità vinciane: Perchè Leonardo da Vinci scriveva a rovescio, Leonardo da Vinci enigmofilo, Leonardo da Vinci nella invenzione dei palombari e degli apparecchî di salvataggio marittimo, Torino, Fratelli Bocca, 1905.
- Brantley, Jessica, "In Things': The Rebus in Premodern Devotion", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, no 45 (2), (2015), pp. 287-321.
- Canel, Alfred, Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires principalement en France, Évreux, Imprimerie de Auguste Herissey, 1867.
- Caussin, Nicolas, *De symbolica aegytiorum sapientia*, Coloniae Agrippinae, Ioannem Kinckium, 1631.

- Chambers, Ephraim, *Cyclopaedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, London, varios impresores, 1728.
- Colonna, Francesco, Hypnerotomachia Poliphili, Venecia, Aldo Manuzio, 1499.
- Cook, Eleanor, *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Coulmas, Florian, *The Blackwell Encyclopedia of Writing Systems*, Oxford (Reino Unido) y Cambridge (Mass.), Blackwell Publishers, 1996.
- Delepierre, Octave, *Essai historique et bibliographique sur les rébus*, London, 1870. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113085w.r=.langFR.
- De Mons d'Hédicourt, Claude, Blasons anagrammatiques tres-Chrétiens et Religieux du Hierapòlitain d'Amiens C. D. M. sur diverses fleurs personnelles de piété, de noblesse, de justice, et de littérature signalant en Dieu la contrée, Amiens, Jean Musnier, 1662.
- Domenichi, Ludovico, Razonamiento de Ludovico Domeniqui en el qual, siguiendo la materia del precedente Diálogo se habla delas empresas Militares, y Amorosas, incluida en Paolo Giovio, Diálogo delas empresas militares, y amorosas (trad. de Alonso de Ulloa), Lyon, Guillielmo Roville, 1562.
- Duret, Claude, *Thrésor de l'histoire des langues de cest univers*, Cologny, Matth. Berjon, 1613.
- Dyche, Thomas, *Nouveau dictionnaire universel des arts et des sciences*, Avignon, Veuve de Fr. Girard, 1756 (2 vols.).
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Biompani, 2003.
- Estienne, Henri, L'Art de faire les devises, Paris, Jean Pasle, 1645; The art of making Devises treating of Hieroglyphicks, Symboles, Emblemes, Aenigma's, Sentences, Parables, Reverfes of Medals, Armes, Blazons, Cimiers, Cyphers and Rebus, London, Richard Royston, 1648.
- Giehlow, Karl, "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilian I", Jahrbuch der kunsthistorichen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, n° 32, (1915), pp. 1-232 (Versión inglesa: The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance. With a Focus on the Triumphal Arch of Maximilian I, Leiden, Brill, 2015).
- Horapolo del Nilo, *Hieroglyphica*, Venecia, Aldo Manuzio, 1505 (primera edición ilustrada: Paris, Johannes Kerver, 1543).

- Jared, Diamond, *Guns, Germs and Steel: The Fates of Human Societies*, Los Angeles, University of California, 1997.
- L'Anglois, Pierre, *Discours des Hieroglyphes aegyptiens, emblemes, devises, et armoiries*, Paris, Abel L'Angelier, 1583.
- Margolin, Jean-Claude y Céard, Jean, *Rébus de la Renaissance. Des images quai parlent*, Paris, Maisonneuve/ Larousse, 1986 (2 vols.).
- Marinoni, Auguste, Rebus / Leonardo da Vinci; trascritti e risolti da Augusto Marinoni, Milano, Silvana, 1983.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón, El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental, Madrid, Encuentro, 1996.
- Ménage, Gilles, *Dictionnaire etymologique de la Langue Françoise*, Paris, Briasson, 1750 (2 vols.).
- Menestrier, Claude-François, L'art des emblemes, Lyon, Benoist Coral, 1662.
- Menestrier, Claude-François, *La Science el l'Art des Devises*, París, Robert J. B. de la Caille, 1686.
- Menestrier, Claude-François, *La Philosophie des images enigmatiques*, París, Veeuve Daniel Horthemels, 1694.
- Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue, del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRS-Atilf (http://www.cnrtl.fr/definition/Rebus) (Consultada: 15/05/2018).
- Palatino, Giovanni Battista, Libro di M. Giovambattista Palatino cittadino romano, nelqual s'insegna à scriver ogni sorte lettera, Antica, & Moderna, di qualunque natione, con le sue regole, & misure, & essempi: et con un breve, et útil discorso de le cifre, Roma, Antonio Blado Asolano, 1540.
- Palazzi, Andrea, *I discorsi di M. Gio. Andrea Palazzi sopra l'imprese*, Bolonia, Alessandro Benacci, 1575.
- Perrenet, Pierre, Estienne Tabourot. Sa famille et sons temps, Dijon, Éditions du Raisin, 1926.
- Plotino, *Enéadas* V-VI, int., trad. y notas de Jesús Igal (BCG 256), Madrid, Gredos, 1998.
- Popelin, Claudius (ed.), Songe de Poliphile, ou Hypnérotomachie de frère Francesco Colonna, Paris, Isidore Liseux, 1883 (2 vols.).
- Pozzi, Giovanni, "Les hieroglyphes de *l'Hypnerotomachia Poliphili*", en *L'emblème a la Renaissance*, Yves Giraud (ed.), Paris, Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1982, pp. 15-27.

- Praz, Mario, *Imágenes del Barroco. Estudios de Emblemática*, Madrid, Siruela, 1989.
- Préaud, Maxime, "Brève histoire du rébus suivie de quelques exemples pour la plupart inédits", *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 18, (2004), pp. 17-21. http://editions.bnf.fr/pdf/revue/extrait18.pdf
- Rabelais, François, *Gargantúa y Pantagruel (Los cinco libros*), trad. y notas de presentación de Gabriel Hormaechea, Barcelona, Acantilado, 2011.
- Rigollot, Marcel-Jerome, Monnaies inconnues des Évêques des Innocens, des Fous, et de quelques autres associations singulières du même temps, Paris, Libraire Merlin, 1837.
- Santi, Aldo, *Bibliografia della Enigmistica*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1952.
- Schultz, W., "Rätsel", en *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, August Pauly y Georg Wissowa (eds.), Munich, A. Druckenmüller Verlag, 1914, tomo I, A, 1, 2a serie, cols. 62-125.
- Serra, Màrius, Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario, Barcelona, Península, 2000.
- Sylvestre, Louis-Catherine, Marques typographiques, ou, Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes, emblèmes, devises, rébus et fleurons des libraires et imprimeurs, Paris, Imprimerie Renou et Maulde, 1867.
- Tabourot, Étienne, Les Bigarrures du seigneur des Accords. Livre premier, Paris, Claude de Montr'œil & Iean Richer, 1595.
- Tabourot, Étienne, *Les touches du seigneur des accords*, Paris, Estienne Maucroy, 1662.
- The New Encyclopaedia Britannica (15th edition), Chicago, Encycloaedia Britannica, Inc., 2007.
- Thomsen, Niels, Cestus Sapphicus tempore succisivo primum penicillo rhyparographi picturatus, Christianiæ, Michaelis Thomasonii [1661].
- Thorel, Octave, "Les rébus de Picardie. Etude historique et philologique", Mémoire de la Société des Antiquaires de Picardie, cuarta serie, nº 4, (1902), pp. 499-700. http://www.archive.org/details/memoirespicardie34soci.
- Tolosani, Demetrio y Rastrelli, Alberto, *Enigmistica. Storia dell'enimmistica*, Milano, Hoepli, 2012.

- Tory, Geoffroy, Champ-fleury ou l'art de la vraye proportion des lettres Attiques dites Romaines, proportionées selon le corps et visage humain, Bourges, Geoffroy Tory y Gilles de Gourmont, 1529. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50961p.r=.langFR.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, I Giunti, 1568.
- Vernus, Pascal, "La naissance de l'écriture dans l'Égypte pharaonique", *Archéo-Nil*, nº 3, (1993), pp. 75-108.
- Volkmann, Ludwig, "Von der Bilderschrift zum Bilderrätsel", en Zeitschrift für Bücherfreunde 4/5, Leipzig, s. e., 1926.
- Volkmann, Ludwig, Ars memorativa mit 108 Textabbildungen, Wien, 1929.
- Henri Weber, Henri, "Jean Céard et J.C. Margolin, *Rébus de la Renaissance*" (reseña), *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 24, (1997), pp. 83-86.

# Os Hieróglifos do Novo Mundo: das escritas indígenas à chegada dos *jeroglíficos* hispânicos<sup>1</sup>

Pedro Germano Leal John Carter Brown Library

Desde séculos antes da chegada dos europeus, os povos Náhua, Mixteca e Maya cultivaram seus próprios sistemas de escrita, bastante sofisticados do ponto de vista pictórico e gramatológico<sup>2</sup>. Tal como ocorrera com os hieróglifos egípcios, essas escritas registravam os mais variados aspectos da religião, história, ciência e cultura desses povos em monumentos, objetos, papel<sup>3</sup> e uma vasta variedade de outros suportes. Entre os Náhua, o escriba responsável pela escrita e pela produção de documentos era chamado *tlahcuilo* (de *tlahcuiloh*, em náhuatl "pintor, escriba")<sup>4</sup>. Para tornar-se um *tlahcuilo*, o jovem oriundo da elite local era treinado desde a infância no *calmécac*, e a partir daí gozava de grande prestígio social graças ao seu ofício.

- <sup>1</sup> Uma versão preliminar deste ensaio foi apresentada pelo autor no workshop do grupo de pesquisa *Spanish Italy and Iberian Americas* da Columbia University, financiado pelo projeto "Connecting Art Histories" do Getty Institute. O autor manifesta seu agradecimento aos seus colegas: Vanessa Alvarez Portugal, Lucía Querejazu, Maria Vittoria Spissu, Estéban García Brosseau Elsa Arroyo, Escardiel González, Nicolás Kwiatkowski, Valeria La Motta, Isabella Lores-Chavez, Lia Markey, Josefina de la Maza e Maria Elisa Navarro Morales, pelo constante diálogo e inspiração, e aos organizadores, Alessandra Russo e Michael Cole.
- Ver Whittaker, 2009; 2018; Skidmore, 2008; Coe e Kerr, 1998; Coe e Van Stone, 2005.
- <sup>3</sup> Āmatl, um tipo especial de papel produzido a partir da casca da figueira, conhecido entre os maias como *huun*; ou o papel *maguey*, criado com fibras de agave.
- Entre os maias, Ah tz'ib.



Fig. 1. MS. Mex. d. 1, Codex Bodley (also called "Codex Ńuu Tnoo").

© Bodleian Libraries, University of Oxford, p. 014.

https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/p/8d8338b6-cbc3-481d-92c2-eb0f1f8ab0e4

Os códices manuscritos, conhecidos em náhuatl como *amoxtli*, eram documentos que utilizavam um sistema misto, linear e não linear (glifos e mitogramas)<sup>5</sup> dentro de um mesmo plano gráfico. Eles tinham um papel central no processo civilizatório desses povos, na medida em que permitiam a transmissão do conhecimento produzido por uma geração, para as gerações futuras. Não raramente, como não é estranho em outras culturas escritas, a leitura era um ato público, onde o *tlahcuilo* interpretava os textos para os demais membros da sociedade. Exemplos de desses manuscritos, anteriores à colonização espanhola,

<sup>5</sup> Para uma descrição gramatológica dos códices náhua, ver Johansson, 2012. Minha referência ao conceito de "mitografia" é derivada da obra de André Leroi-Gourhan.

são raríssimos: os manuscritos mixteco-náhua *Borgia, Cospi, Fejérváry-Mayer, Laud* e *Vaticano B* (grupo Borgia), *Becker 1, Bodley, Colombino, Nuttall, Viena* e possivelmente *Selden* (grupo Nuttall), provenientes de Cholula, Tlaxcala e do oeste de Oaxaca; e os códices maias *Dresden, Paris, Madrid* e *Grolier* (este último, cuja autenticidade só foi confirmada em 2016)<sup>6</sup>.

Dada a alta iconicidade e plasticidade dos caracteres das escritas mixteca-náhua e maia, não é nenhuma surpresa que eles rapidamente fossem comparados aos hieróglifos egípcios pelos europeus—que, àquela altura, em meados do século XV, já estavam profundamente interessados pela escrita egípcia. Com base em relatos de primeira mão, Pietro Martire d'Anghiera foi provavelmente o primeiro a escrever a respeito dessa comparação:

Os caracteres são muito diferentes dos nossos (caracteres latinos), consistindo de pequenos dados, ganchos, nós, formas oblíquas, estrelas e outras formas, organizadas em linhas como o nosso (alfabeto). Em geral, elas imitam as formas (das letras) egípcias. Entre as linhas eles pintam homens e animais, e principalmente os reis e os nobres (...).

Quando estão fechados, os seus livros não se diferem dos nossos. Acredita-se que os livros tratem de questões legais; ritos sacrificiais e cerimoniais; cálculos; anotações astronômicas e as datas e instruções para colheitas (Angleria, 1530: IV, 8, 155)<sup>7</sup>.

Na sequência, o cronista afirmava, ainda, que "quando os livros (i.e. os códices nativos) estão fechados, eles não parecem diferentes dos nossos", e que podiam abarcar toda sorte de assuntos, como "a lei, os costumes relativos a sacrifícios e rituais, cálculos, observações astronômicas,

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ver Nowotny et alii, 2015.

Sunt characteres a nostris valde dissimiles, taxillis, hamis, laqueis, limis, stellisque, ac formis alteriusmodi lineatim exarati more nostro. Aegyptias fere formas emulant, interlineatim hominum, animaliumque spens, regum praecipue, ac procerum depingunt. Quare credendum est ibi esse maiorum cuiusque regis gesta conscriptas (...) / Nil differre a nostris libris clausi videntur, legum etiam, & sacrificiorum, ac ceremoniarum ritus, computationes quaque, & Astronomicas annotationes quasdam, seminandique rationes, & tempora, libris commendare creduntur.

e instruções e datas para colheitas". Assim, Martire d'Anghiera estabelecia uma narrativa segundo a qual os caracteres eram uma forma de escrita que poderia veicular qualquer aspecto da experiência humana.

Não se deve tomar como mera coincidência que essa análise seja feita por Pietro Martire, que já havia sido enviado ao Egito pelos Reis Católicos, em 15018. De um lado, Martire d'Anghiera havia visto os hieróglifos egípcios *in loco*—coisa que pouquíssimos europeus tinham feito em sua geração; de outro, ele já havia se tornado o cronista oficial do Conselho das Índias, com amplo acesso aos relatos e documentos enviados pelos viajantes. Era, portanto, uma autoridade sobre o tema, e é natural que suas crônicas tenham causado uma profunda influência nas expectativas daqueles que se aventurassem ao Novo Mundo, e originado um cânone de comparações entre o Egito e a Mesoamérica, como voltarei a comentar.

Uma vez que os códices mesoamericanos eram ilegíveis para os europeus, é razoável inferir que eles fossem imediatamente percebidos como uma ameaça, já que eram profundamente associados às práticas religiosas locais, e constituíam uma fonte constante de autoridade, coesão cultural e memória. Com efeito, emergiram duas atitudes colonizadoras e complementares em relação a esses documentos: a destruição e a subversão.

#### 1. Os Hieróglifos do Novo Mundo

### 1.1. Destruição: Os Códices Mixteco-Náhuas e Maias

É difícil ter uma dimensão exata da quantidade de códices que existiam entre os méxica, antes da chegada dos espanhóis, mas não faltam relatos da destruição sistemática e intencional desses documentos. Durante os violentos conflitos da "conquista de México", os arquivos da vila de Texcoco, próximo de Tenochtitlán, foram destruídos pelas forças de Tlaxcala, aliadas de Hernán Cortés. De importante centro

<sup>8</sup> Como um emissário dos Reis Católicos para convencer que o Sultão do Egito, Al-Ashraf Qansuh Al-Ghuri, não buscasse vingança contra cristãos egípcios, como uma reação à tomada de Granada em 1492.

cultural pré-colombiano, Texcoco tornou-se em 1523 a sede da primeira missão dos Franciscanos na Nova Espanha. Em 1535, o bispo Juan de Zumárraga ordenou que todos os documentos nativos que tivessem sobrevivido à destruição em Texcoco fossem confiscados e queimados em público, em Tlatelolco (Don, 2012: 4). Este ato deu início a um processo inquisitório que levou à execução, por morte na fogueira, de Carlos Ometochtzin, condenado por paganismo.



Fig. 2. Franciscanos queimando livros e "ídolos". Historia de Tlaxcala (1585), Sp Coll MS Hunter 242, Glasgow University Library, fol. 242r.

De fato, a destruição de manuscritos indígenas, ao lado de objetos religiosos, havia se tornado uma prática bastante difundida. Como relata um frei franciscano:

Nós destruímos e queimamos os livros e tudo o que pertencia à cerimônia ou fosse suspeito. E os ameaçamos, se eles não revelassem (os mesmos). Agora, quando pedimos pelos livros, se eles os têm, eles nos dizem que estão queimados e nos perguntam por que os queremos (*Apud* Don, 2012: 4).

A desconfiança dos nativos é compreensível, se pensarmos que não apenas os códices seriam queimados, como um destino tão ou mais terrível poderia acometer a quem os trouxesse. *O Manuscrito de Tlatelolco* (produzido nos anos de 1540, segundo Lockhart, 1991: 39) narra um episódio de "*aperreamiento*"—uma forma de tortura, humilhação e execução, realizada através do ataque de cães—ocorrida por volta de 1528:

Y a tres sabios de Ehécatl, de origen tetzcocano, los comieron los perros. No más ellos vinieron a entregarse. Nadie los trajo. No más venían trayendo sus papeles con pinturas. Eran cuatro, uno huyó: sólo tres fueron alcanzados, allí en Coyoacan (MS Anónimo de Tlatelolco, fol. 38).

Os testemunhos da destruição de códices não constam apenas nas narrativas verbais, mas também nas manifestações visuais. Esse é o caso de um fólio da *História de Tlaxcala*, cuja imagem é dotada de um simbolismo bastante particular, já que combina a iconografia indígena e a europeia, e mostra a destruição de imagens religiosas e "livros" (conforme indicado pela legenda).

O processo de obliteração cultural é continuado contra os maias, em parâmetros muito similares. Em 1549, chegou a Yucatán o frei franciscano Diego de Landa. Obcecado pela destruição da cultura pagã, ao saber que cristãos conversos continuavam a praticar sua antiga religião, Landa realizou um auto-de-fé em 12 de julho de 1562, que recontou mais tarde, em sua *Relación de las cosas de Yucatán*, com um requinte de crueldade:

Usaban también esta gente de ciertos caracteres o letras con las cuales escribían en sus libros sus cosas antiguas y sus sciencias, y con ellas, y figuras, y algunas señales en las figuras entendían sus cosas, y les daban a entender y enseñaban. Hallámosles grande número de libros de estas sus letras, y porque no tenían cosa, en que no obiese superstición y falsedades del demonio se los quemamos todos, lo cual a maravilla sentían y les daba pena (Landa, 1938: 207).

Este evento deflagrou um período de morte, tortura e terror, pelo qual Landa seria mais tarde investigado na Espanha, acusado de conduzir uma inquisição ilegal. Porém, foi absolvido e nomeado bispo de Yucatán em 1571. O processo de destruição de códices maias adentrou o século XVII (Chuchiak IV, 2005: 31).

Curiosamente, o posicionamento de Diego de Landa é profundamente próximo ao de Shenoute de Atripe (c. 385 a 465), arquimandrita do Monastério Branco, em Sohag, no Egito. Em relação aos hieróglifos egípcios, ele escreveu:

And if before today it was laws for murdering men's souls which were in it, written in blood and not in black ink alone, there is nothing else written with respect to them except the likeness of the snakes and the scorpions, and the dogs and the cats, and the crocodiles and the frogs, the foxes, the other reptiles, the wild beasts and the birds and the domestic animals and the rest; moreover, (there is) also the likeness of the sun and the moon and all the rest, all of their works being ridiculous and false things. And in the place of these things, it is the soulsaving writings of life which will henceforth be in it, fulfilling the word of God (Shenoute apud Young 1981: 351).

Nesta passagem ele claramente nega a função escritural dos hieróglifos, ridiculariza-os, e sugere que eles devam ser substituídos (i.e. vandalizados) com graffiti cristãos, continuando a intensa perseguição aos pagãos no Egito, que já havia levado às ruínas o Serapeum de Alexandria e sua biblioteca. Essa defesa da deslegitimação, destruição e substituição de documentos "pagãos" não é uma coincidência, mas um método, que chegou a ser articulado e encorajado pelo Papa Gregório (c. 540 a 604) em sua carta ao rei Anglo-Saxão Ethelbert:

Make haste to extend the Christian faith to the people under your care, multiply the zeal of your rectitude in their conversion, reproach the cult of idols, overturn the buildings of the shrines ("fana"), build up the practices of your subjects in great purity of life by exhorting, by terrifying, by enticing, by reforming, and by demonstrating examples of good works (Epístola 11.37, 22 de junho de 601)<sup>9</sup>.

E utilizado pouco tempo antes da "*conquista*" das Américas, quando a inquisição espanhola queimou, entre 1499 e 1500, milhares de livros pertencentes aos muçulmanos derrotados na tomada de Granada.

Retornando ao Novo Mundo, é certo que havia vozes contrárias à normalização dessa tragédia cultural, como é o caso de Bartolomé de las Casas...

(The Mayans produced) their large books with such keen and subtle skill that we might say our writings were not an improvement over theirs. Some of these books were seen by our clergy, and even I saw part of those which were burned by the monks, apparently because they thought (that these books) might harm the Indians in matters concerning religion, since at that time they were at the beginning of their conversion (Casas, 1967: vol. 3, capítulo 235, p. 1455 passim).

... e também do jesuíta José de Acosta, sobre o qual tratarei mais adiante.

Em um contexto histórico em que a mera posse de códices poderia levar a execuções sumárias por *aperreamiento* ou fogueira, não se deve descartar a hipótese de que muitos documentos fossem destruídos por seus próprios donos, por medo de delações e por uma questão de sobrevivência—sem que ordens oficiais precisassem ser dadas a esse respeito. Essa espécie de "autodestruição" explica não apenas a erradicação quase total dos códices indígenas no Novo Mundo, dos quais restaram apenas

<sup>9</sup> Christianam fidem in populis tibi subditis extendere festina, zelum rectitudinis tuae in eorum conversione multiplica, idolorum cultus insequere, fanorum aedificia everte, subditorum mores in magna vitae munditia exhortando, terrendo, blandiendo, corrigendo et boni operas exempla mon-strando aedifica: Greg. Mag., *Epist.* 11.37.

doze documentos (e somente quatro deles encontram-se no México), mas também o desaparecimento abrupto de manuscritos hieroglíficos no Egito.

#### 1.2. Subversão: Códices Coloniais

Uma segunda atitude colonizadora, em relação à tradição dos códices indígenas, consistiu em: a) recriar parcialmente códices já destruídos, que contivessem informação de interesse etnográfico para os colonizadores, sob a direção e censura dos franciscanos; b) criar novos códices, que narrassem os acontecimentos correntes da vida colonial; e c) produzir documentos burocráticos e administrativos. A elaboração desses "códices coloniais" era realizada em diferentes níveis de colaboração entre *tlahcuiloque* e franciscanos, e feita para circular primariamente entre os colonizadores.

Os novos códices tinham pelo menos duas funções fundamentais. Em primeiro lugar, esses documentos tentavam retratar a cultura local a partir de documentos "autênticos" (e, portanto, "legítimos"). Com isso, produzia-se uma evidência visual, uma *enargeia* a partir da iconografia local, que dava forma a fenômenos locais que ainda não existiam na imaginação europeia e que, por melhor que fossem descritos verbalmente, não seriam tomados como evidência. Esta proposição pode ser facilmente demonstrada pelo monumental *Codex Florentino*, também conhecido como a *Historia general de las Cosas de Nueva España*, realizado sob a direção do franciscano Bernardino de Sahagún, com a colaboração de pelo menos vinte de seus estudantes (Magaloni, 2014: 27) no Colégio de Santa Cruz de Tlatelolco. Essa verdadeira enciclopédia texto-visual levou mais de trinta anos para ser completa (c. 1577), e conta com impressionantes 2,468 "ilustrações" 10.

Em sua própria obra, Sahagún deixou muitas pistas de sua perspectiva em relação aos códices náhua, e do método que empregou em sua investigação. Para ele, os "livros" eram escritos através de imagens e

É meu entendimento que chamar estas imagens de 'ilustrações' equivale a equipará-las com a compreensão ocidental de ilustração, cuja função é apenas iluminar o que é dito no texto. Isso implica em ignorar o poder da imagem que, entre os Náhua, podia 'encarnar' o espírito daquilo que significavam (como um 'ixiptla').

seus leitores eram capazes de "decodificá-las", revelando detalhes de sua própria história<sup>11</sup>.

Esta gente no tenía letras, ni caracteres algunos, ni sabían leer ni escribir; comunicábanse por imágenes y pinturas, y todas las antiguallas suyas y libros que tenían de ellas estaban pintados con figuras e imágenes, de tal manera que sabían y tenían memoria de las cosas que sus antepasados habían hecho y habían dejado en sus anales, por más de mil años atrás, antes que viniesen los españoles a esta tierra.

De estos libros y escrituras los más de ellos se quemaron al tiempo que se destruyeron las otras idolatrías, pero no dejaron de quedar muchas escondidas que las hemos visto, y aún ahora se guardan, por donde hemos entendido sus antiguallas (Sahagún, 1956: III, 165).

Em uma de suas pesquisas de campo, em Tepepulco, Sahagún pediu ao senhor do vilarejo, Diego de Mendoza, que encontrasse informantes nativos para o seu estudo. Após uma negociação com os anciões locais, dez ou doze anciões foram escolhidos para responder qualquer pergunta do franciscano, que estava assistido por quatro ex-estudantes seus. Este "censo" durou aproximadamente dois anos, e os códices nativos tiveram um papel central:

Todas las cosas que conferimos me las dieron por pinturas, que aquélla era la escritura que ellos antiguamente usaban: los gramáticos las declararon en su lengua, escribiendo la declaración al pie de la pintura (Sahagún, 1956: I, 105-106).

Esta pequena passagem é una peça central para compreender como se produziam os "códices coloniais", com a introdução de legendas e glosas, em espanhol ou náhuatl, para ajudar a interpretação dos documentos. É ainda decisivamente ilustrativo do tipo de cooperação necessária, entre nativos e colonizadores, para produzir esses documentos. Um exemplo dela pode ser visto no Codex Coyoacán (século XVI, Bibliothèque Nationale de France), um documento administrativo. O folio em questão narra os eventos acerca do *aperreamiento* de um

Este episódio também é descrito por Mignolo, 1995: 189 passim.



Fig. 3. Descrição de signos de azar na arte divinatória dos náhuas. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las Cosas de Nueva España* ("Codex Florentino", 1577), MS Mediceo Palatino 218-220, IV, fol. 19v. Biblioteca Medicea Laurenziana.



Fig. 4. *Codex Coyoacán*, MS Mexicain 374, Bibliothèque Nationale de France. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

sacerdote cholulteca, testemunhado por Hernán Cortés, Marina e seis prisioneiros indígenas ("señores de San Pablo (Cholula), el Señor Mesitly y el Señor Tecamecatl", "Quauitzcuintli", "Yzcouamani", "Couapisque" e "Quetzalmazatzin"). Abaixo, uma outra cena mostra Andrés de Tapia, Temetzin e Rodrigo Xochitototzin, com um texto explicativo sobre a atribuição da autoridade passada de um indígena ao outro, pelo colonizador. O manuscrito foi criado por um *tlahcuilo* e mais tarde foram inseridas as legendas—um modo de composição que ilustra perfeitamente aquele narrado por Sahagún.

Em segundo lugar, o processo de produção de códices coloniais estabelecia os parâmetros aceitáveis da produção dos *tlahcuiloque*, sob uma forte censura, fazendo com que eles se alienassem da sua própria escrita, pouco a pouco, na medida em que ela era praticamente recriada para novas funções.

James Lockhart (1992: 326-372) explora as transformações da escrita náhua, desde a "pré-conquista" até o uso pleno do alfabeto, sob uma perspectiva de gêneros. Patrick Johansson, por sua vez, faz uma análise minuciosa das transformações gramatológicas sofridas pela escrita náhua durante o processo colonial. Em particular, o estudioso franco--mexicano analisa as mudanças no nexo entre imagem e palavra nos códices náhua. Se por um lado, a iconografia não-linear se torna mais detalhada e menos estilizada (incluindo o surgimento da perspectiva), para ser mais facilmente percebida pelos europeus; por outro, há um recrudescimento da escrita linear em relação à não-linear—um fenômeno ao qual Johansson se refere como uma "subordinação da imagem ao logos". Como evidência, ele oferece uma passagem no Codex Xolotl (Bibliothèque Nationale de France), na qual um espião conta ao Rei Maxtla que "Chimalpopoca matou um dançarino". Johansson argumenta convincentemente que, "uma expressão Nahuatl genuína teria provavelmente omitido a informação verbal ao rei [Figura 7], já que o ato em si já fora apresentado [Figura 6]" (2012: 46).

Ou seja, se antes da chegada dos espanhóis o mitograma seria suficiente para expressar o episódio, com a chegada dos colonizadores, o manuscrito teria de incorporar uma narrativa verbal que acompanhasse o mitograma, mesmo quando escrito em náhuatl, sujeitando-o a repetir visualmente o que fora expressado verbalmente, facilitando a

compreensão verbal dos estrangeiros (na ocasião em que tivessem que interpretar esses documentos).

A influência da lógica alfabética não é secundária. Ela passa a se impor sobre a ordem em que as imagens devem ser produzidas e interpretadas, e também organizadas no plano gráfico. Um exemplo disso



Fig. 5. Codex Xolotl, MS Mexicain 8, Bibliothèque Nationale de France. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.





Fig. 6-7. Codex Xolotl, detalhes.

é o *Codex Telleriano-Remensis* (século XVI, Bibliothéque Nationale de France), cuja terceira parte consiste de uma cronologia de eventos históricos pré e pós-coloniais.

Embora este códice deva ser lido da esquerda para a direita, do alto para baixo, como a escrita alfabética, códices pré-colombianos relativos

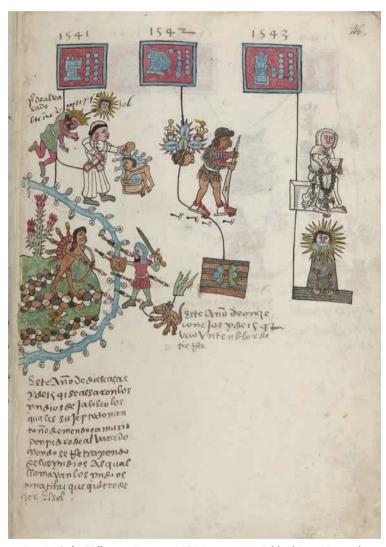


Fig. 8. Codex Telleriano-Remensis, MS Mexicain 385, Bibliothèque Nationale de France. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France, fol. 46r.

ao tempo (almanaques e livros de profecias) eram geralmente lidos da direita para a esquerda, e muitas vezes de baixo para cima (em boustrophedon), como Elizabeth Hill Boone detalha em seu *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate* (2013: 67 *passim*).

Este exemplo do *Codex Telleriano-Remensis* (ver Keber; Zender: 30) também é ideal para demonstrar os diferentes níveis gramatológicos empregados nesta composição. No topo do fólio, estão indicados os anos dos eventos descritos abaixo (em caracteres náhua, com glosa em caracteres latinos). Os nomes das figuras são indicados através de glífos conectados por uma linha aos seus corpos, conforme o esquema abaixo:

Figuras (não linear)	Glifos (linear)	Processo de significação
Pedro de Alvarado	TONA ("sol", tōna[tiw])	Por metonímia, em relação ao nome do espanhol, derivado de "alvorada".
Antonio de Mendoza	ME-TOSA  Serte  Long	Por rebus (paronomásia).

Já o topônimo da cidade que é atacada por Mendoza, Nochistlán (nōch[īxtlan], "junto ao cacto espinhoso") é representada ideograficamente pelo cacto (*nōch*).

Em relação à presença do alfabeto latino, o mesmo é utilizado para glosar os nomes (não apenas das figuras, já que traduz o significado do glifo do sol, ao invés de transcrevê-lo como *Alvorado*) e transcrever as

datas. Além disso, esse exemplo mostra como, para os náhua, como era desnecessário escrever em glífos a cena já apresentada pelas figuras centrais. Isso, no entanto, é uma exigência para o modo de pensar dos colonizadores, o que explica a narrativa em espanhol incluída abaixo da composição.

No *Codex Kingsborough* (British Museum), escrito para denunciar os abusos de um *encomendero* (administrador colonial), há um outro exemplo muito curioso da função que o alfabeto vai sequestrando da escrita náhua, na disputa que travam dentro dos códices. Embora no documento as figuras tenham seus nomes escritos com glífos (por exemplo, no caso de "Diego de Ocampo", fol. 9r), como era típico, surge a figura de um cruel espanhol com o nome escrito apenas através do alfabeto, "Anton" (fol. 9v), que queima quatro indígenas em uma fogueira. Novamente, a cena é descrita no texto alfabético na parte superior do documento.



Fig. 9. Codex Kingsborough, Add. Ms. 13964, British Museum, fol. 9r (detalhe). © Trustees of the British Museum.

Neste processo de sabotagem cultural, o alfabeto age como uma espécie de Cavalo de Tróia que inicialmente parece ser introduzido para cumprir um papel de intermediação entre as culturas, mas que ao ser incorporado no domínio dos códices, passa a disputar espaços e substituir, primeiro, os glífos nativos, condenando-os à "obsolência", e em seguida, a própria pictografia náhua, condenada ao ostracismo. Como afirma Patrick Johansson,

Considered as idolatrous, traditional book painting was no longer tolerated by the 17th century. Native tlahcuilos were reduced to painting maps and to expressing, in pictures, conflicts between people for the tribunals. During the 16th century, under the influence of the alphabet, the tlahcuilos had tried to get closer to the word in their pictography. However, they could not compete with letters in a new order in which everything that mattered was written. Pictography progressively disappeared during the 18th century, and with it a vision of the world (2012: 55).



Fig. 10. *Codex Kingsborough*, fol. 9v (detalhe). © Trustees of the British Museum.

Embora eu concorde, em linhas gerais, com a análise de Johansson, faço apenas um adendo: esta pictografia não desaparece por si só. Depois de ser dissociada do seu componente textual (os glífos náhua), que lhe potencializava o sentido, ela, também, vai ser substituída—por falta de um termo mais apropriado—para a criação de um novo imaginário, como discorrerei na segunda parte deste ensaio.

Esses códices híbridos são um produto e um dos espaços onde se dá a "disputa pictórica" colonial: de um lado, a escrita náhua é subvertida pela introdução do alfabeto, que desarticula o nexo entre texto e imagem através de uma subjugação do conteúdo visual em relação ao verbal, configurando uma espécie de apoteose da máxima "o meio é a mensagem" de McLuhan (McLuhan e Lapham, 1994), avant la lettre; de outro, em relação ao conteúdo, ocorre uma subversão da subversão, e os indígenas usam esses códices para expressar sua própria visão do processo colonial¹² e uma evidência visual do terror imposto pelos colonizadores¹³, que vai ter um papel determinante na leyenda negra, a propaganda anti-espanhola na Europa. Além disso, códices também foram utilizados como probanzas, documentos criados por indígenas para comprovar seus direitos junto a administração colonial (ver Boone, 1998: 165 passim).

## 2. Catecismos Hieroglíficos e a Catequização da Escrita

Paralelamente ao processo em que a escrita dos códices é recriada para transmitir as culturas mesoamericanas para os colonizadores—separando a escrita não-linear (mitograma) da escrita linear (glifos)—os franciscanos, em colaboração com os *tlahcuiloque*, criam uma nova escrita linear, baseada na lógica dos glífos mixteco-náhuas, mas destituída de elementos pagãos. Essa nova escrita é utilizada para criar os assim chamados "catecismos hieroglíficos", utilizados amplamente para o proselitismo.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> O estudo dos códices deu origem a um novo e vasto ramo de estudos históricos e etnográficos, *a New Philology*, que tem como compromisso estudar a história colonial (e pré-colonial) a partir da perspectiva dos indígenas e seus documentos. A esse respeito, ver Restall, 2003: 113-134; para fontes e metodologias, ver Lockhart *et alii*, 2007.

<sup>13</sup> Além de alguns exemplos já citados aqui, Codex Durán, Lienzo de Analco, Lienzo de Tlaxcala, Relación de Michoacán, entre outros. Ver León, 1959.

Não existem relatos explicando exatamente como essa nova escrita foi inventada. Existem, no entanto, quatro personagens históricas centrais para o seu desenvolvimento: Jacobo de Testera, Pedro de Gante (Peeter Van Der Moere), *tlahcuiloque* anônimos e Diego de Valadés.

Pedro de Gante foi talvez o primeiro franciscano a chegar no Novo Mundo, em 1522, pouco tempo depois da queda de Tenochtitlán. Por orientação de Cortés, os franciscanos estabeleceram-se inicialmente em Texcoco, onde Gante começou suas atividades catequéticas e a estudar náhuatl. Em 1527, ele se muda para o Convento de São Francisco, na cidade do México, onde ele funda a capela aberta de San José de Belén los Naturales, uma inovação arquitetônica para lidar com o grande número de nativos a evangelizar. Gante estabelece uma escola para educar os filhos da elite local segundo os preceitos cristãos.

Jocobo de Testera chegou um pouco mais tarde, em 1529. Gerónimo de Mendieta atribui a Testera o uso de imagens para predicar<sup>14</sup>, que atribui à falta de domínio das línguas nativas:

Venido a esta tierra, como no pudiese tomar tan en breve como él quisiera la lengua de los indios para predicar en ella, no sufriendo su espíritu dilación (como era tan ferviente) dióse a otro modo de predicar por intérprete, trayendo consigo en un lienzo pintados todos los misterios de nuestra santa fe católica, y un indio hábil que en su lengua les declaraba a los demás todo lo que el siervo de Dios decía, con lo cual hizo mucho bien entre los indios (Mendieta, 1945: 125).

Embora a falta de domínio das línguas locais justifique a necessidade de Testera, ela certamente não explica a recepção dos nativos a esse método. Como demonstra o testemunho de outro franciscano, os nativos já estavam predispostos a este método, uma vez que já os empregavam rotineiramente no processo de interpretar seus códices—o que é provável que Jacobo de Testera tenha tido a oportunidade de testemunhar, logo de sua chegada:

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Existem vários outros testemunhos do uso desse método, como na *Monarquía Indiana* (1615) de Juan de Torquemada (XV, cap. 25).

Algunos religiosos han tenido costumbre de enseñar la doctrina a los indios y predicársela por pinturas, conforme al uso que ellos antiguamente tenían y tienen, que por falta de letras que carecían, comunicaban y trataban y daban a entender las cosas que querían, por pinturas, las cuales comunicaban y trataban y daban a entender todas las cosas que querían, por pinturas, las cuales les servían de libros, y lo mismo hace el día de hoy, aunque no con la curiosidad que solían. Téngolo por cosa muy acertada y provechosa para con esta gente, porque hemos visto por experiencia que adonde así se les ha predicado la doctrina cristiana por pinturas, tienen los indios de aquellos pueblos más entendidas las cosas de nuestra fe y están más arraigados en ella (Códice Franciscano: vol. 2, 59).

De fato, a contemplação de imagens religiosas pintadas existia até mesmo nos cultos indígenas, como se pode atestar na narrativa do dominicano Diego Durán, que descreve uma pintura sobre tecido, utilizada em um ritual:

En lo alto de este templo había una pieza mediana junto a un patio que dijimos en el capítulo pasado que era de siete u ocho brazas muy encalado. A un lado de este patio estaba esta pieza que digo, en la cual, sobre un altar, estaba colgada en la pared una imagen del sol, pintada de pincel en una manta, la cual figura era de hechura de una mariposa, con sus alas, y a la redonda de ella, un cerco de oro, con muchos rayos y resplandores que de ella salían, estando toda la demás pieza muy aderezada y galana (Durán, 1867: vol. I, 106).

Em suas predicações por imagens pintadas, portanto, Testera se apropria de uma técnica local, provavelmente já consciente da relação que os nativos tinham com as formas de expressão visual. Outro método empregado por Testera consistia em elaborar alfabetos mnemônicos a partir de uma combinação entre a iconografia mesoamericana e a europeia.

Testera also introduced a mnemonic system to facilitate Nahuas' attempts to learn the alphabet, in which letters were associated with figures or concepts in order to ensure memorization. This system has its roots in Europe, where large cloths were hanged at the entrances of doctrinas for children to

learn the alphabet. The system proved so popular that after the invention of the printing press the pictorial alphabets were included in primers (For an exhaustive overview of the implications of this pedagogic tool as ars memoria, see Morcillo 2012). The introduction of this system by Testera probably appealed to Nahua sensibilities and helped ease the introduction of the alphabet (Vincke, 2014: 159).

Em 1533 (data do início do funcionamento, ou 1536, data da inauguração), o bispo Juan de Zumárraga —que entrou para a história como um dos grandes destruidores de códices antigos, junto com Diego de Landa—funda o Colégio de Santa Cruz em Tlatelolco, erigido sobre um antigo *calmécac*, usando como modelo a escola de San José de los Naturales. O propósito do colégio era formar predicadores nativos, e, lá, passaram a colaborar Pedro de Gante e Jacobo de Testera. E é nesse contexto, provavelmente, que os "catecismos hieroglíficos" surgem e passam a ser utilizados sistematicamente.

Ainda persiste um grande debate sobre a autoria dos catecismos hieroglíficos<sup>15</sup>. Ela já foi atribuída a Testera (razão pela qual também são conhecidos como "*Testerian manuscripts*"), Pedro de Gante (Vincke, 2014: 262) ou outros franciscanos (Lockhart, 1992: 334), com diferentes níveis de colaboração com os náhuas. O principal argumento utilizado por aqueles que defendem a autoria desses catecismos por parte dos missionários europeus reside na pouca similaridade visual entre os catecismos e a escrita náhua (ibidem). Contudo, essa ausência é facilmente explicada pelo tema daquilo que é escrito (conceitos abstratos da teologia cristã) e a provável proibição de qualquer traço da iconografia pagã.

Além disso, a presença de glífos fonéticos (rebus) é frequentemente associada à intervenção dos colonizadores, já que foi negado, por bastante tempo, que as escritas pré-columbianas tivessem utilizado o princípio fonético<sup>16</sup>—apesar dos testemunhos dos próprios europeus, como a célebre passagem de Las Casas, acerca dos maias:

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Para uma discussão mais detalhada, ver Vincke, 2014: 157.

Para uma discussão sobre a "autoria" da escrita fonética, ver Zender, 2008: 31.

Acaece algunas veces olvidarse algunos de algunas palabras o particularidades de la doctrina que se les predica de la doctrina cristiana, y no sabiendo leer nuestra escritura, escribir toda la doctrina ellos por sus figuras y caracteres muy ingeniosamente, poniendo la figura que correspondiera en la voz y sonido a nuestro vocablo: así como si dijésemos amén, ponían pintada una como fuente, y luego un maguey, que en su lengua frisaba con amén, porque llámalo ametl, y así de todo lo demás. Yo he visto mucha parte de la doctrina cristiana escrita por sus figuras e imágenes, que leían por ellas como yo la leía por nuestra letra en una carta, y esto no es artificio de ingenio poco admirable (1967: tomo II, 505).

Um exemplo célebre dessa prática, entre os náhuas, é descrito pelo franciscano Gerónimo de Mandieta<sup>17</sup>:

Otros (índios) buscaron otro modo (para memorizar a doutrina cristá), a mi parecer más dificultoso, aunque curioso, y era aplicar las palabras que en su lengua conformaban algo en la pronunciación con las latinas, y poníanlas en un papel por su orden; no las palabras, sino el significado de ellas, porque ellos no tenían otras letras sino la pintura, y así se entendían por caracteres. Mostremos ejemplo de esto. El vocablo que ellos tienen que más tira a la pronunciación de Pater, es pantli, que significa una como banderita con que cuentan el número de veinte. Pues para acordarse del vocablo Pater, ponen aquella banderita que significa pantli y en ella dicen Pater. Para noster, el vocablo que ellos tienen más su pariente, es nochtli, que es el nombre de la que acá llaman tuna los españoles, y en España la llaman higo de las Indias, fruta cubierta con una cáscara verde y por defuera llena de espinillas, bien penosas para quien coge la fruta. Así que, para acordarse del vocablo noster, pintan tras la banderita una tuna, que ellos llaman nochtli, y de esta manera van prosiguiendo hasta acabar su oración. Y por semejante manera hallaban otros semejantes caracteres y modos por donde ellos se entendían para hacer memoria de lo que habían de tomar de coro. Y lo mismo usaban algunos que no confiaban de su memoria en las confesiones, para acordarse de sus pecados, llevándolos pintados con sus caracteres (como los que de nosotros se confiesan por escrito) (1870 [1595]: III, cap. 28, 245).

<sup>17</sup> História Eclesiástica Indiana (1595), III, cap. 28; 1870, p. 245.

Evidência adicional deste exemplo, também narrado por Torquemada (1723: III, 101), é o fragmento de um *Credo*, encontrado por Joseph Aubin na Biblioteca Metropolitana do México. Nele, o *Pater noster* é escrito através do glifo de uma bandeira (*pantli*), uma pedra (*tetl*), um cacto (*nochtli*) e uma pedra (*tetl*), através de um rebus (paronomásia) que utiliza o princípio acróstico (primeiro som do nome das figuras) (Aubin, 1885: 29 *passim*):



O que se percebe a partir desses fatos é que partiu dos próprios náhuas (e maias) utilizar seus glífos como rebus (prática já existente), muito engenhosamente, para escrever palavras estrangeiras que eles deveriam memorizar. Como afirma Henry B. Nicholson:

Although this phenomenon is essentially relevant to early colonial transculturative processes, its significance for our purposes lies in its supplying of further evidence—if this were needed—that the basic principle of phonetic usage of graphemes was indeed well established in the indigenous writing system. Some of the more perceptive missionaries became aware of this and merely exploited it to facilitate their proselytization program (1973: 19-20; apud Zender, 2008: 31).

Como Marc Zender observou com propriedade, "se as implicações da avaliação de Nicholson tivessem sido seguidas propriamente, o sistema de escrita Náhuatl poderia ter sido decifrada pelo menos vinte e cinco anos atrás" (Zender, 2008: 32), o que veio a se concretizar apenas recentemente, com o trabalho de Alfonso Lacadena (ver Lacadena, 2008). E o que poderia justificar essa resistência a aceitar o uso da fonografia entre os náhua? A meu ver, o mesmo etnocentrismo que negava, ironicamente, a mesma característica à escrita hieroglífica egípcia.

Se de um lado, persiste um certo preconceito em relação aos catecismos hieroglíficos, ao atribuir seu engenho da sua criação aos franciscanos, por outro, eles são praticamente depreciados por uma suposta ausência de valor artístico ou da iconografia náhua, suplantada por uma iconografia europeia:

Because most of these historians discuss the catechisms in the context of their work on indigenous pictorials, it is perhaps not surprising that they seem somewhat uncomfortable with the evidence of significant European influence on the iconography and design. James Lockhart has noted that the works have "the aura of having been produced directly by the Spaniards." Elizabeth Hill Boone finds 'almost nothing indigenous about them, save for a few images, and they seem not to have been painted by indigenous artists'. Perhaps it is the contrast with the rich-ness of indigenous picture writing that led Lockhart to call the Testerians 'comic-strip—like'. Likewise, Donald Robertson has described them as 'of little artistic value and often of hasty execution' (Schneider, 2007: 14-15).

Mais uma vez, procura-se estabelecer o que é náhua ou não, o que é culturalmente "puro" o suficiente para ter valor como objeto de investigação, de acordo com uma perspectiva absolutamente atemporânea, na qual o gosto estético se sobrepõe à função histórica dessas composições escriturais e sua profunda influência cultural.

Assim sendo, a despeito da inquestionável importância do trabalho Elizabeth Hill Boone no estudo dos códices pictóricos durante o período colonial, eu discordo daquilo que a historiadora diz a respeito dos catecismos hieroglíficos:

The Testerians could not have succeeded because their documentary premise was wrong; they aimed to recreate either phonetically or ideographically a specific spoken text. But because there was no native tradition of recording speech graphically, it made no sense to the native interpreter to have images that provided set text. Given the advanced nature of rhetoric in Aztec Mexico, the Nahuas were perfectly capable of memorizing a catechism easily; Motolinía and others tell of the facility with which the indigenous population learned to sing and recite the catechism and to teach it to others. The Nahuas were not intellectually primed to read such catechisms,

and they had no need for them; thus, I doubt they used the Testerians. All but two of the thirty-two existing ones date from the seventeenth through nineteenth centuries; one wonders why there would still be a need for them so long after the conquest (Boone, 1998: 162).

Em primeiro lugar, atribuir juízos de valor como "errado" a fenômenos culturais não é um bom ponto de partida, especialmente quando se toma a suposta evidência de ausência ("there was no native tradition of recording speech graphically") como ausência de evidência (ao contrário do que já foi atestado por Henry B. Nicholson, conforme mencionei anteriormente). Em segundo lugar, porque se o testemunho de Motolinía é suficiente para atestar a capacidade dos indígenas de recitar o catecismo, também é suficiente para demonstrar o papel dos catecismos hieroglíficos em dar sustentação à memória dos náhuas:

Una cuaresma estando yo en Cholollán, que es un gran pueblo cerca de la ciudad de los Ángeles, eran tantos los (índios) que venían a confesarse, que yo no podía darles recado como yo quisiera, y díjeles: yo no tengo de confesar sino a los que trajeren sus pecados escritos y por figuras, que esto es cosa que ellos saben y entienden, porque ésta era su escritura; y no lo dije a sordos, porque luego comenzaron tantos a traer sus pecados escritos, que tampoco me podía valer, y ellos con una paja apuntando, y yo con otra ayudándoles, se confesaban muy brevemente; y de esta manera, hubo lugar de confesar a muchos, porque ellos lo traían tan bien señalado con caracteres y figuras, que poco más era menester preguntarles de lo que ellos traían allí escrito o figurado; y de esta manera se confesaban muchas mujeres de las Indias que son casadas con Españoles, mayormente en la ciudad de los Ángeles... (Motolinía, 1914: 122).

Finalmente, embora se possa dizer que determinados povos tenham tendências culturais em relação às suas escritas ou grafias autóctones, é um erro grosseiro sugerir que indivíduos não sejam intelectualmente capazes de adquirir a capacidade de ler. Isso equivaleria dizer que há indivíduos que são incapazes de ler *em razão de sua etnia*! Outrossim, não apenas já existiam entre os náhuas aqueles intelectualmente capazes de ler documentos como os catecismos hieroglíficos, como eles enxer-

gavam a necessidade de fazê-lo, a ponto de serem, eles mesmos, os autores das imagens dos catecismos, segundo Joaquín Galarza (1992a: 8; 1992b: 125-137).

A minha hipótese para a gênese dos catecismos hieroglíficos parte dos testemunhos dos jesuítas, da percepção desse fenômeno sob a ótica da teoria de "difusão de estímulo" e das características internas do próprio sistema de escrita. Assim, antes de tudo é preciso compreender que houve uma necessidade para a criação dessa escrita. Por razões de praticidade, o alfabeto poderia ter sido imposto como meio exclusivo de escrita (como já ocorrera tantas vezes ao longo da história, como no caso da imposição do grego e copta no Egito). Essa necessidade, portanto, não foi exclusiva dos franciscanos e, sim, muito provavelmente, dos próprios náhuas. É preciso lembrar que, como já foi demonstrado acima, os membros da elite intelectual méxica foram os primeiros a serem educados nos colégios franciscanos, que absorveram o papel cultural do calmécac (sobre o qual, não coincidentemente, foi construído o Colégio de Santa Cruz em Tlatelolco). Os jovens estudantes, e mesmo os mais velhos que ali viriam a ser catequizados, haviam sido treinados como tlahcuiloque—o que certamente foi uma motivação para o "método de imagens" de Testera e fonte para os estudos de Sahagún. Em um contexto em que se lhes exigia decorar o catecismo, é natural que esses jovens tenham feito suas próprias anotações (como a exemplo do Pater noster citado acima), e utilizassem as mesmas, diante dos seus professores, para recitar suas orações. Naturalmente, os franciscanos identificaram, aí, uma oportunidade de comunicação comum e, ao mesmo tempo, um fator de preocupação de que essa escrita pudesse ser aquela do paganismo. Como solução para esse impasse, os franciscanos (provavelmente Gante, que falava o náhuatl) passaram a censurar alguns glífos e propor novas imagens, baseadas na iconografia cristã ensinada pelo método de Testera, para significar os conceitos abstratos cristãos. Embora os glífos tivessem mudado, o modo de produção (transmitido por difusão de estímulo) era o mesmo.

A partir da sistematização dessa nova escrita, ela foi tomada como um método oficial de catequização, não apenas pelas qualidades inerentes desse sistema, mas porque ele herdava, para o resto da população, parte do status social (e institucional) do *calmécac* e dos seus

tlahcuiloque. O catecismo hieroglífico era então pintado em um tecido (*lienzo*) para ser ensinado publicamente na escola e para servir como um modelo para outras escolas. Este feito se conforma ao testemunho de Gerónimo de Mendieta, que parece mostrar que os catecismos hieroglíficos eram ensinados, a princípio, justamente em combinação com o método das imagens de Testera:

Algunos (religiosos) usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios por ser conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por pintura. Y era de esta manera. Hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otros los diez mandamientos de Dios, y en otros los siete sacramentos, y lo demás que querían de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar los mandamientos, colgaba el lienzo de los mandamientos junto a él, a un lado, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería. Y así les iba declarando los mandamientos. Y lo mismo hacía cuando quería predicar de los artículos, colgando el lienzo en que estaban pintados. Y de esta suerte se les declaró clara y distintamente y muy a su modo toda la doctrina cristiana. Y no fuera de poco fruto si en todas las escuelas se les imprimiera en sus memorias desde su tierna edad, y no hubiera tanta ignorancia como a veces hay por falta de esto (Mendieta, 1945: 249 passim; itálico meu).

A partir desses *lienzos*, então, os catecismos manuscritos seriam copiados—sob uma estrita supervisão e censura<sup>18</sup>—pelos missioneiros ou estudantes, para servir ao propósito da evangelização<sup>19</sup>: assim, não apenas missioneiros passaram a praticar o proselitismo a partir desses libretos, como também os jovens estudantes passaram a ensinar outras crianças e seus próprios parentes (quando nativos) a partir desse método, o que explica perfeitamente a profusão de confissões hieroglíficas testemunhadas por Motolinía.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Não se pode esquecer que o bispo Juan de Zumárraga fundou o Colegio de Santa Cruz, e é provável que estivesse atento a qualquer "desvio" pagão dos jovens, o que explica a prevalência da iconografia cristã.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> É preciso lembrar, também, que novas versões seriam criadas para se adaptar a novas línguas. Neste sentido, ver Acker, 1993: 403-420.

Para se ter uma dimensão do fenômeno (e portanto de seu "sucesso"), em termos de alcance histórico e demográfico, os catecismos hieroglíficos tiveram glosas em Náhuatl, Otomí e Mazahua, com exemplos dos mesmos entre os povos Quechua e Aymara na América do Sul, com ocorrências tão recentes quanto a década de 1950 (Schneider, 2007: 26)—um fenômeno para o qual Boone não vislumbrou uma resposta.

## 2.1. Uma Brevíssima Gramatologia dos Catecismos Hieroglíficos

Após discutir os processos históricos que levaram ao desenvolvimento dos catecismos hieroglíficos, é conveniente demonstrar, ainda que em linhas bastante gerais, a mecânica dessa escrita de "fronteiras". Para tanto, com base em estudos anteriores (Vincke, 2014: 221; Schneider, 2007; Johansson, 2012; Resines, 1995), vou analisar comparativamente como é escrito um trecho da oração do Pai Nosso (*Pater Noster*):

(náhuatl)

Totatziné ilhuicac timoyetztica
Ma moyectenehua in motocatzin
Ma huallauh in motlatocayotzin
Ma chihualo in ticmonequiltia in tlalticpac
Yn iuh chihualo in ilhuicac
Totlaxcal momoztlaye totechmonequi,
In axcan ma xitlechmomaquili
Ihuan ma xitechmopopolhuilitzino in totlatlacol
Yn iuh tiquintlapopolhuia in techtlatlacalhuia.
Ma xitechmomanahuili

Ynic amo ypan tihuetzizque: yn amo qualli tlanequiliztli Yhuan ma xitechmomaquixtilitzino yn ihuicpa in ixquich in amo qualli

Ma in mochihua

(tradução literal ao inglês:)

Our father who are in Heaven May your name be well pronounced May your rulership come May what you want be done on earth May the same be done in Heaven
Give us today the bread we daily need
And forgive us our sins as we forgive those
Who offend us
Protect us so that we don't fall on
Bad wishes
And liberate us from everything which is not good.
So be it (Johansson, 2012: 38).

Em uma amostragem de três documentos, de diferentes períodos: *Catecismo de la doctrina cristiana*, MS Vitr/26/9 (meados do séc. XVI, assinado por Pedro de Gante), Biblioteca Nacional de España; MS Mexicain 78, *Testeriano 3*, Bibliothèque Nationale de France, séc. XVI, atribuído por Boturini a Bernardino de Sahagún; e *Doctrina Cristiana*, MS Egerton 2898, 1714, British Museum.



Fig. 11. Pai nosso, *Catecismo de la doctrina cristiana*, MS Vitr/26/9, Biblioteca Nacional de España. © Biblioteca Nacional de España, p. 4.



Fig. 12. Pai nosso, MS Mexicain 78, Testeriano 3, Bibliothèque Nationale de France, séc. XVI, atribuído por Boturini a Bernardino de Sahagún.

© gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 13. Pai nosso, *Doctrina Cristiana*, MS Egerton 2898, 1714, British Museum, fol. 2. © Trustees of the British Museum.

A primeira coisa a ser observada, e que de mais semelhante há entre os exemplos, é a organização linear dos glífos, que devem ser lidos da esquerda para a direita, ao longo das duas páginas. Isso pode indicar que as duas páginas abertas simulavam o modelo pintado no *lienzo*, em um formato provavelmente quadrangular. Outro ponto a ser observado é como o exemplo C tem uma forte presença da glosa em náhuatl, intercalada entre os glífos, em relação aos exemplos anteriores. A presença da glosa nos catecismos já foi interpretada como uma necessidade dos missionários, partindo do pressuposto de que para os indígenas, os glífos seriam suficientes (Galarza, 1992: 8). Vincke, no entanto, acredita que tanto missionários quanto indígenas poderiam fazer uso da glosa, para que não fossem esquecidas, paulatinamente, suas convenções (Vincke, 2014: 155)—uma perspectiva com a qual estou inclinado a concordar.

Outro aspecto relevante a ser observado de um ponto de vista mais geral é o desenvolvimento de uma iconografia mais complexa, em termos de detalhes visuais, conforme o passar do tempo. Um fenômeno que já foi observado por Johansson em relação ao desenvolvimento dos códices coloniais. É extremamente significativo que os catecismos também estejam sujeitos a essa transformação, que pode funcionar como um parâmetro de análise para avaliar a influência da cultura visual europeia nas Américas.

A seguir, apresento um quadro comparativo dos caracteres utilizados nos três primeiros versos do *Pai Nosso*, comentando, muito brevemente, o processo de significação dos glífos.

A influência da escrita náhua na escrita dos catecismos hieroglíficos é incontestável: tanto na lógica composicional dos glífos (que obedecem aos princípios gramatológicos já existentes na escrita náhua: ideogramas, aglutinações, fonogramas, etc.), como também no uso de caracteres da própria escrita (ver Vincke, 2014: 261), ainda que modificados esteticamente (o céu, flores, a mão como um fonograma para indicar o sufixo imperativo, línguas ou flores saindo da boca para significar a fala, figuras sentadas como indicação de seu status, figuras mumificadas para significar a morte, os numerais indicando dias, etc.). Há também um espaço restrito para a subversão, como quando Pilatos é significado

1. "	Pai	NOSSO	OUE	<b>ESTÁS</b>	NO	CÉU"20
------	-----	-------	-----	--------------	----	--------

Figura	Pai nosso	que estás	no céu	
8	a	b	С	
11			50	
12	N STA			
13		gine illustration of the many series have go		

Comentário: No primeiro exemplo [Figura 11], convém notar a iconicidade menos complexa (ainda que extremamente estilizada) das figuras, e o fato de que o ideograma correspondente ao céu tem profunda relação com iconografia pré-colombiana. Além disso, a figura sentada ("que estás"; figuras 11b; 12b) remonta o uso de figuras sentadas na escrita náhua, como indicação de status. No segundo exemplo, o desenho é mais complexo e de evidente relação com a iconografia europeia. E é particularmente interessante que o "pai" ("padre") esteja relacionado a três figuras menores que podem ser associadas ao pronome possessivo plural ("nosso"; figura 12a). Nos dois primeiros exemplos, o "céu" ocorre como um determinante [Figuras 11c; 12c], aparentemente para reafirmar onde está o "pai nosso", que já fora mostrado no céu (no primeiro caso, sentado sobre ele, figura 11b; no segundo caso, flutuando sobre a figura que aponta, figura 12b). Já no terceiro exemplo, o determinante é dispensado e a figura no céu é suficiente para indicar a ação e o locativo [Figura 13b].

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> A versão em português apresentada aqui é derivada da tradução inglesa da oração em náhuatl, de Patrick Johansson, citada acima.

#### 2. "Seu nome seja bem pronunciado" (Santificado seja o seu nome)

Figura	Seu nome	seja bem pronunciado	
1 iguia	a	Ь	
* notar que as cláusulas estão invertidas no original	HH	1	
12		Ruce	
* notar que as cláusulas estão invertidas no original	INRAI		

Comentário: No primeiro exemplo [Figura 11] a cláusula está invertida, conforme ao pai nosso em náhuatl, tal como indicado por Johansson, 2012: 38. Em náhuatl não existia a expressão "santificado", e, portanto foi cunhada a expressão Ma moyectenehua (a partir de yectli, "bem/bom" e motenehua "se chama/nomeia") para significar algo como "bem seja chamado"—significada através de uma figura humana com uma flor saindo da boca (seguindo a lógica da escrita náhua; figura 11b); e o acusativo "seu nome" (motocatzin) é significado através de um anagrama de cristo (INRI; figura 11a). No segundo exemplo, o "nome" é substituído por um glífo que faz alusão a deus, e a expressão "bem chamada" é substituída por um novo sinal, que mostra uma boca aberta [Figura 12b]. Este caso pode revelar uma referência direta à necessidade de se pronunciar corretamente o nome de deus. No terceiro caso, também de cláusulas invertidas (acompanhando o náhuatl), o anagrama de cristo é evidente [Figura 13a], e a figura está em uma postura cristã de louvor diante do anagrama [Figura 13b]. Isso pode indicar que, em um período mais tardio, a ideia de santificetur ("santificado seja") da prece pudesse ser visualmente traduzida de maneira mais direta.

### 3. "Que venha o seu reinado"

Figura	que venha	o seu reino	
1 iguiu	a	Ь	С
11	A STATE OF THE PARTY OF THE PAR	1	
12			
13	orian lassify the many character before larger to be a second or the sec		La C

Esta passagem é gramatologicamente e iconograficamente mais complexa. No primeiro caso, a ideia de "vir do céu" é significada através do que parece ser um prédio, mas que já foi identificado como uma escada [Figura 11a]. Tal ideia é mais clara no segundo exemplo [Figura 12a], de maior iconicidade, que mostra Jesus descendo do céu em uma escada. Nos dois primeiros casos, "o seu reino" é representado por figuras reais (no caso da figura 12b, com uma coroa real, segurando uma flor para indicar sua benevolência; na figura 11b, sentado como os antigos líderes pré-colombianos). A principal diferença gramatológica entre os dois primeiros exemplos surge é que o primeiro contém um glífo extra: uma mão sobre um globo [Figura 11c]. A mão é um glífo bastante recorrente nos códices coloniais (ou mesmo antes), e é utilizado como marca do imperativo ou "suplicativo". No terceiro exemplo, um único mitograma compõe a ideia de "venha nós o seu reino" (Figura 13ab; com uma figura humana indicando, provavelmente, "nós", suplicando a vinda do reino que está no céu significado por uma coroa e um cetro dentro da figura correspondente ao céu). Curiosamente, o último exemplo mantém a mão como sinal de imperativo/ súplica.

através da imagem de um administrador espanhol, no catecismo atribuído a Sahagún:



Fig. 14. Pontius Pilatus, *Credo*, MS Mexicain 78, Testeriano 3, Bibliothèque Nationale de France, séc. XVI. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

O fato de a figura do administrador colonial estar associada a Pilatus certamente ressoa os códices coloniais que narravam os abusos cometidos pelos colonizadores no Novo Mundo, já discutidos aqui.

Outros caracteres tem uma óbvia influência da iconografia cristá, principalmente nos temas que a dizem respeito, como as representações de cristo, dos santos, etc. Como quando, no mesmo trecho citado acima, Cristo desce (de escada!) ao inferno, representado pela "boca do inferno" (um motivo medieval, que havia se tornado amplamente difundido no Renascimento):



Fig. 15. Cristo descendo ao inferno, *Credo*, MS Mexicain 78, Testeriano 3, Bibliothèque Nationale de France, séc. XVI. © gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France.

Este glífo não é simplesmente ideográfico: ele é um mitograma que narra visualmente uma cena inteira, reduzido a um glífo, para significar "desceu ao inferno". Seu modo de composição e interpretação é muito próximo daqueles dos "pictogramas" (que eu prefiro chamar de mitogramas) náhua já comentados anteriormente, e é provável que houvesse, entre as imagens didáticas (do método México-Testeriano) pinturas em *lienzos* desta mesma figura, embora com maiores detalhes. No meu entendimento, essa é uma evidência clara de que, apesar de se tratar de uma escrita linear (que dependia de uma ordem específica de leitura), ainda existe nos catecismos uma dimensão não-linear, na qual pequenos mitogramas assumem um caráter meditativo—especialmente na medida em que se tornam mais complexos com o passar do tempo. Do ponto de vista religioso, esse fenômeno tem sérias implicações, pois os indígenas que aprendiam por estes catecismos não possuíam bíblias, e é perfeitamente possível que estes pequenos libretos fossem tomados como objeto de adoração doméstica.

O problema apresentado por essa complexa dinâmica de imagens (lineares e não-lineares) para o proselitismo vai ser analisado e sistematizado por Diego de Valadés.

# 2.2. A Sistematização dos Catecismos e o Testemunho da Imagem de Diego Valadés

Diego de Valadés nasceu em Tlaxcala em 1533, de um pai espanhol e uma mãe tlaxcalteca. Discípulo de Pedro de Gante, ele foi educado no Colégio de Santa Cruz e se tornou o primeiro *mestizo* a ser ordenado frei nas Américas (1547) e o primeiro nativo do continente a ser publicado na Europa (1579). Além de teólogo e historiador, Valadés foi um hábil desenhista e gravador—o que faz dele uma espécie de encarnação ideal do "*método franciscano*" no Novo Mundo e seu principal apologista.

Escrita em Roma, para onde havia sido enviado no começo dos anos 1570, sua *Rhetorica Christiana* (Perugia: Pietro Giacomo Petrucci, 1579) é uma obra enciclopédia<sup>21</sup> que, entre outras coisas, descreve o

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Margit Kern (2016) faz uma excelente introdução à obra de Valadés, no contexto dos estudos sobre hieróglifos na Europa, tema também abordado por Pauline Moffitt Watts (1991); ver também Chaparro-Gómez (2005).

método de catequizar através de imagens, empregado pelos franciscanos no Novo Mundo.

O cerne da retórica visual de Valadés é a escrita por imagens entre os indígenas, que ele identifica como uma técnica precursora da *ars memoriae*, associando-a à escrita hieroglífica egípcia:

Hay un ejemplo admirable de esto, en el comercio y en los contratos de los indios, los cuales, aun careciendo de caracteres para la escritura (...), sin embargo se comunicaban unos a otros lo que querían por medio de ciertas figuras e imágenes. Suelen grabarlas en lienzos de seda, o en papel poroso, hecho de hojas de árboles. Tal costumbre ha perdurado hasta el presente, en las tablas de sus cuentas. Y no sólo es usado por los que son ignorantes, sino aun también por aquellos que son peritos en el arte de leer y escribir correctamente, a gran número de los cuales se les puede ver admirablemente ejercitados, y aun llegan a ser un verdadero portento. Tienen ellos de común con los egipcios el expresar también sus ideas por medio de figuras. Y así representaban la rapidez por medio del gavilán; la vigilancia, por el cocodrilo; el Imperio, por el león. Sobre os egipcios, véase: Orio Apolo (Horapollon), De la escritura jeroglífica; Plinio, Libro 36, caps. 8 y 11 (Valadés, 2013: 353).

Valadés ainda cita outros exemplos e outros teóricos que estudaram hieróglifos (infelizmente Valeriano está ausente). Desta feita, Valadés coloca a escrita dos indígenas no mesmo patamar dos hieróglifos egípcios—trazendo-a para o mesmo status intelectual dado aos caracteres do Egito (que, àquela altura, eram de grande interesse e uso na Europa); e, ao mesmo tempo, legitima o uso das mesmas sob o pretexto de tratar-se de um método de arte da memória (o que explicaria muito bem a qualidade da memória dos nativos, tão mencionada pelos primeiros historiadores do Novo Mundo)<sup>22</sup>.

O alfabeto Testeriano, já discutido aqui, é apresentado como parte dessa arte da memória. Dois alfabetos reproduzidos por Valadés correspondem aqueles publicados por Ludovico Dolce em Veneza (1562). Valadés explica que essa forma de ensinar o alfabeto toma como ponto

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> E a respeito da qual Valadés também se refere: "muy fácilmente se acrecentará la memoria cultivándola, a la manera que lo hacen los indios" (2013: 359).

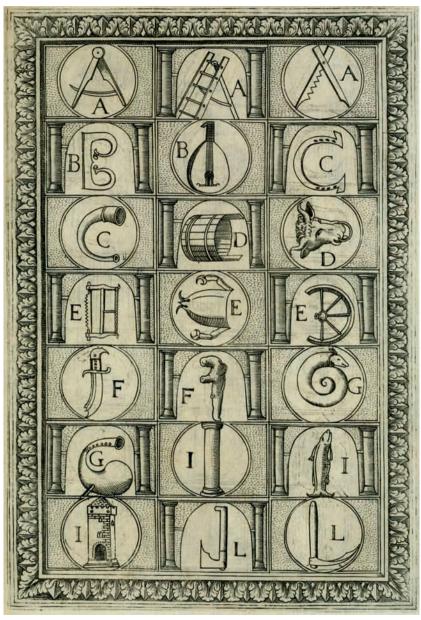


Fig. 16. Alfabeto através da forma (parcial), Diego de Valadés, Rhetorica Christiana (Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579). Cortesia da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

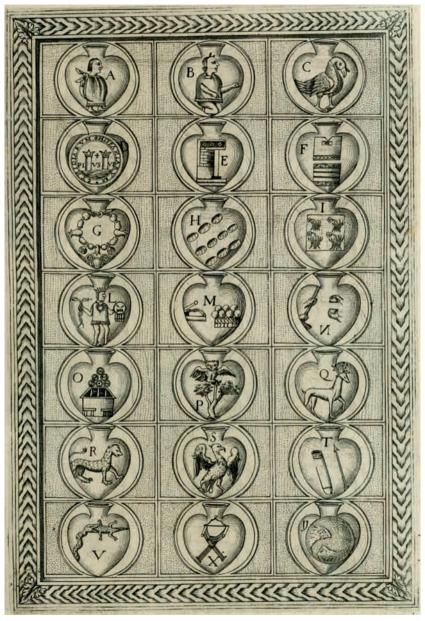


Fig. 17: Alfabeto através de rebus, Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana* (Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579).

Cortesia da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

de partida "la semejanza de figura de las letras, cuando se parece la forma de las letras a los instrumentos fabricados por mano de hombre o por la naturaleza" (Valadés, 2013: 367). O outro método toma como ponto de partida a iconografia do Novo Mundo para formar letras através "del sonido de la voz", ou seja, através de um rebus acróstico.

Há uma mensagem a ser decifrada no segundo alfabeto, uma vez que seus caracteres estão inseridos em corações (muito antes dos famosos livros de emblema jesuítas que também utilizaram o coração como uma espécie de moldura), sem que Diego de Valadés diga qualquer coisa a esse respeito. No entanto, mais adiante em seu livro, Valadés deixa pistas, ao tratar da lei natural:

Acerca de ella, estando consciente de los arcanos de Dios, dice Pablo: 'Las naciones que no tienen ley, como naturalmente hacen lo que corresponde a la ley, ellas mismas son como una ley', pues la ley natural es aquella que la naturaleza ha enseñado a todos los vivientes, y la que Dios ha grabado en el interior de nuestro corazón. Por lo cual daré mi ley en sus entrañas, y en su corazón la escribiré (Valadés, 2013: 377).

A partir dessa passagem, é possível aferir que a natureza já tivesse ensinado aquelas letras, aprendidas *de cor* a partir da própria língua, diferente dos outros alfabetos, que seriam aprendidos por engenho.

Embora Valadés apresente uma formulação teórica de parte do "método", fica claro que ele evita tratar plenamente do desenvolvimento dos catecismos hieroglíficos, embora discorra sobre a escrita utilizada nos catecismos, quando comenta seu uso para a confissão:

Demuestran más aún su ingenio (los índios) cuando van a confesarse, pues se sirven de alguna pintura en la que indican en qué cosas han ofendido a Dios (Valadés, 2013: 359).

Mais que isso, em uma de suas pranchas ilustrativas, vê-se uma imagem pedagógica na qual ele mostra os pecados que afetavam os indígenas. Entre esses pecados, estão as vezes em que "salen de nuestra boca como serpientes y otros animales perniciosos para destrucción nuestra y de los que nos escuchan" (614). Uma comparação simples indica como essa

imagem se assemelha à iconografia dos catecismos (com o uso de linhas de espaçamento horizontais, e o uso de um sapo peçonhento para significar a "ofensa"):



Fig. 18. Pecados (detalhe), Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana* (Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579). Cortesia da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.



Fig. 19. Pai Nosso (detalhe), *Doctrina Cristiana*, MS Egerton 2898, 1714. © Trustees of the British Museum.

Ainda assim, Valadés dá um tratamento bastante detalhado do método de ensinar por imagens (a que tenho me referido até este momento como método México-Testeriano). Diferentemente de qualquer outro testemunho dessa prática, Valadés não se contenta apenas com uma narrativa verbal, mas também visual. Neste sentido, duas pranchas são particularmente interessantes aqui. Uma delas, que se tornou muito célebre, mostra Pedro de Gante predicando através do método:

Como los indios carecían de letras, fue necesario enseñarles por medio de alguna ilustración; por ese el predicador les va señalando con un puntero los misterios de nuestra redención, para que discurriendo después por ellos, se les graben mejor en la memoria (Valadés, 2013: 603).

Como estudioso da cultura emblemática, eu não posso ignorar o fato de que Diego de Valadés inclui nesta gravura um epigrama, ignorado pela tradução<sup>23</sup>: *ad sensus aptat coelestia dona magister, / aridaq eloquii pectora fonte rigat* (O professor adequa os presentes celestiais

<sup>23</sup> Como é, infelizmente, frequente em traduções e estudos que contém gravuras acompanhadas de textos.



Fig. 20. Pedro de Gante predicando através de imagens. Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana* (Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579). Cortesia da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.



Fig. 21. Patio de uma missão jesuítica, *Tipus eorum que frates faciunt in novo indiarum orbe...*,
Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana* (Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579).

Cortesia da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

aos sentidos / e rega os espíritos áridos com uma fonte de eloquência). Ao incluir esta *inscriptio*, Valadés compõe um emblema do próprio processo de ensinar através de imagens—ou, dito de outro modo, um meta-emblema—cuja *subscriptio* é a explicação que faz da imagem.

A propósito, letras são também introduzidas na gravura, para indicar figuras a serem interpretadas no texto, uma inovação que será retomada, por exemplo, no *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (Antuérpia: Martinus Nutius, 1593) do jesuíta Jerónimo Nadal e no livro de emblemas *Veridicus Christianus* (Antuérpia: Ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1601), do também jesuíta Jan David.

Na outra prancha, Valadés produz um modelo conceitual do pátio aberto das missões franciscanas, tendo como peça central uma imagem com os assim-chamados "doze apóstolos" franciscanos trazendo a igreja para o Novo Mundo em 1524 em suas costas. Esta gravura apresenta uma evidência da coexistência dos diferentes fenômenos ligados ao ensino através de hieróglifos e imagens promovido pelos franciscanos, na medida em que mostra o método México-Testeriano no qual um franciscano ensina jovens e adultos sobre a "criação do mundo":



Fig. 22. Franciscano ensinando através do "Método México-Testeriano", detalhe. Tipus eorum que frates faciunt in novo indiarum orbe..., Diego de Valadés, Rhetorica Christiana (Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579). Cortesia da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

Se trata de inculcarles (a los indios) la doctrina cristiana por medio de figuras y formas dibujadas en muy amplios tapices y dispuestos muy convenientemente, dando comienzo desde los artículos de la fe, los Diez Mandamientos de la Ley de Dios, y los pecados mortales, y esto se hace con grande habilidad y cuidado. En los sermones sagrados se repasa continuamente algo de ellos. En las capillas se extienden estos lienzos para que los vean. Una vez hecho esto, ellos mismos se llegan más de cerca y los examinan con mayor cuidado. Así, más fácilmente se les graba en la memoria, tanto por las pocas letras que los indios tienen, como porque ellos mismos encuentran especial atractivo en este género de enseñanza (Valadés, 2013: 622).

E, além dele, uma imagem mostrando, provavelmente, o catecismo hieroglífico sendo ensinado por Pedro de Gante em um *lienzo* (com a legenda "Eles aprendem tudo") e um franciscano ensinando o alfabeto ("Escrevem o nome").

Apesar de descrever todos os elementos indicados com letras na gravura, em relação à letra P, Valadés é mais uma vez evasivo e trata principalmente das virtudes humanas e religiosas de Pedro de Gante.

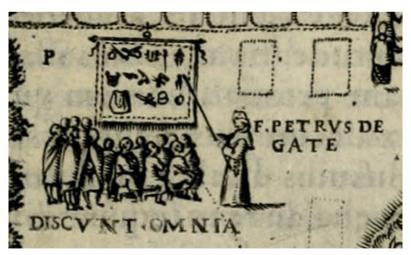


Fig. 23. Gante ensinando o catecismo hieroglífico, Tipus eorum que frates faciunt in novo indiarum orbe..., Diego de Valadés, Rhetorica Christiana (Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579). Cortesia da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

O abundante uso que Diego de Valadés faz de gravuras não é apenas reflexo de como ele foi educado (embora isso tenha certamente um grande papel em sua decisão e habilidade em se expressar visualmente), mas também surge da necessidade de produzir evidência para o Conselho das Índias, quando os franciscanos buscaram reclamar para si o método de ensino por imagens, à luz do Concílio de Trento e das emergentes teorias visuais dos Jesuítas:

El honor con todo derecho lo vindicamos como nuestro, todos aquellos de la Orden de San Francisco que fuimos los primeros en trabajar afanosamente por adoptar ese nuevo método de enseñanza. Viene al caso hacer mención de esas ediciones y grabados que con tan grande aceptación de todos se han estado publicando, y en lo cual se nos infiere tan grande injuria, puesto que otros se atribuyen a sí mismos la gloria y buscan la fama, aprovechándose de nuestros propios trabajos (...).

Por esa razón fue enviado (tal método) al Consejo de Indias por conducto de los religiosos, como puede verse en las pinturas que se insertan en nuestra obra. No querría que esto se entendiera en el sentido que yo preten-



Fig. 24. Um franciscano ensinando jovens a escrever seus nomes, *Tipus eorum que frates faciunt in novo indiarum orbe...*, Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana* (Perugia: Pietro Giacomo Petrucci, 1579). Cortesia da Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

diese hablar mal de los inventores del arte calcográfico, puesto que ellos son muchos y han existido desde muy antiguo, sino afirmo que el uso de ese arte en la enseñanza, y su método de adaptación, se debe atribuir a los religiosos de nuestra orden. Aunque aun aquí muchos han hecho pinturas semejantes (pues no cuesta trabajo ampliar lo que una vez se ha inventado); mas nosotros, como no andamos en busca de las alabanzas del vulgo, nunca escribimos tal cosa con intención de darla a la publicidad.

Se descubrió que este método era sumamente apto, porque e éxito alcanzado en la conversión de las almas por medio de él fue muy consolador (Valadés, 2013: 357; itálico meu).

No momento em que escrevia seu tratado, Diego de Valadés estava testemunhando a repercussão do Concílio de Trento (particularmente a sessão XXV, que tratou "Da invocação, veneração, e Relíquias dos Santos, e das Sagradas Imagens", e ocorrera poucos anos antes, em 1563) no desenvolvimento de novos métodos de ensinar através de imagens (ver Schneider, 2007: 31)24. É possível que, interessado em catecismos, Valadés tivesse acesso ao libreto do jesuíta Petrus Canisius, cuja edição de Johannes Bellerus (Antuérpia, 1575) acompanhava 38 xilogravuras (Canisius, 1575). A ascensão da Companhia de Jesus, também, estava acompanhada pelo desenvolvimento de uma sofisticada teoria da imagem<sup>25</sup>, que tem como ponto de partida os Exercitia spiritualia de Ignácio de Loyola, o próprio fundador da ordem, publicados pela primeira vez em 1548 (Roma, Antonio Bladio). Nesse contexto, não é muito difícil perceber a que ordem Valadés se refere, especialmente quando se observa, ainda, o uso que jesuítas poderiam estar fazendo do "método franciscano", em primeira mão, nas missões das Américas.

Ironicamente, ao mesmo passo que Valadés toma para os franciscanos o desenvolvimento de um método que tem origem entre os náhuas,

Note-se que Schneider foi provavelmente induzida ao erro por López-Baralt, já que a *Dottrina christiana* de Giovanni Battista Eliano (o "Padre Romano"), só foi publicada em Roma em 1587.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Sobre a teoria visual dos jesuítas, ver o excelente volume de Boer *et alii*, 2016.

sua queixa revela que os hieróglifos do Novo Mundo não são o palco apenas de negociações e trocas culturais entre indígenas e colonizadores, mas também da disputa entre os franciscanos e os jesuítas.

## 2.3. Um Contexto Hieroglífico

Um dos grandes problemas do estudo tradicional da cultura, compartimentado em diferentes disciplinas, reside em uma separação forçada dos fenômenos que, como resultado, deixa muitas lacunas sem respostas: lacunas essas que são preenchidas com as mais variadas especulações, quando as respostas, às vezes, estão muito mais próximas. Isso é particularmente verdadeiro nos estudos de fronteiras: sejam eles frutos de trocas culturais, ou produtos da intermedialidade—e os hieróglifos no Novo Mundo reúnem essas duas características.

Diante deste problema, o primeiro passo para compreender um objeto de estudo sem as fronteiras das disciplinas e dos meios pode ser um distanciamento crítico<sup>26</sup>, que permita com que o mesmo seja observado panorâmica e comparativamente. No tema abordado até aqui no presente ensaio, há um testemunho extremamente interessante, produzido por um agente "exterior" ao fenômeno: o jesuíta José de Acosta, que veio à Nova España em 1586, depois de passar 15 anos como missionário na América do Sul. Sua obra, *Historia Natural y Moral de las Indias*<sup>27</sup> tem um capítulo dedicado ao "modo de letras y escritas que usaron los Mejicanos" (livro VII, capítulo 7), da qual irei comentar alguns trechos:

Queriendo yo averiguar en qué manera podían los Indios conservar sus historias y tantas particularidades, entendí, que aunque no tenían tanta curiosidad y delicadeza como los Chinos y Japones, todavía no les faltaba algún género de letras y libros (Acosta, 1894: 160).

Acosta inicia a sua exposição identificando a escrita dos indígenas do México com a escrita chinesa e japonesa. Logo em seguida, narra

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Não exatamente nos moldes da antropologia social, ver Todorov (1988).

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Acosta (1589). Para fins de citação e paginação, eu estou utilizando Acosta (1894).

os já conhecido episódio de destruição dos códices antigos, com uma pequena adição:

Parecióle á un Doctrinero, que todo aquello debía de ser hechizos y arte mágica, y porfió, que se habían de quemar, y quemáronse aquellos libros, lo cual sentieron después no solo los Indios, sino Españoles curiosos, que deseaban saber secretos de aquella tierra (Acosta, 1894: 160).

Além do sofrimento causado aos indígenas, nos termos que Diego de Landa já havia narrado, Acosta faz referência a espanhóis que tinham curiosidade a respeito da escrita. Sem dúvida, pode estar se referindo aí a Bartolomé de las Casas, mas também a outro jesuíta:

Uno de los de nuestra Compañía de Jesús, hombre muy práctico y diestro, juntó en la Provincia de Méjico a los ancianos de Tuscuco, y de Tulla, y de Méjico, y confirió mucho con ellos, y le mostraron sus librerías, y sus historias y calendarios (...); porque tenían sus figuras y jeroglíficos con que pintaban las cosas en esta forma, que las cosas que tenían figuras las ponían con sus propias imágenes, y para las cosas que no había imagen propia, tenían otros caracteres significativos de aquello (Acosta, 1894: 161).

Aqui Acosta está se referindo, muito provavelmente, a Juan de Tovar, um jesuíta de origem *mestiza*. Nesta passagem, ele parece descrever o método com o qual Tovar, elaborou o seu extraordinário *Códice Tovar* (c. 1582-1587)<sup>28</sup>. A explicação que Acosta oferece para o processo de composição dos indígenas—usando mitogramas (figuras) para aquilo que é visível e glífos (caracteres) para o que não é visível—é de tal modo precisa<sup>29</sup> que deve ter sido informada por Tovar, que tinha conhecimento direto desse sistema, ao qual Acosta se refere oportunamente como "hieroglífico". Não menos interessante é a apresentação que Acosta faz dos catecismos hieroglíficos, compostos a partir do mesmo processo de escrita:

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Tovar Codex, John Carter Brown Library, Codex Ind 2.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> E eu diria que até mesmo útil para estudiosos contemporâneos...

(...) yo he visto, para satisfacerme en esta parte, las oraciones del Pater noster, Ave María, Símbolo y la Confesión general en el modo dicho de Indios, y cierto se admirará cualquiera que lo viere, porque para significar aquella palabra: yo pecador me confieso, pintan un Indio hincado de rodillas a los pies de un Religioso, como que se confiesa; y luego para aquella: a Dios Todopoderoso, pintan tres caras con sus coronas al modo de la Trinidad; y a la gloriosa Virgen María, pintan un rostro de nuestra Señora, y medio cuerpo con un niño; y a San Pedro y a San Pablo, dos cabezas con coronas, y unas llaves, y una espada, y á este modo va toda la Confesión escrita por imágenes; y donde faltan imágenes, ponen caracteres, como: en que pequé, & c, de donde se podrá colegir la viveza de los ingenios de estos Indios, pues este modo de escribir nuestras oraciones y cosas de la Fe, ni se lo enseñaron los Españoles, ni ellos pudieran salir con él, si no hicieran muy particular concepto de los que les enseñaban (Acosta, 1894: 163).

Acosta, portanto, estabelece a existência de um contínuo entre a escrita hieroglífica indígena, os códices antigos, os "códices coloniais" e as confissões e catecismos hieroglíficos—criado pelo engenho dos próprios indígenas. É difícil determinar se esse deslocamento da autoria dos catecismos para os nativos, dos franciscanos para os indígenas, é resultante de uma cisma de Acosta com os franciscanos, da própria observação de Acosta em primeira mão, ou do testemunho de Juan de Tovar. Isso, no entanto, não faz com que a narrativa seja menos convincente que a versão dos próprios franciscanos.

No meu entender, esse capítulo de Acosta é de extrema importância para a compreensão do fenômeno dos hieróglifos no Novo Mundo fora dos limites disciplinares ou dos gêneros de escrita. Do ponto de vista social, é possível imaginar um cenário no qual, continuamente, que *tlahcuiloque* adultos utilizassem a escrita indígena, adaptando-a para a criação dos códices; jovens *tlahcuiloque* desenvolvessem a base dos catecismos hieroglíficos a partir da necessidade de tomar nota do que aprendiam; os franciscanos buscassem coordenar esses processos espontâneos, censurando as imagens que lhes parecessem demasiadamente pagãs, exigindo glosas; os jovens nativos, educados pelos jesuítas, produzissem as *marginalia* nos códices nativos, de acordo com a necessidade dos colonizadores, etc.

De um ponto de vista teórico, ocorre com a escritas mixteco-náhua e maia exatamente o mesmo fenômeno sócio-gramatológico que eu identifiquei no ocaso da escrita hieroglífica egípcia (Leal, 2014)<sup>30</sup>: o sistema original não deixa simplesmente de existir, a partir da destruição dos documentos e da repressão. Ele deixa de existir, aos poucos, como um código (cultural complex) único e coeso, na medida em que seus elementos (cultural traits) são apropriados, através de um processo de difusão de estímulo, para a criação de novos códigos, que cumprirão novas funções culturais (mediadas, nesse caso, pelos interesses dos colonizadores e as necessidades dos indígenas). Em outras palavras, é como se os elementos que constituem a escrita (sua iconografia, sua estética, seus caracteres, a ideografia, a fonografia, as formas de compor, a função social dos escritos, os modos de escrever e produzir documentos, a memória cultural organizada como escrita, etc.) se dissolvesse em um novo paradigma (cultural pattern) híbrido, estabelecido a partir do choque entre as duas culturas (a europeia e a ameríndia).

Todo este paradigma escritural (*writing pattern*) repleto de dinamismos não deve ser entendido como um sistema "híbrido", no qual se pressupõe o desejo de todos os agentes envolvidos em se cruzar ou combinar. Compreender esse fenômeno dessa forma empobrece a sua percepção no plano cultural, uma vez que nivela as relações de poder e tira de foco os espaços de subversão e identidade. Bem melhor, é entender esses hieróglifos como algo que existe *nepantla*<sup>31</sup>.

Para entender esse conceito no contexto da identidade colonial, é preciso tomar um testemunho de Diego Durán. Em uma passagem na qual Durán interroga um náhua a respeito de ter passado dias ausentes participando de uma festa indígena, este lhe responde:

—Padre, no te espantes pues todavía estamos nepantla. Y como entendiese lo que quería decir por aquel vocablo que quiere decir, estar en medio, e insistí me dijese qué era aquel en que estaban. Me dijo

Atualmente, a tese está sendo preparada para publicação.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Do náhua, "no meio", "entre (lugares)". Antes de mim, Vincke se referiu apenas aos catecismos hieroglíficos como a personificação (embodiement) de *neplanta* (2014: 188); para uma análise do conceito entre os náhua, ver Maffie (2013: 355-418); para uma introdução a outros usos do termo, ver Troncoso Pérez, 2011.

que, como no estaban aún bien arraigados en la fe, que no me espantase la manera que aún estaban neutros, que ni bien acudían a la una ley ni a la otra, por mejor decir que creían en Dios y que juntamente acudían a sus costumbres antiguas y del demonio, y esto quiso decir aquel en su abominable excusa de que aún permanecían en medio y estaban neutros (Durán, 1867: I, cap. VII, 237).

Nepantla corresponde, portanto, a estar entre esses dois mundos sem pertencer exatamente a nenhum deles, em um "espaço de ruptura, de desgarro cultural" (Velazco, 1998: 17). É como aprender o alfabeto, mas não abrir mão dos hieróglifos:

Debe entenderse la idea de estar nepantla como un desplazamiento entre diferentes campos culturales (Mesomérica y Europa); es un estado dinámico y cambiante, una reconstrucción de fronteras culturales e ideológicas; es un espacio de conflicto y escisión, de ruptura y continuidad (Velazco, 1998: 1).

Nesses termos, deste momento em diante vou me referir ao fenômeno dos hieróglifos produzidos durante o período colonial (e seus produtos, sejam os códices ou catecismos) como "hieróglifos nepantla"—porque nenhuma outra expressão poderia traduzir melhor este paradigma de escrita que habita uma encruzilhada de civilizações, em diferentes mídias, no limiar entre o texto e a imagem.

# 3. A Chegada dos Jeroglíficos Hispânicos: o Método Jesuítico

Uma vez que as escritas indígenas haviam sido comparadas a hieróglifos egípcios nas narrativas dos primeiros colonizadores, é natural que os missionários religiosos que se deslocaram para o Novo Mundo tivessem buscado se informar de antemão sobre aquilo que se sabia a respeito dos hieróglifos no Renascimento, em busca de um ponto cultural comum. Assim, da mesma forma que Cristóbal Colón levou em sua primeira expedição um tradutor fluente em hebraico (Luis de Torres) na esperança de que os "índios" se lembrassem da língua adâmica, os hieróglifos egípcios—ou o que sabia a respeito deles no Renascimento—poderiam estabelecer uma forma de comunicação com os povos das Américas.

Assim, é muito provável que missionários como Testera e Gante tenham estudado as ideias de hieróglifo em voga na Europa e, a partir disso, tenham constituído um repertório teórico (e mesmo prático) que lhes permitiu traçar paralelos e intervir diretamente nas escritas indígenas, cuja lógica de funcionamento baseava-se em um uso sofisticado e polissêmico da imagem. Não é acaso que, ao longo dos séculos, as escritas mixteco-náhua e maia tenham sido sistematicamente descritas como "hieroglíficas"—até os dias atuais.

Esta complexa cultura de texto e imagem cria o ambiente propício para a chegada da tradição emblemática no Novo Mundo<sup>32</sup>, introduzida principalmente pela Companhia de Jesus. A retórica visual jesuítica tem origem já nos *Exercitia Spiritualia* (Roma, 1548) do próprio fundador da ordem, Ignacio de Loyola. Através dessa obra, a meditação sobre imagens assume um papel central na espiritualidade e no proselitismo à luz da Contrarreforma, dando origem a uma sofisticada teoria que, em grande medida, reorganizou e deu função objetiva às principais práticas visuais em uso no Renascimento e Barroco<sup>33</sup>: entre elas, a emblemática<sup>34</sup>. A ascensão da cultura visual jesuítica está intimamente ligada à nova orientação da Igreja Católica em relação ao culto e produção de imagens, conforme ao estabelecido no Concílio de Trento. Provavelmente essa foi a causa da indignação de Diego de Valadés, comentada acima.

Diferente dos franciscanos, que conceberam seu método visual em colaboração direta com os nativos do Novo Mundo, os jesuítas foram bastante estritos em relação a que tipos de imagem deveriam ser feitas, e como elas deveriam ser produzidas. Isso fica ainda mais evidente nas preocupações manifestas pelo jesuíta Gabriele Paleotti, em seu *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (Bologna: Alessandro Benacci, 1582) e, de modo mais prático, nas *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (Antuérpia: Martinus Nutios, 1594) de Jerónimo Nadal, profusamente ilustrada por alguns dos melhores artistas ativos na Antuérpia. O projeto

Recentemente, editei um livro sobre este fenômeno: ver Leal with Amaral Jr, 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Ver Boer *et alii*, 2016. Ver ainda o importante artigo de Levy, 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Dimler, 2007.

de Nadal estabeleceu as imagens ideais para servirem como ponto de partida para a meditação, de modo que passaram a ser amplamente difundidas pelos jesuítas. Pelo seu próprio modo de construção, é fácil perceber a influência exercida pela literatura emblemática em sua composição. Essas imagens, no entanto, não seriam transmitidas para o Novo Mundo apenas através de impressos—e é aqui que os *jeroglíficos* hispânicos tem uma importância fundamental.

Em linhas gerais, o estudo sobre hieróglifos na Espanha surgiu muito cedo, e a pedra fundamental desse interesse está eternizada na fachada interior do pátio da Universidad de Salamanca. Trata-se de uma recriação em relevo sobre pedra de hieróglifos provenientes da célebre *Hypnerotomachia Poliphili* (Veneza: Aldus, 1499) de Francesco Colonna<sup>35</sup>, erigida entre 1525 e 1530, e atribuída a Hernán Pérez de Oliva—que fora reitor da universidade durante este período—e ao arquiteto Juan de Álava<sup>36</sup>. Em relação a fontes escritas, a *Publica Laetitia* (Brocarius, 1546), de Álvar Gómez de Castro, relaciona pela primeira vez, na Espanha, os hieróglifos egípcios com a pintura utilizada para decorar festivais renascentistas, dizendo que eles eram "bem melhores que letras, já que não apenas indicavam as noções da alma, mas também deleitavam os olhos com a pintura e ensinavam a ciência da natureza" (Gómez de Castro, 1546: 87).

No entanto, como propus em outra ocasião, *el felicissimo viaje* do príncipe Felipe (futuro Felipe II) pelos domínios europeus de sua dinastia (1548-1551) foi o principal vetor da transmissão cultural do uso de hieróglifos na decoração de festivais<sup>37</sup>, que estava em voga na Itália, para a *Siglo de Oro* espanhol. Na Espanha, o mito do Egito vai ser utilizado pela propaganda imperial dos Habsburgos<sup>38</sup>, para legitimar seu poder através da imagem—e é difícil imaginar que seja coincidência o fato de que Felipe II seja neto de Maximiliano I, para quem Wilibald Pirckheimer fez uma tradução latina manuscrita dos *Hieroglyphica* de

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Ver a contribuição de Efthymia Priki, neste volume.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Para um estudo pormenorizado, ver Pedraza, 1983.

<sup>37</sup> Leal 2015; 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Ver Garcia i Marrasé, 2012.

Horapollon, ilustrada por Albrecht Dürer e eternizada no pináculo da monumental gravura *Ehrenpforte Maximilians I*  $^{39}$ .

Nesta primeira etapa da adoção dos hieróglifos em programas iconográficos de festivais em Espanha, eram utilizados os *Hieroglyphica* de Horapollon e, pouco depois, os *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano. Estes hieróglifos eram primariamente visuais, ou acompanhados de um breve mote. Entre os melhores exemplos deste período estão os programas iconográficos descritos por Juan de Mal Lara, como a entrada de Felipe II em Sevilha (1570) e a descrição da decoração do Galeão Real navegado por Juan de Áustria na Batalha de Lepanto (1570).

As exéquias de Felipe II (1598) confirmaram a imensa popularidade que o gênero atraía, muito além da elite letrada:

A partir de este momento, el mundo de la época consideró a los jeroglíficos como la parte más sorprendente y entretenida de las exequias; se pintaban en grandes pliegos de papel que se colgaban en cuerdas en torno al túmulo o pendientes del propio túmulo, el público se los disputaba y arrancaba, y se ponían guardias durante el día y la noche para que duraran los días de las celebraciones; la universidad o los ayuntamientos convocaban los concursos para su ejecución y sólo se exhibían los premiados y aceptados (Allo e Lorente, 2004: 86).

Assim, é na virada do século que o uso de hieróglifos na Espanha vai sofrer uma profunda transformação, que vai levar à criação de um novo gênero, os *jeroglíficos* hispânicos. Acredito que isso tenha se dado por três fatores fundamentais: a identificação de emblemas, na Espanha, como um gênero primariamente impresso, enquanto os hieróglifos foram associados com a cultura visual; a inclusão de *jeroglíficos* entre os gêneros de poesia nas *justas* poéticas, organizadas na ocasião de festivais (e que, portanto, delimitava regras de composição) e a intervenção dos jesuítas.

O currículo oficial daquilo que deveria ser ensinado nos colégios jesuítas, o *Ratio Studiorum* (1599), oficializou uma prática que já era

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Pese-se ainda que há evidência de que Pedro de Gante fosse filho bastardo de Maximiliano I e, portanto, tio de Carlos V, de quem foi confessor, e para quem escreveu várias vezes, em tom familiar.

corrente: a criação e interpretação de hieróglifos por parte de estudantes jesuítas. É muito provável que tenha sido neste momento, que houve uma aproximação maior entre os hieróglifos e a emblemática (que constituía uma fonte inesgotável de inspiração, e permitia manifestações mais literárias). A produção desses estudantes era comumente utilizada para decorar os festivais realizados pelos próprios colégios—como

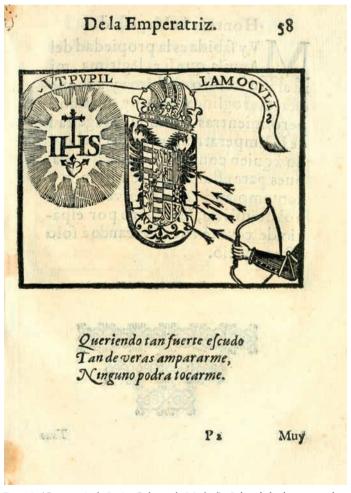


Fig. 25. (Compañía de Jesús, Colegio de Madrid), Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603. Madrid, Luis Sánchez, 1603, fol. 58r. © Getty Research Institute.

é o caso dos hieróglifos usados nas exéquias da Imperatriz María de Áustria (1603), realizadas no Colégio Jesuíta de Madrid<sup>40</sup>, que ela havia fundado.

Este exemplo já exibe uma fórmula tripartida (típica de emblemas), na qual constavam um mote (*inscriptio*), uma imagem (*pictura*) e um terceto espanhol (como *subscriptio*). As composições frequentes eventualmente levaram a uma normalização da prática, que se estabilizou por volta de 1600-1620. Contudo, diferente do exemplo das exéquias de María de Áustria, nem todas as *picturae* eram impressas nos livros de festival (em razão do custo e da demora em elaborá-las, o que poderia atrapalhar a publicação das obras). Com isso, tornou-se comum incluir uma pequena ekphrasis nas descrições dos festivais, para descrever a pintura original, como exemplifica o *Hieroglyphico al Glorioso Padre San Ignacio*, de Pedro de Aragón:

Píntase el sancto con una diadema, y en ella al rededor Padres de la Compañía, con las insignias de sus martirios, con esta letra: Corona senum filii filiorum. Prov.c.17.

Más abajo.

Quas velit multis sumat sibi quisquibus coronis,

Est mea sed soboles grata corona mihi.

Letra Española Elijan con regocijos todos para sus victorias coronas, que yo mis glorias las corono con mis hijos (Alonso de Salazar, [1610]: 11v).

A popularidade dos *jeroglíficos* se consolida de tal modo que, na justa poética realizada para as festas de beatificação de Santo Isidro em Madrid, o próprio Lope de Vega afirma ironizando: "*La poesía de esta edad / a mi intento se acomoda / que es jeroglíficos toda*" (Lope de Vega, 1620).

\*

Companhia de Jesus (Colégio, Madrid), [1603].



Fig. 26. Catafalco de Felipe IV na Catedral do México, Isidro Sariñana y Cuenca, *Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas...*, México, viuda de Bernardo Calderón, 1666, fol. 40r.

© Getty Research Institute.

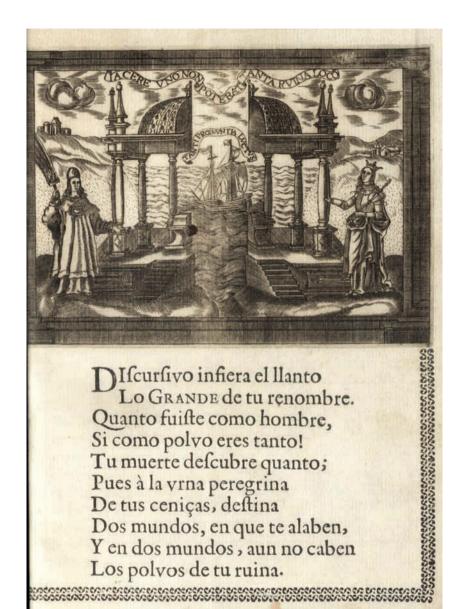


Fig. 27: Jeroglífico, IACERE UNO NON POTERAT TANTA RUINA LOCO, Isidro Sariñana y Cuenca, *Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas...*, México, viuda de Bernardo Calderón, 1666.

© Getty Research Institute.

Em síntese, os *jeroglíficos* não são meramente uma alcunha para "emblemas": eles têm uma gênese independente e uma distinta função cultural (sendo primariamente pintados, em geral, para a decoração de programas iconográficos), ainda que possam dialogar frequentemente com a emblemática—ela mesma, profundamente influenciada pelas ideias de hieróglifo no Renascimento (Leal, 2014; Giehlow, 1915; Volkman, 1923; entre outros)<sup>41</sup>.

Com sua ampla difusão e a fascinação que já causava na Espanha, os *jeroglíficos* hispânicos se tornaram também o veículo que transportou as imagens e emblemas jesuíticos das gravuras e livros europeus para a cultura visual ibero-americana. Neste sentido, eles serviram como uma aplicação prática da teoria visual jesuítica, constituindo o "método jesuítico" que viria a rivalizar com o "método franciscano" de catequizar por imagens.

A partir do começo do século XVII, a cultura visual do Novo Mundo passa por um processo de transição de paradigmas, dos hieróglifos nepantla, para os jeroglíficos hispânicos—e não é mera coincidência que sejam chamados assim: ambos os fenômenos têm propósitos e meios comuns, o que deveria ser suficiente para que fossem estudados dentro de uma mesma perspectiva: como contínuos viso-textuais que se sobrepõem, colidem e provocam uma profunda influência na história cultural ibero-americana. Embora uma discussão pormenorizada sobre o papel dos jeroglíficos no Novo Mundo extrapole o objetivo deste ensaio<sup>42</sup>, é necessário propor uma breve análise comparativa sobre o encontro dessas duas tradições hieroglíficas.

Em primeiro lugar, enquanto o hieróglifo *nepantla* ocupou primariamente manuscritos em espaços domésticos ou pequenas pinturas nos pátios catequéticos<sup>43</sup>, os *jeroglíficos* hispânicos ocuparam espaços públicos, fossem efêmeros ou permanentes—na forma grandes pinturas. Assim, a presença constante dos *jeroglíficos* hispânicos no contexto

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Veja-se ainda a contribuição de Jesús María González de Zárate ao presente volume.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Ver Leal, 2017, e a contribuição de Salvador Lira e María Isabel Terán Elizondo no presente volume.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Com exceção do método México-Testeriano, utilizado também nas igrejas, de modo muito similar ao uso dos *jeroglíficos* hispânicos.

do espetáculo barroco tem um papel fundamental em moldar um imaginário comum e socialmente coeso: seja na promulgação ideológica imperial, seja na propaganda de conceitos teológicos fundamentais, como a própria concepção visual do inferno<sup>44</sup>. Com o passar do tempo, particularmente do século XVII em diante, os catecismos hieroglíficos tenderão a se tornar uma prática rural, enquanto os *jeroglíficos* hispânicos se consolidarão no espaço urbano.

O poder da fixação dessa presença no imaginário popular pode ser exemplificado pela própria existência das ocorrências: enquanto ainda existem uma dúzia de códices pré-colombianos, cerca de 500 códices coloniais e 42 catecismos hieroglíficos (entre os produzidos até o século XVII) (Norman, 1985: 26-9), existem pelo menos 3,000 ocorrências identificadas de pinturas produzidas nas Américas inspiradas em gravuras europeias (entre elas, um número ainda não identificado de gravuras emblemáticas)—sem contar as pinturas que não foram criadas a partir de modelos impressos. Essa diferença é ainda mais significativa se for levado em conta que manuscritos são raramente expostos (e mantidos, fechados, em coleções), enquanto a maioria dessas pinturas permanecia exposta em edifícios religiosos ou civis.

Em segundo lugar, essa mudança de meios e espaço implica também em uma mudança de discurso. Se os catecismos hieroglíficos veiculavam o discurso da salvação, a partir de preces e da confissão; com os *jeroglíficos* hispânicos pintados em contextos religiosos há uma emergência do discurso da danação (e daquilo que é preciso ver/fazer para evitá-la) e do triunfo do cristianismo. Este último caso pode ser observado na pintura anônima conhecida como *Las Penas del Infierno*, provavelmente realizada para a "casa de exercícios espirituais" de la Profesa—o principal templo jesuíta da Cidade do México. O terror produzido por esta imagem, de forte *enargeia*, foi uma ferramenta de catequização bastante utilizada (Ver Cohen Suárez, 2016).

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Não seria exagero dizer que o inferno foi introduzido visualmente através de *jeroglíficos* hispânicos criados a partir das obras de Jeremias Drexel (*Infernus damnatorum carcer et rogus aeternitatis...* Cologne, 1623); Juan Eusebio Nieremberg (De la diferencia entre lo temporal y lo eterno, y Crisol de Desengaños, Madrid, 1640); ou a famosa gravura infernal de Philippe Thomassin (*The Last Judgement*, 1606), entre outros exemplos.



Fig. 28. Jeroglífico, "Las Penas del Infierno", Anônimo, século XVIII, Pinacoteca de la Profesa, Oratorio de San Felipe Neri, Ciudad de México.

Em terceiro lugar, há um deslocamento estético-iconográfico: enquanto os hieróglifos *nepantla* tinham sua origem na iconografia das escritas mixteco-náhua e maia, com grande flexibilidade iconográfica, os *jeroglíficos* hispânicos—por mais mestiçados que fossem no seu processo de pintura—tinham uma iconografia baseada primariamente na cultura europeia. Isso pode explicar, por exemplo, por que os códices coloniais e os próprios catecismos aumentaram sua iconicidade entre os séculos XVII-XVIII, como resultado desse câmbio estético.

Em quarto lugar, da mesma forma que os códices foram glosados para reorganizar a cultura mesoamericana, com o propósito de serem enviados para a Europa (ou mantidos por europeus); inúmeras imagens narrativas ou mesmo textos foram emblematizados<sup>45</sup> para serem transmitidas ao Novo Mundo. Isso me permite lançar uma hipótese geral acerca da difusão de imagens: a intermediação (i.e. a articulação entre imagem e texto) é um fator fundamental para o processo de organização de informações culturais para a sua transmissão, não apenas por uma questão de ancoragem semiótica<sup>46</sup>, mas também de economia da informação<sup>47</sup>.

Em quinto lugar, do ponto de vista retórico, embora os hieróglifos nepantla fossem compostos de mitogramas, ideogramas e fonogramas de sofisticada concepção semiótica, eles foram utilizados com frequência como dispositivos mnemônicos (no caso dos catecismos, por exemplo) ou enargeial evidentia (como evidência de eventos, direitos a terra, pagamentos de impostos, testemunhos das crueldades dos colonizados, etc.), nos quais o nexo entre texto e imagem constituía frequentemente uma ekphrasis; enquanto isso, os jeroglíficos hispânicos empregavam um complexo processo de significação (amplamente estudado por teóricos jesuítas) com um forte apelo visual (graças ao efeito de enargeia viabilizado pela pintura) e o propósito geral de ensinar, deleitar e comover. Quanto ao nexo entre texto e imagem, embora a ekphrasis fosse comum, os jeroglíficos hispânicos (tal como os emblemas) faziam um uso frequente e sofisticado da enthymeme: quando imagem e texto estabelecem proposições aparentemente distintas, cabendo ao leitor interpretar a relação entre ambas—o que geralmente levava a um resultado tropológico, um ensinamento moralizante.

Este novo paradigma cultural, no qual colidem as tradições hieroglíficas promovidas por franciscanos e jesuítas, vai deixar marcas profundas na cultura visual ibero-americana. À luz dessa disputa visual, é possível compreender fenômenos iconológicos extremamente significativos como, entre tantos outros, a presença constante de legendas na pintura *novohispana*.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> "Emblematizar", neste sentido, corresponde à prática de atribuir uma imagem a textos, ou vice-versa, criando um emblema (i.e. uma composição de imagem e texto que extrapola a mera representação mútua).

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Isto é, usar o texto para dar um sentido específico à imagem; ou usar imagens para ampliar a dimensão significativa de um texto.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Já que longos e complexos textos podem ser substituídos por emblemas.

Por fim, para vislumbrar qual das duas tradições prevaleceu neste choque cultural, basta que se compare o humilde "hieróglifo" do método franciscano [Figura 22, acima] com um "jeroglífico" apoteótico do método jesuíta [Figura 29].

Seja qual for a conclusão do leitor, é inegável que as duas tradições estão profundamente relacionadas em vários níveis: quer pelo uso articulado de texto e imagem; pela íntima conexão com as noções de



Fig. 29. Alegoría del triunfo de los jesuitas en las cuatro partes del mundo, Anónimo, século XVIII. Iglesia de San Pedro, Lima.

hieróglifo no longo Renascimento; por serem utilizadas como métodos de ensino através de imagens; ou por serem espaços de disputas e negociações coloniais etc. E, portanto, devem ser estudadas sob uma mesma perspectiva. Uma conclusão inescapável é que a emblemática não teria sido uma ferramenta retórica tão eficiente e amplamente utilizada nas Américas, se o campo cultural não tivesse sido "preparado" anteriormente pelos hieróglifos *nepantla*. Eu iria ainda mais longe e sugeriria que, à vista do que foi discutido até aqui e dos seus desdobramentos, a alfabetização e a educação visual não devem ser tratadas como fenômenos isolados na América Latina Colonial.

#### Bibliografia

- Acker, Geertrui van, "Dos alfabetos amerindios nacidos del diálogo entre dos mundos", Actes: La "découverte" des langues et des écritures d'Amérique. Amerindia. Revue d'ethnolinguistique amérindienne, nº 19/20, (1993), pp. 403-420.
- Acosta, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, Madrid, R. Anglés, 1894.
- Acosta, José de, *De natvra nobi orbis libri dvo, et de promvlgatione evangelii apud barbaros sive de procvranda indorvm salvte, libri sex*, Salamanca, Guillermo Foquel, 1589.
- Allo Manero, María Adelaida e Esteban Lorente, Juan Francisco, "El Estudio de las Exequias Reales de la Monarquía Hispana: siglos XVI, XVII y XVIII", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 19, (2004), pp. 39-94.
- Angleria, Petrus Martyr de, *De orbe novo decades*, reprint of the Alcalá de Henares edition (1530) in idem, *Opera*, introduction by Erich Woldan, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1966.
- Aubin, Joseph Marius Alexis, *Mémoires sur la peinture didactique et l'écriture figurative des anciens Mexicains*, Paris, Imprimerie Nationale, 1885.
- Beltrán, Alberto, Garibay Kintana, Ángel María e León Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1959.

- Boer, Wietse de, Enenkel, Karl A. E. e Melion, Walter, *Jesuit Image Theory*, Leiden, Brill, 2016.
- Boone, Elizabeth Hill, "Pictorial Documents and Visual Thinking in Postconquest Mexico", em *Native Traditions in the Postconquest World*, Elizabeth Hill Boone e Thomas Cummins (eds.), Washington, Dumbarton Oaks, 1998, pp. 149-199
- Boone, Elizabeth Hill, *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, Austin, University of Texas Press, 2013.
- Boone, Elizabeth Hill, "Pictorial Documents and Visual Thinking in Postconquest Mexico", em *Native Traditions in the Postconquest World:* A Symposium. Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia (Book 16), Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998, pp. 149-199.
- Boone, Elizabeth Hill e Mignolo, Walter, Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes, Durham, Duke University Press, 1994.
- Canisius, Petrus, *Institutiones Christianae Pietatis seu Parvuus Catechismus Catholicorum*, Antuérpia, Johannes Bellerus, 1575.
- Casas, Bartolomé de las, *Apologética Historia Sumária*, Edmundo O'Gorman (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- Casas, Bartolomé de las, *Apologética Historia Sumária*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Catecismo de la doctrina cristiana, MS Vitr/26/9), Madrid, Biblioteca Nacional de España.
- Chaparro Gómez, César, "Emblemática y memoria, política e historia en la *Rhetorica Christiana* de Diego de Valadés." *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 23, n° 2, (2005), pp. 173-202.
- Chuchiak IV, John Franklin, "Writing as Resistance Maya Graphic Pluralism and Indigenous Elite Strategies for Survival in Colonial Yucatán, 1550-170", Ethnohistory, 57, 1, (2010), pp. 87-116.
- Chuchiak IV, John Franklin, "El Regreso de los Autos de Fe: Fray Diego de Landa y la extirpación de idolatrías en Yucatán, 1573-1579", *Península*, vol. 1 (2005), pp. 29-47.
- Codex Coyoacán, MS Mexicain 374, Paris, Bibliothèque nationale de France.
- Codex Kingsborough, Add. Ms. 13964, London, British Museum.

- Codex Kingsborough, Add. Ms. 13964, London, British Museum.
- Codex Telleriano-Remensis, MS Mexicain 385, Paris, Bibliothèque nationale de France.
- Codex Xolotl, MS Mexicain 8, Paris, Bibliothèque nationale de France.
- Códice Franciscano, em Joaquín García Icazbalceta (ed.), Nueva Colección de Documentos para la Historia de México, México, F. Díaz de León, 1886-1892 (5 vols.).
- Coe, Michael D. e Kerr, Justin, *The Art of the Maya Scribe*, Harry N. Abrams (ed.), New York, Harry N. Abrams, 1998.
- Coe, Michael D. e Stone, Mark van, *Reading the Maya Glyphs*, London, Thames and Hudson, 2005 (2001).
- Cohen Suárez, Ananda, *Heaven, Hell, and Everything in Between: Murals of the Colonial Andes*, Austin, University of Texas Press, 2016.
- Companhia de Jesus (Colégio, Madrid), Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, à (...) la Emperatriz doña María de Austria..., Madrid, Luis Sánchez, [1603].
- Diel, Lori Boornazian, "Manuscrito del Aperreamiento" (Manuscript of the Dogging): A "Dogging" And Its Implications for Early Colonial Cholula", *Ethnohistory*, 58, no 4, (October 1, 2011), pp. 585-611.
- Dimler, G. Richard, *Studies in the Jesuit Emblem*, New York, AMS Press, 2007.
- Doctrina Cristiana, MS Egerton 2898, 1714, London, British Museum.
- Don, Patricia Lopes, Bonfires of Culture: Franciscans, Indigenous Leaders, and the Inquisition in Early Mexico, 1524-1540, Norman, University of Oklahoma Press, 2012.
- Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, México, José F. Ramírez, 1867-1880.
- Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1984.
- Farriss, Nancy, *Tongues of Fire: Language and Evangelization in Colonial Mexico*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- Galarza, Joaquín, Códices Testerianos. Catecismos Indígenas. El Pater Noster, Mexico D.F., Tava Editorial, 1992a.

- Galarza, Joaquín, "Les Catéchismes indigènes du Mexique," *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 37, nº 77, (1992b), pp. 125-137.
- Garcia i Marrasé, Elisabeth, "El antiguo Egipto como mensaje alegórico y propagandístico en ceremoniales y acontecimientos regios de Felipe II", em *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano 1887-1899*, María José Pérez Álvarez, Laureano M. Rubio Pérez, Alfredo Martín García y Francisco Fernández Izquierdo (eds.), León, Fundación Española de Historia Moderna, 2012.
- Giehlow, Karl, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I*, Vienna, F. Tempsky, 1915.
- Gómez de Castro, Álvar, *Publica Laetitia...*, Alcalá de Henares, Juan Brocar, 1546.
- Hamann, Byron Ellsworth, "How Maya Hieroglyphs Got Their Name: Egypt, Mexico, and China in Western Grammatology since the Fifteenth Century", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 152, no 1, (2008), pp. 1-68.
- Historia de Tlaxcala (1585), Sp Coll MS Hunter 242, Glasgow, Glasgow University Library.
- Infantes, Víctor, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.
- Johansson, Patrick, "From Pictures to Letters: the early steps in the Mexican tlahcuilo's alphabetisation process during the 16th century", en Adrian Delmas e Nigel Penn (eds.), Written Culture in a Colonial Context: Africa and the Americas, 1500-1900, Leiden, Brill, 2012, pp. 31-56.
- Johansson, Patrick, *La palabra, la imagen y el manuscrito: lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007.
- Keber, Eloise Quiñones, Codex Telleriano-Remensis: ritual, divination, and history in a pictorial Aztec manuscript, Austin, University of Texas Press, 1995.
- Kern, Margit, "Pictorial Theories by Missionaries in Sixteenth-century New Spain: the Capacities of Hieroglyphs as Media in Transcultural Negotiation", *Art in Translation*, 8, no 3, (July 2, 2016), pp. 283-313.

- Lacadena, Alfonso, "Regional Scribal Traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing", *The PARI Journal*, 8 (4), (2008), pp. 1-22.
- Landa, Diego de, Relación de las cosas de Yucatán, por el P. Fray Diego de Landa, introducción y notas por Héctor Pérez Martínez, 7ª ed., México, Pedro Robredo, 1938.
- Leal, Pedro Germano, "On the Origins of Spanish Hieroglyphs: Part One", IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual, nº 6, (2015), pp. 27-38.
- Leal, Pedro Germano, "On the Origins of Spanish Hieroglyphs: Part Two", IMAGO, Revista de Emblemática y Cultura Visual, nº 7, (2016), pp. 25-42.
- Leal, Pedro Germano e Amaral Jr., Rubem (eds.), Emblems in Colonial Ibero-America: To the New World on the Ship of Theseus (Glasgow Emblem Studies 18), Glasgow, Stirling Maxwell Centre / University of Glasgow / Droz, 2017.
- Leal, Pedro Germano, *The Invention of Hieroglyphs*, PhD Thesis, 2 vols., University of Glasgow, Glasgow, 2014.
- Levy, Evonne, "Early Modern Jesuit Arts and Jesuit Visual Culture: A View from the Twenty-First Century." *Journal of Jesuit Studies*, 1, no 1, (2014), pp. 66-87.
- Lockhart, James, We People Here: Nahuatl Accounts of the Conquest of Mexico, Los Angeles, University of California Press, 1992.
- Lockhart, James, *The Nahuas After the Conquest: A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- Lockhart, James, Sousa, Lisa e Wood, Stephanie (eds.), Sources and Methods for the Study of Postconquest Mesoamerican Ethnohistory (Wired Humanities Project), Eugene, University of Oregon, 2007.
- Lope de Vega, Justa Poética y Alabanzas Justas Que Hizo La Insigne Villa de Madrid Al Bienaventurado San Isidro En Las Fiestas de Su Beatificación, Madrid, viuda de A. Martín, 1620.
- Maffie, James, *Aztec Philosophy: Understanding a World in Motion*, Boulder, University Press of Colorado, 2013.
- Magaloni Kerpel, Diana, *The Colors of the New World*, Los Angeles, California, Getty Research Institute, 2014.
- McLuhan, Marshall e Lapham, Lewis H., *Understanding Media: The Extensions of Man*, reprint edition, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1994.

- Mendieta, Fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, México, Editorial Porrúa, 1945.
- Mendieta, Gerónimo de, *História Eclesiástica Indiana* (1595), Joaquín García Icazbalceta (ed.), México, Antigua Librería [Impr. por F. Díaz de León y S. White], 1870.
- Mendieta, Gerónimo de, *Vidas franciscanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Mignolo, Walter, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- Moffitt Watts, Pauline, "Hieroglyphs of Conversion. Alien Discourses in Diego Valadés's 'Rhetorica sacra'", *Memorie Domenicane*, nº 22, (1991), pp. 405-433.
- Motolinía, Fray Toribio de Benavente, Historia de los indios de Nueva España escrita a mediados del Siglo XVI, Barcelona, Herederos de Juan Gili, 1914.
- MS Anónimo de Tlatelolco (1528), en Unos Annales Históricos de la Nación Mexicana. Manuscrit mexicain no. 22; liber in lingua Náhuatl manuscriptus paucisque picturis linearibus ornatus ut est conservatus in Bibliotheca Nationis Gallicae Parisiensi sub numero XXII, archetypum. Manuscrit mexicain no. 22bis; ejusdem operis exemplum aetate posterius nonnullisque picturis linearibus ornatum, ut est conservatum in Bibliotheca Nationis Gallicae Parisiensi sub numero XXIIbis. Cum praefatione in lingua Britannica, Gallica, Germanica et Hispana atque indice paginarum edidit Ernst Mengin, Ernst Mengin (ed.), Copenhagen, Havniae, E. Munksgaard, 1945.
- MS Mexicain 78, Testeriano 3, Paris, Bibliothèque nationale de France, séc. XVI.
- MS. Mex. d. 1, Codex Bodley (also called "Codex Ńuu Tnoo"), © Oxford, Bodleian Libraries, University of Oxford.
- Nicholson, Henry B., "Phoneticism in the Late Pre-Hispanic Central Mexican Writing System", em *Mesoamerican Writing Systems*, E. P. Benson (ed.), Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 1973, pp. 1-46.
- Normann, Anne W., Testerian Codices: Hieroglyphic Catechisms for Native Conversion in New Spain, PhD Thesis, Tulane University, New Orleans, 1985.

- Nowotny, Karl Anton, *Tlacuilolli: Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of the Borgia Group*, Norman, University of Oklahoma Press, 2015 (1961).
- Nowotny, Karl Anton, Everett, George A. e Sisson, Edward B., *Tlacuilolli:* Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of the Borgia Group, Norman, University of Oklahoma Press, 2005.
- Pedraza y Martínez, María del Pilar, "La introducción del jeroglífico renacentista: los "enigmas" de la Universidad de Salamanca", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 394, (1983), pp. 5-42.
- Pharo, Lars Kirkhusm, "Transfer of Moral Knowledge in Early Colonial Latin America", em *The Globalization of Knowledge in the Iberian Colonial World*, 53-94, edition Open Access, Berlin, Max Planck Institute for the History of Science, 2016.
- Resines, Luis, "Sobre el catecismo pictográfico atribuido a Bernardino de Sahagún", *Estudios de historia social y económica de América*, nº 12, (1995), pp. 663-667.
- Restall, Matthew. "Heirs to the Hieroglyphs: Indigenous Writing in Colonial Mesoamerica", *The Americas*, 54, n° 2, (1997), pp. 239-267.
- Restall, Matthew, "A History of the New Philology and the New Philology in History", *Latin American Research Review*, 38, no 1 (2003), pp. 113-134.
- Robertson, Donald, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period:* The Metropolitan Schools, Norman, University of Oklahoma Press, 1994.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, "Jeroglificos Indígenas", em *Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1995, pp. 313-323.
- Rojinsky, David, Companion to Empire: A Genealogy of the Written Word in Spain and New Spain, c. 550-1550, Amsterdam, Rodopi, 2010.
- Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las Cosas de Nueva España* ("Codex Florentino", 1577), MS Mediceo Palatino 218-220, Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana.
- Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, numeración, anotaciones y apéndices de Ángel María Garibay K., México, Editorial Porrúa, 1956 (4 vols.).
- Salazar, Alonso de, Fiesta que hizo el Insigne Colegio de la Compañia de Iesus de Salamanca, a la Beatificacion del glorioso Patriarcha S. Ignacio de Loyola..., Salamanca, Suzana Muñoz [1610].

- Sariñana y Cuenca, Isidro, *Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas...*, México, viuda de Bernardo Calderón, 1666.
- Schneider, Elena A., "Testerian Hieroglyphs: Language, Colonization, and Conversion in Colonial Mexico", *The Princeton University Library Chronicle*, 69, no 1, (2007), pp. 9-42.
- Skidmore, Joel (ed.), *The Pari Journal*, vol. 7, no 4, Special Nahuatl Writing Issue (Spring 2008).
- Thompson, J. Eric S., "Systems of Hieroglyphic Writing in Middle America and Methods of Deciphering Them", *American Antiquity*, 24, n° 4 (1959), pp. 349-364.
- Todorov, Tzvetan, "Knowledge in Social Anthropology: Distancing and Universality", *Anthropology Today*, 4, no 2, (1988), pp. 2-5.
- Torquemada, Juan de, *Monarquia Indiana*, Madrid, Nicolás Rodríguez Franco, 1723 (1615).
- Tovar, Juan de, Historia de la venida de los indios a poblar a México de las partes remotas de Occidente los sucesos y perigrinaciones del camino a su gobierno, ídolos y templos de ellos, ritos, ceremonias y calendarios de los tiempos, Codex Tovar, Codex Ind 2, Providence, RI, Brown University Library, c. 1585.
- Troncoso Pérez, Ramón, "Nepantla, una aproximación al término", *Tierras Prometidas. De La Colonia a La Independencia*, Castany, Bernat *et alii* (eds.), Barcelona, Centro Para La Edición de Los Clásicos Españoles-UAB, 2011, pp. 375-398.
- Valadés, Diego de, *Rhetorica Christiana*, Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579.
- Valadés, Diego de, *Retórica cristiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Velazco, Salvador, "Reconstrucciones historiográficas y etnicidades emergentes en el México colonial: Fernando de Alva Ixtlilxochitl, Diego Muñoz Camargo y Hernando Alvarado Tezozomoc", en Conferencia de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Chicago, 1998.
- Vincke, Estefanía Yunes, *Books and codices. Transculturation, language dissemination and education in the works of friar Pedro de Gante*, PhD Thesis, University College London, 2014.
- Volkmann, Ludwig, *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik u. Emblematik in ihren Beziehungen u. Fortwirkungen*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1923.

- Whittaker, Gordon, "Aztec hieroglyphics: a name-based writing system", Language & History, vol. 61, issue 1-2, (2018), pp. 1-17.
- Whittaker, Gordon, "The Principles of Nahuatl Writing", Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft, no 16, (2009), pp. 47-81.
- Young, Dwight W., "A Monastic Invective against Hieroglyphs", em *Studies Presented to Hans Jakob Polotsky*, Dwight W. Young (ed.), East West Gloucester, Eisenbrauns, 1981, pp. 348-60.
- Zender, Marc, "One Hundred and Fifty Years of Nahuatl Decipherment", em *The Pari Journal*, Joel Skidmore (ed.), vol. 7, no 4, Special Nahuatl Writing Issue (Spring 2008).

# Non fecit taliter omni nationi: los emblemas de la identidad criolla novohispana en expresiones de lealtad a la monarquía de los Austrias Menores

Salvador Lira y María Isabel Terán Elizondo Universidad Autónoma de Zacatecas Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas

La fachada de la catedral metropolitana de México y su primer cuerpo, así como el cimborio, fueron culminados en la segunda mitad del siglo XVII, en gran medida bajo el mandato virreinal de Sebastián Antonio de Toledo, conde de Mancera. Aún se puede apreciar en la fachada la descripción latina que indica el suceso, el cual sirve de sostén a la imagen de la Inmaculada Concepción y a su vez al águila devorando a la serpiente, representativa, primero, de la fundación del imperio mexica, y, después, del criollismo y la identidad mexicana. La inscripción indica:

D. O. M. SS.ma Q. V. M. MARIÆ IN COELOS ASSUMPTÆ. Car. II Hiſ.rum Rex & Reg. Gen.ix D. Mariana Tuu.x & Reg.um Guuern.ix Regio q; nomine D. Ant. Sebaſt. & Toledo Marchio de Mācera Nouæ Hiſp.x Prorex hoc fidei teſtim.um. a Car. Linuic tolmp.re V. cū Cathol.a Relig.e in hoc Nouo Orbe fundatum & atib. Pijs Succeſſoribo Philippis Regalo expenſis extructum. in reuerentiæ. & gratit.is monumentū. D. O. C.

Anno 1672. Non fecit taliter omni Nationi. P∫alm: 147 ¹.

<sup>1</sup> El texto latino muestra algunas dificultades con respecto a la tipografía y concordancias. Agradecemos a Jesús Darío Lara Rincón por apoyarnos en el desciframiento de algunos aspectos latinos y tipográficos. La traducción que se propone es: "Al Señor y a su Santísima Madre María Ascendida al Cielo. Carlos II, rey de las Españas y la reina madre, doña Mariana y Señora de estos reinos. Y en nombre del Rey don Antonio

La cita latina demuestra una serie de detalles con respecto a la elaboración de símbolos que, con el pasar de los años, sirvieron para la representación de la formación de una identidad. No obstante, en principio, el proceso fue una conjunción de factores, en relación al orden establecido.

En este sentido se observan en la inscripción tres elementos de categorización. En primer lugar, la casa de Dios y de Santa María, por intercesión de los reyes españoles de la casa de Austria: Carlos V, Felipe IV, Mariana de Austria y Carlos II. Posteriormente la mediación por parte del virrey conde de Mancera. Después, la doctrina católica en el Nuevo Mundo, singularizado por el mote Non fecit taliter omni nationi (Salmo 147).

Los tres puntos no son tema baladí. Por el contrario, son parte de un proceso de conjunción de imágenes que, si bien pertenecieron a un mundo judeocristiano y grecolatino, formaron parte del proceso de la conformación de la identidad novohispana. A ellos se le sumaron otras imágenes que, con referencias al Imperio Mexica o el pasado prehispánico —que no es uno, sino varios—, fueron reinterpretados en aras de dar una continuidad al imaginario criollo.

Ahora bien, no era la primera ocasión en que se utilizaba el salmo 147 como mote para caracterizar al nuevo orbe. Ya antes había sido utilizado, principalmente en relación con la controvertida imagen de la Virgen de Guadalupe y su referencia en el *Apocalipsis*.

En la primera etapa del ciclo virreinal, la imagen del Nuevo Mundo se había vinculado a la del Paraíso Renovado o al campo impúber del mundo, pero en el siglo XVII —enmarcados en el periodo de los gobiernos monárquicos de Felipe III, Felipe IV y Carlos II— se forja una propuesta identitaria más compleja, en pro de igualar los territorios, valorarlos y ser parte del contexto internacional.

Sebastián de Toledo, Marqués de Mancera, virrey de la Nueva España, este testimonio para la Fe, por el invicto Emperador Carlos V, con la doctrina católica en este Nuevo Mundo; asentado y atribuido por el pío sucesor real Felipe, a sus expensas, fue construido en recuerdo de su reverencia y gratitud. Año 1672. 'No hizo cosa semejante a ninguna otra nación', Salmo 147".

Más allá de pensar estas imágenes para el siglo XVII como representaciones de una posible emancipación, se trataron de la construcción de nexos con el fin de reforzar el vínculo de la lealtad. No hay que olvidar que en el periodo de los Austrias la monarquía tuvo una composición compuesta (Elliot, 2010). La lealtad mayor era la del rey, pero sobre ella había una serie de *lealtades* que dan cuenta de una sociedad basada en el derecho por privilegios. Así, fueron sendas expresiones entre lealtades por intercesión, autonomías y *patria* —referida al concepto del *pater-padre*—, quienes dieron legitimidad a las jerarquías existentes, bajo una mayor, el monarca.

Las representaciones de la monarquía en la Nueva España tuvieron un cariz significativo debido a que el soberano jamás pisó sus territorios (Mínguez, 1999). Expresiones de lealtad como bautizos a príncipes, juras reales, exequias o entradas a virreyes sirvieron para la formación de una imagen del soberano y su teorización del buen gobierno, de los vasallos y del orden político. Su función principal era la de una *fiesta de Estado* (Rodríguez de la Flor, 1995) que dio legitimidad a las jerarquías existentes. En ellas se presentaron emblemas que significaron discursos relativos a la monarquía, al suceso y al orbe novohispano.

El objetivo del presente ensayo —bajo una perspectiva histórica, cultural y literaria— es explicar los emblemas que revalorizaron o que hacen referencia a la identidad de la Nueva España y en general de América en expresiones de lealtad dirigidos a la potestad de la monarquía en el siglo XVII durante los gobiernos de los Austrias Menores.

La emblemática dedicada a la monarquía hispánica en las fiestas de Estado novohispanas fue un vehículo ideal para mostrar visualmente cómo se estaba forjando una identidad criollista. Pero, más allá de suponer erróneamente que servían como elementos de ideas emancipadoras, se trataba más bien de un proceso de reelaboración de imágenes que reforzaban la lealtad: su intención era darle a América y a la Nueva España un lugar más preeminente en el concierto de los territorios y reinos españoles.

En el presente ensayo se abordan tres categorías de emblemas. En la primera se describen la transformación de la imagen del orbe americano; en la segunda se explican la re-conceptualización del águila mexica; y, finalmente, se estudian las imágenes de los jeroglíficos de soberanos prehispánicos que fueron reutilizados para pasar a formar parte de la tradición política de los monarcas españoles.

## 1. América, de salvaje desnuda a noble señora indígena

Para el Occidente europeo el descubrimiento de América significó, entre otras cosas, la simbolización de un espacio y sus habitantes. Las descripciones territoriales, tanto de los hombres que pisaron el continente como de quienes escribieron desde Europa, describían una tierra de riquezas naturales. Parte de los imaginarios con respecto a América fue la del sueño del Conquistador, que se fijó de manera brillante e irónica en el *Quijote* de Cervantes para el caso hispánico (Rodríguez Prampolini, 1992).

Como parte del pensamiento renacentista, diversas regiones del mundo fueron simbolizadas a partir de emblemas, íconos, empresas o alegorías, según las manifestaciones de múltiples autores. Si bien la imagen de América fue elaborada en varias representaciones librescas y emblemáticas, fue la *Iconología* de Cesare Ripa la que fijó sus características visuales más importantes.

Lo relevante de la propuesta alegórica de América de Ripa, que se difundió a lo largo del siglo XVI, es que se trata de una interpretación que reúne un conjunto de atributos que se suponía representaban al continente. América es caracterizada en su *Iconología* como se describe a continuación [Figura 1]:

Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro, y ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruzándoles todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas.

Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndoseles alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo él hecho de plumas de muy diversos colores.

Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas, así

como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño (Ripa, 2007: II, 108).



Fig. 1. Alegoría de América. Cesare Ripa, *Iconologia...*, Roma, appresso Lepido Facij, 1603, p. 538.
Imagen digital cortesía del Getty Research Institute.

Para Cesare Ripa (2007: II, 108), la mujer aparecía desnuda como los nativos del continente, aunque algunos usaban algún pedazo de tela para tapar sus "vergüenzas". Además, explica otros cuatro motivos de la imagen: la corona de plumas, representativa de los adornos típicos del lugar; el arco y las flechas, las armas de los habitantes; el cráneo bajo sus plantas, que significaba la barbarie y canibalismo de los indígenas; y el caimán o lagarto, animal autóctono y fiero que devoraba a los hombres.

Esta representación de América propuesta por Ripa fue el resultado de un proceso de conjunción de ideas e imágenes y con el tiempo se convirtió en un tópico visual y literario, ya que su libro *Iconología* tuvo tanta difusión y éxito que funcionó como una preceptiva gráfica. Su alegoría de América sería utilizada en múltiples escenarios, tanto monárquicos, como artístico-culturales, como arquitecturas efímeras, obras literarias o portadas de libros.

Pero si bien en el caso novohispano se utilizó esta imagen en algunos eventos, fue durante la segunda mitad del siglo XVII, justo en el momento clímax de la conformación de una conciencia criolla, cuando se dio un cambio en la representación de América, resignificando sus atributos y formas.

En el libro de exequias a Felipe IV patrocinado por la Real Audiencia de México, *El Llanto del Occidente...* (1666), descrito por el jesuita Isidro de Sariñana, aparece por vez primera en una expresión monárquica un grabado sobre América (Lira, 2017b). De hecho, el libro cobra mayor relevancia al ser la primera publicación con emblemas grabados del que se tiene registro en todo el periodo virreinal novohispano, publicado por una casa del orbe americano.

La imagen de América dista mucho de apegarse a la alegoría de Cesare Ripa, pero no por ignorancia, sino que, por el contrario, el mismo emblema da cuenta del conocimiento de la obra del italiano, pues en la relación de las exequias aparece una "teorización" del emblema en las bases de la *narratio philosophica*, basadas principalmente en las glosas emblemáticas de Claude Mignault.

El emblema en cuestión, dedicado al fallecimiento de Felipe IV [Figura 2], es el de un túmulo dividido, separado por el océano Atlántico. Sobre las aguas navega un barco de este a oeste con la noticia fúnebre real. En los dos extremos, dos mujeres nobles tocan ambos lados del aparato funerario. Al lado derecho se encuentra la representación de Europa, apegada al modelo de Ripa, es decir, se trata de una mujer madura, coronada, con túnica y cetro. Al lado izquierdo está América, pero no desnuda ni con los atributos de barbarie, sino vestida de *huipil*—vestimenta noble de los antiguos mexicas—, coronada y con una palma en una de sus manos, a manera de cetro. De este modo se representa al orbe americano con la imagen de una indígena de ascendencia noble, con su dignidad intacta, restituyendo con ello los valores del territorio y exaltándolo y equiparándolo al orbe europeo.

La *subscriptio* reitera el sentido: una décima en octavas pone en el mismo nivel a ambos territorios representados, lo dos sintiendo por igual la muerte de Felipe IV:

Discursivo infiera el llanto lo GRANDE de tu renombre: cuánto fuiste como hombre, si como polvo eres tanto; tu muerte descubre cuánto; pues a la urna peregrina de tus cenizas destina dos mundos, en que te alaben, y en dos mundos, aún no caben los polvos de tu ruina (Sariñana, 1666: sn).

El emblema cuenta con dos motes: uno de Marcial, Iacere uno non poterat tanta ruina loco ("No podía caber en un lugar tanta ruina"), y otro de Virgilio, Tanti prænuncia luctus ("Aviso de tanto llanto"). El navío lleva la cédula real de la noticia fúnebre y la urna peregrina, considerada en los rituales de exequias como el cuerpo mismo del monarca.



Fig. 2. Isidro Sariñana y Cuenca, Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas: fúnebres demostraciones, que hizo, pira real, que erigió en las exequias del rey N. Señor D. Felipe IIII. el Grande, en México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1666, jeroglífico 1. Imagen digital cortesía del Getty Research Institute.

En ambos mundos, representados por las dos nobles sosteniendo el túmulo, no cabía el llanto. El concepto era, según Isidro de Sariñana, el de igualar un mismo territorio, en *exempla* del emblema 133 de Andrea Alciato sobre la muerte del Juan Galeazo, primer duque de Milán. En la obra del boloñés, la intención era la de significar que la muerte y lugar del soberano eran también el cuerpo y llanto del territorio del ducado.

Como ya se dijo, es este túmulo novohispano donde América aparece como una indígena vestida con un rico *huipil* y ubicada en un mismo nivel y dignidad que Europa, respetando la noble herencia del Imperio Mexica, y este emblema tuvo una aceptación relevante en los diferentes espacios dispuestos a expresar lealtad a los modelos monárquicos².

Algunos meses después, en el túmulo realizado por la Real Audiencia de Guatemala y en colaboración con el obispado de tal sitio —justo a un año de la muerte de Felipe IV— volvió a parecer esta nueva representación de América con las mismas características establecidas por la obra de Isidro de Sariñana, convirtiéndose en una estrategia novedosa de dignificar al orbe americano frente a la visión europea. De este túmulo no se tienen grabados; sin embargo, se cuenta con descripciones ecfrásticas en el libro de exequias Urna sacra, y fúnebre pompa..., publicado en 1666. El motivo central del aparato efímero guatemalteco era el del llanto del mundo por "El Grande".

El segundo cuerpo estaba coronado por el águila de los Austrias. De ahí bajaban cuatro columnas a un cuerpo superior en el que se ubicaba el cenotafio del monarca. En ellas se pusieron las representaciones de las cuatro partes del mundo, cada una llorando por la muerte del rey. La primera era Europa, vestida de color blanco con faldones y manto militar al estilo romano. A sus pies había instrumentos bélicos e insignias. En su escudo se podía ver el mote latino Pro relligione ("En el lugar de la religión"). Por subscriptio:

Con llorar la menor parte, por dos lloro en la ocasión, por mí, por la Religión (Sariñana, 1666: 12r).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Un ejemplo notable es el de Sor Juana Inés y *El Divino Narciso*. Véase el trabajo de Koloffon (2013).

En la segunda columna estaba la representación de Asia, con flechas y arco. Según la relación, en cierta forma infantil, pues "daba a entender bastamente el motivo Superior de su llanto en las turbaciones del semblante, en los divertimentos de la vista, en las tenuras del ademán". Tenía el mote latino Pro Grandita ("En lugar de los Grandes"), seguido del siguiente terceto:

Pues tanta parte me cupo de la Grandeza perdida, lloraré toda mi vida (Sariñana, 1666: 12r).

El continente africano estaba representado con adorno capellar y turbante, sin engalanar. Tenía un traje de alquicel —vestidura morisca— y en el suelo una lanza. Por mote, Pro Pietate ("En lugar de la Piedad"), y el terceto:

Sin piedad, pues la perdí, por la parte que me toca, a lágrimas me provoca (Sariñana, 1666: 13v).

América aparecía "como mayor parte del mundo". Con los cabellos desarreglados y con un semblante de dolor. Se encontraba vestida con un *copil* por tocado y un *huipil* rico, vestimenta característica tanto de la nobleza mexica como de otros pueblos prehispánicos. Se ataviaba además de ricos metales y perlas que, según la relación, abrillantaba la riqueza de sus vestiduras, en alusión a las vetas y minas del orbe novohispano. Tenía el mote latino Pro largitate ("En lugar de largueza"). De *subscriptio*:

Llora por la mayor Parte, que si faltó la largueza, ¿Qué me importa la riqueza? (Sariñana, 1666: 13v).

En este túmulo guatemalteco se puede observar la intención de generar una jerarquía entre las cuatro partes del mundo a partir de las estatuas-emblemas. Y según el texto, América es la que aparece con mayor preeminencia por su nobleza y la riqueza ostentada en su vestimenta. En los casos de Europa y Asia se sigue la propuesta de alegoría de Ripa, aunque en el caso de esta última se destaca la grandeza del territorio (2007: II, 104) y el motivo de las flechas o dardos en el relieve de una medalla de Adriano (2007: II, 104-105). En el caso de África la representación cambia, pues en la *Iconología* aparece como una mujer desnuda, de tez morena, con la cimera de una cabeza de elefante, un escorpión y una cornucopia. Sin embargo, resulta evidente que tras el motivo de llorar la muerte de Felipe IV está la intención criolla de ofrecer un orden del mundo en el que se reivindica a América como una señora de la nobleza indígena prehispánica.

Los motivos planteados en los dos túmulos filipinos propuestos por las Reales Audiencias de México y Guatemala tendrían reelaboraciones posteriores. En la capital novohispana, en el cierre y demostración de la transición dinástica de los Austrias a los Borbones durante los *actos de real sucesión*, se propondrá como eje que corona los aparatos rituales clave de tales actos —el túmulo y el tablado de jura—, la organización de los mundos que lloran y celebran la muerte de Carlos II, así como el ascenso de Felipe V. Aunque los autores y relatores de los eventos fueron distintos, coincidieron en la fabricación siguiendo una misma línea de pensamiento para el ritual de transición entre las exequias y la jura, que además se ve unificada por los pareceres del jesuita Juan Ignacio de Castorena y Ursúa (Mora, 1701; Mendieta, 1701 y Castorena, 1711).

La jura real, si bien está atribuida en el impreso a Gabriel de Mendieta Rebollo, alumno de Carlos de Sigüenza y Góngora, recientes investigaciones dan cuenta que el autor principal detrás es el jesuita zacatecano Juan Ignacio de Castorena y Ursúa (Lira, 2019). Según la relación, se realizó un teatro en la explanada del palacio real y la catedral metropolitana, adornado con motivos de flores de lis y rosas de Castilla. En el centro, sobre el retrato de Felipe V develado en el momento de mayor apoteosis protocolaria, se puso una gran corona de oro sobre dos mundos [Figura 3].

En la derecha, en la misma disposición gráfica propuesta en el túmulo a Felipe IV descrita por Isidro de Sariñana, estaba una matrona aderezada de peto, espaldar, cetro y corona, que según el texto simbolizaba a Castilla, y que en el texto de Sariñana corresponde a la representación de Europa. En la parte superior se encuentra un rótulo con el

lema: Castilla. Por nuestro cathólico rey Philipo Quinto, y un poema. En la parte opuesta una señora noble compuesta con un cetro de plumas, vestida de *huipil-cupil* con insignias de oro y plata, ostentaba el lema: Nueva España. Por nuestro magnífico rey Philipo Quinto.



Fig. 3. Dibujo de los dos Mundos coronados en el aparato de jura a Felipe V.

# Ambas representaciones tenían un soneto. El de Europa es:

#### SONETO.

Sus Diademas Castilla esclarecidas rinde a tus plantas, cuando Rey te abonas, y nunca vio tan altas sus Coronas, que cuando las miró a tus pies rendidas. Ya traes las Almas a tu Carro uncidas, mas para atarlas si de amor blasonas te diera el Cielo sus lucientes Zonas, a no estar ya las Almas tan cogidas. PHELIPE, aunque a tus Armas condujeras de Marte los Bistonios Escuadrones, si no es con el amor, no nos vencieras. Levantas en las Almas tus Pendones, y en cada pecho, REY verte pudieras, si pudieras mirar los corazones (Mendieta, 1701a: 9).

#### El de América:

#### **SONETO**

Cuando devana en su estación lucida
Febo los siglos: por mayor decoro
le ministra la AMÉRICA hilos de Oro,
para que hile el estambre de tu vida.
¿Quién duda será esta esclarecida,
si de las luces el flamante Coro
la hilan, cuando la luz con triste lloro
se ve en fatal Ocaso obscurecida?
En el Ocaso vives: y el Averno
de sombras, obscurar tu luz no quiere,
porque es de muertes Muerte el amor tierno.
En el Ocaso vives: y se infiere,
que serás, oh PHELIPE, Sol eterno:
pues que vive tu luz, donde el Sol muere (Mendieta, 1701a: 10).

La propuesta de ubicar a América y Castilla-Europa en un mismo nivel confirma la aceptación y difusión del emblema diseñado en el *Llanto del Occidente* en 1666. Y en las siguientes exequias reales, dedicadas al último de los Austrias españoles, también estuvo presente la nueva forma de representar a América. En el túmulo, el ordenamiento expresó de nuevo una jerarquía del mundo, con el mismo modelo realizado también en la Real Audiencia de Guatemala.

En el sexto cuerpo de la pira funeraria, descrita en el libro de exequias *El sol eclipsado...* (Mora, 1701), dedicado a Carlos II, se levantó una circunferencia con cuatro esquinas donde se situaron cuatro estatuas representando de nuevo a las partes del mundo que sostenían con uno de sus hombros el cojín que contenía las armas reales, la corona, el cetro y el estoque del difunto monarca.

En la parte derecha se encontraba (Mora,1701: 76v) "como la más Señora y engrandecida" la estatua de Europa. Tenía armadura de peto y espaldar bruñida de plata, con manto militar y corona. Su gesto era de llanto. De *subscriptio*:

No de Febo el ardor, de CARLOS siente la EUROPA la luz bella obscurecida: porque cual claro SOL daba en su Oriente, el esplendor al lustre de su vida; mas cuando CARLOS yace en Occidente tinieblas toda en sombras revestida; luto arrastró del SOL en los desmayos, para llorar la falta de sus rayos (Mora, 1701: 76r).

Junto a Europa, estaba América (Mora, 1701: 79v). Vestía de la misma manera que en el emblema de Isidro de Sariñana: un *huipil* rico, *cupil* bordado, enaguas de vestido, y una cobija de luto. En sentencia de hipérbaton por parte del relator, brillaban más sus llantos que la plata y el oro de sus minerales. De *subscriptio*:

La AMÉRICA de lágrimas bañada, los lutos viste, y el dolor exprime, porque cuanto del SOL suyo ilustrada, ya en tinieblas de horror su Ocaso gime. Y la luz, que contempla ya eclipsada, cuando a su CARLOS el Sepulcro oprime, cediera con sus rayos al Oriente, por no ver a tal SOL en Occidente (Mora, 1701: 79v).

Asia fue representada con el traje "Persiano" (Mora, 1701: 79r), con arco y flechas por insignias. De *subscriptio*, la siguiente octava:

Vista ASIA también su triste manto, porque si al SOL difunto llora el Mundo no es menor Astro el SOL, que con espanto, se eclipsa al fenecer CARLOS Segundo, y por CARLOS el Asia vierte el llanto, para que en sentimiento tan profundo general el dolor, sea de tal modo, que llore el Asia, y llore el Orbe todo (Mora, 1701: 79r).

Finalmente se representó a África (Mora, 1701: 79r) vestida de capelar, turbante y volantes "todo sin orden descompuesto". El autor de la relación aclara el sentido, pues no miraba la estatua la gala de su traje en la bizarría del alquicel o almalafa, dando así una imagen denostada. De *subscriptio*:

Las que el SOL de sus rayos difundía brillantes luces; nieblas son mortales, con que el ÁFRICA llora el triste día, en que vistió las sombras más fatales: pues si al ÁFRICA CARLOS esparcía de inmensa luz los Rayos Imperiales; ya con su Ocaso llora oscurecido África en CARLOS su esplendor lucido (Mora, 1701: 79r).

La manera en que se representaron las cuatro partes del mundo responde al modelo del túmulo filipino en Guatemala. Se igualan Europa y América, pues, aunque la primera goza de ostentación y mayor edad a manera de dignidad, está en el mismo nivel jerárquico que América. África y Asia están representadas atrás, con cierta denotación negativa por sus atributos o elementos territoriales. El motivo central del túmulo es el del sol eclipsado y cada una de las *subscriptio* manifiesta el claroscuro de su luz y ocaso, en remembranza de los emblemas para tal motivo en contenidos como Solórzano o Saavedra de Fajardo, por mencionar a algunos.

Con lo expresado hasta aquí es válido sostener que la visión de América propuesta por los novohispanos en la segunda mitad del siglo XVII difiere significativamente de la de Ripa y se caracteriza por aparecer como una indígena noble que recupera la gloria del pasado prehispánico. Con ello, además de dignificar al territorio, dignifica también a sus pueblos y habitantes, como parte de una tradición imperial prehispánica, alejada de la barbarie y desnudez conceptualizada en la imagen de la *Iconología*. El igualar el valor de América con el de Europa en todos los casos novohispanos de muestras de lealtad a la corona descritos, es un claro indicio de la conformación de una identidad que reivindica el valor, decoro y pertinencia de lo americano.

## 2. El águila de Tenochtitlán y el nuevo Huitzilopochtli

La ciudad de México fue la primera en el orbe novohispano en obtener el título de "Muy noble y leal ciudad", otorgado por Carlos V. Entre otros beneficios a tal distinción, fue la de obtener un escudo de armas dado por el emperador. Se trata de un castillo con tres puentes sobre una laguna, a los lados dos leones rampantes, todo ello adornado con diez hojas de nopal. Este escudo que le otorgaba preeminencia a la ciudad y se podía llevar y colocar en los diferentes escenarios dispuestos para las *fiestas de Estado*, apareció grabado, en una versión estilizada, en el primer libro de exequias americano, el *Túmulo Imperial...* de Francisco Cervantes de Salazar [Figura 4].

Sin embargo, a pesar de la importancia y significado de contar con un escudo de armas, la sociedad criolla de la capital novohispana prefirió identificarse con el motivo fundacional de la antigua ciudad azteca, Tenochtitlán. Probablemente esto se debió a la intención de rescatar una antigua tradición "imperial", al considerar al pueblo mexica como un imperio que fue anexado a la corona hispánica. Con ello, la tradi-

ción regia de los aztecas era también la de España. David A. Branding (2015) argumenta al respecto que en la Nueva España los patriotas criollos insistían en establecer la continuidad entre Tenochtitlán y la capital virreinal, construida sobre ruinas.

El mito de la fundación de Tenochtitlán fue por demás conocido durante el periodo virreinal. Los aztecas eran un pueblo nómada venido



Fig. 4. Francisco Cervantes de Salazar, *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*, en México, por Antonio de Espinosa, 1560. Portada. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

del norte buscando un asentamiento para construir su ciudad principal. Uno de sus dioses, Huitzilopochtli —del sol y de la guerra—, vaticinó a los mexicas que debían fundar su ciudad en el lugar en donde se encontrasen en medio de una laguna y a pleno sol a un águila sobre un nopal devorando una serpiente. La coincidencia de que el símbolo de identidad mexica y el de los Austrias fuera un águila propició la identificación entre ambos.

El mito fundacional de Tenochtitlán fue difundido en el periodo virreinal mediante códices o publicaciones, tanto novohispanos como europeos. Por ejemplo, en el Códice Mendoza que habla de la historia de los aztecas, aparece un dibujo del águila encima del nopal, realizado probablemente por el indígena Francisco "Gualpuyocuacal" y glosado por el canónigo Juan González. También fue difundido en la descripción y teorización que hace Athanasius Kircher en el *Oedipus aegyptiacus*, cuando habla de la pictografía mexicana (Trujillo, 2011: 104-116).

En el caso de las expresiones de lealtad, fue en las exequias al príncipe Baltasar Carlos cuando se colocó por vez primera en un túmulo un emblema del águila y la serpiente<sup>3</sup>. Las honras fúnebres fueron solemni-

Varios autores han trabajado el tema del águila en la emblemática dispuesta en exequias reales novohispanas. Víctor Mínguez lo ha hecho mediante una perspectiva en la Historia del Arte e iconografía, analizando los libros de exequias novohispanos al príncipe Baltasar Carlos, Felipe V y Carlos II (2001: 265-286); con las virtudes del águila como símbolo dinástico de Carlos II lo hizo en La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria (2013: 107-125). Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya han abordado al águila como un animal de emblemas en "Los imperios del águila" (2006: 245-281). Salvador Lira ha realizado un estudio histórico, cultural y literario del águila en las exequias reales novohispanas a los Austrias españoles, en "El águila en libros de reales exequias novohispanas por la Real Audiencia de México (1560-1701)" (2017a). Inmaculada Rodríguez Moya ha realizado un análisis desde la Historia del Arte sobre el uso del águila en las exequias a reinas realizadas en la Nueva España, en "La mujer-Águila y la imagen de la reina en los virreinatos americanos" (2006: 58-75); y también ha estudiado el jeroglífico del águila en las exequias a Bárbara de Braganza organizadas por la Real Audiencia de México (2013: 115-148). Beatriz Mariscal analizó las exequias de Mariana de Austria con el tema del águila en "La muerte de una reina lejana. Las exequias de Mariana de Austria en la Nueva España" (2009). Finalmente, Enrique Florescano trabajó el concepto del águila como antecedente de la bandera de México, donde analizó dos jeroglíficos impresos en las exequias de Felipe IV y de Carlos II (1998).

zadas el 22 y 23 de mayo de 1647 en la capilla real de la catedral metropolitana. La descripción del túmulo y los ceremoniales se registraron en *Real Mausoleo y Funeral Pompa...*, patrocinado por la Real Audiencia de México (Lira, 2018).

En el túmulo se colocaron dos águilas: la de los Austrias, y el tema central del túmulo: la reelaboración de la de Tenochtitlán reinterpretando un mito grecolatino. Cabe recordar que Baltasar Carlos fue el primogénito varón de Felipe IV, heredero frustrado por su repentina muerte. Su deceso reconfiguró diversos proyectos hispánicos en el reino.

El túmulo tuvo tres plantas cilíndricas. En el centro estaba un cuadrado con los retratos-emblemas de los antecesores reales del rey en turno, Felipe IV: Felipe I "El Hermoso", Carlos V, Felipe II y Felipe III. En la parte superior se colocó el motivo simbólico del túmulo. Fue una formidable articulación mítica y referencial entre tres elementos: un águila con el príncipe Ganimedes tratando de subir al cielo, aludiendo a la generosidad de la ciudad de México. La intención era interrelacionar los signos de la tradición clásica con el despliegue del águila mexica.

Cabe recordar que Ganimedes era el hijo del rey Tros, quien dio su nombre a Troya. Gracias a su belleza, Zeus lo hizo inmortal, convirtiéndolo en el copero de los dioses. El príncipe mítico no llegó a ser rey. En la primera edición del libro de emblemas de Alciato, aparece la referencia de Ganimedes ascendiendo sobre un águila, en alusión a Zeus [Figura 5]. En la edición de Bernardino Daza aparecen Ganimedes y el ave siendo observados por un can, sobre un río y una ciudad [Figura 6].

# Robert Graves argumenta:

La ascensión (de Ganimedes) al cielo montando en un águila o en forma de águila es una extendida fantasía religiosa (...). Su historia está entremezclada con un relato de lucha constante entre el Águila y la Serpiente —el año creciente y el menguante, el rey y su sucesor—, y, como en el mito de Llew Llaw, el águila, que lanza su último aliento en el solsticio de invierno recupera mágicamente toda su fuerza y renace (Graves, 2009: 152).



Fig. 5. Andrea Alciato, *Emblematum Liber*, Augsburgo, Heinrich Steyner, 1531, B6r, emblema *In Deo Laetandum*. Bavarian State Library.



Fig. 6. Emblema de Ganimedes en la primera edición de los *Emblemata* de Alciato en castellano. Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas...*, Lion, Guillaume Rouille, 1549, p. 53.

Biblioteca Nacional de España.

En el túmulo novohispano al príncipe Baltasar Carlos se puso al águila en la parte alta luchando contra una serpiente. De esta manera, al mismo tiempo, se hacía referencia al mito clásico grecolatino y al mito prehispánico fundacional de Tenochtitlán, y ambos se contrastaron con la muerte del joven príncipe. Esto se corrobora con el hecho de que los demás emblemas de la pira serían una especie de crítica ante el fallecimiento del primogénito de Felipe IV, resaltando su condición de príncipe malogrado. Por ello se representaron otros personajes en la misma condición como Ícaro o Faetón.

El túmulo a Baltasar Carlos no fue la única ocasión que se propuso al águila de Tenochtitlán como centro de una pira funeraria. En las posteriores exequias a Felipe IV descritas en *Llanto del Occidente* por Isidro de Sariñana, se configuró como motivo central emblemático al águila sobre el nopal como parte de un sentido predestinado en la grandeza del orbe: el sostenimiento del reino y del monarca fallecido, cual nuevo Huitzilopochtli (Lira, 2019).

Sobre el motivo emblemático del *Llanto del Occidente* no se ha trabajado del todo, aunque existe un gran número de trabajos sobre este libro de exequias. Aquí se encuentra, de nuevo, la formulación de una identidad criolla que se reafirma con otros emblemas, como el ya reseñado de América representada como una mujer noble. En el cenotafio del túmulo, en el centro [Figura 7], estaba una urna sobre un *zoclo*, con una serie de ondas en la impresión de un lago. Al ser cuadrado, se pintaron cuatro águilas coronadas con las alas extendidas, sobre un "tunal" o grupo de nopales. Esta parte sostenía la tumba de Felipe IV con dos almohadas de tela y oro con las insignias reales y el crismón. Cada águila tuvo un epigrama a manera de *subscriptio*, en tanto que su formulación fue emblemática:

En el Epigrama de la frente principal, que miraba al Coro, comparaba México a las aguas de su Laguna, las de su llanto; y ponderaba, que estando fundada sobre un Lago, le daban en esta ocasión más humedad sus lágrimas, que sus aguas (...).

En el Epigrama del friso correspondiente al Altar mayor, aludiendo México, a las inundaciones, que en diferentes tiempos ha padecido, representaba, que si otras veces ha llorado de inundada, hoy se inunda

de llorosa, no siendo mucho, que basten sus lágrimas a llenar, hasta, que redunde, su lago, cuando con todas las espinas del sentimiento, que representa en las de su Tunal la rompe el amor las entrañas, cataractas de las lluvias de los ojos, para que padezca inundación de su llanto. (...).



Fig. 7. Cenotafio del túmulo a Felipe IV.

En el Epigrama, que correspondía a la puerta que sale a la plazuela del Marqués del Valle (...) detenía México a sus Ciudadanos, para que llorasen la muerte de su Rey, a vista de su sepulcro, y urna, que les mostraba sobre sí mesma, ostentando así su fidelidad, pues es tanta, que sabe poner sobre su mesma cabeza las insignias, y aun la representación de las cenizas de su difunto Rey (...).

Fuera de estar en el Túmulo el Águila, como insignia de México, se puso también con alusión a la antigüedad, que usó de Águilas en los sepulcros dedicándolas especialmente a los Túmulos, y Exequias de los Emperadores, y Reyes, como aves reales, cuyas nobles propiedades simbolizan las virtudes, con que se deben adornar los ánimos generosos de los Príncipes (Sariñana, 1666: 77v-69r).

De esta manera, el llanto de la ciudad por la muerte del monarca forma la laguna de México, cuyo símbolo fundacional —el águila de Tenochtitlán— sostiene a Felipe IV, el águila de Tenochtitlán. El emblema manifiesta a "El Grande" como un nuevo Huitzilopoctli de la ciudad vaticinada. Esta transición de valores se corrobora con el emblema cinco del *Llanto del Occidente* del águila "impostora" a la regia austriaca del orden hispánico [Figura 8].

La décima confirma el sentido, coronado por el mote REX PIUS ET MISERICORDS o "Rey piadoso y misericordioso".

La Águila Real expele vitoriosa del nido a la bastarda; mas piadosa los polluelos, que deja, le alimenta, y adoptándolos hijos, los fomenta. de este modo también Reyes Hispanos con los Indios, polluelos Mexicanos, piadosos, y clementes siempre fueron; pero todos, PHILIPPO, te cedieron; pues según tus afectos paternales, de adoptivos, se vieron naturales (Sariñana, 1666: sn).

La formulación emblemática propuesta en el centro del túmulo generaría una dinámica que sería replicada en las últimas exequias en

honor a algún miembro poderoso de la familia de los Austrias españoles. La más interesante, por cuanto su teorización en águilas imperiales, sería el túmulo a Mariana de Austria en 1696, descrito en *La imperial águila*... por Matías Esquerra, publicado un año después. Por el dominio y poder de la reina madre se propondrá al águila como insignia del poder, a pesar de que, como bien se advierte en los pareceres, el águila es un símbolo exclusivo para los soberanos varones.

El túmulo tuvo cuatro testeras con 16 emblemas. El libro de Matías Esquerra no contiene grabados, únicamente las descripciones de forma *ecfrástica*. El primer emblema es la configuración propuesta en el motivo central de la pira a Felipe IV.

Así, se pintó de jeroglífico a la numerosa población de la América septentrional "como las que habitan en el signo de libra", según las observaciones astronómicas. Todos los corazones estaban atados a otros



Fig. 8. Isidro Sariñana y Cuenca, Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas: fúnebres demostraciones, que hizo, pira real, que erigió en las exequias del rey N. Señor D. Felipe IIII. el Grande, en México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1666, jeroglífico 5.

dos mayores en igual mesura. Sobre ellos, las armas de la ciudad de México: "en un Tuno, o Nopal armado con agudas espinas, y sobre ellas tenía doloroso monumento una Águila muerta, atravesaba la orla este mote: In hoc signo vinces ("Con este signo vencerás"). De esta manera, en el signo del crismón, se hacía la reiteración al centro del túmulo en el *Llanto del Occidente*, sólo que, en esta ocasión, como águila y por tanto Huitzilopochtli, a reina Mariana de Austria. De *subscriptio*:

Dum Mexicana cadit, totum dolor afficit Orbem non tamen est recte ubique dolor penditur hic lachrimis, gemitu perpenditur illic utraque sed pondus fallit iniqua bilanx plus dolor hic lachrimis gemitus plus ponderat, aæquæ appendit solum, corde hilance potest.

Ergo vel occiduus, vel nullus ponderet, illum Cum Soli occiduo: corda fuere bilanx (Esquerra, 1697: 21v).

Por último, en el libro de exequias a Carlos II si bien se representó al sol eclipsado como su motivo emblemático central, se retomó la idea del águila de Tenochtitlán sobre la laguna. A diferencia de los túmulos a Mariana de Austria y a Felipe IV, en el libro de exequias a "El Hechizado" se colocó el jeroglífico donde el monarca aparece vivo, fuerte, con sus insignias reales y presto a renacer con la ayuda del sol [Figura 9].

El rey viste con sus insignias, con el resalto del cetro, corona y el toisón de oro. Lo sostiene el águila, que está sobre el nopal en el relieve del valle del Anáhuac. Sobre sí, el sol, de donde está el mote Non terret fulgor ("No atemoriza el brillo"). De *subscriptio*:

El Escudo de Armas de este Imperio de hijo de Águila Real bien te acredita cuando ancioso te sube al Hemisferio en que tu aguda vista no palpita. Con llegar a subirte hasta el Hesperio pues tu alma más allá se deposita. Llore pues con razón el Tenoxthlino pues que le falta un Sol tan Peregrino (Mora, 1701: sn).



Fig. 9. Agustín de Mora, *El sol eclipsado antes de llegar al zénit*, [México], Imprenta de Juan José Guillena Carrascosa, 1701, emblema del águila de Tenochtitlán.

El poema hace referencia al escudo de armas del imperio, al rey como sol y al llanto del "Tenoxthlino".

Como se ha hecho notar aquí, a pesar de que para la ciudad de México el escudo de armas otorgado por Carlos V era el oficial para las ceremonias o *fiestas de Estado*, el libro de exequias patrocinado por la Real Audiencia de México reivindicó como símbolo principal al águila de Tenochtitlán. De allí, la alusión al rey como un nuevo Huitzilopochtli, pues también era un sol en el papel de fundador del espacio y continuidad, así como de los rasgos del imperio prehispánico.

De esta manera, se fue configurando una imagen que en tiempos ulteriores sería considerada la unificadora de la identidad primero criolla y luego mexicana, y llegaría incluso a formar parte de la bandera nacional en el México independiente. Sin embargo, en el periodo que aquí se estudia, se trata de la expresión de identidad de un reino que fabrica y reinterpreta sus emblemas para el engrandecimiento de su monarca.

### 3. Los soberanos prehispánicos como Espejo de Príncipes

Como se ha mencionado, para David A. Branding (2015), la sociedad criolla novohispana de la ciudad de México, sobre todo de la segunda mitad del siglo XVII, insistió en proponer la continuidad de la ciudad de Tenochtithlán en la capital cabeza de la Real Audiencia. Las bases en las que fundaban sus argumentos era el que la conquista de la América septentrional había sido un proceso, en términos legales, de anexión de reinos a la corona de Castilla. Por tal motivo, como en otros reinos europeos se llevaba a cabo, se intentaba respetar la tradición regia y simbólica del orden anterior, anexándose en la del soberano en turno.

La tradición de los soberanos anteriores, dentro de la emblemática y los manuales de príncipes, configuraron un concepto por demás extendido: el *espejo de príncipes*. Ello servía, entre otros puntos, para resaltar las virtudes y señalar los posibles defectos de reyes o héroes, tanto de la tradición grecolatina y judeocristiana, como de la propia genealogía regia, configurando una alegoría que deviniera en los posibles actos y reflexiones del monarca en ese momento en el poder.

La utilización de estos modelos, que fueron presentados en muchas ocasiones a partir de emblemas, fue mediante libros dirigidos al príncipe. No obstante, en las *fiestas de Estado* también se emplearon emblemas o empresas, con el fin de que el soberano y sus vasallos sopesaran y corroboraran su lugar dentro de la jerarquía del reino. Por ello, los *espejos de príncipes* también se encuentran en expresiones de lealtad, como nacimientos y bautizos de príncipes, bodas, juras, exequias reales o bien en las entradas de virreyes, representantes del monarca.

En el caso novohispano, los *espejos de príncipes* fueron por *fiestas de Estado*. La gran mayoría de ellos entablaron complejas alegorías con elementos judeocristianos y grecolatinos. No obstante, durante la segunda mitad del siglo XVII se realizaron las primeras presentaciones de emblemas, como *exempla* del monarca, que rescataron la tradición de los héroes prehispánicos.

La primera referencia de la que se tiene registro es la *Relación Ajustada, Diseño Breve, y Montea sucinta de los festivos aplausos...* (1658), por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero, hijo de Felipe

IV<sup>4</sup>. Dentro de las diferentes formas de expresión por el regocijo del futuro heredero, se realizaron unos bailes de los indios naturales "que a la usanza de sus Reyes, y Gentilidad celebraron por tres días, con una perenne fuente de vino generoso" (*Relación Ajustada*, 1658: 9r).

El 28 de abril, pasadas las solemnidades de la Semana Santa, se realizaron tres días festivos por el nacimiento de Felipe Próspero. En ese primer día, a las dos de la tarde, se presentó en el patio del palacio real un grupo de "mexicanos", es decir, de indios mexicas. Entre los que comenzaron a actuar el Tocotín, apareció un indio quien representaba al "Monarca Moctezuma". La descripción de su vestimenta representa los siguientes motivos:

Venía vestido de un sayate, y calzón abierto, todo bordado de plumas azules, y pagisas: pendíanle de los hombros afianzadas con dos bien dispuestas rosas, tres tilmas, o mantas de oro, y seda, que formando un bellísimo arco iris, representaban el manto militar que usaban los Romanos. En la frente traía un copile, que es a modo de tiara, adornado de muchas perlas, y joyas; en el brazo izquierdo un gran quetzal, o brazalete sobredorado de donde en forma de penacho se remontaban verdes albahacas de plumas, y para señal de su arrogancia, una flecha de vara y media en la mano derecha, desmintiendo con esta insignia (parto legítimo de su valor) la blandura de condición, que la adopción bastarda de sus leves plumas acredita (*Relación Ajustada*, 1658: 9r).

Con esto se puede observar una serie de atributos entre lo grecolatino y la tradición prehispánica. La intención era equiparar dos imperios: el azteca y el romano, caracterizando así dos vertientes de tradiciones regias que se cifran en la "esperanza" del reino, el príncipe Felipe Próspero. En la fiesta se personificaron otros reyes. Fueron representados por niños, quienes en cierta manera daban a entender lo equitativo

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Francisco Montes González analizó esta relación desde la perspectiva de la fiesta en "Celebrar al heredero. Fastos por el Príncipe Felipe Próspero en Nueva España" (2012). Inmaculada Rodríguez Moya hizo un análisis iconográfico de los elementos de esta relación en "La esperanza de la monarquía. Fiestas en el imperio hispánico por Felipe Próspero" (2016).

de los valores al joven heredero. El infante principal tenía por "divisa" una corona imperial, una cadena de oro al cuello y una vistosa banda, en señal de los atributos regios de los Austrias españoles.

Al baile y representación de Moctezuma se le sumó el de Cuauhtémoc, representando a Tlaltelolco. Sobre él, la relación indica:

Este fue el último Señor de los Tlatelulcos, a quien representaba un indio de gallarda disposición, a toda costa aderezado en un brioso caballo morcillo con jaez bordado de oro, equivocándose más de una vez el bruto, por lo bien que le hacía mal la destreza del jinete en sí era verdadero Quautemoc, o solo mentido en que lo gobernaba (*Relación Ajustada*, 1658: 10v).

A tales bailes le siguieron el rey Netzahualcóyotl, representando a Texcoco:

(...) con no pequeñas muestras de autoridad el valiente Rey Netzahual, Coyotl, armado a la antigua usanza, con un morriao, y una, a modo de unarina, que según la tradición de los Tezcucanos, fue del mesmo Rey (...) (*Relación Ajustada*, 1658: 10v).

Casi al finalizar, con baile de los indios de Xochimilco, se representó una batalla en donde salían victoriosas las armas reales de Castilla y León. En su conjunto, toda esta parte celebrativa significa un ajuste de valores, en tanto que no se muestra ya discordia entre el imperio azteca y el reino hispánico, sino, por el contrario, se trata de una clara sucesión, hecho que había que reiterarle al joven heredero.

La formulación emblemática con elementos prehispánicos más interesante de todo el periodo virreinal es sin duda la realizada por Carlos de Sigüenza y Góngora en el *Teatro de virtudes políticas...*, escrito para la entrada del virrey Tomás de la Cerda y Aragón, conde de la Laguna, pues en esta obra no se trata solamente de mostrar a los héroes aztecas como emblemas, sino del debate y rectificación que se generó en la *narratio philosophica*.

Con anterioridad Atanasius Kircher, en el *Oedipus aegyptiacus*, formuló una serie de elementos teóricos, manifestando cuáles eran las gra-

fías o imágenes de carácter jeroglífico y su desciframiento. En el caso de las imágenes realizadas por los antiguos mexicas, el jesuita alemán afirmó que no se las debía considerar como jeroglíficos, sino como pictografías (Trujillo, 2010 y 2017).

Al momento de idear el arco triunfal por la entrada del virrey, Carlos de Sigüenza y Góngora teoriza y manifiesta en el *Teatro de virtudes políticas*:

Cuanto hasta aquí he referido parece que sólo tiene por apoyo las conjeturas y, a no divertirme con ello de lo principal de mi asunto, puede ser que lo demostrara con evidencias, fundado en la compathía (sic) que tengo advertida entre los mexicanos y egipcios, de que dan luces las historias antiquísimas originales de aquellos, que poseo, y que se corrobora con la común de los trajes y sacrificios, forma del año y disposición de su calendario, modos de expresar sus conceptos por jeroglíficos y por símbolos, fábrica de sus templos, gobierno político y otras cosas, de que quiso apuntar algo el P. Athanasio Kirchero, en el OEdipo Egypciaco (tom. I, Syntag. 5, cap. 5) que concluye: 'Baste, entre tanto, haber demostrado en este lugar la afinidad de la idolatría americana y egipciaca, en lo que únicamente coincidíamos'. Y aunque así en este capítulo como en el 4 de Theatro Hieroglyphico del tom. 3 de dicha obra, en que quiere explicar parte de los Anales antiguos mexicanos que se conserva en el Vaticano, tiene muchísimas impropiedades, no hay por qué culparle, pues es cierto que en aquellas partes, tan poco cursadas de nuestra Nación Criolla, le faltaría quien le diese alguna noticia o le ministrase luces eruditas para disolver las que él juzgaría tinieblas; el defecto es nuestro, pues cuando todos nos preciamos de tan amantes de nuestras patrias, lo que de ellas se sabe se debe a extranjeras plumas (Sigüenza, 2002: 254).

Usando el recurso de la *falsa modestia*, Carlos de Sigüenza y Góngora manifiesta por qué se pueden usar los recursos de la tradición prehispánica como méritos de la jeroglífica y la emblemática. Por esto, se produce un enfrentamiento discursivo con lo postulado por Kircher, pues él no aseguraba que la escritura mexicana estuviera a la altura de los jeroglíficos egipcios. Con ello, hay una defensa plena por parte del

novohispano de la *Nación Criolla*. En la misma obra, vuelve a insistir con autores como Claude Mignault o Girolamo Ruscelli:

Y si el mérito para conseguir la eternidad de la pintura era la grandeza incomparable de las acciones, como dijo Plinio (lib. 34, Hist. Nat. Cap. 4): 'Antiguamente no solíanse representar las efigies de los hombres a no ser de los que por alguna ilustre causa merecían la perpetuidad'; de las que fueron más plausibles en el discurso de su vida, del nombre de cada Emperador o del modo con que lo significaban los mexicanos por sus pinturas, se dedujo la empresa o jeroglífico, en que más atendí a la explicación suave de mi concepto que a las leyes rigurosas de su estructura, que no ignoro habiéndolas leído en Claudio Minoe, comentando las de Alciato, en Joaquín Camerario, Vicencio Ruscelo, Tipocio, Ferro y, novísimamente, en Atanasio Kirchero. Y aunque, cuarto precepto de este (en el OEdip. AEgyp. tom. 2, clas. I, cap. 2) es que: 'la empresa debe dirigirse a las costumbres', juzgo que contra él nada he pecado, cuando este ha sido el fin principal de mi humilde estudio, bien que con la reverencia submisa, con que debe manejarse la soberanía excelente del Príncipe que elogió (...). Con que, para obtener este fin sin poder incurrir en la nota detestable de presunción, tan inútil, manifesté las virtudes más primorosas de los Mexicanos Emperadores, para que mi intento se logre sin que las empresas se las quebranten las leyes (...) (Sigüenza, 2002: 254).

Lo que hace Sigüenza y Góngora es teorizar por primera vez no sólo en la Nueva España, sino en toda la América septentrional sobre la propiedad de proponer emblemas representando *héroes*. Con ello justifica una tradición regia que se anexa a la postura del virrey, representante del monarca. A partir de esta premisa articula en los diferentes espacios del arco triunfal diseñado por él a Huitzilopochtli —no como dios, sino como antiguo soberano—, y a Acamapich, Huitzilihuitl, Chimalpopocatzin, Itzcohuatl, Motecohçuma Ilhuicaminan —o Moctezuma Ilhuicamina—, Axayacatzin, Tiçoctzin —Tizoc—, Ahuitzotl, Motecohçuma Xocoyotzin —Moctezuma Xocoyotzin—, Cuitlahuatzin —Cuitláhuac— y Quauhtemoc —Cuauhtémoc—, conformados como el *espejo de príncipes* cuyas virtudes y valores debía observar el conde de la Laguna.

Es verdad que no era la primera vez que aparecía Moctezuma Xocoyotzin en un emblema. Por ejemplo, en el *Túmulo Imperial* de Francisco Cervantes de Salazar se menciona que:

A la vuelta del mesmo pedestal, en su cuadro que cae a la parte de afuera, estaba Don Hernando Cortés armado en lo alto del templo del demonio mayor, que llamaba Uchilobos, derrocándole de su lugar y haciéndole pedazos. Había por las gradas cuerpos de indios sacrificados. Significaba esta figura, como tengo dicho más largamente en la general historia destas partes, el ánimo invencible con que Cortés, mirándole todo el poder de Montezuma, sin tener miedo alguno, confiado del favor divino, daba por tierra con el príncipe de las tinieblas (...) (Cervantes, 1978: 192).

La intención de este emblema era que, por intercesión de Hernán Cortés, Carlos V logró derrocar a los aztecas, quitando las imágenes de sus ídolos. En cambio, el caso del *Teatro de virtudes políticas* de Sigüenza y Góngora, Moctezuma era representado (2002: 343) con vestiduras imperiales. Tenía la cabeza de un león, que de su boca salían perlas, oro y plata, con el mote De forti dulcedo ("La dulzura de la fortaleza"). Ocupaba el signo de Leo, del cual derramaba rayos de luz a la tierra, con el mote Non aliunde ("No de otra manera"). De *subscriptio*:

Este Monarca absoluto, que con la mano y el ceño se supo hacer alto dueño del occidental tributo: como en el celeste bruto que debe al sol su majestad, sin que la benignidad le minorase la alteza, de su misma fortaleza se forjó su suavidad (Sigüenza, 2002: 343).

De esta manera, Carlos de Sigüenza y Góngora revaloraba el pasado de los mexicas, a la manera de un Imperio. Sus *héroes* servían por un lado como una tradición regia que se anexaba a la de los soberanos

hispánicos, dando así una continuidad al reino. Por otro, sus acciones y atributos podían servir como *espejo de virtudes* para el príncipe y sus súbditos, en este caso personificados en el virrey.

Ahora bien, vale la pena advertir que no es posible generalizar el hecho de que el pasado prehispánico mexica fue la tradición unificadora de todo el orbe novohispano. Y esto porque el propio imperio azteca tuvo una serie de anexiones que en el momento de la conquista Hernán Cortés supo interpretar y encausar en acciones a su favor. De allí que diferentes pueblos mantuvieran sus tradiciones políticas, configurando así un *pacto monárquico*, de principios similares a los que se suscitaban en otros reinos en la península ibérica.

El resultado fue que muchas ciudades con pasado prehispánico mantuvieran su tradición política. El ejemplo más representativo se registra en el ocaso de la dinastía de los Austrias españoles, en la relación en verso por las exequias a Carlos II y la jura a Felipe V en Tlaxcala. El documento en cuestión es *Reales preceptos...*, publicado en Puebla de los Ángeles.

En la plaza principal se colocó un tablado. En el centro estaba el retrato de Felipe V. Alrededor de este se colocaron ocho reyes soberanos: Felipe I "El Hermoso", Felipe II, Felipe III y Felipe IV, compartiendo espacio con cuatro reyes-señores tlaxcaltecas. Todos ellos entregaban atributos de la tradición clásica al nuevo monarca, con el fin de que lograra un buen gobierno. De los reyes tlaxcaltecas, los reyes y atributos son: Maxciscanlzin con la "suerte"; Xicotencatl con un panal de abejones defendido; Tlebuexolotl con el "pavo de Argos"; y Citlalpopoca con un "cometa o Estrella". La jura y el pacto lo hacía Tlaxcala con la intercesión propia, en línea directa con el monarca, sin tener que traspasar el centro novohispano con tradición azteca. Con ello se recordaba que este pueblo se anexó a Hernán Cortés en contra de México-Tenochtitlán.

En el centro, en la parte inferior del retablo, se colocó un emblema: la ciudad de Tlaxcala retratada y sostenida por una *Suapile*, quien forja a la doncella noble de tal lugar (1701: sn). Ella, evidentemente, es distinta a la doncella azteca caracterizada en el *Llanto del Occidente*, pues no viste de *huipil*. La *Suapile* entrega al poder y los atributos de los ocho reyes a Felipe V mediante un soneto visual [Figura 10].



Fig. 10. Soneto visual en la jura a Felipe V en Tlaxcala.

Con ello, Tlaxcala juraba lealtad mientras reivindicaba su tradición prehispánica, distinta a la del imperio azteca. De esta manera se fueron forjando una serie de identidades en la sociedad criolla, que proponían la anexión de la Nueva España al reino hispánico.

#### 4. Consideraciones finales

Las reflexiones anteriores han querido mostrar cómo en la Nueva España del siglo XVII los criollos estaban buscando conformar una identidad propia que al mismo tiempo que reafirmaba su lealtad a la corona española, los distinguiera de otros reinos de la monarquía, aunque, eso sí, en el mismo nivel. Y una de las estrategias que encontraron para alcanzar este propósito fue la de reivindicar la tradición y el pasado prehispánicos y equipararlos con la herencia europea grecolatina.

De este modo se atrevieron a modificar imágenes modélicas como la alegoría de América creada por Cesare Ripa en su *Iconología*, que conceptualizaba, desde una mirada europeizante, al ajeno y misterioso territorio que supuestamente representaba, otorgándole nuevos atributos y una conceptualización diferente desde la óptica de quienes habitaban y valoraban estas tierras por haber nacido y vivido en ellas.

También, equipararon y fusionaron la imagen del águila, el símbolo histórico y político más importantes de la casa monárquica de los Austrias, pero también de la tradición mexica, y se aventuraron a equiparar las virtudes y valores de los héroes prehispánicos con la de los héroes grecolatinos y de los príncipes cristianos, mostrando a los héroes y príncipes indígenas como modelos de buen gobierno para el virrey, representante del monarca en estos territorios.

Sin embargo, como ya se apuntó, todas estas expresiones no tenían como fin mostrar deslealtad a la monarquía española, sino, por el contrario, conformar una identidad criolla leal que, mediante la reelaboración de imágenes y de conceptos, buscaba darle a América y a la Nueva España un lugar de igualdad con los demás reinos que conformaban la monarquía española.

#### Bibliografía

- Alciato, *Alciato at Glasgow*, <a href="http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php">http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php</a>, (10/04/2018).
- Brading, David A., *Orbe indiano: de la monarquía católica a la república criolla,* 1492-1867, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Castañeda, Antonio, *Reales preceptos...*, Puebla de los Ángeles, Imprenta de los Herederos del Capitán Juan de Villa-Real, 1701.
- Castorena y Ursúa, Juan Ignacio María, *Razones de lealtad y cláusulas de la fineza...*, Ciudad de México, Imprenta de los Herederos de Juan José Guillena Carrascosa, 1711.
- Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554 y túmulo imperial*, edición, prólogo y notas de Edmundo O' Gorman, Ciudad de México, Porrúa S.A., 1978.
- Cortés Koloffon, Adriana, Cósmica y cosmética. Pliegues de la alegoría en sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Frankfurt Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- Elliott, John H., *España, Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)*, Ciudad de México, Santillana Ediciones Generales, 2010.
- Esquerra, Matías de, *La Imperial Águila renovada...*, Ciudad de México, Imprenta de Juan José Guillena Carrascoso, 1697.
- Florescano, Enrique, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Graves, Robert, Los mitos griegos, Madrid, Alianza Editorial, 2009 (2 vols.).
- Lira Saucedo, Salvador Alejandro, *Reales exequias a Carlos II en la Nueva España*, Zacatecas, UAZ / Tesis de Maestría en Historia, 2014.
- Lira Saucedo, Salvador Alejandro, "El águila en libros de reales exequias novohispanas por la Real Audiencia de México (1560-1701)", *Digesto documental de Zacatecas. Revista de Historia y Humanidades*, nº 16, (2017a), pp. 105-147.
- Lira Saucedo, Salvador Alejandro, "Exequias reales en la Nueva España: ritual, escritura y emblemática (1559-1820)", en *In hoc tumulo... Escritura e imagen: la muerte y México*, Carmen Fernández Galán Montemayor y María Isabel Terán Elizondo (eds.), Zacatecas, UAZ / Policromía, 2017b, pp. 31-62.

- Lira Saucedo, Salvador Alejandro, "Ganimedes Novohispano: reales exequias al príncipe Baltasar Carlos", *Adenda: Letras Novohispanas*, vol. 3, nº 1, (2018a), pp. sn, <a href="http://revistas.uaz.edu.mx/index.php/adenda/article/view/185">http://revistas.uaz.edu.mx/index.php/adenda/article/view/185</a>>, [22/06/2018].
- Lira Saucedo, Salvador Alejandro, *Juras y exequias regias por la Real Audiencia de México (1666-1725): una lectura simbólica de la transición dinástica*, Zacatecas, UAZ / Doctorado en Estudios Novohispanos / *Tesis en proceso*, 2019.
- Mariscal, Beatriz, "La muerte de una reina lejana. Las exequias de Mariana de Austria en la Nueva España", en *Teatro y poder en la época de Carlos II, fiestas en torno a reyes y virreyes*, Judith Farré Vidal (ed.), Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert / Tecnológico de Monterrey, 2009, pp. 187-197.
- Mendieta Rebollo, Gabriel, *Sumptuoso festivo. Real Aparato....* Ciudad de México, Manuscrito, 1701a.
- Mendieta Rebollo, Gabriel, *Sumptuoso, Festivo Real Aparato....* Ciudad de México, Imprenta de Juan José Guillena Carrascosa, 1701b.
- Mendieta Rebollo, Gabriel, *Symptuoso, Festivo Real Aparato....* Madrid, Imprenta de Antonio Bizarrón, 1701c.
- Mínguez, Víctor, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I / Diputación de Castellón, 1995.
- Mínguez, Víctor, *Los reyes solares*, Castellón, Universitat Jaume I / Diputación de Castellón, 2001.
- Mínguez, Víctor, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- Mínguez, Víctor y Rodríguez Moya, Inmaculada, "Los imperios del águila", en *Bastillas, cetros y blasones. La independencia en Iberoamérica,* Ivana Frasquet Miguel (coord.), Madrid, Fundación Mapfre Tavera, Instituto de Cultura, 2006, pp. 245-284.
- Mínguez, Víctor, Rodríguez Moya, Inmaculada, González Tornel, Pablo y Chiva Beltrán, Juan, *La fiesta Barroca. Los Virreinatos Americanos (1560-1808)*, Castellón, Universitat Jaume I / Universidad de las Palmas de Gran Canaria D. L., 2012.
- Montes González, Francisco, "Celebrar al heredero. Fastos por el Príncipe Felipe Próspero en Nueva España", en *Actas de la XI Reunión Científica*

- de la Fundación Española de Historia Moderna, Vol. 1, Antonio Jiménez Estrella y Julián J. Lozano Navarro (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 468-471.
- Mora, Agustín de, *El sol eclipsado antes de llegar al zénit*, [México], Imprenta de Juan José Guillena Carrascosa, 1701.
- Real Mausoleo y Funeral Pompa..., Ciudad de México, Imprenta de la Viuda de Bernarndo Calderón, 1647.
- Relación Ajustada, Diseño Breve, y Montea sucinta de los festivos aplausos..., Ciudad de México, Imprenta de Juan Ruiz, 1658.
- Ripa, Cesare, *Iconología*, prólogo de Adita Allo Manero, Madrid, Ediciones Akal, 2007 (2 vols.).
- Rodríguez Moya, Inmaculada, "El llanto del Águila Mexicana: los jeroglíficos de las reales exequias por la reina Bárbara de Braganza en la Catedral de México, 1759", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 88, (2006), pp. 115-148.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, "La mujer-águila y la imagen de la reina en los virreinatos americanos", *Quiroga*, nº 4, (2013), pp. 58-75.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, "La esperanza de la monarquía. Fiestas en el imperio hispánico por Felipe Próspero", en *Visiones de un imperio en fiesta*, Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez (eds.), París, Fundación Carlos de Amberes, 2016, pp. 93-119.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *Amadises de América. Hazaña de las Indias como empresa caballeresca*, introducción de Luis Weckmann, Ciudad de México, Academia Mexicana de la Historia / Ediciones Robin, 1992.
- Sariñana, Isidro de, Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas: fúnebres demostraciones, que hizo, pira real, que erigió en las exequias del rey N. Señor D. Felipe IIII. el Grande, en México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1666.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Obras históricas*, edición y prólogo de José Juan Garcidueñas, Ciudad de México, Porrúa, 2002.
- Trujillo Diosdado, Manuel, *Los límites de la lectura simbólica: Athanasius Kircher ante la pictografía mexicana*, Zacatecas, UAZ / Tesis de Licenciatura en Letras, 2011.

Trujillo Diosdado, Manuel, "Las lecturas jeroglíficas de Athanasius Kircher: cualidades simbólicas de la 'escritura mexicana' en el siglo XVII", en *In hoc tumulo... Escritura e imagen: la muerte y México*, Carmen Fernández Galán Montemayor y María Isabel Terán Elizondo (eds.), Zacatecas, UAZ / Policromía, 2017, pp. 31-61.

Urna Sacra y Fúnebre pompa..., Guatemala, Impreso por Joseph e Pineda Ibarra, 1666.

# San Francisco Javier, "prodigio de dos mundos y sol de oriente". Un certamen poético cortesano, sor Ana Dorotea de Austria y 21 jeroglíficos (1687)

Inmaculada Rodríguez Moya Universitat Jaume I

En 1686 tiene lugar en Madrid un certamen poético dedicado a San Francisco Javier. La impresión del libro que recogió los poemas, el Sacro Monte Parnaso, fue un empeño personal de Sor Ana Dorotea de Austria, hija bastarda del emperador Rodolfo, enclaustrada en el convento de las Descalzas Reales de Madrid. El volumen fue finalmente publicado en Valencia al año siguiente. El libro recogía también los veintiún jeroglíficos realizados para la ocasión, con una estructura que remite sin duda a los libros de emblemas. Esta contribución analizará el motivo de la organización del certamen, el porqué de la promoción cortesana, y los grabados contenidos en el volumen valenciano en comparación con la iconografía y otros certámenes poéticos dedicados al santo.

#### 1. Una vida santa y una veloz canonización

Francisco de Jaso y Azpilicueta, hijo del presidente del Real Consejo de Navarra, Juan de Albret, y de Catalina de Foix, nació en 1506 en Javier, en el Reino de Navarra. Su familia procedía de la antigua familia real navarra, por lo que recibió una esmerada educación y desde muy joven su vocación religiosa quedó clara, pues la documentación lo menciona apenas adolescente bajo el título de clérigo. Francisco Javier estudió además en la Universidad de la Sorbona, siendo en 1530 Maestro en Arte y ejerciendo ya la enseñanza. Fue precisamente durante

su estancia parisina cuando tomó contacto con Ignacio de Loyola, constando que en 1533 ya había adoptado, incluso a pesar de la oposición de su familia, los predicamentos del jesuita, es decir, los votos de pobreza, castidad, obediencia al Papa y peregrinación a Tierra Santa (Fortún, 2006: 21). Tras la infructuosa peregrinación de los ignacianos a Tierra Santa, Francisco Javier permaneció con sus compañeros en Italia, cuidando en diversas ciudades de enfermos y siendo ordenados sacerdotes.

Su vida misional se iniciará tras la petición del monarca Juan III de Portugal en 1540 al papa Paulo III para que le permitiera enviar misioneros a sus territorios asiáticos. El papa nombró nuncios para tal misión a los jesuitas Francisco Javier y Simón Rodríguez. Se inició así una actividad frenética por parte del jesuita, quien en 1542, y tras tres meses de periplo marítimo desde Lisboa, estaba ya en Goa. En la India permanecería diez años y allí tomó oficialmente los votos como miembro de la orden jesuita en 1543. El jesuita recorrió en su labor toda la costa desde Goa hasta la Pesquería en varias ocasiones; desde Santo Tomé de Miliapur hasta las Molucas, pasando por Malaca; desde las Molucas hasta Serán. Su vida se vio en peligro en numerosas ocasiones debido a la precariedad de las embarcaciones y a la dura climatología, lo que no le frenó para iniciar la evangelización de Japón, a 10.000 kilómetros de Goa, que se convirtieron en 20.000 de recorrido por la intervención de un tifón.

Durante su actividad misional Francisco Javier se convirtió en un modelo de comportamiento mediante la práctica de la caridad cristiana, el cuidado de los enfermos en los hospitales y el ejercicio de los sacramentos: la confesión, la comunión, la catequesis y la predicación. En Japón fue más difícil la evangelización por la fuerte raigambre cultural autóctona, que imponía una predicación y una catequesis más basada en la razón y en el diálogo sobre los contenidos de la fe.

Tras Japón, su objetivo fue China en 1552. Precisamente en esta empresa perdió la vida al llegar a la isla Sanchuan, donde fue primitivamente enterrado. Su cuerpo incorrupto fue trasladado a Malaca y a Goa, con gran solemnidad, puesto que desde el primer momento de su muerte fue considerado un hombre santo y milagrero. En Goa fue preservado en la pequeña iglesia de San Pablo Viejo, pero en 1605 se

consideró trasladarlo a la más espléndida iglesia jesuita del Bom Jesús (Shurhammer, 1965: 561-567). Las inhumaciones y traslados del cadáver incorrupto fueron por supuesto motivo de sucesos milagrosos y de proliferación de sus reliquias (Osswald, 2006: 246-247). La fama de santidad y los milagros dieron pie a Juan III a que ordenara al virrey de la India que recogiera la vida y la obra de Francisco Javier en Asia para promover su beatificación.

Los hechos extraordinarios que jalonaron su actividad misional hicieron que pronto se difundiera su fama como taumaturgo y mediador con Dios. Desde el bautismo en cadena de todo un pueblo al atribuírsele el final de un parto complicado en la costa de la Pesquería, hasta la salvación en 1543 de un joven que se había ahogado en un pozo, la curación de un mendigo cubierto de llagas, la curación de un endemoniado, el don de lenguas para la conversión de nativos, la devolución de un crucifijo por un cangrejo en una playa, la victoria de la flota portuguesa sobre los piratas achines en el río Perlis, la curación de un mercader ciego en Japón, y un largo etcétera (Fortún, 2006: 40-41).

Durante los últimos años de la década de los cincuenta se recopilaron sus hagiografías para iniciar en 1610 de manera formal el proceso de beatificación y canonización. Centenares de testigos certificaron su fama de hombre excepcional entregado a la religión cristiana y una ingente documentación de su labor y de su vida, especialmente el gran número de cartas dirigidas a sus familiares y a personajes ilustres como el monarca portugués, facilitaron una labor que no permitía albergar dudas. Por ello, la primera biografía data de la temprana fecha de 1579 y es obra de un compañero del santo en la India, el P. Manuel Teixeira, aunque el manuscrito original en portugués se perdió, conservándose sólo la traducción castellana conocida como *Códices de Villarejo*, datada en 1585 (Archivo de la Compañía de Jesús de la provincia de Toledo).

Esta biografía en portugués sería enviada Roma a solicitud de los jesuitas, pero no se imprimió por el impedimento del P. Alessandro Valignano, quien publicaría la suya propia en 1583 dentro de una historia general de la Compañía de Jesús, la Historia del principio y progreso de la Compañía de Jesús en las Indias Orientales. Estas primitivas narraciones servirían de inspiración para las posteriores, como la de

Horacio Turselino<sup>1</sup>, una obra además fundamental para comprender la construcción de su iconografía (Añoveros, 2006: 50-73).

Como es bien conocido, Francisco Javier fue canonizado junto a otros santos por el papa Gregorio XV el 12 de marzo de 1622, aunque la bula no se expidió hasta el 6 de agosto por Urbano VIII con el título de *Rationi congruit*. Todo el imperio español se aprestó a celebrar la canonización de San Francisco Javier (González, 2007; Delfosse, 2015 y Antonio-Sáenz, 1993-1994). Las canonizaciones de 1622 fueron ampliamente celebradas en todo el imperio español, tanto en la Península Ibérica como en los virreinatos americanos y en los territorios europeos de la monarquía. En la Nueva España la iconografía y el culto a San Francisco Javier fue muy popular (Ruiz, 2007 y Cuadriello, 2006). En estas hagiografías y en estas relaciones festivas la composición de jeroglíficos y emblemas fue muy relevante y constituyó una de las bases de la configuración de la rica iconografía del santo.

Recordemos que también desde muy pronto se tuvo una Vera effigie más o menos reconstruida y convencional de Francisco Javier (Andueza, 2006 y Rodríguez, 2007), pero además también un gran número de obras de arte, en pintura o en grabado, recogieron las numerosas escenas de sus actos de devoción, sus virtudes, su incansable actividad misionera v sus milagros (Torres Olleta, 2006, 2007 v 2009, v Fernández, 2006: 159). Por ejemplo, fue muy relevante la Vita Ignatii Loyolae de Pedro de Ribadeneira, publicada en latín en 1572 y en español en 1583. También la biografía de Francisco de la Torre El peregrino Atlante S. Francisco Javier, apóstol de oriente. Epítome histórico y panegírico de su vida y prodigios, por cuanto fue publicada en Valencia en 1670 y comparaba la vida y milagros del santo a figuras de la historia clásica, la mitología y la Biblia, asunto que se plasmará en los jeroglíficos festivos dedicados al santo. La biografía publicada en portugués por Joan Lucena, Historia de la vida del P. Francisco Javier, y de lo que en la India oriental hicieron los demás religiosos de la Compañía de Jesús (Lisboa,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Basada en alto grado en el texto no publicado de Teixeira, Horatii Tursellini e Societate Iesu De Vita Francisci Xaverii Qui primus e Societate IESU in Indias et Japoniam invexit Libri Sex. Denuo ab ipso Authore recogniti et pluribus locis vehementer aucti. Quibus accesserunt eiusdem Xaverii Epistolarum Libri Quator, Roma, 1596.

1600) (Serrão, 1993), fue por ejemplo fuente de inspiración para la serie de veinte lienzos con sus milagros realizada por el pintor André Reinoso para la casa profesa de San Roque de Lisboa, con motivo de la canonización (Osswald, 2007).

## 2. Los festejos por san Francisco Javier en el Imperio Español

Como ha sido ampliamente estudiado, esta canonización, a la vez que las de san Isidro, santa Teresa de Jesús, san Felipe Neri y san Ignacio de Loyola, fue celebrada de manera espectacular en Roma y en todo el mundo gracias al empeño de los jesuitas, como si de una solemne onda sísmica se tratara (Delfosse, 2015: 141-159). Evidentemente todas estas celebraciones y sus correspondientes decoraciones efímeras provocaron una multiplicación no sólo de las representaciones más o menos históricas de la vida de san Francisco Javier, sino también de sus supuestos milagros y por supuesto de su imagen simbólica, fundamentalmente a través de los jeroglíficos festivos o los emblemas compuestos para los certámenes poéticos.

Para la ocasión, en la ciudad de Roma la nación española encargó a Paolo Guidotti la construcción de un suntuoso teatro levantado en madera imitando la piedra, que fundamentalmente estuvo dedicado a las escenas de los milagros de la vida de san Isidro. El 13 de marzo de 1622 los estandartes de los otros santos serían llevados en procesión desde San Pedro hasta las iglesias que tenían relación con los nuevos santos. En *Il Gesú* los jesuitas recibieron los de san Ignacio y san Francisco Javier. La fachada de la iglesia fue decorada con pinturas en claroscuro que representaban las principales escenas de la vida de los dos santos. Dieciocho pinturas estaban dedicadas a los milagros de san Francisco Javier (Rodríguez, 2006: 126) y estatuas en nichos mostraban al navarro pisando la Idolatría y convirtiendo a japoneses. En el interior se levantó un altar dedicado al santo, presidido por su imagen, y se adornó con ciclos de pinturas representando de nuevo su vida y milagros. La doble canonización fue celebrada también por el Collegio Romano una semana después con la organización de una comedia en forma de apoteosis, para lo cual se decoró el escenario del colegio como el Campo de Marte y se levantó una pira funeral con las estatuas de los dos santos.

En los Países Bajos casi todos los colegios jesuitas de Flandes celebraron a lo largo de la primavera y el verano de 1622 las canonizaciones de sus dos santos. Según Delfosse (2015), los festejos copiaron la organización de los romanos: bendición de los estandartes de los santos por el obispo, procesión de los mismos bien a pie bien en barcos triunfales, decoraciones en las iglesias, misas, comedias, certámenes de retórica o poéticos y banquetes. Numerosas relaciones festivas manuscritas e impresas dan cuenta de los programas iconográficos de estos festejos, perladas con magníficos grabados que reproducen los adornos que representaron los milagros de los santos y otras representaciones alegóricas, con la clara intención de mover los sentimientos de los fieles para seguir el ejemplo de los santos.

En Madrid los festejos tuvieron lugar a partir del 19 de junio de 1622 (Antonio, 1994: 701-709). Como arquitecto mayor de Madrid, Juan Gómez de Mora fue el encargado de dirigir los adornos dispuestos en la ciudad, diseñando cuatro arcos de triunfo que finalmente no dio tiempo a levantar y ocho pirámides. Estas últimas estructuras tenían la nada despreciable altura de setenta y cuatro pies de altura, más doce y medio de pedestal. Eran el asiento de un programa iconográfico histórico y alegórico. Acompañaron a la procesión además cuatro carros alegóricos de los elementos y uno dedicado a la Fama. No obstante, las representaciones simbólicas se centraron fundamentalmente en san Isidro, como patrono de la ciudad. El Colegio Imperial de Madrid organizó asimismo una justa literaria dedicada a los doce signos del zodíaco y a los planetas en la que participaron los "excelentes ingenios de la Mantua Filípica" (Monforte, 1622). Consistió en el lanzamiento de desafíos para componer poemas dedicados a ambos santos atribuyéndoles una serie de signos zodiacales y de planetas relacionados con los milagros, que como veremos fueron comunes a los presentes en el Sacro Monte Parnaso. Además de las poesías se debían componer jeroglíficos pintados que luego sirvieron para el adorno. El secretario fue Lope de Vega y los jueces el marqués de Velada, el príncipe de Esquilache y el marqués de Cerralbo. Además de la justa, se organizaron procesiones, misas, se decoraron los edificios religiosos con altares y se hizo una procesión triunfal con carros alegóricos de los planetas, signos, constelaciones y las partes del mundo. Asia, por supuesto representaba a san Francisco Javier. El carro más espectacular fue el dedicado a los santos, adornado con virtudes, escudos, jeroglíficos y un gran mundo donde se situaban las figuras de san Ignacio y san Francisco Javier.

Las fiestas organizadas tuvieron lógicamente un importante eco en Portugal, como reino que había encargado a Francisco Javier la evangelización de sus territorios y al que, por tanto, consideraban un santo propio. La relación, titulada Relações das sumptuosas festas com que a Companhia de Jesus Da Provincia de Portugal celebrou a Canonização de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier Nas Casas, e Collegios de Lisboa, Coimbra, Evora, Braga, Gragança, VillaviÇosa, Porto, Portoalegre, e nas Ilhas da Madeira, e Terceira (Lisboa, 1622) recoge las magníficas decoraciones de los colegios jesuitas portugueses. Los jeroglíficos, de los que tan sólo tenemos la descripción, mostraban también al santo comparándolo con personajes mitológicos para aludir a sus virtudes, o bien con escenas de su vida y muerte. Entre todas las fiestas celebradas en las ciudades portuguesas, podemos destacar el certamen poético organizado en Oporto, donde algunos de los episodios de la vida del santo y de sus milagros fueron comunes al concurso madrileño.

# 3. El Sacro Monte Parnaso dedicado a san Francisco Javier

Como hemos avanzado, en 1686, más de cuarenta años después de celebrada su canonización, se organiza en Madrid un florilegio poético dedicado a san Francisco Javier, suponemos que orquestado desde Valencia, pero implicando a personajes de todo el ámbito español y especialmente del cortesano. Desconocemos el motivo, pero podríamos pensar que la publicación en esas fechas de varias hagiografías dedicadas al santo debió despertar el interés por promover aún más su devoción. Bajo el título de Sacro Monte Parnaso, de las musas católicas de los reynos de España, se publicó una recopilación de poemas, que como destacó Víctor Infantes, utilizó como título una conceptualización de Parnaso habitual en el periodo para referirse a una antología poética, con la clara voluntad de situar "la obra al amparo de las virtudes literarias emanadas de la monarquía de Apolo" (Infantes, 2007: 449-472). Las poesías y jeroglíficos fueron recopilados por el licenciado Francisco Ramón González y publicados en Valencia en la Imprenta del Santo Tribunal de la Inquisición de Francisco Mestre en 1687 (Alemany,

Ferrer, Sansano, 1988: 247). Según Vicente Noguera, canónigo de la Catedral de Valencia, la realización del volumen de poemas dedicados al santo se debió al padre jesuita Vicente Claudio, nombre verdadero quizá del propio compilador, que habría usado el pseudónimo con el que firma la obra.

La publicación está dedicada a sor Ana Dorotea de la Cruz, ilustre hija bastarda del emperador Rodolfo de Habsburgo que había profesado monja en su tierna juventud en el convento de las Descalzas Reales de Madrid. Recordemos también que este convento fue fundado por Juana de Austria, quien había profesado secretamente en la orden jesuita, iniciando así una estrecha relación entre el cenobio y la Compañía. Sigue siendo un misterio si la propia sor Ana Dorotea encargó el volumen o incluso lo pagó y cuál era la relación tan estrecha con González-Claudio como para que este conociera tantos aspectos de la vida en la clausura de la Habsburgo. En esos momentos la monja contaba con nada menos que setenta y cuatro años, pues moriría en 1694, y ya se había destacado como promotora de obras artísticas y literarias desde que en 1624 tomara los hábitos y en 1628 profesara como clarisa (Martínez, 2013: 165-180). Es conocido además que sor Ana Dorotea tenía dispensa para mantener contacto permanente con el mundo exterior y que tenía una red de contactos por toda Europa que le permitieron influir a nivel religioso y político tanto en la corte española, como la imperial, como la papal (Cruz, 2013: 97-117). Con probabilidad, debieron influir en el encargo del certamen y del libro, varios religiosos cercanos a la monja que acabarían participando en el florilegio con varios poemas. Por ejemplo, el capellán del rey y tesorero de sor Ana Dorotea, don Francisco Basurto; o quizá también Matías Juan de Beana, valenciano de origen, que también era capellán del rey y maestro de capilla en el real convento de las Descalzas Reales, y luego lo sería de la Encarnación. Quizá conocían bien al jesuita valenciano o lo conocía la propia infanta. O quizá la propia sor Ana Dorotea fuera testigo y quedara impresionada en sus años juveniles y en su viaje a la corte madrileña del impacto festivo que las canonizaciones de 1622 tuvieron en el imperio español. Pero como otros tantos aspectos de la vida de esta hija ilegítima de los Habsburgo, la relación exacta con la organización y publicación de este florilegio sigue siendo un misterio.

En su prólogo Francisco Ramón González hace alusión a las conocidas iconografías mitológicas de Francisco Javier, comparándolo con Atlas, Neptuno, Eolo, Vulcano, Esculapio y, por supuesto, el propio Apolo, que figuraba a san Francisco Javier como apóstol de dos mundos. Puesto que además el certamen poético recoge de nuevo la idea del santo como apóstol v sol de Oriente. Ello nos hace pensar que debió tener acceso a las relaciones festivas dedicadas a las canonizaciones de 1622 en Madrid y Portugal, en las que esta vinculación del santo con figuras mitológicas estuvo muy presente. Pero además también debió tener algún vínculo con Francisco de la Torre y Sebil (1625-1681), pues por su experiencia vital en Zaragoza, Valencia, la Corte y sus vínculos con Cataluña, no sería descabellado pensar que nuestro compilador tendría una estrecha relación con el ilustre poeta valenciano, tan aficionado además a la organización de certámenes poéticos, como el dedicado a la Inmaculada en 1665 o a la Virgen de los Desamparados en 1668, entre otros. O quizá también pudo tener relación con Marco Antonio Ortí, fallecido en 1661, defensor de la lengua valenciana, y responsable también de otros muchos libros festivos, especialmente el del cuarto centenario de la conquista de Valencia o el de la canonización de Santo Tomás de Villanueva (Mínguez, González, Rodríguez: 2010: 48). Además, el florilegio incluye un poema póstumo del ilustre secretario de los Jurados de Valencia.

Los poemas del Sacro Monte Parnaso están escritos en latín, castellano y valenciano, mostrando la alta cultura de los participantes. El propio Francisco Ramón González fue autor de quince de ellos. Josep Carbó, otro autor valenciano, que ya había colaborado en otros certámenes poéticos como el de la Inmaculada Concepción en 1665 o en el de 1667 dedicado a la Virgen de los Desamparados, así como en otras relaciones festivas, fue también prolífico autor en el volumen del santo navarro. También podemos mencionar a Antoni Peñalva, valenciano que participó con un poema, perteneciente a la Academia del Alcázar (Mas, 1998: 7). Y es que, aunque en general predominan los autores valencianos, también encontramos otros poetas poco conocidos de otras partes de España, como Juan Félix de Vargas de Salamanca, el canónigo de Tudela José de la Cruz, el navarro Francisco Miraflor, el andaluz Nicolás de León, el aragonés Fernando José de Sada, el caballero de

Montesa y alcaide del Castillo de Almansa, Luis Enríquez, etcétera. Muchos de ellos pertenecían al ámbito universitario, eran miembros de la orden de montesa o religiosos trinitarios y especialmente jesuitas. Precisamente por esta diversidad de autores, se ha destacado la gran variedad de formas métricas e incluso de formas ingeniosas como acrósticos o poemas "tres en uno" (Torres y Arellano, 2002: 2).

De hecho, como destacaron Gabriela Torres e Ignacio Arellano, la obra vale más por las veintiún imágenes que se incluyen que por los poemas, casi todos, en su opinión, de pocos vuelos. Y, además, aunque consideran que no es exactamente un libro de emblemas, responde muy bien a la inclinación visual de obras que mezclan literatura e imagen propias de los ambientes jesuitas (Torres y Arellano, 2002: 1). Víctor Mínguez consideró también esta obra un ejemplo precisamente de jeroglíficos narrativos, en los que los emblemas adquieren todo su significado cuando se leen conjuntamente, pues habitualmente marcan una progresión, y es el grabado el que inspira el discurso (Mínguez, 1997: 77-78). Esta consideración queda reforzada si comparamos las imágenes en el florilegio con muchos de los jeroglíficos y composiciones poéticas confeccionadas para las fiestas de canonización del santo: casi todas remiten a emblemas festivos, es decir, formaban parte de un corpus visual simbólico referido al santo. Un corpus que además quedó recogido en sus hagiografías, donde la narración de las escenas de sus milagros estaba en absoluta concordancia.

Tampoco tenemos conocimiento de quién fue el autor a nivel material de los grabados del *Sacro Monte Parnaso*, pero Valencia era una de las ciudades españolas con un corpus visual de la fiesta más amplio, pues contaba con buenos grabadores y dibujantes, que reflejaron en estampas los muchos concursos poéticos celebrados en la ciudad en el siglo XVII (Mínguez, González, Rodríguez, 2010). Son por otra parte grabados-jeroglíficos de pequeño tamaño, enmarcando en un sencillo óvalo las escenas que se explican a continuación. No obstante, las representaciones están lo suficientemente trabajadas para distinguir los pequeños detalles de la arquitectura o del entorno. Fundamentalmente representan algunos de los milagros recogidos en la obra de Francisco de la Torre y Sebil, *El peregrino atlante S. Francisco Xavier Apóstol de Oriente*, publicado precisamente en Valencia en 1665 (Torre y Sebil: 1670).

## 4. El santo como ejemplo cristiano en veintiún escenas

Como muchas de las hagiografías, los poemas y las imágenes del santo tienen una intención claramente pedagógica, mostrar al santo como ejemplo de humildad, de caridad, de devoción hacia la Cruz y hacia Dios, y especialmente hacia los sacramentos. El primero de los grabados muestra a Francisco Javier en el interior de un hospital curando las llagas de los enfermos pobres, para ilustrar la virtud de la Caridad y sus frecuentes visitas a estos ámbitos caritativos [Figura 1]. Le acompaña el cuarteto:

Si en estas llagas la hiel le da el pobre en amargura, Xavier las vuelve dulzura, haciendo panal de miel.

En concreto, se alude a un episodio en el que estando en un Hospital de Venecia chupó las llagas de un enfermo, causando el pasmo de los



Fig. 1. El milagro del Hospital de Venecia. Francisco Ramón González, Sacro Monte Parnaso.

mismísimos ángeles. Acompañan a la imagen varios poemas, del valenciano Francisco Laguardia y Belvis, de Juan Félix de Vargas de Salamanca, de Francisco Caus, de José de la Cruz, de Francisco Basurto, de José Miralles de la villa de Monforte, etcétera, todos finalizando sus poemas y cada una de las cuatro décimas que los componen con este estribillo:

El valor del Santo es tal, que de enfermos, ascos traga, y así chupa cada llaga, como si fuera un panal.

Este milagro está narrado en *El peregrino atlante*, cuando en el Hospital de los incurables de Venecia y curando a un enfermo llagado, le sobrevino el inmundo olor de la podredumbre de la carne, pero el santo "volvió al enfermo por no dexar a Dios; y aviendo cobrado con la retirada del temer, mayor brío para la carrera del osar, animoso sin torcer la llave del horros, cerró la boca del infierno; ajustando con la suya, los labios de la llaga, y lamiéndola, se hizo fiel Can de aquella, para él, puerta del Cielo" (Torre y Sebil, 1670: 17-18). La justa literaria del Colegio Imperial de Madrid recogió también este milagro como desafío para la composición de poemas bajo el signo de Sagitario (Monforte, 1622: 9). También apareció este asunto en un jeroglífico que adornaba el carro de los santos en la misma celebración madrileña, pero resumido en la imagen de un perro lamiendo una llaga y la letra: "Dais salud con vuestra lengua / A cuerpo y alma cumplida, Porque es fuente de la vida" (Monforte, 1622: 68).

El segundo grabado muestra a san Francisco Javier despertándose en medio de la noche, y portando una cruz en su mano para espantar a una fiera en forma de basilisco o sirena. El entorno arquitectónico parece el de una celda que da al claustro de un convento. La explicación de este segundo asunto alude al combate contra la Lujuria, que en sueños vio el santo y que combatió arrojando sangre por la nariz y boca. Se le parangonaba así a una magnífica luz, a un sol, que con sus rayos vencía a la mujer dando incluso su propia sangre, lo que le valió su atributo de las azucenas por su pureza. El cuarteto, en forma de acertijo, lo explica también:

Que es Xavier cuando reposa azucena, es cosa cierta; pero luego que despierta el Carmen le vuelve rosa.

El milagro está recogido en el capítulo IV de la obra de Torre y Sebil (1670: 35) cuando "una noche le assaltó a Francisco entre sueños, impura representación de torpeza; despertóse alborotado, como huyendo de sí mismo, para estar más en si propio; y a la gran fuerza le salio copiosa cantidad de sangre por las narices. Oh cuán triunfante tu florida castidad a un mismo tiempo, por las fragancias de su olfato, vertiendo líquidas rosas, se coronó de azucenas". En la justa literaria celebrada por el Colegio Imperial de Madrid también se hizo referencia a este milagro, en el signo de Virgo, dedicado precisamente a la pureza de su virginidad (Monforte, 1622: 8). Por otra parte, en uno de los jeroglíficos de la justa se representó este tema con la figura de Hércules durmiendo y un ejército de pigmeos que le van a matar, y la letra: "No se le atreven despierto: / que el nuevo Alcides Xavier / durmiendo aun sabe vencer" (Monforte, 1622: 8).

El tercer grabado muestra un milagro acaecido durante sus peregrinaciones, en el que el santo se encontró con un soldado que estaba perdiendo gran cantidad de dinero en el juego y blasfemando el nombre de Dios, de modo que para conseguir que dejara de hacerlo se dispuso a barajar los naipes consiguiendo que el soldado recuperase todo su dinero y se convirtiera. El cuarteto rezaba graciosamente:

Xavier con gran maravilla, de su bien a un hombre ageno, le leyó para ser bueno en las cartas, la cartilla.

Precisamente se muestra bajo la sombra del árbol a dos personajes jugando sobre una mesa y al santo devolviéndole la baraja de cartas al soldado. El episodio está recogido en el capítulo XII de *El peregrino atlante*, estando en Malaca y viendo como un tahúr había perdido seis mil reales, se fue con los dados en la mano a contar su desgracia al

santo, y este le tomó los dados y se los devolvió diciéndole que con ellos ahora recuperaría todo su dinero. Como así fue, el tahúr prometió no volver a jugar y ese fue el milagro del santo.

El cuarto grabado ya hace clara alusión a la santidad de su cadáver, mostrando un barco en el mar, con la figura del santo yaciente sobre un túmulo y sosteniendo la cruz [Figura 2]. Al fondo se divisa una ciudad amurallada sobre un acantilado y el Sol en el Ocaso. El cuarteto intentaba aclarar la cuestión:

En el mar un peñón ciego, contra Francisco compite, que será, pues se derrite? blanda cera, Xavier fuego.

Este milagro del cadáver del santo es comparado con la conmoción del universo por la muerte de Cristo, de modo que ante la amenaza de que el barco que lo trasladaba se estrellara contra un peñón, se sacaron sus restos y el pedrusco se abrió en dos para que pasara. El episodio está narrado en capítulo XXVIII de Torre y Sebil (1670: 291-295), cuando de camino a Goa desde Malaca, el barco encalló en los bajíos de Chilán y gracias a la intercesión del cadáver del santo consiguieron librarse de las rocas y seguir su rumbo.

El asunto quinto muestra al santo frente a una imagen de la Virgen siendo tentado por el Diablo y el cuarteto:

Aunque con furia grosera, sacuda con palos fieros Luzbel, y sus compañeros, servirán para su hoguera.

Mostraba uno de los numerosos encuentros del santo con el Demonio, que junto a sus compañeros le apalea, siendo salvado por la intercesión de la Virgen, que en el grabado se muestra sobre un pedestal y junto a una magnífica arquitectura, abierta al paisaje.

El siguiente grabado muestra el famosísimo milagro del cangrejo. En uno de los periplos del santo y sus compañeros, una tempestad los



Fig. 2. El milagro de su cadáver. Francisco Ramón González, Sacro Monte Parnaso.



Fig. 3. El milagro del cangrejo. Francisco Ramón González, Sacro Monte Parnaso.

asaltó en el barco, el santo decidió tirar su crucifijo al mar, sosegándose este. Una vez en la orilla un cangrejo devolvió la preciada cruz al santo. El grabadito, en tono muy *naif*, muestra dos escenas del episodio, por un lado, el santo arrojando la cruz del barco, por otro el cangrejo acercándosela a la orilla ante la admirada presencia de dos personajes orientales [Figura 3]. El hecho está narrado en *El peregrino atlante*:

En este paraje de las Malucas, navegando de una Isla a otra, le sucedió a Xavier el celebrado prodigio del Cangrejo. Fue el caso, que se levantó una borrasca tan fuerte, que puso en el último cuidado a Pasajeros, y Pilotos. Clamaban todos misericordia al cielo, y favor al Santo, que les puso en esperanza, poniéndose en oración. Acabóla, y sacó un pequeño Crucifijo de metal que traía al cuello, y colgándole de un cordón, que para no perderle ciñó en la mano, le echó al mar; suplicando al Señor tuviese misericordia de aquella mísera gente, que invocaba su santo nombre. Ocupado Xavier en este fervor, se le fue el cordón de la mano, y se hundió el Cruxifijo en el agua (...) quedó el mar en leche; y a breve espacio, tranquila, y feliz llegó a la ribera la nave; desembarcó Francisco, y melancólico tomo tierra, porque había perdido cielo. Paseábase en aquella orilla con un Portugués amigo suyo, tratando cosas del alma, cuando (o famosa maravilla!) salió de el mar un Cangrejo, y como si las arenas fueran ondas, caminó sobre ellas, mudando elemento aquel obseguioso pez; llevaba en alto el perdido Crucifijo (Torre y Sebil, 1670: 139-140).

El milagro del crucifijo restituido por el cangrejo también fue motivo para la composición de poemas en las fiestas organizadas por los jesuitas de Oporto para conmemorar su canonización.

El séptimo grabado muestra de nuevo la lucha del santo contra el Mal, en este caso, por la habilidad de Francisco Javier de curar a los endemoniados. Muestra la imagen al santo leyendo el libro de los exorcismos, situado sobre una escalinata de un edificio. Mientras en un fondo campestre se ve a varios enfermos y en lo alto un par de diablos incendiados sobrevolando los cielos. El octavo hace referencia a la protección de la Virgen sobre el santo, con una escena en la que se le representa arrodillado en un oratorio, momento en el que se le aparece

la Inmaculada Concepción con el niño, ante una apertura de gloria con serafines, mientras le acompaña un ángel, y que alude a un episodio en el que se le apareció la virgen. El cuarteto reza:

> Como su estancia mejora en luces, Xavier, más bellas, poca luz son las Estrellas, si tiene el Sol, y la Aurora.

El jeroglífico noveno está dedicado a otro milagro del santo, en el que, en medio de una batalla, consiguió parar el curso del sol, como Josué, consiguiéndose la victoria. No la narra Torre y Sebil, pero sí hace alusión a que este milagro y otro que hizo ya muerto parando el sol fue narrado por Matías de Peralta Calderón en su libro sobre los milagros del santo, *El Apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Javier* (Pamplona, Gaspar Martínez, 1665).

Los milagros de Francisco Javier incluían también la resurrección de los muertos, contándose sesenta y ocho. Hasta el punto que incluso le podrían oír los muertos cuando predicaba en los cementerios. La imagen décima muestra la resurrección de un muerto, sin especificar qué milagro en concreto. El cadáver hace el ademán de salir de su féretro,



Fig. 4. André Reinoso, *San Francisco Javier resucita a un difunto*, hacia 1619 (Iglesia de San Roque, Lisboa).

ante la admiración de sus familiares. Es la presencia del santo y una luz divina que desciende de las nubes la que permite este milagro. Es quizá este tipo de representaciones una de las más abundantes en las series pictóricas de la vida del santo, como en el lienzo de André Reinoso, *San Francisco Javier resucitando a un difunto* (Iglesia de San Roque, Lisboa) de hacia 1619 [Figura 4].

La empresa onceava plasma el milagro de la conversión de un no creyente ante la contemplación de los castigos corporales que el santo se infringió en su presencia, fustigándose con su cilicio para ablandar su conciencia. De este modo se ejemplificaba la virtud del santo de convertir a millones de fieles. La escena grabada por otra parte es muy sencilla, pues se muestra un paisaje natural, en el que el santo, cual ermitaño se flagela ante el asombro del futuro converso. El milagro está narrado en el capítulo XVIII del libro de Torre y Sebil, cuando el santo dispuesto a partir con una armada al golfo de Meca, se hizo amigo de un soldado "mas veterano en los vicios que en las armas" al que no conseguía convertir, hasta que con su ejemplo "venció Francisco" (Torre y Sebil, 1670: 164-166).

El asunto doce muestra la humildad del santo, procedente de una familia noble navarra y que, sin embargo, durante su predicación en Japón, para mortificarse se hizo criado de un mercader japonés, pretendiendo seguir los pasos rápidos de su caballo, incluso agarrándose a las crines para forzar su carrera. De este modo el grabado muestra de espaldas a un japonés al galope, mientras el santo, descalzo, cargando sus bultos y con aureola, pretende seguirle el paso [Figura 5]. El cuarteto reza:

Por más humilde se aplica a ser un mozo de espuela, corre el bruto, Xavier vuela, más del celo que le pica

Torre y Sebil narra este episodio en el capítulo XX de su obra, cuando ya desembarcado en Japón: "Iba el insigne varón tan fuera de sí, como dentro del Cielo: vestidos de peso los hombros, y descalzos los pies: por los pantanos, y los ríos que se habían de pasar, pisaba la Nieve, y se bebía su ardiente sed como a regalo el afán" (Torre y Sebil,



Fig. 5. San Francisco Javier criado de un japonés. Francisco Ramón González, Sacro Monte Parnaso.



Fig. 6. El milagro del agua. Francisco Ramón González, Sacro Monte Parnaso.

1670: 209). En el certamen celebrado en Oporto fue también motivo de composiciones poéticas este milagro (*Relações*, 1622: 159):

¿Es bien que un Japón holgando se vaya a caballo, y vos, que sois legado de Dios, vaes a pie, y trabajando?

El grabado trece muestra de nuevo el barco en el que navegaba el santo, en un momento crítico en el que se quedaron sin agua dulce, por lo que el santo se arrojó al agua y esta se transformó para poder ser bebida. De tal modo que vemos cómo el santo desde el barco bendice el agua, mientras que sus compañeros la recogen en cubos [Figura 6]. El cuarteto dice:

Al mar, el Leño de vida, vuelve río a los mortales, y sus ásperos cristales, le brindan dulce bebida.

Por supuesto, lo recoge *El peregrino atlante* en su capítulo XXIII, en el que partiendo de Goa y de camino a Malaca el santo hizo "vasallo suyo al Océano, mudando no sólo su furia en serenidad, si no su sal en dulzura" (Torre y Sebil, 1670: 255-256).

El asunto catorce narra un episodio en el que santo fue apedreado por su predicación, consiguiendo saltar a la otra orilla de un río para librarse de las mismas con un tronco muy pesado que consiguió arrojar sin problemas el santo. La escena muestra precisamente al santo en medio de un río, sobre una tabla y enarbolando su crucifijo, mientras en la orilla unos nativos le arrojan piedras. El cuarteto en este caso metaforiza las piedras en nieve:

Llueven piedras contra el Santo, y mudando ellas su ser, son, cuando van a caer, blando copo cada canto. Para este grabado se incluye una décima de Matías Juan Beana que, como maestro de capilla, hace una ingeniosa composición con metáforas musicales:

Una música de espanto, forma un ruidoso instrumento, Pues gemir se escucha el viento herido de inmenso canto: huyó Xavier presto, a tanto son, que a aturdirle madruga; y a un río, que más le enjuga, que le baña, se abalanza, juzgando que, de la danza, a él le tocaba la fuga.

El grabado número quince muestra al santo junto a un compañero bautizando a un rey oriental [Figura 7]. Se alude así al milagro que



Fig. 7. El bautismo de un rey oriental. Francisco Ramón González, Sacro Monte Parnaso.



Fig. 8. Miguel Cabrera, atrib., *Bautismo de orientales*, mediados del siglo XVIII, Templo de San Fernando, Ciudad de México.

obró el santo de que Dios acabaría con la sequía de un reino, puesto que su rey había escuchado que el santo podía lograrlo y le prometió el bautismo suyo y de todos los habitantes de su reino a cambio de acabar con el desecamiento. El cuarteto decía:

Con un agua multiplica fruto, y flor un campo bronco, con otra un Rey, seco tronco, florece, y se purifica.

Esta escena es bastante representada en lienzos y en las series de pinturas sobre la vida del santo. De 1677 se conserva una magnífica obra anónima en las Agustinas Recoletas de Pamplona donde el santo bautiza a varios monarcas. Otro ejemplo es el lienzo de la serie que se conserva en el templo de San Fernando de la Ciudad de México, atribuida a Miguel Cabrera [Figura 8]. En un magnífico lienzo vemos a san Francisco Javier investido con la capa pluvial y la indumentaria sacerdotal bautizando a un grupo de orientales que por sus ropajes

podríamos considerarlos nobles japoneses. Pero también encontramos notables ejemplos del XVIII, como el lienzo de Antonio de Torres en el Colegio de las Vizcaínas de la ciudad de México [Figura 9] o el anónimo del Museo Nacional de Arte.

Las propiedades taumatúrgicas del santo se ponen de nuevo de relieve en el asunto decimosexto, en cuya imagen vemos al santo, junto a unos enfermos, mientras del cielo descienden llamas. En realidad, las llamas aluden a estos males que descienden del cielo para castigar, mientras el santo, en medio de la composición y en actitud de bendecir, es como el agua que apaga esas llamas.



Fig. 9. Antonio de Torres, San Francisco Javier bautizando a orientales, siglo XVIII, Colegio de las Vizcaínas, Ciudad de México.



Fig. 10. El milagro del crucifijo. Francisco Ramón González, Sacro Monte Parnaso.

El asunto decimoséptimo es de difícil comprensión, pues alude a la unión mística entre el santo y Cristo, de modo que cada vez que el primero padecía una persecución, un crucifijo venerado en el castillo de Javier sudaba sangre. Torre y Sebil alude a este crucifijo tan sólo en el capítulo en el que narra su muerte, cuando nos informa de que tras esta todos los viernes sudaba sangre el crucifijo. Lo que se muestra en la imagen es precisamente al santo mostrando su cruz ante un grupo de orientales que lo persiguen. Mientras en el fondo se ve un pequeño castillo con un crucifijo en su interior [Figura 10]. La letra dice:

Cristo de sudor se llena, cuando Xavier sudáis vos. O hay una pena en los dos, o hay en los dos una vena.

Este tema se representó también en uno de los jeroglíficos que adornaron el carro de los santos en la celebración madrileña organizada por el Colegio Imperial. No obstante, se simbolizó de una manera muy

distinta, mediante dos vihuelas, una enfrente de la otra, con dos manos, una de ellas en los trastes y la otra en las cuerdas, la letra decía: "Tan a una estáis templados / Que hiriéndoos Xavier a vos, / Vierte sangre el mismo Dios" (Monforte, 1622: 67).

En el grabado decimoctavo se compara al santo con un gigante, por los pasos que dio por mar y tierra para evangelizar en Oriente y por su grandeza en su capacidad de bautizar a miles. El libro de Torre y Sebil está lleno de estas alusiones a san Francisco Javier como un gigante "que excedía la marca de cualquier hombre aquel a quien había formado el Cielo a la alta medida de Dios" (Torre y Sebil, 1670: 273). De tal modo, que según el editor así le veían los indios cuando les bautizaba, como que crecía su estatura a la de un gigante. Y así se representa al santo en la imagen, vestido esta vez con el alba en actitud de bautizar a unos empequeñecidos indios. La letra dice:

En fruto el más soberano creció Gigante esta Planta, que mucho si el Agua Santa la tuvo siempre en su mano.

El asunto diecinueve está dedicado a la capacidad del santo de elevarse en el aire durante el éxtasis que le producía el fervor de sus predicaciones. Así se mostraba en la imagen al santo de nuevo sosteniendo su cruz y vestido con alba, levantándose en el aire sobre una nube, mientras unos indios, además con penachos de plumas, lo observan unos en pie, otros arrodillados. El cuarteto reza:

¿Por qué ligero se empina, Xavier, y al aire se sube? Porque quiere como nube, que fecunde su doctrina.

Una escena similar se narra en el libro de Torre y Sebil, cuando el santo estando en el Colegio de Goa se salía a menudo a media noche por la huerta de la casa y fijando los ojos en el Cielo se elevaba "absorto y tan sin sentidos, que aquel glorioso cuerpo, que parece se le quería

salir el alma, y no era sino que se le entraba Dios: volaba, no al Cielo, si no el Cielo a él" (Torre y Sebil, 1670: 250).

En el penúltimo asunto, el veinte, alude también al éxtasis del santo, en este caso a través de la mortificación, aunque es difícil de desvelar qué tipo, pues se alude a la corona de espinas, pero también a que un día el aire se pobló de muchas cruces. Mínguez interpretó esta imagen como una alusión a los códigos de la emblemática mística (Mínguez, 1997: 79). Su amor era tal que todas esas mortificaciones le parecían pocas. En el grabado se representa al santo siendo sostenido por dos ángeles, arrodillado, y con el pecho abierto, recibiendo de un ángel que baja del cielo una espada de fuego, posiblemente aludiendo a su fervoroso amor por Cristo [Figura 11]. La letra aclara esta dualidad propia del misticismo del amor y el dolor:

Si el padecerte es gozar, y el gozarte es padecer, bien podrás decir Xavier, más gemir, menos holgar.



Fig. 11. Éxtasis del santo. Francisco Ramón González, Sacro Monte Parnaso.

El último asunto, el veintiuno muestra en la imagen al santo en el momento de su muerte, supuestamente en una isla, tendido sobre una estera, con el crucifijo y el rosario en la mano, y acompañado de dos ángeles que señalas a un querubín que desde el cielo desciende con una corona. La letra:

En un monte muere Dios, y Xavier en otro espira; si en Dios vos ponéis la mira, Cristo al morir pone en vos.

La declaración explica como el santo murió casi llegando a China, en una rústica choza, lamentándose el autor de todas las armas perdidas a la conversión. Torre y Sebil narró su muerte en el capítulo XXVI de manera muy semejante. En el carro de los santos por la celebración madrileña también se representó este tema en un jeroglífico, aludiendo a su muerte mediante la imagen de una ciudad oscurecida por las nubes y hombres muertos en su muralla, con la letra: "Morí por dar vida la China, / Mas sirvióme mi deseo / De sepultura y trofeo" (Monforte, 1622: 68). Asimismo, fue tópico para la composición de los poemas en el certamen jesuítico de Oporto. Fue también un tema muy querido en los lienzos dedicados al santo, como el Carlo Maratta, Muerte de san Francisco Javier (Iglesia del Gesú, Roma), de hacia 1674-1679, para la caja del retablo de la iglesia dedicado al santo y san Ignacio [Figura 12]. En los virreinatos americanos también hubo notables ejemplos, como el lienzo ya tardío atribuido a José Padilla de 1759 del Museo Nacional del Virreinato donde aparece junto a la muerte de san José, o el de Gaspar Conrado de mediados del siglo en la Pinacoteca de La Profesa.

Para concluir, la vida y milagros de san Francisco Javier se convirtieron en un ejemplo de comportamiento devoto y cristiano desde muy temprano, antes incluso de su muerte. De tal modo que muy pronto se configuró un imaginario en torno a los milagros y escenas más llamativas que había protagonizado, configurando una cultura visual en torno al santo que promovieron su meteórica canonización, su visualización en las fiestas que siguieron a la declaración y su recuerdo en las nume-



Fig. 12. Carlo Maratta, *Muerte de san Francisco Javier*, hacia 1674-1679, Iglesia de Il Gesú, Roma.

rosas hagiografías posteriores. El *Sacro Monte Parnaso*, a través de sus modestos poemas y sus preciosos jeroglíficos-grabados, fue un recordatorio de esta importancia de la devoción hacia el santo y de este como modelo de comportamiento, promovido desde el corazón del espíritu de Trento en Madrid, el convento de las Descalzas Reales, y publicado en una de las ciudades festivas barrocas por excelencia, Valencia.

#### **Bibliografía**

- Alemany, R., Ferrer, I., Sansano, G., "El valencià Francesc Ramon Gonzàlez i les seues composicions catalanes del 'Sacro Monte Parnaso' (1687)", en *Actes del vuité Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura*, Antonio M. Badia i Margarit, Michel Camprubí (eds.), 1988, Asociación Internacional de Lengua y Literatura Catalanas, vol. 2, pp. 247-266.
- Andueza Unanua, Pilar, "La Vera Effigies de San Francisco Javier: la creación de una imagen postridentina", en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja de Navarra, 2006, pp. 97-118.
- Añoveros Trias de Bes, Xavier, "La vida de un santo contada a través de los siglos", en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja de Navarra, 2006, pp. 50-73.
- Antonio-Sáenz, Trinidad de, "Las canonizaciones de 1622 en Madrid: artistas y organización de los festejos", *Anales de Historia del Arte*, nº 4 (1993-1994), pp. 701-709.
- Cuadriello, Jaime, "Xavier Indiano o los indios sin apóstol", en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja de Navarra, 2006, pp. 200-233.
- De Cruz Medina, Vanessa, "An Illegitimate Habsburg: Sor Ana Dorotea de la Concepción, Marquise of Austria", en *Early Modern Habsburg Women: Transnational Context, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, Anne J. Cruz, Maria Galli Stampino (coords.), Surrey, Routledge, 2013, pp. 97-117.
- Delfosse, Annick, "From Rome to the Southern Netherlands: Spectacular Sceneries to Celebrate the Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier", en *The Sacralization of Space and Behaviour in the Early Modern World*, J. de Silva (ed.), Farnham, Ashgate, 2015, pp. 141-159.

- Fernández Gracia, Ricardo, "San Francisco Javier patrono. Imágenes para el taumaturgo de ambos mundos", en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja de Navarra, 2006, pp. 154-199.
- Fortún Pérez de Ciriza, Luis Javier, "Una lámpara sobre el candelero", en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja de Navarra, 2006, pp. 20-49.
- González Acosta, Alejandro, "Ecos xaverianos en la Nueva España: festejos a San Ignacio y San Francisco Xavier en México (1622) y Puebla (1623)", en *San Francisco Javier entre dos continentes*, Ignacio Arellano Ayuso, Alejandro González Acosta, Arnulfo Herrera (coords.), Biblioteca Indiana 7, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 89-99.
- González, Francisco Ramón, Sacro Monte Parnaso, de las musas católicas de los reynos de España, que unidas pretenden coronar su frente, y guarnecer sus faldas con elegantes poemas en varias lenguas. En elogio del prodigio de dos mundos, y sol del oriente S. Francisco Xavier, de la compañía de Iesus, Valencia, Francisco Mestre, Impresor del Santo Tribunal de la Inquisición, 1687.
- Infantes, Víctor, "A las poéticas cumbres coronadas. La orogelatría impresa del Parnaso áureo", *Bulletin HIspanique*, 109-2 (2007), pp. 449-472. <a href="http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/476">http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/476</a>> [05/04/2018]
- Martínez López, Rocío, "Sor Mariana de la Cruz y Sor Ana Dorotea de Austria: el poder de las Religiosas Habsburgo en las Descalzas Reales de Madrid", en *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, Carme López, Mª Angeles Fernández, Inmaculada Rodríguez (eds.), Santiago de Compostela, Andavira, 2013, pp. 165-180.
- Mas i Usó, Pasqual, *Poesía acadèmica valenciana del barroco*, Kassel, Editorial Reichenberger, 1998.
- Mínguez, Víctor, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1997.
- Mínguez, Víctor, González, Pablo, Rodríguez Moya, Inmaculada, *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*, Castellón, Universitat Jaume I, 2010.
- Monforte y Herrera, Fernando de, Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola, y S. Francisco Xavier, Madrid, Luis Sánchez, 1622.

- Osswald, María Cristina, "Culto e iconografía de San Francisco Javier en Portugal en los siglos XVI y XVII", en *San Francisco Javier entre dos continentes*, Ignacio Arellano Ayuso, Alejandro González Acosta, Arnulfo Herrera (coords.), Biblioteca Indiana 7, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 151-176.
- Osswald, María Cristina, "Cultos e iconografías jesuíticas en Goa durante los siglos XVI y XVII: El culto e iconografía de San Francisco Javier", en San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen, Pamplona, Fundación Caja de Navarra, 2006, pp. 234-253.
- Relações das sumptuosas festas com que a Companhia de Jesus Da Provincia de Portugal celebrou a Canonização de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier Nas Casas, e Collegios de Lisboa, Coimbra, Evora, Braga, Gragança, VillaviÇosa, Porto, Portoalegre, e nas Ilhas da Madeira, e Terceira, Lisboa, 1622.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo", en *San Francisco Javier entre dos continentes*, Ignacio Arellano Ayuso, Alejandro González Acosta, Arnulfo Herrera (coords.), Biblioteca Indiana 7, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 120-153.
- Ruiz Gomar, Rogelio, "San Francisco Xavier en la pintura de la Nueva España", en *San Francisco Javier entre dos continentes*, Ignacio Arellano Ayuso, Alejandro González Acosta, Arnulfo Herrera (coords.), Biblioteca Indiana 7, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 217-237.
- Schurhammer, G., "Der Silvershrein des Hl. Franz Xaver in Goa. Ein Meisterwerk Chistlich-Indischer Kunst", *Gesammelte Studien*, Lászlo Szilas (ed.), Lisboa, Centro de Estudios Ultramarinos, 1965, pp. 561-567.
- Serrão, Vitor, *A lenda de são Francisco Xavier pelopintor André Reinoso*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1993.
- Torre y Sebil, Francisco de la, *El peregrino atlante S. Francisco Xavier Apóstol de Oriente*, Valencia, Gerónimo Vilagrasa, 1670.
- Torre y Sebil, Francisco de la, *El peregrino atlante S. Francisco Xavier Apóstol de Oriente: epítome histórico y panegírico de su vida y prodigios*, Valencia, Gerónimo Villagrasa, 1670 [1665].
- Torres, Gabriela e Ignacio Arellano, "El prodigio de dos mundos, San Francisco Javier, y el Sacro Parnaso de las musas católicas", en *Pliegos volanderos del Griso*, Navarra, Universidad de Navarra, Navarra, 2002, <a href="https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6134/1/volandero03\_Torres\_Arellano.pdf">https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6134/1/volandero03\_Torres\_Arellano.pdf</a>.

- Torres Olleta, María Gabriela, "De la hagiografía al arte. Fuentes de la iconografía de San Francisco Javier, en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Fundación Caja de Navarra, 2006, pp. 50-73.
- Torres Olleta, María Gabriela, "Vidas ilustradas de San Francisco Javier", en *San Francisco Javier entre dos continentes*, Ignacio Arellano Ayuso, Alejandro González Acosta, Arnulfo Herrera (coords.), Biblioteca Indiana 7, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 239-257
- Torres Olleta, María Gabriela, *Redes iconográficas: San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, 2009.

### Las águilas regresan a Sicilia. Jeroglíficos y apoteosis dinástica en la proclamación de Carlos VI de Habsburgo (Palermo, 1720)

Víctor Mínguez Universitat Jaume I

uando en 1665 falleció Felipe IV la situación de la Monarquía → Hispánica no podía ser más crítica. Tras los tratados de la paz de Westfalia (1648) y los Pirineos (1659) España había dejado de ser la potencia hegemónica del Viejo Continente, y, aunque poseía aun el mayor imperio ultramarino de Europa, la rebelión del reino de Portugal y la permanente crisis económica acentuaban su imparable decadencia. Para mayor tragedia el heredero que alcanzaba el trono era un niño de cuatro años con evidentes taras físicas y psíquicas (Mínguez, 2013). Ante este escenario desolador las exequias por el rey Planeta en la iglesia de Santa Clara de Nápoles desplegaron una decoración efímera espectacular elaborada por diversos artistas —entre los que encontramos a un joven Luca Giordano— con un discurso de carácter astrológico y evidente sentido dinástico (Marciano, 1666). La nave del templo, cubierta de paños negros, se decoró con sesenta jeroglíficos representando por medio de constelaciones celestes a otros tantos antepasados del nuevo monarca Carlos II —emperadores, emperatrices, reyes, reinas, archiduques, duques, condes, cardenales y príncipes—, que juntos establecían un formidable espejo de antepasados en el que se invitaba a contemplarse al rey niño. Este programa astrológico, completado con otras decoraciones en la fachada del templo y con el correspondiente catafalco, ofreció la mejor galería regia y simbólica de la vieja familia centroeuropea que aspiraba todavía —por lo menos en el ámbito de la propaganda— a gobernar el mundo (Mínguez, 1991).

La apoteosis austracista napolitana de 1665 no fue por supuesto la primera exaltación de esta familia desplegada en el mundo de la fiesta barroca. Entre los diversos precedentes la más relevante fue la que tuvo lugar en Amberes tres décadas antes, en 1635, con ocasión de la entrada triunfal en la ciudad del Cardenal Infante Don Fernando de Austria. tras su victoria en Nördlingen. De estos fastos celebraticios quedó testimonio en una de las mejores relaciones festivas del siglo, Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis (Amberes, 1642) (Rupert, 1972). La decoración efímera más deslumbrante de la entrada fue el Pórtico de los Emperadores, una magnífica galería diseñada por Rubens conteniendo efigies de todos los césares Habsburgo y rematada por un obelisco de más de treinta metros de altura que una estampa de Van Thulden nos permite contemplar. Doce hornacinas cobijaban otras tantas estatuas gigantescas de piedra y pintadas fingiendo mármol acompañadas de emblemas: Rodolfo I, Alberto I, Federico III, Alberto II, Federico IV, Maximiliano I, Carlos V, Fernando I, Maximiliano II, Rodolfo II, Matías I y Fernando II.

Medio siglo después de Nápoles —y ochenta y cinco años desde el triunfo de Amberes—, Palermo iba a contemplar una apoteosis austracista similar, aunque muchas cosas habían cambiado en el sur de Italia desde entonces. El fallecimiento sin descendencia de Carlos II el 1 de noviembre de 1700 dio lugar a un largo conflicto internacional, la Guerra de Sucesión. Concluida esta, la Paz de Utrecht (1713) supondría la escisión de los reinos de Nápoles y Sicilia del imperio hispánico: el primero quedó en propiedad del emperador Carlos VI de Habsburgo, y el segundo de Vittorio Amedeo de Saboya. En 1720 las casas de Habsburgo y Saboya permutarían Cerdeña por Sicilia, y el emperador Carlos VI —ya rey de Nápoles desde 1707— se convirtió en monarca del reino siciliano (Verga, 1995). Tras veinte años de gobierno de borbones y saboyanos en la isla, las fiestas de proclamación de Carlos VI en Palermo devinieron en una nueva apoteosis habsbúrgica (González y Mínguez, 2016). Y entre las decoraciones diseñadas y levantadas a tal efecto destacó especialmente la escenografía del colegio jesuita, que desplegó una galería de retratos de emperadores de la Casa de Austria en la que cada personaje aparecía acompañado de un jeroglífico festivo, tal como podemos contemplar en la espectacular estampa realizada por Antonio Amico y Giovanni Battista Sintes, Decoración

1.3

# APPARATO

FATTO IN PALERMO

NEL COLLEGIO IMPERIALE DE STUDE DA PP. DELLA COMPAGNIA DI GIESU

L' Anno m. DCC. xx.

In occasione della solenne Acclamazione

DELL'IMPERATOR

# CARLO VI.

## E III. RE

DELLE SPAGNE, E DI SICILIA;

DESCRITTO

### DAL P. DOMENICO TURANO

DELLA MEDESINA COMPAGNIA,

COGLI EPIGRAMMI, ED EMBLEMI

Dell' istesso Autore.

學學學學學

IN PALERMO, Per Cristoforo d' Anselmo, 1720.

Con Licenza de' Superiori.

28672

Fig. 1. Portada de libro de Domenico Turano, Apparato fatto in Palermo nel Collegio Imperiale (...), Palermo, 1720.

efímera de la fachada del Collegio Massimo de la Compañía de Jesús en Palermo para la proclamación de Carlos VI, recogida en la crónica de Domenico Turano [Figura 1]<sup>1</sup>.

La exaltación de nuevo de los Habsburgo en las calles de Palermo tras los reinados de Felipe V Borbón y Vittorio Amedeo de Saboya no supuso ninguna convulsión emocional, iconográfica o simbólica para sus ciudadanos. La capital de la isla era desde el siglo XVI un teatro ceremonial de excelente planificación urbana para la práctica del poder, y las reformas posteriores aun acentuaron más este sentido teatral de la misma. Y en diversos espacios urbanos se dispusieron tempranamente simulacros permanentes de la Casa de Austria, como las esculturas de bronce de Carlos V —plaza Bologni— y Felipe IV —plaza del Palacio Real— realizadas por Scipione Li Volsi, que pervivieron en la crisis de 1700 y hasta la actualidad. La más importante de las representaciones habsbúrgicas en el entramado urbano se situó en el punto neurálgico del mismo, la plaza Vigliena, en el cruce entre los ejes casi ortogonales del Cassaro y la Via Maqueda, espacio también conocido como Quattro Canti. Allí, el virrey Juan Fernández Pacheco, marqués de Villena, promovió en sus cuatro fachadas achaflanadas un programa de exaltación dinástica de la Casa de Austria que tenía como principales elementos las cuatro efigies de mármol de Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV, finalizadas por el escultor Carlo d'Aprile en 1662 (Fanelli, 1998; Barcellona y Pecorarino, 1971; Di Fede, 2011).

La construcción de la imagen visual de la Casa de Austria estuvo indefectiblemente unida desde sus inicios a la idea del Imperio. Gracias a la vinculación constante de los Habsburgo con el trono del Sacro Imperio Romano Germánico, a que su rama hispánica protagonizó la conquista del Nuevo Mundo y la exploración de mares y océanos desconocidos, y a una política matrimonial endogámica, a partir del siglo XVI sus miembros eran los únicos que podían reivindicar para sí mismos y con sólidos argumentos la monarquía universal y el imperio planetario.

Domenico Turano, Apparato fatto in Palermo nel Collegio Imperiale di Studi da' PP. Della Compagnia di Giesu l'anno 1720 in occasione della solenne acclamazione dell'Imperatore Carlo VI, e III Re delle Spagne, e di Sicilia, descritto dal P. Domenico Turano della medesima Compagnia, cogli epigrammi, ed emblemi dell'istesso autore, Palermo, Cristoforo d'Anselmo, 1720.

Federico III, el primer emperador de la Casa de Austria, ya había adoptado como lema en 1437 el misterioso acrónimo que reúne las cinco vocales, A.E.I.O.U., y que según el propio Federico significaba Austria est imperare orbi universo ("Todo el mundo está sometido a Austria", o en su versión alemana Alles Erdreich Ist Österreich Untertan)<sup>2</sup>. Y este no era la mera proclama de un anhelo voluntarista, como se demostró en los siglos siguientes: los descendientes de Federico reinaron sobre Alemania, Hungría, Croacia, Bohemia, España y Portugal, además de otros dominios europeos dependientes de estos como los Países Bajos, Borgoña, Nápoles, Sicilia, Transilvania y la Toscana. Bajo Carlos V y Felipe II los reinos ibéricos llevaron el águila habsbúrgica a gigantescos territorios distantes en América, África y Asia —multiplicando exponencialmente el número de sus súbditos y sus recursos—, además de a multitud de enclaves estratégicos en archipiélagos, islas y costas de los océanos Atlántico, Índico y Pacífico, que les permitieron dominar las rutas marítimas. Este inmenso imperio familiar de facto fue ratificado simbólicamente con la posesión de la corona imperial de forma intermitente, y entre 1440 y 1806, dieciséis miembros del linaje habsbúrgico fueron emperadores titulados.

La promoción de la imagen dinástica de la Casa de Habsburgo la inició el emperador Maximiliano I, primer emperador Habsburgo de la Edad Moderna y primer príncipe del Renacimiento que recurrió a la propaganda como práctica del poder (Silver, 2008: 59-81). Su gran aportación artística en este sentido fue la realización, aun en vida, del monumental cenotafio que debía albergar sus restos. Concebido en 1502, Maximiliano lo proyectó en la capilla del castillo de la Wiener Neustadt, pero su nieto, el también emperador Fernando I, decidió ubicarlo en la nave central de la Hofkirche de Innsbruck, iglesia cortesana construida entre 1553 y 1563. El monumento fúnebre está decorado con un amplio programa iconográfico que integra veintiocho estatuas de bronce de tamaño mayor del natural (realizadas entre 1511

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Peter Lambecius, bibliotecario de la corte imperial en el siglo XVII, recogió en su *Diarium sacri itineris cellensis interrupti* hasta otros cuarenta significados posibles del acrónimo, como por ejemplo *Aquila Electa Iovis Omnia Vincit* ("El águila elegida lo conquista todo") o *Austria Erit In Orbe Ultima* ("Austria será la última en el mundo") (Wheatcroft, 1996: 104-105).

y 1535) y veinticuatro relieves marmóreos representando escenas de la vida del emperador (tallados entre 1561 y 1566), en los que intervinieron artistas de la talla de Alberto Durero, Peter Vischer el Mayor y Alexander Collin (Ferrari, 2009). Maximiliano, príncipe humanista de espíritu cruzado, a la hora de promocionar su imagen potenció las representaciones genealógicas y dinásticas, tanto por lo que se refiere a sus antepasados, míticos o reales, como a su descendencia, como podemos advertir en la decoración de su mausoleo: entre las esculturas broncíneas distinguimos a diversos monarcas como Fernando de Portugal, Arturo de Bretaña, Clodoveo o Teodorico, estableciendo una cadena regia que se remontaba hasta la Antigüedad.

Tras las huellas de su abuelo Maximiliano, la política del emperador Carlos V fue guiada también por el pensamiento dinástico, entendiendo este como promoción del monopolio familiar del poder supremo, identificando Estado y dinastía (Civil, 2001). No era extraño por tanto que Carlos V y sus sucesores hispanos se preocuparan constantemente por proyectar la imagen familiar y genealógica, a través de distintos formatos, como fueron principalmente el retrato matrimonial, el retrato de grupo, los árboles de linajes y las series dinásticas. Estas últimas entroncaban con la propia tradición hispana anterior al advenimiento de los Habsburgo: Alfonso X el Sabio ya mandó decorar una sala del Alcázar de Segovia con estatuas sedentes de sus antepasados en 1258, que Felipe II ordenó ampliar en 1591 llegando hasta Juana la Loca, y que dio lugar a las acuarelas del pintor Hernando de Ávila recogidas en el libro manuscrito Libro de retratos, letreros e insignias reales de los reyes de Oviedo, León y Castilla de la Sala Real de los Alcáçares de Segovia (1594, Museo del Prado). El Salón del Trono del Alcázar de Segovia se derrumbó en 1860 perdiéndose la serie alfonsina, pero se ha conservado en cambio la serie del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla, iniciada por Enrique IV y continuada por otros monarcas hasta Fernando VII. Las galerías de antepasados estuvieron presentes en todos los escenarios del poder de los Austrias hispanos, ya fueran palacios o decoraciones efímeras realizadas con motivo de fiestas regias. En los palacios la plasmación de la estirpe real se realizaba por medio de series de retratos, configurando las famosas salas de linajes, ámbitos decorados con los retratos de los miembros de la dinastía reinante. La más significativa de estas salas en los palacios españoles fue, sin duda, la galería de retratos genealógicos situada en el guardajoyas del madrileño Alcázar Real, obra de diversos artistas, entre los que se encontraban Tiziano y Antonio Moro. Miguel Morán y Fernando Checa la califican de "exaltación de la dinastía y de la familia real" (Morán y Checa, 1985: 121). Y hubo otras igualmente interesantes en los palacios de El Pardo y El Buen Retiro.

La fiesta de proclamación de Carlos VI en Palermo se extendió desde el 29 de septiembre al 1 de octubre de 1720. Durante estos días toda la ciudad se transformó en un simulacro habsbúrgico<sup>3</sup>. El Palacio del Senado decoró los órdenes de su fachada en torno al retrato de Carlos VI con los nombres de sus antepasados, representando cada uno de ellos una virtud del emperador: Rodolfo I el Glorioso, Fernando I el Sabio, Maximiliano II el Clemente, Matías I el Justo, Fernando II el Fuerte, Fernando III el Pacífico, Leopoldo I el Pío y José I el Magnánimo. Y en el nivel inferior de la fachada se situaron seis nichos con esculturas doradas de los Habsburgo hispanos: Felipe I, Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II. Las águilas bicéfalas, las coronas imperiales y las estatuas habsbúrgicas, especialmente los retratos de Carlos VI, invadieron las calles y plazas de Palermo, en su aclamación como rey de Sicilia. Por citar tan solo algún otro de los artificios propagandísticos más relevantes fijémonos en los tres arcos dispuestos por las naciones italianas y la escenografía dispuesta por el gremio de los perfumeros. El arco de los genoveses en el Cassaro quedó rematado por una gran águila bicéfala apoyada sobre una corona imperial, sosteniendo con sus garras la espada, el cetro y el orbe. El arco de los milaneses, frente al Palacio Real, mostraba en el centro del segundo cuerpo, y rodeados de alegorías de virtudes, los retratos de los emperadores Carlos V y Carlos VI. El arco de los napolitanos, ubicado en la Strada Nuova, estaba rematado por una gran escultura de Carlos VI rodeada de águilas imperiales. Con todo, la decoración habsbúrgica más impactante en 1720 debió ser la gran escultura ecuestre del emperador y nuevo rey de Sicilia levantada por los perfumeros y situada bajo un gran baldaquino textil y en el

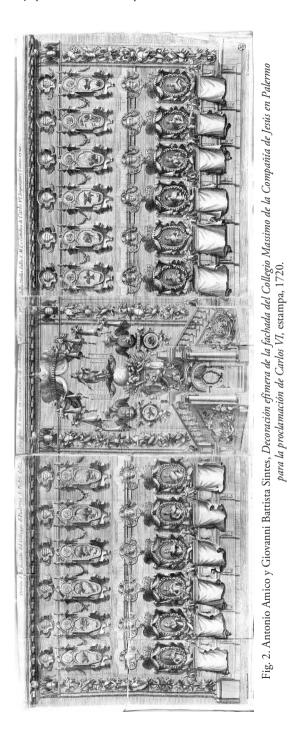
<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Il festino della felicità nel cuore, nella bocca, en ella pompa di Palermo, sulla trionfal acclamazione di Carlo VI Imperatore, III Re delle Spagne, e di Sicilia. Stretto in breve relazione d'ordine dell'Illustrissimo Senato Palermitano, Palermo, nella regia stamperia d'Antonio Epiro, 1720.

centro de un teatro efímero, rodeada de las alegorías de las ciudades sicilianas y de las imágenes de los santos protectores del reino.

Centrémonos ya en la fachada efímera dispuesta en el Collegio Massimo, sede de los jesuitas, ubicada en el Cassaro, cerca de la catedral y el palacio real. El Colegio de la Compañía de Jesús en Palermo había sido elevado a Colegio Imperial por Carlos V y por ello su adhesión a la dinastía Habsburgo era firme, y festejó con agrado la proclamación de Carlos VI<sup>4</sup>. La decoración efimera y su programa iconográfico se dispusieron en la fachada de cuatro niveles del edificio en la Vía Toledo. El trazo arquitectónico fue obra de Antonio Amico, y el discurso simbólico y los jeroglíficos los diseñó Domenico Turanno. La plancha de cobre para dejar memoria en estampas del esplendor de las decoraciones fue encargada al impresor romano Giovanni Battista Sintes [Figura 2]. Como se aprecia en la misma, la fachada de dos cuerpos, cubierta de terciopelo rojo, quedó divida en tres secciones por cuatro pilastras de orden gigante decoradas con águilas y trofeos. Un palco con balaustrada recorría el cuerpo inferior y una cornisa remataba el superior. Sobre esta estructura geométrica se dispuso un programa iconográfico exaltador de Carlos VI construido sobre dos argumentos interconectados: la relevancia de su título imperial y la grandeza del linaje al que pertenecía, un linaje precisamente en el que abundaban los miembros que habían ostentado la corona del Sacro Imperio.

Las dos secciones laterales mostraron cada una seis retratos en busto de emperadores habsbúrgicos, ubicados sobre el palco corrido, y encima de cada retrato un jeroglífico alusivo al emperador correspondiente. Cada retrato estaba enmarcado por una guirnalda y un palio coronado, y cada jeroglífico por un elegante diseño arquitectónico que comprendía un medallón con representaciones bélicas; las cartelas de los retratos llevaban el nombre del emperador respectivo, y las de los jeroglíficos el correspondiente mote latino. La sección central cobijaba

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Carlos V entregó a los jesuitas la antigua iglesia de Santa María della Grotta, en el Cassaro, que fue reconstruida entre 1564 y 1577. Colindante a esta, en 1586 se inició la construcción del Collegio Massimo. Tras la disolución de la Compañía de Jesús en 1773, el Collegio fue transformado en Biblioteca Regia en 1782. Durante el proceso de unificación italiana, en 1860 pasó a ser Biblioteca Nazionale. Desde 1977 es la Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace".



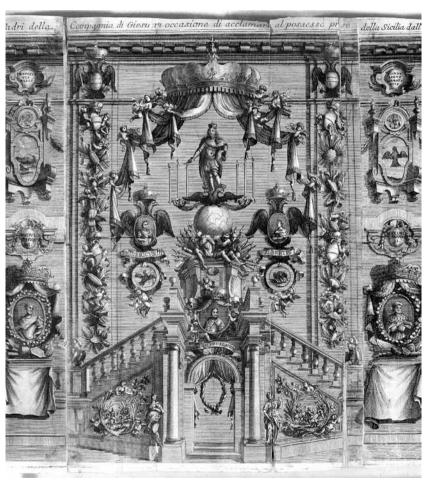


Fig. 3. Sección central de la estampa de Amico y Sintes. Jeroglíficos de Alberto I y Federico III

bajo un gran dosel -sostenido por angelotes portando trompetas y anagramas jesuíticos— el retrato de cuerpo entero de Carlos VI, vestido a la romana, coronado y exhibiendo el Toisón [Figura 3]. Su figura se apoyaba, a manera de apoteosis clásica, sobre un águila bicéfala coronada que a su vez se sostenía sobre un gran pedestal con trofeos, turcos cautivos y un orbe. A ambos lados de esta máquina se hallaban sendos retratos de Federico III y Alberto I envueltos por nuevas águilas imperiales, y acompañados de divisas aguileñas. En la parte inferior del cuerpo central una portada pintada en oro y plata enmarcada por balaustres escalonados cobijaba el acceso al patio del edificio. Un último retrato se ubicaba sobre la clave del arco de la portada, y como no podía ser de otra forma, tratándose de este relevante espacio arquitectónico, correspondió al conde Rodolfo I, fundador del linaje de la Casa de Austria: aparecía laureado y sosteniendo con las manos el cetro y el orbe. Finalmente, en los laterales de la portada se dispusieron dos representaciones de batallas y dos alegorías de virtudes.

La fachada mostraba por lo tanto dieciséis emperadores de la Casa de Austria: seis en la sección izquierda, seis en la sección derecha, y cuatro en el centro<sup>5</sup>. Menos el primer y el último Habsburgo, Rodolfo I y Carlos VI, todos los demás se acompañaron de divisas aguileñas que permitieron representar las cualidades de este linaje por medio de virtudes aplicadas tanto al emperador respectivo como al proclamado Carlos VI. Veámoslas.

Alberto I (Hos Ego). Águila y sus polluelos en el nido, en alusión a los veinte hijos que tuvo. Fecundidad dinástica.

Federico III (NIL METUENS). Águila volando en la tormenta. Constancia.

Los quince retratos de emperadores habsbúrgicos que habían precedido a Carlos VI fueron trasladados el 5 de octubre al salón principal del edificio, para ornar con ellos el espacio destinado al recital poético celebrado en honor del nuevo monarca. En un lado menor del salón se colocó bajo dosel de terciopelo carmesí la estatua pintada en bronce de Carlos VI. Una estampa de Giovanni Amico y Hubert Vincent, contenida asimismo en la crónica de Domenico Turano, nos muestra la estatua del emperador en este espacio, entre dos balcones en los que se sitúan los músicos. A su alrededor deambulan nobles, caballeros y jesuitas conversando amigablemente.

Alberto II (Annorum Haud Indiga virtus). Águila joven atacando a su presa. Victorias militares.

Federico IV (Partes cunctatur in omnes). Águila vigilando sus presas desde la cima de un monte. Prudencia.

Maximiliano I (Cernit Acutum). Águila mirando al Sol. Perspicacia [Figura 4].

Carlos V (Nescia Vinci). El águila gana al gran cisne tras vencer primero a otras aves. Victoria.

Fernando I (ULTURA TONANTEM). Águila sosteniendo en sus garras los rayos de Júpiter. Religión.

Maximiliano II (Ponderibus librata suis). Águila volando equilibrada. Justicia [Figura 5].

Rodolfo II (Depositis Quieti). Águila dormida. Paz.

Matías I (Temperat Iras). Águila liberando a un cuervo. Perdón.

Fernando II (Proxima cum coelo commercia). Águila volando más alto que las otras aves y aproximándose al cielo. Piedad [Figura 6].

Fernando III (Coeli in regione serena). Águila volando sobre la tormenta. Ecuanimidad.

Leopoldo I (HAUD MINUS URGET LUCTANTEM). Águila venciendo a un dragón. Guerra contra los otomanos.

José I (Nec metas rerum). Águila volando majestuosa. Dominios ilimitados [Figura 7].

Los dieciséis jeroglíficos dispuestos por los jesuitas configuraron una verdadera apoteosis habsbúrgica, pero también aguileña, al ser esta ave la única protagonista de todas las composiciones, seleccionada por su capacidad de evocar tanto las armas de la Casa de Austria, como las propias de la ciudad de Palermo y del reino de Sicilia. Esta ecuación que interrelaciona fiesta, imperio, Habsburgo, águilas y la Compañía de Jesús no puede dejar de recordarnos otra apoteosis similar que tuvo lugar algo más de un siglo antes, en la que también convergieron estos cinco elementos. Me refiero por supuesto a las exequias organizadas por Colegio de la Compañía de Jesús en Madrid en honor de la Emperatriz

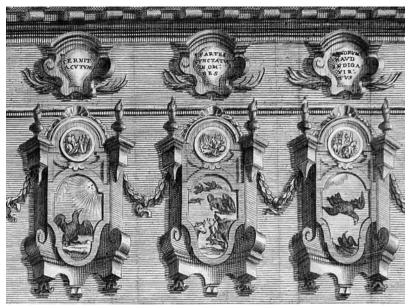


Fig. 4. Jeroglíficos de Alberto II, Federico IV y Maximiliano I.

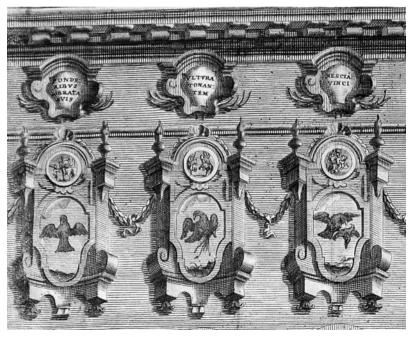


Fig. 5. Jeroglíficos de Carlos V, Fernando I y Maximiliano II.

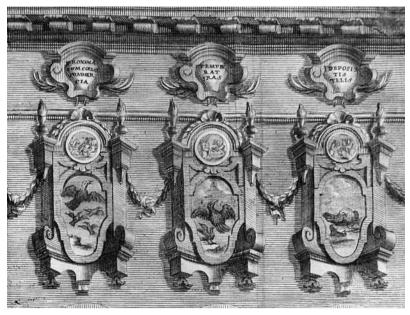


Fig. 6. Jeroglíficos de Rodolfo II, Matías I y Fernando II.

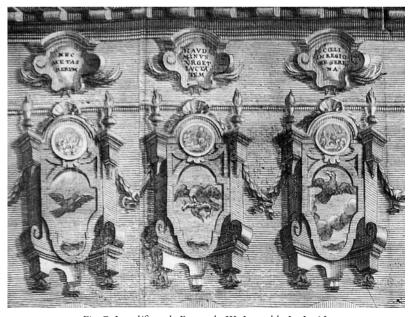


Fig. 7. Jeroglíficos de Fernando III, Leopoldo I y José I.

María de Austria y fundadora de esta casa, el 21 de abril de 16036. Al tratarse de la emperatriz María, hija del emperador Carlos V e Isabel de Portugal, y casada con el emperador Maximiliano II, toda la decoración de la iglesia y el catafalco devino en una apoteosis del Imperio, abundando por ello las águilas bicéfalas —y también las águilas reales— de la casa de Austria. Así, en los lugares más destacados del templo se colgaron doce grandes águilas pintadas en campo dorado, cobijando cada una en su pecho abierto un soneto. El catafalco, pintado de mármol blanco con vetas negras e iluminado por muchas luces, se situó en medio de la capilla mayor. El primer cuerpo era de orden corintio, y constaba de cuatro pilares y su correspondiente entablamento. En su centro se colocó la tumba adornada con cuatro escudos imperiales y del techo pendía sostenido por ángeles el escudo de la emperatriz difunta. Otros ocho ángeles se situaron en los intercolumnios portando las armas de los cuatro abuelos del rey. El segundo cuerpo se decoró con otros cuatro escudos imperiales. Remataba la pira un globo terrestre cubierto por una corona imperial. Se trató por lo tanto de un túmulo repleto de águilas heráldicas y referencias dinásticas. Treinta y seis jeroglíficos aparecen reproducidos en estampas en la relación fúnebre. De ellos quince muestran en la pictura el águila, combinada frecuentemente con el anagrama jesuítico: I.H.S. (Sebastián, 2008).

Naturalmente fueron innumerables a lo largo de los siglos XVI y XVII las celebraciones festivas vinculadas a la Casa de Austria en las que las águilas estuvieron presentes, como no podía ser de otro modo dado su valor heráldico. Fernando Moreno Cuadro se ha acercado en un magnífico estudio al polifacético simbolismo del animal a través de su vinculación con la idea imperial española, su significado apoteósico y su papel hagiográfico (Moreno, 2012). Y gracias a las investigaciones de Javier Pizarro, que ha analizado las decoraciones efímeras realizadas para las entradas reales de Felipe II, podemos comprobar cómo el águila fue un símbolo recurrente en los arcos triunfales levantados para festejar la Monarquía Hispánica durante el siglo XVI. Encontramos esta ave

<sup>6</sup> Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compa
nía de Jes
us de Madrid a la M. C. de la Emperatriz do
na Mar
nía de Austria fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603, Madrid, Luis S
nchez, 1603.

ocupando un lugar preferente en el espectáculo de la calle Santa Clara de la ciudad de Lille en el viaje que el todavía príncipe Felipe realiza a los Países Bajos y Alemania entre 1548 y 1551; o, para el mismo viaje, en el arco de los alemanes en Amberes, en el arco ubicado a la entrada del palacio de Binche, en el arco junto a la puerta de la iglesia de Santiago de Mantua y en uno de los arcos de Bruselas; o también en el arco de la calle Mayor de Madrid para la entrada del monarca en 1570; o en el arco dispuesto en la puerta de la muralla de Sevilla ese mismo año; o en el arco de los alemanes de Lisboa en 1580 (Pizarro, 1999). La presencia del águila en las decoraciones efímeras de las dos cortes habsbúrgicas del siglo XVII, Madrid y Viena, fue asimismo constante. En la corte hispana abundan los jeroglíficos aguileños, y podemos verlos en diferentes series llevadas a la estampa —además de la ya citada de la emperatriz María de Austria en 1603—, como en la que reproduce los jeroglíficos dispuestos en las exeguias del Felipe IV en el convento de la Encarnación el 31 de octubre de 16657, o en la que recoge los jeroglíficos diseñados para las exequias de María Luisa de Orleans, también en el convento de la Encarnación, en 16898.

Ya en otras ocasiones me he detenido a analizar la iconografía del águila y su presencia en la emblemática festiva (Mínguez y Rodríguez, 2006; Mínguez, 2013: 107-125; Mínguez y Rodríguez, 2014: 39-70)<sup>9</sup>. Ahora solo quiero enumerar brevemente las razones de su idoneidad a la hora de metaforizar el imperio de los Habsburgo, y su oportunidad en la proclamación de Carlos VI en Palermo en 1720.

El águila unicéfala o bicéfala apareció en los estandartes de Maximiliano I, Carlos V o Felipe II —como luego lo haría en los de la Rusia

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripcion de las honras que se hicieron ala (sic) catholica Mag. De D. Phelippe quarto... en el Real Conuento de la Encarnacion...* Madrid: Francisco Nieto, 1666 (Orso, 1989).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Juan de Vera Tasis y Villarroel, Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de la esclarecida reyna de las Españas, Doña María Luisa de Orleáns, Borbón, Stuart y Austria, Nuestra Señora, Digníssima Consorte del Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo de Austria, a cuya Catholica Magestad, las dirige y consagra Don Juan de Vera Tassis y Villarroel: Con privilegio. En Madrid: Por Francisco Sanz, Impressor del Reyno, y Portero de Cámara de su Magestad. 1690.

<sup>9</sup> De estos trabajos previos proceden las reflexiones que aporto a continuación.

zarista, la Francia napoleónica o el México independiente— porque esta ave siempre ha evocado la idea imperial. Y esto ha sido así a lo largo de los siglos porque existió un precedente determinante que condicionó todas las interpretaciones simbólicas que posteriormente se hicieron del ave: las águilas fueron la imagen más característica del imperio militar que en Occidente estableció el modelo para todos los posteriores: Roma. Cuenta el mito que fue Rómulo, primer rey de la ciudad del Lacio, el que, al contemplar un águila sobrevolando el monte Palatino y considerándolo un buen augurio, decidió convertir esta ave en emblema del ejército. Los historiadores atribuyen al cónsul Cayo Mario, tío de Julio César, la decisión de convertir al águila en único remate de los estandartes militares, priorizándolo sobre otros animales que también se usaban hasta ese momento, como el lobo, el caballo o el jabalí.

Al margen de que las águilas fueran enseña de las legiones romanas —por lo menos desde finales de la República— y representaran por esto más adecuadamente que ninguna otra imagen la idea de Imperio, hay una ceremonia especialmente significativa que explica su prestigio posterior: las exequias imperiales. En los funerales de los emperadores romanos el momento culminante del ritual público lo constituía el instante en que la pira era encendida. Algunas fuentes añaden que en esos segundos un águila era liberada, y se elevaba hacia el cielo representando la apoteosis del emperador, es decir, la divinización de su cuerpo mortal —un proceso que según el mito habían protagonizado héroes tan ilustres como Hércules, Eneas o el propio Rómulo—. Dion Casio narra el funeral de Augusto en el Campo de Marte y menciona este episodio. Javier Arce, que ha estudiado el ritual funerario imperial (Arce, 1988: 131ss), pone en duda su existencia basándose en la escasez de fuentes que refieren este acontecimiento —solo Dion Casio y Herodiano aluden a él, y se refieren solo a los funerales de tres emperadores—. Tal vez, y según Arce, nos encontremos ante una explicación filosófica o ideológica que justifique la apoteosis del emperador. El águila había aparecido en Oriente asociada a los monumentos funerarios y al viaje a la otra vida, tal como esta era concebida en la cultura helenística. Desde la época de Augusto se incorporó a la iconografía de la apoteosis, es decir, a la divinización del emperador, y la encontramos así representada con frecuencia en monedas, camafeos y relieves escultóricos, como

el altar Belvedere o en la base de la columna de Antonino Pío (ambos en Roma, Musei Vaticani), y también en el arco de Tito (Roma, foros republicanos). Sin embargo, es probable que Arce tenga razón: "el águila no formaba parte de la ceremonia real. Su mención pertenece a la categoría del lenguaje simbólico, como lo es también su presencia en relieves y monedas" (Arce, 1988: 134). Lo importante en cualquier caso es que esta simbología —basada en un rito o en una ficción— trascendió a la posteridad, y que en la Edad Moderna el águila romana se asoció al concepto de imperio y a sus legiones, pero también a la apoteosis del emperador, a su deificación. Por ejemplo, en un libro sobre los Funerali antichi10, ilustrado con magníficos grabado de Girolamo Porro, se recogen los diversos ceremoniales funerarios de la Antigüedad, entre los que destaca la consecratio de los emperadores romanos. En la imagen vemos precisamente un catafalco en forma de templete de cuatro cuerpos, en cuyo segundo nivel se sitúa el cadáver del emperador, y de cuya cúspide alza el vuelo un águila, simbolizando la divinización.

Pero al margen de los funerales imperiales, el águila clásica ofrecía otra asociación importante, previa incluso a la historia de Roma. El águila era el atributo principal de Júpiter, padre de los Dioses, señor del Olimpo y dios protector de Roma desde sus primeros tiempos. El águila es el ave más poderosa del cielo y, por esta razón probablemente, se relacionó tempranamente con la divinidad y con la realeza. Como ave de Júpiter se la representó habitualmente sosteniendo los rayos divinos con sus garras. El episodio del águila jupiterina más representado en el arte es tal vez el rapto de Ganimedes, el copero de quien se enamoró Júpiter, narrado por autores como Homero, Ovidio o Virgilio, y resucitado para el arte por diversos pintores del Renacimiento y del Barroco, como Miguel Ángel, Correggio, Parmigianino, Giulio Romano, Cellini, Rubens y Rembrandt (Saslow, 1989). El hecho de que el dios otorgará al muchacho frigio la inmortalidad, transformándolo en la constelación de Acuario, permite interpretar la función que desempeñaba el ave en el rapto de manera similar a la que jugaba en

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Thomaso Porcacchi, Funerali antichi di diversi popoli, et nationi: forma, ordine et pompa di sepolture...; con le figure in rame die Girolamo Porro. Venecia, Galignani, Angelieri, 1591.

la apoteosis imperial, pues en ambos casos se convirtió en el transporte hacia la gloria.

El primer emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en ostentar en su escudo el águila de dos cabezas fue Segismundo de Hungría, ya en los inicios del Renacimiento (1433-37). Se trataba sin duda de un mueble heráldico elegante y fácilmente distinguible por su simetría y colorido —sable sobre oro—, que evocaba tanto la fiereza como la vigilancia omnipresente —su doble mirada hacia ambos lados recuerda la iconografía bifacial del dios Jano, protector de Roma desde tiempos inmemoriales—. Su sucesor, Federico III Habsburgo (1452-93), mantuvo el ave bicéfala en el escudo imperial, y lo mismo hizo el hijo de Federico, Maximiliano I (1493-1519), cuando en 1508 adoptó en la ciudad de Trento el título imperial. Para entonces el águila ya se había convertido en referente heráldico de la familia más poderosa de la Europa del momento: los Habsburgo. Pocos años antes los Reyes Católicos habían integrado el águila de San Juan en el nuevo escudo heráldico de los reinos peninsulares unificados. Por esta razón, cuando el nieto de Maximiliano, Carlos, heredó de su madre la reina Juana el trono de Castilla y fue proclamado emperador algunos años más tarde (1519-1556), la rapaz bicéfala que le correspondía sustituyó sin dificultad al águila de San Juan en el escudo peninsular y en las representaciones simbólicas de la naciente Monarquía Hispánica.

Carlos V recibió la dignidad imperial en Aquisgrán en 1520, y diez años después fue coronado por el papa Clemente VII en Bolonia. Fue desde ese momento preciso cuando el águila bicéfala, símbolo del imperio de los Habsburgo, se incorporó a la simbología carolina, y por derivación, como he dicho, a la de la Monarquía Hispánica. El escudo de la casa real, una vez Carlos V fue coronado emperador, traía "como soporte el águila imperial de estilo alemán, generalmente bicéfala, timbrada con la corona cerrada del Sacro Imperio" (Menéndez, 1982: 215). Aparecieron también entonces por primera vez en el escudo real hispánico el collar del Toisón y las columnas de Hércules. Para entonces el prestigio del águila como referente simbólico del anhelo imperial era reconocido ya en todas las Cortes europeas, gracias a la labor de divulgación de diversos humanistas. Girolamo Ruscelli explicaba años después en su libro *Le imprese illustri* (1566), que el ave había sido

emblema de diversos emperadores romanos, y por ello propuso como divisa del emperador Maximiliano II de Austria (1564-1576), sobrino de Carlos V, un águila bicéfala coronada y con las alas abiertas, flanqueada por un haz de rayos y una rama de laurel, advirtiendo el humanista italiano que este emblema ya aparecía en monedas de emperadores romanos como Vespasiano, Domiciano o Nerón, y que había sido adoptada también por el propio Carlos. También Achille Bocchi en sus Symbolicarum Quaestionum (1556) había mostrado en su símbolo veintiuno a unos personajes presentando a Carlos V un estandarte con el águila bicéfala. José Julio García Arranz, autor de la excelente Ornitología emblemática, recuerda que esta misma imagen del águila bicéfala como emblema imperial lo encontramos en otras emblematas, y cita las obras de Giulio Cesare Capaccio (Delle imprese, Nápoles, 1592), Joachim Camerarius (Symbolorum et Emblematum, 1596), Jacobus Typotius (Symbola divina & Humana Pontificum Imperatorum regum, Praga, 1601) y Salomón Neugebauer (Selectorum Symbolorum Heroicorum, 1619) (García, 1996: 143-220; 2010: 118-168). El humanismo, el lenguaje jeroglífico de las divisas renacentistas y la cultura libresca se habían aliado pues para difundir entre las elites intelectuales el prestigio del ave y sus implicaciones simbólicas.

Cuando en 1556 Carlos V abdicó y traspasó la dignidad imperial a su hermano Fernando I (1556-1564), el águila bicéfala quedó como insignia del Sacro Imperio, mientras que la España de Felipe II, con sus inmensos dominios americanos y sus múltiples posesiones europeas, africanas y asiáticas, conservó en su escudo el águila unicéfala. Al año siguiente de producirse la abdicación, Alonso Sánchez Coello pintó el retrato de El príncipe Don Carlos (Madrid, Museo del Prado), hijo de Felipe II y María de Portugal, y heredero al trono español en ese momento. En el lienzo descubrimos, tras la efigie del personaje, una ventana abierta, y a través de ella un cielo en el que vuela un águila que sostiene con sus garras una columna y que es contemplada por Júpiter, escena que se ha interpretado de la siguiente manera: Júpiter sería Felipe II, la columna —alusiva a Hércules— representaría al príncipe Don Carlos, que tendría entonces catorce años y que sería elevado al cielo como un nuevo Ganimedes, y el águila incorporaría las referencias imperial y dinástica (Serrera, 1990: 42). Los reyes de España y también los príncipes herederos empezaban a ser ya reyes águilas mediante una polivalente construcción iconográfica basada en los múltiples significados de la rapaz.

Conviene advertir sin embargo que incluso Carlos V, siendo ya emperador, fue asociado también con el águila de una sola cabeza. Algunos comentaristas de Alciato quisieron ver en el emblema que este dedica al heroísmo de Aristómenes — Diaolgismus, emblema XXXIII —, en el que un águila se posa sobre un sepulcro, una exaltación de Carlos V, coronado emperador en Bolonia por Clemente VII justo el año antes de que el ilustre jurista italiano publicase su Emblematum liber (Augsburgo, 1531) (García, 1996: 160 y 147). Recogiendo la influencia de Alciato, Paulo Giovio dedica a Carlos V su empresa quinta, Plus ultra: en ella aparece un águila de una sola cabeza y coronada, sobre el mar y apoyándose en las costas de España y América, entre las dos columnas de la divisa carolina. También Sebastián de Covarrubias (Emblemas morales, Madrid, 1610) nos muestra un emblema similar, si bien dedicado a la memoria de Felipe II. Se trata del emblema 34 de la primera centuria. En él, un águila, coronada y sobre un globo terráqueo, vuela directamente hacia el Sol entre las dos columnas del Plus oultra.

No obstante, y pese a que el prestigio del águila unicéfala venía avalado por representaciones carolinas y felipinas, otros intelectuales siguieron integrando al ave bicéfala en las armas hispanas. En 1636 se publicó en Bruselas la Declaracion Mystica de las Armas de España, invictamente belicosas, escrita por Juan de Caramuel y Lobkowitz, uno de los intelectuales más brillantes del Siglo de Oro español. Caramuel es conocido actualmente por sus brillantes estudios matemáticos y arquitectónicos, pero fue también una personalidad relevante de la cultura simbólica del Barroco, y su Declaracion Mystica supuso en su momento una interesante aportación a la interpretación iconográfica de los escudos de los reinos peninsulares y europeos que formaban la corona de España bajo la dinastía de los Austrias en los inicios del siglo XVII. A través de la descripción de los escudos de diversos territorios integrados en el imperio como Castilla, León, Portugal, Aragón, Granada, Borgoña, Brabante, Sicilia o Austria, Caramuel construyó una apología místico-simbólica de las armas de la monarquía hispánica (Mínguez, 2007). El águila aparece en la obra de Caramuel en dos ocasiones: en el Capítulo III, centrado en el uso de armas, insignias y timbres en la antigüedad —y que contiene un apartado dedicado al Toisón de Oro que orla el águila imperial—, y en el capítulo VII, dedicado a las armas del imperio de España. En ambos casos encontramos la misma águila bicéfala, reproducida en sendas estampas: exhibe sobre su pecho la insignia combinada del castillo y el león, sostiene una corona entre ambas cabezas, tiene pezuñas de toro, y muestra docenas de ojos vigilantes entre las plumas, aludiendo a las "vistosas plumas" o "plumas con vistas" que vio el profeta Ezequiel<sup>11</sup>. Se trata por lo tanto de una representación simbólica de un ave que desde la República Romana fue insignia del Imperio, y que desde el año 1508 formaba parte de la iconografía imperial de la casa de Habsburgo. Según Caramuel, la cabeza del águila es Felipe IV, y las alas, las letras y las armas. Pero hace una consideración respecto a sus extraños pies, que aluden a la gente vil que se aprovecha de la República, y por eso son necesarios tantos ojos vigilantes en las plumas.

Sin embargo, en realidad, por lo que respecta a la corona española y como ya he advertido antes, el águila se había incorporado a sus armas antes de que esta se convirtiera en imperio de hecho y de derecho. El águila tetramórfica del evangelista San Juan, nimbada, fue divisa personal de Isabel de Castilla cuando aún era princesa de Asturias —antes por tanto de su proclamación como reina en 1774—, convirtiéndose posteriormente en insignia de los Reyes Católicos. Cuando aparece en las monedas como divisa personal de Isabel se acompaña del lema *Sub umbra alarum tuarum protege nos*, correspondiente al Salmo 16,8. Desde 1475 aparece coronada en los sellos de los monarcas, y desde esa fecha sirve de soporte al escudo combinado de Castilla y Aragón en relieves, dibujos y pinturas<sup>12</sup>. Hacia 1476 Hernando de Talavera escribe dos opúsculos dedicados a la reina, *Tratado de loores de Sant Juan Evangelista* y *Colación de cómo se deben renovar las ánimas de todos los fieles cristianos en el tiempo del adviento*<sup>13</sup>, en los que analiza las cualidades

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Ez 1.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Isabel fue proclamada reina de Castilla en diciembre de 1474 y Fernando en enero de 1475. El 15 de enero de 1475 se acordó la llamada Concordia de Segovia, en la que se deciden los títulos y las armas de los nuevos monarcas (Menéndez, 2000: 175).

<sup>13</sup> Manuscrito 332 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

del ave, y sabemos que para facilitar su labor la propia reina le hizo llegar la traducción castellana del tratado de Bartolomé Ánglico o Glanville, *De propietatibus rerum* (Fernández, 2002: 241). Álvaro Fernández de Córdova Miralles apunta con intuición la intencionalidad programática de la divisa isabelina, metaforizando el águila, como animal que renueva sus plumas, los deseos de restauración de un reino que Isabel veía perdido durante el reinado de su hermano Enrique IV (Fernández, 2002: 240 y 241).

Fue fácil por tanto para los Habsburgo hispanos, descendientes de los Reyes Católicos y buenos conocedores de la cultura emblemática, mantener el águila en sus escudos, aunque el título imperial fuera heredado por la rama vienesa a partir de la abdicación de Carlos V. Tanto más cuando su imperio de facto integró nuevos territorios trasatlánticos en los que el ave tenía su propio valor simbólico. Me refiero obviamente al imperio azteca, convertido desde que fuese conquistado por Hernán Cortes en el virreinato de La Nueva España. Según el mito mexica, los aztecas peregrinaron desde el lejano Aztlán en el año 1325 buscando un nuevo asentamiento, obedeciendo el mandato de su dios Huitzilopochtli. Esta divinidad les había anunciado una señal que les permitiría reconocer la nueva tierra: un águila sobre un nopal y desgarrando una serpiente. Dicha imagen profética la descubrieron en una isla en el centro de un gran lago del altiplano, y en este lugar levantaron una ciudad que con el tiempo se convirtió en capital de su gran imperio: Tenochtitlán. Este mito fundacional apareció representado tempranamente en el arte azteca. Así lo vemos por ejemplo en el monumento llamado Teocalli de la Guerra Sagrada (México, Museo Nacional de Antropología): el ave está retratada de perfil, sobre un nopal cuyos frutos son corazones humanos; de su boca surge el glifo de la guerra, el grito bélico de los mexicas: atl tlachinolli. Como se ha afirmado, el águila mexica es una exaltación de la guerra, del triunfo de los aztecas (pueblo cazador) sobre la serpiente (pueblos agrícolas) (Florescano, 1998: 22ss). Como en la antigua Roma y como en el imperio Habsburgo, los ejércitos aztecas desfilaron bajo el estandarte del águila.

Enrique Florescano puso de relieve cómo el antiguo icono mexica pervivió en época colonial. Tras la victoria de Hernán Cortes sobre el imperio azteca, Carlos V otorgó en 1523 a la antigua ciudad de

Tenochtitlán, ahora México, un escudo de armas propio, incorporando torres y leones. Pero este escudo no agradó siquiera a las autoridades locales, preocupadas en este momento por atraerse a la población nativa. Por esta razón, los miembros del ayuntamiento timbraron las armas heráldicas con el águila, el nopal y la serpiente. Pronto, el antiguo escudo indígena se extendió por la ciudad y por el reino a través de esculturas, relieves y pinturas, manteniendo la población nativa y mestiza su familiaridad de esta manera con la reina de las aves. En 1642 el virrey Juan de Palafox y Mendoza, preocupado por esta cuestión, ordenó eliminar del escudo local el timbre indígena, pero el águila y el nopal pervivieron en multitud de imágenes —y aún se multiplicarían más durante el siglo XVIII, cuando los criollos asumieron como propio el antiguo símbolo prehispánico, y este fue de nuevo tolerado, e incluso aceptado, por las autoridades castellanas—.

Paralelamente, los conquistadores españoles adoptaron también en numerosísimas ocasiones el águila imperial de Carlos V para adornar los escudos concedidos por la corona con la intención de premiar sus hazañas durante el siglo XVI (Rodríguez, 2014). Francisco de Solano, el gran historiador del territorio iberoamericano y de su proceso urbanizador, ya destacó el gran valor que los escudos de armas americanos tenían como testimonio documental y artístico de la gesta (Solano, 1991: 12). No es de extrañar esta consideración, pues la conquista del Nuevo Mundo supuso la revitalización de la heráldica en su primitiva razón de ser —después de siglos en los que se había convertido en el reflejo de alianzas familiares y hechos pasados—, aunque con un gran componente de vanidad. De este modo, las divisas de los conquistadores, que narraban muchos aspectos de las gestas realizadas, se convirtieron en escudos heráldicos. Pero los nuevos escudos reflejaron también la concepción de un imperio universal y católico —su pertenencia al proyecto imperial de Carlos V y la idea de un catolicismo militante y triunfante—, como pone de relieve la presencia del águila bicéfala en los escudos de Francisco Pizarro y Hernán Cortés, entre otros.

Vistos todos estos referentes simbólicos que asociaron durante dos siglos las águilas a los Habsburgo, parecía inevitable que la proclamación de Carlos VI en Palermo se convirtiera en una verdadera apoteosis aguileña que mostrara a los súbditos sicilianos la restauración de la

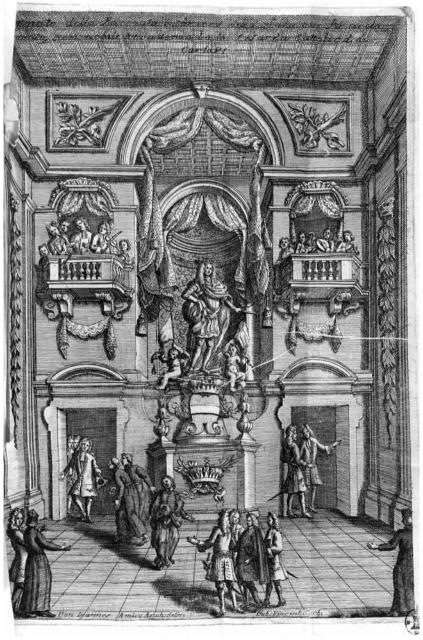


Fig. 8. Giovanni Amico y Hubert Vincent, Decoración efímera del gran salón del Collegio Massimo de la Compañía de Jesús en Palermo para la proclamación de Carlos VI, estampa, 1720.

dinastía que había gobernado la isla durante dos centurias y regresaba tras el breve paréntesis de sendos monarcas Borbón y Saboya. Y tanto más cuando, a diferencia de los miembros de la Casa de Austria que habían reinado en el sur de Italia durante el siglo XVII, Carlos VI sí que poseía el título imperial [Figura 8]. Y sin olvidar tampoco el juego polisémico ya mencionado que permitía identificar al ave —además de con los Habsburgo, el Imperio y la apoteosis—, con el águila heráldica de Sicilia, heredada de los Hohenstaufen —emperadores a su vez del Sacro Imperio y reyes de la isla desde 1194 hasta 1266—, y que también ostentaba el escudo de la ciudad de Palermo. Las águilas volvían pues a volar sobre estas tierras en 1720 renovando sus plumas alegremente, y una vez más el jeroglífico festivo resultaba clave para dotar de significado e ideología a los fastos celebraticios imperiales y habsbúrgicos.

#### Bibliografía

- Arce, Javier, Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos, Madrid, Alianza, 1988.
- Civil, Pierre, "La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica", en *El linaje del emperador*, Javier Portús (dir.), Cáceres, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 41-60.
- Di Fede, M. Sofia, "Urbis speculum: progetti, cantiere, protagonisti", en *I Quattro Canti di Palermo. Retorica e rappresentazione nella Sicilia del Seicento*, M. Sofia Di Fede y Fulvia Scaduto (eds.), Palermo, Caracol, 2011, pp. 27-59.
- Dilatar l'Impero in Italia. Asburgo e Italia nel primo Settecento, Marcello Verga (ed.), Roma, Bulzoni, 1995.
- Fanelli, Giuditta, I Quattro Canti di Palermo. Il cantiere barocco nella cultura architettonica ed urbanistica della capitale vicereale, Palermo, Regione Siciliana, 1998.
- Fernández de Córdova Miralles, Álvaro, *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid, Dykinson, 2002.
- Ferrari, Simone, "Los hombres negros. El mausoleo de Maximiliano I en Innsbruck", *FMR*, nº 30 (2009), pp. 109-128.

- Florescano, Enrique, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- García Arranz, José Julio, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- García Arranz, José Julio, *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010.
- González Tornel, Pablo y Mínguez, Víctor, *Cuatro reyes para Sicilia. Pro*clamaciones y coronaciones en Palermo 1700-1735, Universitat Jaume I/ Universidad de Granada, Castellón, 2016.
- Il festino della felicità nel cuore, nella bocca, en ella pompa di Palermo, sulla trionfal acclamazione di Carlo VI Imperatore, III Re delle Spagne, e di Sicilia. Stretto in breve relazione d'ordine dell'Illustrissimo Senato Palermitano, Palermo, Antonio Epiro, 1720.
- Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603, Madrid, Luis Sánchez,1603.
- Marciano, Marcello, Pompe Fvnebri dell'Vniverso Nella Morte di Filippo quarto il Grande Re delle Spagne, monarca catholico, celebrate in Napoli, Nápoles, 1666.
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino, *Heráldica Medieval española. La casa real de León y Castilla*, Madrid, Hidalguía, 1982.
- Menéndez Pidal de Navascués, Faustino, *Símbolos de España*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2000.
- Mínguez, Víctor, "Exequias de Felipe IV en Nápoles: la exaltación dinástica a través de un programa astrológico", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 2 (1991), pp. 53-62.
- Mínguez, Víctor, "Juan de Caramuel y su *Declaracion Mystica de las Armas de España* (Bruselas, 1636)". *Archivo Español de Arte*, nº 320 (2007), pp. 395-410.
- Mínguez, Víctor, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- Mínguez, Víctor y Rodríguez Moya, Inmaculada, "Los imperios del águila", en *Bastillas, cetros y blasones. La independencia en Iberoamérica*, Ivana Frasquet (coord.), Madrid, Fundación Mapfre, 2006, pp. 245-281.

- Mínguez, Víctor y Rodríguez Moya, Inmaculada, *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, Valencia, Universitat de València, 2014.
- Morán Turina, José Miguel y Checa Cremades, Fernando, *El coleccionismo* en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas, Madrid, Cátedra, 1985.
- Moreno Cuadro, Fernando, "La imagen del águila en las celebraciones públicas", en *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, R. Camacho Martínez, E., Asenjo Rubio, y B. Calderón Roca (dirs.), Málaga, Universidad de Málaga, 2012, pp. 291-322.
- Orso, Steven N., Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV, Columbia, University of Missouri Press, 1989.
- Papeles de América en el Archivo Ducal de Alba, Francisco de Solano (dir.), Madrid, Cultura Hispánica, 1991.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier, Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592), Madrid, Encuentro, 1999.
- Porcacchi, Thomaso, Funerali antichi di diversi popoli, et nationi: forma, ordine et pompa di sepolture...; con le figure in rame die Girolamo Porro, Venecia, Galignani, Angelieri, 1591.
- Rodríguez de Monforte, Pedro, *Descripcion de las honras que se hicieron ala* [sic] catholica Mag. De D. Phelippe quarto... en el Real Conuento de la Encarnacion..., Madrid, Francisco Nieto, 1666.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, "La construcción heráldica del imperio carolino en América. Los primeros escudos nobiliarios y urbanos", en *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Manuel Parada López de Corselas y Sandro de María (eds.), Bolonia, Università di Bologna, 2014, pp. 517-531.
- Rupert Martin, John, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, The decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi, Bélgica, 1972.
- Salvo Barcellona, G. y Pecorarino, M., Gli scultori del Cassaro, Palermo, Ingrana, 1971.
- Saslow, James M., Ganímedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad, Madrid, Nerea, 1989.
- Sebastián Lozano, Jorge, "Emblemas para una emperatriz muerta. Las honras madrileñas de la Compañía por María de Austria", en *Imagen y*

- Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural, R. García Mahíques y V. F. Zuriaga (eds.), Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, vol. II, pp. 1453-1462.
- Serrera, Juan Miguel, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Juan Miguel Serrera (dir.), Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 37-63.
- Silver, Larry, Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor, Princeton, Princeton University Press, 2008.
- Turano, Domenico, Apparato fatto in Palermo nel Collegio Imperiale di Studi da' PP. Della Compagnia di Giesu l'anno 1720 in occasione della solenne acclamazione dell'Imperatore Carlo VI, e III Re delle Spagne, e di Sicilia, descritto dal P. Domenico Turano della medesima Compagnia, cogli epigrammi, ed emblemi dell'istesso autore, Palermo, Cristoforo d'Anselmo, 1720.
- Vera Tasis y Villarroel, Juan de, Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de la esclarecida reyna de las Españas, Doña María Luisa de Orleáns, Borbón, Stuart y Austria, Nuestra Señora, Digníssima Consorte del Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo de Austria, a cuya Catholica Magestad, las dirige y consagra Don Juan de Vera Tassis y Villarroel, Madrid, Francisco Sanz, 1690.
- Wheatcroft, Andrew, *Los Habsburgo. La personificación del imperio*, Barcelona, Planeta, 1996.

### Les *Hieroglyphikes of the Life of Man* de Francis Quarles (1638)<sup>1</sup>: Experience et Meditation<sup>2</sup>

Jean-Jacques Chardin Université de Strasbourg

L'e titre du deuxième recueil de Quarles (1638), paru après les Emblemes de 1635, ne peut guère surprendre dans la mesure où nous savons qu'à la Renaissance et encore au XVIIe siècle, les frontières entre "hieroglyphique", "emblème", "impresa" ou encore "symbole" sont poreuses et que les chevauchements sémantiques entre ces différents termes contribuent à une certaine confusion terminologique. Dans le *Thëatre des bons engins*, Guillaume de la Perriere explique que les hieroglyphiques sont les ancêtres des emblèmes car ils s'écrivaient déjà par figures et images:

(...) ce n'est pas seulement de nostre temps, que Emblemes sont en bruict, prix & singuliere veneration: ains c'est de toute ancienneté, & presque des le commancement du monde. Car les AEgiptiens, qui se reputent estre les premiers hommes du monde, avant l'usaige des letres, escrivoient par figures & ymages, tant d'hommes, bestes, oyseaulx, & poissons, que serpents: par icelles exprimant leurs intentions, comme recitent tresanciens autheurs, Cheraemon, Orus, Apollo, & leurs

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Le recueil fut imprimé à Londres par M. Flesher chez John Marriot. Les dessins résultent de la collaboration entre Quarles, son ami Edward Benlowes et le graveur William Marshall qui avait déjà réalisé la plupart des *picturae* du premier livre d'emblèmes de Quarles, *Emblemes* (1635).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Une version quasi similaire de cet article est parue sous le titre "Les *Hieroglyphikes of the Life of Man* de Francis Quarles (1638): Expérience du sensible et témoignage de la présence du divin", dans *Témoigner à l'âge classique et moderne: des sens au sens*, eds. Danièle Berton-Charrière et Monique Vénuat (Paris: Honoré Champion, 2019).

semblables, qui ont diligemment & curieusement travaillé à exposer & donner l'intelligence desdictes figures Hierogliphiques<sup>3</sup>.

Relève du hiéroglyphique tout ce qui, utilisant figures et images, s'apparente à un discours crypté dont l'intelligibilité demeure obscure, tout comme celle de l'emblème. Et Hieroglyphikes of the Life of Man est bien un livre d'emblèmes qui conjugue, selon les principes de l'intermédialité, les deux codes sémiotiques de l'image et du texte pour créer des figurations symboliques souvent complexes à déchiffrer. Au plan formel, l'ouvrage transgresse le protocole tripartite habituel, inauguré par *l'Emblematum Liber* d'Alciat (1531), pour reprendre la disposition déjà adoptée dans Emblemes. La pictura et le motto se trouvent seuls sur la page de gauche, ce qui leur confère une autonomie et une fonction particulières. La glose souvent longue, est présentée sur les deux pages suivantes, précédée d'un verset biblique. Elle est complétée par une ou deux citations, principalement des Pères de l'Église ou des auteurs anciens, et par une épigramme finale de quatre vers qui, rejetée tout au bas de la dernière page et isolée par un grand blanc, redouble en la condensant la morale de l'emblème.

Le recueil a pour thème le cours de la vie humaine figurée en quinze tableaux symboliques par une bougie qui se consume progressivement, et, comme tout *memento mori*, il convie le lecteur à l'apprentissage de la mort.

Mais *Hieroglyphikes of the Life of Man* se présente aussi sous la forme d'un exercice par lequel auteur et lecteur sont invités à congédier leur existence pécheresse pour entrer dans un dialogue muet avec Dieu. De la contemplation de la vie humaine à la connaissance d'un autre soi, le cheminement méditatif offre au pénitent la possibilité de "surmonter l'abîme entre Dieu et lui-même"<sup>4</sup>.

Ce sont les différentes modalités de cette pérégrination de l'âme, et donc la nature de la méditation déroulée au long des *Hieroglyphikes of the Life of Man*, que je souhaiterais présenter dans cette contribution.

Guillaume de la Perriere, *Thëatre des bons engins* [1540] (Paris, Denis Jadot, 1544).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> J'emprunte l'expression à Klara Erdei (1990: 18).

## 1. HIEROGLYPHIQUES ET SPECULATION CHRETIENNE

Hieroglyphikes of the Life of Man appartient à la tradition de l'ars moriendi. Son sujet, la mortalité humaine, est présenté comme un mets à déguster avec délectation. Il s'agit bien, selon les principes de la rhétorique antique, de plaire et d'éduquer, à l'instar des Égyptiens qui proposaient à leurs hôtes une tête de mort en accompagnement du plat principal afin de leur rappeler leur mortalité:

If you are satisfied with my Emblems, I here set before you a second service (...). They (the Egyptians), at their Feasts, used to present a Deaths-head at their second course; This will serve for both<sup>5</sup>.

La référence à l'Égypte inscrit le recueil dans l'intérêt porté depuis la Renaissance à la symbolique égyptienne dont on considérait, avec Natale Conti, qu'elle était dépositaire d'une sagesse à laquelle n'avaient accès que quelques initiés:

In fact, going back all the way to when those Egyptian priests first started to investigate philosophy, those learned men did everything they could to keep that knowledge to themselves and to prevent it from falling into the hands of the common people. They made it their business to create certain symbols that they could use to record maxims of wise thinking and the arcane sacrificial mysteries. And they called these marks 'hieroglyphics' (Conti, 2006: 888).

Le courant néoplatonicien de la Renaissance, appuyé sur les réflexions de Saint Augustin pour qui la religion chrétienne existe depuis l'Antiquité la plus ancienne<sup>6</sup>, donne corps à l'idée que la symbolique contenue dans les hiéroglyphes peut être lue comme préfiguration des grands mystères du christianisme. Quarles est redevable à cette pensée

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Hieroglyphikes of the Life of Man, "To the Reader".

<sup>6 &</sup>quot;Car ce qui se nomme aujourd'hui religion chrétienne existait dans l'Antiquité et dès l'origine du genre humain jusqu'à ce que le Christ s'incarnât, et c'est de lui que la vraie religion qui existait déjà, commença à s'appeler chrétienne. » Saint Augustin, *Rétractations*, trad. Henry de Riancey, livre 1, chap. XIII, 3.

du syncrétisme qui voit des correspondances entre les hiéroglyphes, le savoir des anciens et les vérités de l'Écriture. Hieroglyphikes of the Life of Man répond à cette exigence de révélation du mystère caché dans des figurations symboliques. Et le divin s'appréhende en premier lieu par le regard car tout dans l'univers atteste sa présence. Quarles l'avait déjà affirmé dans l'adresse au lecteur du recueil Emblemes (1635): "Before the knowledge of Letters, God was known by Hieroglyphicks. And indeed what are the Heavens, the Earth, nay every creature, but Hieroglyphicks and Emblemes of his Glory?" (Quarles, 1993). La création tout entière est une plénitude infinie de signes qui portent témoignage de la présence de Dieu. Joseph Hall, inspirateur de Quarles, ne dit pas autre chose dans The Remedy of Profaneness (1637): "There is nothing, that we can see, which doth not put us in mind of God" (Hall [1637]: vol. VI, 322). Dieu se révèle partout, et en tout premier lieu dans l'homme, qu'il a façonné à son image.

Contempler l'homme revient d'abord à déchiffrer en lui les traces multiples de son humanité, qui comprennent les différents moments de son existence terrestre, les attestations de sa petitesse ou encore la vanité de son savoir, rappelés avec force tout au long des quinze emblèmes. Le regard se fait progressivement plus pénétrant, qui voit dans la pauvreté de la créature le hiéroglyphique le plus patent de la grandeur de Dieu: "Tis glorious misery to be borne a Man" conclut Quarles en un oxymore frappant qui clôt toute la séquence (*Hieroglyphike XV*). L'homme misérable, asservi dans ses souillures et promis à la disparition, est pourtant nimbé de lumière, parce qu'il est à l'image de son Dieu. Plus on contemple l'homme dans sa nudité et plus on s'approche de la magnificence du divin. Abécédaire qui élève le regard jusqu'à Dieu, l'homme est l'alpha qui dévoile l'oméga: "Man is mans ABC: There is none that can / Reade God aright, unless he first spell Man" (Hieroglyphike I). Si la thématique de la misère humaine est ressassée comme un lieu commun dans ces emblèmes, la mort n'est pourtant pas la mort, elle n'est qu'un nouveau commencement, une fois l'homme racheté de sa servitude au péché par le Dieu d'amour incarné en son fils: "Expect, but feare not Death; Death cannot kill" (Hieroglyphike VI, Epigram). Le recueil agrège au fil de sa composition certains des dogmes-clés de la théologie chrétienne, l'incarnation, la rédemption, et la Révélation.

La leçon d'apologétique est délivrée par les images et les gloses poétiques qui contiennent de nombreux motifs hérités de la tradition alchimique. On trouve par exemple les symboles de l'argent et de la lune, de l'or et du soleil, ou encore du cuivre et de Vénus ou du plomb et de Saturne sur les sept derniers hieroglyphiques. Le recueil de Quarles marie le langage symbolique de l'alchimie et la spéculation chrétienne en une sorte de discours crypté qui s'apparente à la tradition hiéroglyphique, telle qu'on la concevait encore au XVII<sup>e</sup> siècle. Et le déchiffrement des figurations symboliques cachées dans les images et dans les textes s'effectue principalement par un exercice de mémoire et un apprentissage du voir<sup>7</sup>.

## 2. Mémoire et Regard

Tous les dessins du recueil représentent l'homme par une bougie dont la cire fond progressivement et finit par disparaître. On a certes observé que la bougie comme représentation symbolique de la brièveté de la vie est une image relativement convenue que d'autres emblémistes ont aussi utilisée (Höltgen, 1988: 185). Quarles enrichit cependant la symbolique puisque la bougie, plantée dans une urne posée sur le sol mais dont la flamme se détache sur le ciel, assure le lien entre le monde terrestre et l'univers céleste. Elle figure ainsi, outre le cours de la vie, la nature duelle de l'homme, déchiré entre les passions qui le rattachent au bas matériel et l'âme, irradiée par l'éclair divin.

D'autres images symboliques, nettement plus cryptiques, ne s'éclairent que par le recours à des sources annexes, recueils d'emblèmes, textes anciens ou encore ouvrages de codification symbolique élaborés à la Renaissance. Ainsi le motif du croissant de lune dans un cercle, sur la pictura du Hieroglyphike I [Figure 1]<sup>8</sup>, ne devient-il limpide que

Voir à ce propos l'excellente analyse de Michael Bath, à laquelle je suis redevable, "Divine Optiks: Francis Quarles", in *Speaking Pictures* (London / New York, Longman, 1994).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Toutes les images sont tirées de Francis Quarles, *Emblemes (1635) and Hieroglyphikes of the Life of Man (1638)* (London, 1635 et 1638), reprinted Hildesheim, New York, Olms Verlag, 1993. Elles sont reproduites avec l'aimable autorisation de l'éditeur, Georg Olms Verlag AG.

rapporté aux figures de l'hermétisme. Un emblème de Michael Maier tiré de l'Atalanta fugiens (1618), Sol et ejus umbra perficiunt opus, présente un croissant de lune dans un cercle, caché du soleil par le globe terrestre autour duquel gravite une constellation d'étoiles, pour signifier l'accomplissement du grand œuvre dans le mariage de la lumière et de l'obscurité. Quarles christianise ce motif alchimique en évacuant le soleil, sans doute pour figurer l'âme humaine en attente du divin et l'union mystique à venir qu'accomplira le grand œuvre chrétien. Stanislas Klossowski de Rola rappelle que Michael Maier trouva refuge en Angleterre en 1612, à la mort de Rodolphe II, qu'il s'y lia d'amitié avec Robert Fludd et traduisit même l'*Ordinall of Alchemy* de Thomas Norton en latin (Klossowski, 1997: 93). Höltgen (1988: 188) rapporte aussi que Edward Benlowes fournit à Quarles un exemplaire d'*Atalanta fugiens* dont le poète s'inspira pour la composition des gravures de *Emblemes*.

Les dessins des *Hieroglyphikes* convoquent à l'esprit du lecteur le souvenir des images vues ou des textes lus et parlent par leur silence pour suggérer infiniment plus que ce qu'elles montrent au premier regard.

Ainsi dans le *Hieroglyphike XI*, IAM RUIT IN VENEREM [Figure 2], l'urne et la bougie sont encadrées par quatre éléments à la symbolique forte. L'amour charnel est figuré dans la partie supérieure du dessin par le pictogramme du cuivre, à gauche, et par une chèvre placée à droite de la bougie. Dans le langage de l'alchimie, le cuivre est le métal de Vénus qui symbolise la beauté et la douceur. La chèvre pour sa part figure la luxure et l'asservissement aux passions: Valeriano, dans les Hieroglyphica (1556), l'associe à "la putain (...) car comme la chèvre cerche (sic) principalement les bourgeons qu'elle broute avec appétit, ainsi la courtisane convoite notamment les jeunes gens". Et le mythographe de conclure qu'elle est "nuisible aux vignes à son lever" (Valeriano, 1615: 115-117) C'est précisément une vigne florissante autour d'un arbre que Quarles représente dans la partie basse du dessin. Le motif de l'arbre entouré d'une vigne évoque deux extraits de Pline relatifs à l'amitié de l'orme et de la vigne (Histoire naturelle, XVI, xix, 82 et XVII, xxv, 199-200). Il rappelle aussi un emblème de Whitney, AMICITIA, ETIAM POST MORTEM DURANS et un autre de Peacham, OPE



Fig. 1. Francis Quarles, *Hieroglyphikes of the Life of Man*, London, 1638. *Hieroglyphike I.* 



Fig. 2. Francis Quarles, *Hieroglyphikes of the Life of Man*, London, 1638. *Hieroglyphike XI*.

MUTUA, où le même motif évoque le souvenir d'un adage d'Érasme, AMICORUM COMMUNIA OMNIA, dans lequel l'amour entre les hommes est donné comme la première des prescriptions du Christ<sup>9</sup>. Quarles intègre ainsi à son dessin des réminiscences littéraires et emblématiques pour faire de l'arbre entouré d'une vigne une figuration de l'amour chrétien qui terrasse l'amour humain et triomphe de la mort. Comme pour renforcer encore la signification des images, l'auteur ajoute en regard de cet arbre, sur la partie gauche, un carquois et un arc, posés sur le sol à côté d'une flèche pointant vers l'extérieur du dessin, trois éléments qui signifient la soumission des passions humaines et la défaite de l'amour physique.

Si l'image picturale commande souvent d'être lue, la glose poétique tend pour sa part à se faire image. Les textes sont parcourus de spéculations théologiques abstruses que Quarles expose par le truchement d'images littéraires au potentiel visuel fort. *Hieroglyphike I* présente par exemple le rapport de l'homme à la lumière céleste par la métaphore de l'âme comme un mur percé d'ouvertures et pénétré par le feu divin:

The Lamp of nature lends
But a false Light; and lights to her owne ends:
These be the wayes to Heav'n; These paths require
A Light that springs from that diviner fire
Whose humane soule-enlightning sunbeames dart
Through the bright Crannies of th'immortall part (13-18).

On reconnaît ici un écho du mythe platonicien de la caverne, combiné à l'image de l'aiguillon de Dieu pour figurer une fois encore la puissance de l'amour divin. Mais cette métaphore illustre surtout le procédé rhétorique de l'*hypotypose*, rangé à la Renaissance parmi les

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Érasme s'étonne que les chrétiens rejettent l'idée platonicienne de la mise en commun de tous les biens alors qu'elle correspond en fait au message du Christ: "Sed dictu mirum quam non placeat, imo quam lapidetur a Christianis Platonis illa communitas, cum nihil unquam ab ethnico philosopho dictum sit magis ex Christi sententia", "C'est extraordinaire de voir à quel point les chrétiens haïssent cette communauté de Platon et lui jettent la pierre, alors que jamais aucun philosophe païen n'a rien dit qui soit plus conforme à la parole du Christ". Voir Erasmus, 2012: 7.

tropes de l'amplification et dont Érasme précisait qu'elle produit l'effet d'une peinture:

We use this whenever, for the sake of amplifying (...) we do not state a thing simply, but set it forth to be viewed as though portrayed in colour on a tablet, so that it may seem to have been painted, not narrated, and that the reader has seen, not read. We will be able to do this if we first conceive a mental picture of the subject with all its attendant circumstances. Then we should so portray it in words and fitting figures that it is as clear and graphic as possible to the reader (Erasmus, [1512]: 47).

L'hypotypose s'adresse à l'œil de l'imagination et convertit le texte en spectacle. Le lisible se fait également visible dans le *Hieroglyphike VII* NEC SINE, NEC TECUM (III. 3) [Figure 3]. La pictura montre une caverne obscure, une bougie à la flamme vacillante, un soleil dardant ses rayons et un nuage qui s'interpose entre le ciel et la terre. En une série de strophes contournées, la glose poétique présente la position paradoxale de l'homme par la double symbolique de la lumière:

6
Great God, I am thy Tapour; Thou, my Sunne;
From thee, the Spring of Light, my Light begun,
Yet if thy Light but shine, my light is done.

/
If thou withdraw thy Light, my light will shine,
If thine appaeare, how poore a light is mine!
My light is darkness, if compar'd to thine.

8
Thy Sun-beames are too strong for my weake eye;
If thou but shine, how nothing, Lord, am I!
Ah, who can see thy visage, and not die!

9
If intervening earth should make a night,
My wanton flame would then shine forth too bright;
My earth would ev'n presume t'eclipse thy Light.



Fig. 3. Francis Quarles, *Hieroglyphikes of the Life of Man*, London, 1638. *Hieroglyphike VII.* 

10
And if thy Light be shadow'd, and mine fade,
If thine be dark, and my dark light decayd,

I should be cloathed with a double shade.

Sans le secours de la lumière divine, la bougie s'éteint et l'homme est condamné à mourir. Mais dès qu'elle paraît, la flamme humaine est comme éclipsée par l'éclat qu'elle ne peut supporter. Quarles adapte le *topos* paulinien de la lumière de Dieu si aveuglante qu'elle nécessite la médiation d'un miroir pour pouvoir être regardée. Mais il ajoute que le salut de l'homme ne peut venir que du Christ, figuré par le nuage qui atténue l'éclat divin pour permettre à la lumière humaine d'exister:

11

What shall I doe? O what shall I desire? What help can my distracted thoughts require, That thus am wasting twixt a double Fire?

12

In what a streight, in what a streight am I? Twixt two extreames how my rackt fortunes lie? See I thy face, or see it not, I die.

13

O let the streame of my Redeemers blood, That breaths fro' my sick soule, be made a Cloud, T'interpose these Lights, and be my shroud.

Les images s'entrechoquent dans ce court extrait où le sang du Christ se transforme en une vapeur, selon le procédé alchimique de la sublimation, pour se métamorphoser en un nuage, "a shroud". Comme l'a bien montré Michael Bath, le mot "shroud" renvoie non pas au linceul mais à l'ombre (Bath, 1994: 226), sans doute pour rappeler de façon oblique que l'Incarnation voile l'essence de Dieu derrière la chair de l'homme. La poésie de Quarles est hérissée de difficultés car elle fonctionne par agrégats symboliques mais privilégie le registre du

scopique pour témoigner des complexités métaphysiques<sup>10</sup>. Véhicules privilégiés d'une expérience sensorielle forte, les images et les textes sont une forme d'éloquence silencieuse qui participe d'une pratique méditative centrée elle aussi sur le regard.

## 3. Hieroglyphiques et Meditation

Hieroglyphikes of the Life of Man procède d'une expérience personnelle, vécue par l'auteur puis mise en mots et consignée dans des figurations symboliques: "Hieroglyphica haec de vita hominis perlegi, et digna censeo quaea typiis mandentur", écrit Quarles en exergue à son recueil. L'objet de la contemplation est bien l'auteur lui-même qui livre dans ses emblèmes une représentation de son moi pécheur en un exercice d'auto-analyse de sa culpabilité. Le destinateur et le destinataire du message se confondent en une même instance. Mais la voix qui s'exprime ne reste pas enfermée sur elle-même, car se tisse au fil des gloses un pseudo dialogue entre l'auteur et le lecteur, inauguré dès la présentation du recueil:

It is an AEgyptian dish, drest on the English fashion (...): You need not feare a surfet: Here is but little, And that, light of digestion: If it but please your Palate, I question not your stomack: Fall too; and much good may't doe you.

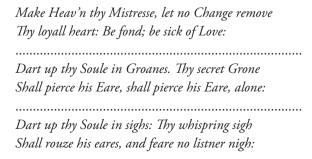
Le lecteur devient acteur de la méditation conçue comme ingestion ou nourriture de l'âme. Et tout comme Jean mange le petit livre que lui offre l'Ange de l'Apocalpyse (10,10), le lecteur est invité à consommer le recueil d'emblèmes afin de méditer pour se purifier. Car la méditation, version spirituelle de la digestion corporelle, est un processus de purgation qui, par introspection et examen de conscience, ouvre à la rencontre avec Dieu. Elle s'enracine dans l'exigence humaniste et mystique du *Nosce teipsum* par laquelle l'homme apprend à se connaître

Höltgen écrit très justement à ce propos: "theoretical concepts whose adequate verbal discussion and explanation would be too difficult for most of his readers are directly translated into simple visual symbols" (1988: 188).

dans la confession de sa faiblesse: "The way to know thyselfe, is first to cast / Thy fraile beginning, Progresse, and thy Last: This is the summe of Man" (Hieroglyphike I). Il s'agit bien en premier lieu de faire le calcul ("cast") de la misère humaine. Méditer c'est donc accepter son humilité, à l'instar du poète qui adresse une supplique à la lumière afin qu'elle inspire son écriture:

And here, thou great Originall of Light, Whose error-chaceing Beames do unbenight The very soule of Darknes, and untwist The Clouds of Ignorance; do thou assist My feeble Quill; Reflect thy sacred Rayes Upon these lines, that they may light the wayes That lead to thee; So guide my heart, my hand, That I may doe, what others understand: Let my heart practice what my hand shall write; Till then, I am a Tapour wanting light (Hieroglyphike I, 19-28).

Mais pour être inspiré par la lumière, l'orant doit forger ("cast") dans l'atelier mental une image intérieure dont le support n'est que le simulacre perçu par l'oeil physique. L'image mentale est une construction intellectuelle et surtout affective qui, logée dans l'esprit, procède du cœur. Dans le premier emblème du 3° livre du recueil Emblemes (1635), Quarles exhorte le pénitent à tourner son cœur vers Dieu pour épancher ses soupirs et faire monter jusqu'à Lui ses gémissements d'amour:



Send up thy Grones, thy Sigh, thy closet Vow: There's none, there's none shall know but Heav'n and thou. (The Entertainment, 31-42).

Le cœur, "cubiculum cordis" selon Saint Augustin, est le lieu où s'origine un dialogue intime avec le divin dont le langage est fait de larmes et de soupirs, manifestations corporelles d'autant plus marquées au sceau de la sincérité qu'elles évacuent tout discours. La méditation abdique la raison, inopérante à l'accès aux vérités spirituelles et inadéquate à l'expression de la révélation. Orientée vers la contemplation, elle est plutôt de l'ordre de la rêverie éveillée:

O how mine eyes could please themselves, and spend Perpetuall Ages in this precious sight!
How I could woo Eternity, to lend
My wasting day an Antidote for night!
(Hieroglyphike V).

La méditation est un élan affectif vers Dieu. On reconnaît ici l'influence des exercices de spiritualité jésuite auxquels Quarles est sensible, comme beaucoup d'emblémistes et de poètes du XVIIe siècle appartenant à l'Église établie. Son premier recueil, *Emblemes*, fut d'ailleurs composé à partir de deux livres d'emblèmes ignaciens, *Pia Desideria* d'Hermann Hugo (1624) et *Typus Mundi*, publié au collège jésuite d'Anvers en 1627.

Quarles condamne la méditation qui ne serait centrée que sur ellemême. Il faut méditer sans être prisonnier de soi, contrairement à la pratique monastique stigmatisée dans *Hieroglyphike VIII*:

> Tell me, recluse Monastick, can it be A disadvantage to thy beames to shine? A thousand Tapours may gaine light from Thee: Is thy Light less, or worse for lightning mine? If, wanting Light, I stumble, shall Thy darkness not be guilty of my fall?

......

My God, my light is dark enough at lightest, Encrease her flame, and give her strength to shine: Tis fraile at best: Tis dimme enough at brightest, But 'tis her glory to be foyld by Thine. Let others lurke; My light shall be Propos'd to all men; and by them, to Thee.

C'est une leçon de charité, au sens plein du terme, que délivrent les *Hieroglyphikes* où méditer revient à témoigner de son amour de Dieu par son amour des hommes. Peut-être faudrait-il rechercher ici les traces que la spiritualité salésienne a laissées sur la pensée de Quarles: *Hieroglyphike VIII* évoque les mises en garde du *Traité de l'amour de Dieu* (1616) contre la pratique mortifère d'une méditation oublieuse de l'amour divin où l'esprit replié sur lui-même s'enferrerait dans ses propres spéculations<sup>11</sup>. Pour Quarles, comme pour François de Sales, la méditation est ouverture vers l'autre.

Le support de la méditation est la pérambulation dans les signes hieroglyphiques par laquelle le lecteur se fait orant et compose, en son for intérieur, des images élaborées à partir des figurations picturales ou littéraires. Le processus imaginatif est favorisé quand l'œil de l'âme est sollicité par le mode impératif induisant une forme de captatio benevolentiae: "Behold how Change hath incht away thy Span, / And how thy light does burne / Nearer and nearer to thy Urne" (Hieropglypike XI). Les images doivent ensuite susciter des pensées qui "roulent et se contournent dans le cœur", pour reprendre l'expression de François de Sales (1984: 240). La méditation est une rumination réitérée et volontairement entretenue dans l'esprit qui se met en œuvre au moment où l'œil du lecteur atteint l'espace vide ménagé sur la quatrième page de chaque hieroglyphike, là où s'opère le suspens de toute activité intelligible pour laisser se mêler l'affectif et le réflexif. Quarles place juste avant l'espace vierge une citation d'un Père de l'Église, choisie avec suffisamment de pertinence pour exhorter le méditant à la réflexion et le convier au travail de la spéculation.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Sur la spiritualité salésienne et les dangers d'une pratique méditative trop prisonnière d'elle-même, voir Belin, 2002: 119-25.

Enfin, l'exercice méditatif s'apparente à une prière à laquelle concourt l'oralisation des textes. On ne saurait trop souligner les nombreuses marques de ponctuation qui sont autant de pauses dans l'itinéraire qu'est l'oraison, et l'importance des répétitions syntaxiques, des reprises et des exclamations qui donnent à l'écriture de Quarles une modalité quasi-litanique. Hieroglyphikes of the Life of Man porte témoignage de l'intégration, dans l'espace circonscrit de la rumination intérieure, des stratégies rhétoriques propres à la grande prédication oratoire. Comme la Bible de 1611, la poésie de Quarles est faite pour le murmure car la méditation intériorise l'éloquence, comme l'a si bien écrit Marc Fumaroli (1994: 235).

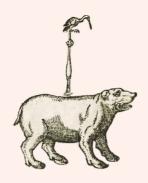
\*

Hieroglyphikes of the Life of Man se conforme bien à ce qu'au XVIIe siècle on entend encore par hiéroglyphe, à savoir un langage secret fait de figurations symboliques et exigeant du lecteur qu'il décrypte les codes et se livre à un exercice de construction du sens. Mais cette pérambulation dans les signes et les images est aussi une pérégrination qui conduit l'âme du méditant jusqu'à la communication avec Dieu. Le livre d'emblèmes de Quarles relève d'un itinéraire spirituel qui mène de l'expérience du sensible à l'appréhension du divin, avec l'Incarnation comme pierre angulaire du processus méditatif. Pour Quarles, le monde est un hiéroglyphique du divin, dont le livre d'emblèmes, avec ses signes visibles et lisibles, est la version microcosmique. Hieroglyphikes of the Life of Man est traversé par une réflexion sur le signe: qu'il soit littéraire ou visuel, le signe dans sa matérialité nue, n'est que la trace d'une réalité invisible à l'œil physique rendue soudainement perceptible à l'œil de l'âme. Traduire par la précarité des signes la profondeur d'une expérience mystique, parcourir les signes dans la lecture du livre ou recomposer les signes en une totalité anagogique par le travail de la méditation, c'est toujours affirmer la présence du divin.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bath, Michael, Speaking Pictures, London / New York, Longman, 1994.
- Belin, Christian, *La Conversation intérieure: la méditation en France au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Conti, Natale, *Mythologiae* [1567-1568], traduction John Mulryan and Stephen Brown. Tempe, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006.
- Erasmus, Desiderius, *Les Adages*, traduction sous la direction de Jean-Claude Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- Erasmus, Desiderius, On Copia of Words and Ideas, translated from the Latin De utraque verborem ac rerum copia [1512], with an introduction by Donald B. King and H. David Rix, Milwaukee, Marquette University Press, 1963.
- Erdei, Klara, "Méditation et culpabilisation: une spiritualité du péché", en *La Méditation en prose à la Renaissance, Cahiers V.L. Saulnier*, nº 7, Paris, ENT, 1990.
- Fumaroli, Marc, L'École du silence: le sentiment des images au XVIIe siècle, Paris, Flammarion, 1994.
- Hall, Joseph, *The Remedy of Profaneness* [1637], en *The Works of Joseph Hall, D.D. Ed. P. Hall* (12 vols.), Oxford, D.A. Talboys, 1837.
- Höltgen, Karl Joseph, "Francis Quarles's Second Emblem Book, Hieroglyphikes of the Life of Man", en *Word and Visual Imagination: Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts*, K.J. Höltgen, P.M. Daly and W. Lottes (eds.), Erlangen, Univ. Bibliothek Erlangen / Nürnberg, 1988.
- Klossowski de Rola, Stanislas, Le Jeu d'Or: Figures hiéroglyphiques et emblèmes hermétiques dans la littérature alchimique du XVIIe siècle [1988], Paris, Thames and Hudson, 1997.
- La Perrière, Guillaume de, *Thëatre des bons engins* [1540], Paris, Denis Jadot, 1544.
- Quarles, Francis, *Emblemes* (1635), *Hieroglyphikes of the Life of Man* (1638), introduction by Karl Joseph Höltgen and John Horden, Hildesheim / Zürich / New York, Georg Olms Verlag, 1993.

- Augustin, Saint, *Rétractations*, traduction Henry de Riancey, publication de l'Abbaye Saint Benoît de Port Valais, Port Valais, Suisse, s/d.
- Sales, Saint François de, *Traité de l'Amour de Dieu*, Paris, Monastère de La Visitation, 1984.
- Valeriano, Pierio, *Hieroglyphica* [1556], traduit sous le titre *Les Hieroglyphiques* par Jean de Montlyard, Lyon, chez P. Frelon, 1615.



La escritura jeroglífica egipcia no solo se mantuvo vigente de manera ininterrumpida durante un enorme lapso de tiempo de aproximadamente 3.500 años. A raíz del descubrimiento en 1419 de un manuscrito de los Hieroglyphica de Horapolo en la isla griega de Andros, se desencadenó un intenso proceso de recepción cultural de aquel antiguo sistema de escritura en diversos contextos del Renacimiento europeo. El presente volumen colectivo, con aportaciones de reconocidos especialistas en la materia, forma parte de un esfuerzo encaminado a reivindicar la importante proyección que el jeroglífico obtuvo en la cultura occidental de los tiempos modernos a través de tres vías principales: contribuyendo a cubrir el vacío que los estudios anteriores sobre los jeroglíficos dejaron sobre este amplio y complejo fenómeno; presentando nuevos enfoques de análisis para unas manifestaciones que no siempre han sido abordadas desde la óptica particular de la tradición jeroglífica hispánica y de las complejas relaciones entre jeroglíficos, emblemas y otros elementos en el arte y la literatura del mundo ibérico; y, finalmente, aportando nuevas luces sobre problemas específicos que, aunque no pertenezcan directamente a la tradición hispánica, puedan ser tomados como puntos de referencia para análisis comparativos que tengan como objetivo comprender el papel desempeñado por los jeroglíficos en diferentes sociedades y ámbitos culturales de la Edad Moderna.



