

## Tradición alegórico-emblemática de la raqueta del jeu de paume como objeto de vanitas

José Javier Azanza López  
Universidad de Navarra

### RESUMEN

*Entre los objetos más característicos asociados al juego que transmiten una enseñanza moral en relación con la vanidad de la vida y la transitoriedad de los placeres terrenales, se encuentran los naipes, dados y el tablero del tric-trac. A ellos se suman con cierta frecuencia la raqueta y pelota del jeu de paume, asumiendo así su misma simbología negativa en esa lección moral en la que converge toda la teoría del desengaño barroco. Los libros de emblemas recogen esta tradición en su papel de diccionario iconográfico cuyas imágenes son reconocidas e interpretadas como herramientas didácticas; tradición que no pasará desapercibida a grabadores y pintores, que ya desde finales del siglo XVI incorporan la raqueta como alegoría moral.*

**PALABRAS CLAVE:** Raqueta/ Jeu de paume/ Vanidad y transitoriedad humanas/ Emblemática, grabado y pintura de los siglos XVI y XVII.

The Allegorical Emblematic tradition of the jeu de paume racket as an object of vanitas

### ABSTRACT

*Among the objects that are most characteristically associated with games and that transmit a moral lesson on the vanity of life and the transient nature of earthly pleasures, we find playing cards, dice and the tric-trac board. All these are not infrequently joined by the racket and the ball of the jeu de paume, these take on a negative symbolism as part of this moral lesson to which all the theories of the baroque disillusionment converge. Many books of emblems take up this tradition in their role as iconographic dictionary, the images of which are recognized and interpreted as didactic tools; this is a tradition that has been noted by painters and engravers, who had already been using the racket as a moral allegory since the end of the 16<sup>th</sup> Century.*

**KEY WORDS:** Racket/ Jeu de paume/ Vanity and human transitoriness./ Emblematic, engraving and painting of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries.

En su obra *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, I. Bergström organiza los elementos de *vanitas* más característicos en tres grupos que representan respectivamente las vidas contemplativa, práctica y sensual, al último de los cuales corresponden las pipas e instrumentos musicales, y los objetos alusivos al juego como naipes y dados<sup>1</sup>. En efecto, en estas composiciones alegóricas en las que el artista denuncia a través de símbolos la vanidad de los bienes terrenales y el inexorable paso

\* AZANZA LÓPEZ, José Javier: "Tradición alegórico-emblemática de la raqueta del jeu de paume como objeto de vanitas", en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 11-39. Fecha de recepción: Abril de 2011.

<sup>1</sup> BERGSTRÖM, I., *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. London and New York, Thomas Yoseloff, 1956, pág. 154.

del tiempo, la presencia de juegos de mesa es metáfora de los placeres engañosos; aparecen así barajas y dados, a los que se suma con frecuencia el tablero del tric-trac, juego de mesa muy popular en Francia y los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII, como testimonian numerosos grabados y pinturas de la época. Señalemos a este respecto que, según la *Iconología* de Ripa, cartas e instrumentos musicales no sólo son símbolos de placeres, sino de vicios asociados a quienes se apartan de las cosas más graves para atender a fiestas, canciones y otras vanidades, malgastando su vida. En el *Escándalo* por ejemplo, la baraja de naipes demuestra que el viejo no sólo no rehúye el juego, sino que además da materia a los jóvenes para que lo imiten en su mala conducta<sup>2</sup>.

En consecuencia, en la Edad Moderna, la imagería asociada a los juegos de mesa y azar simboliza la vanidad humana, a la vez que incorpora valores negativos relacionados con el engaño y la ruina, la avaricia y el robo. La tradición moral no se cansa de repetirlo, el juego es la más desordenada de las pasiones, porque dilapida caudales y menosprecia tiempos; la única acaso que nunca abandona al hombre, porque en la juventud practica unas variedades y en la vejez, otras. De igual forma, los textos literarios de la época insisten en un conjunto de admoniciones morales sobre el carácter pernicioso del juego, a la vez que desde el púlpito se advierte diariamente de sus peligros. En este contexto, no resulta extraño que a naipes y dados se sumen desde las décadas finales del siglo XVI objetos destinados a la práctica deportiva, principalmente raquetas y pelotas del *jeu de paume*, deporte de raqueta precursor del tenis actual originario de Francia que gozaba de gran aceptación en el resto de países europeos. Participan por tanto de su misma simbología negativa en esa lección moral en la que converge toda la teoría del desengaño barroco, dando a entender que ningún bien terrenal puede aplazar la última hora. La emblemática será la encargada de recoger y transmitir esta tradición que encontrará su plasmación en el grabado y la pintura europeos.

#### LA ENSEÑANZA MORAL DE LOS LIBROS DE EMBLEMAS.

En su papel transmisor de ideas y valores morales, la literatura emblemática no ha dejado de lado el *jeu de paume*. En ocasiones muestra la práctica misma del deporte, como podemos comprobar en *Le theatre des bons engins* (Guillaume de La Perrière, 1544), *Picta Poesis* (Barthélemy Aneau, 1552), *Emblemata* (Joannes Sambucus, 1564), o *Nieuwen ieucht spieghel* (Anónimo, 1617), entre otros<sup>3</sup>. La simbología que incorporan los anteriores ejemplos resulta ambivalente, con referencias en algunos casos a la ociosidad, el carácter infructuoso o la pérdida de tiempo que supone el juego, si bien puede haber igualmente alusiones positivas a su práctica entendida como recreación para fortalecer cuerpo y mente. Mas no es nuestro propósito abundar

2 RIPA, C., *Iconología*. Madrid, Akal, 2002, págs. 349-350.

3 HENKEL, A. y SCHÖNE, A., *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, Metzler, 1976, cols. 1.123-1.125 y 1.308-1.312.



1. Johannes David. *Veridicus Christianus* (1601). Emblema n.º 5.

en los emblemas que plasman el juego, sino en aquellos que recogen los elementos de raqueta y pelota en su condición de objetos de *vanitas*, cuya presencia resulta significativa en la primera mitad del siglo XVII.

Una de las referencias más tempranas se encuentra en *Veridicus Christianus* (Amberes, 1601), obra del jesuita belga Johannes David<sup>4</sup>. Conviene precisar que no nos encontramos ante un libro de emblemas propiamente dicho, sino ante un catecismo en imágenes, un texto que se inscribe en el ámbito concreto del libro ilustrado próximo a la técnica de meditación ignaciana<sup>5</sup>. La obra, compuesta por cien grabados con leyendas en latín, neerlandés y francés, se inspira en gran medida en las *Evangelicae historiae imagines* (Amberes, 1593) de Jerónimo Nadal, en el sentido en que las diferentes escenas que se yuxtaponen en cada plancha son identificadas por pequeñas letras del alfabeto que remiten al texto correspondiente, donde se explican con detalle; sin embargo, las imágenes –todas ellas diseñadas y grabadas por Théodore

Galle- abandonan la realidad evangélica para ilustrar aspectos más teóricos y fortalecer el alma del lector a través de un rico caudal de explicaciones, con el claro objetivo de reforzar sus convicciones interiores. En este sentido, es interesante constatar cómo el pecado es siempre puesto en relación directa con la herejía, circunstancia que encuentra su justificación en el contexto en el que David –bien conocido por su celo en combatir a los herejes- escribe su obra. Con frecuencia su argumentación participa de un moderado humor a la hora de denunciar la imperfección humana, recurso de origen clásico y método didáctico habitual en los jesuitas de la provincia flamenco-belga<sup>6</sup>.

Las leyendas explicativas que se encuentran en forma de dístico debajo de cada figura, tratan de condensar de manera mnemotécnica el sentido moral de la enseñanza recogida en la imagen; en todo caso, el significado puede parecer en

4 DAVID, J., *Veridicus Christianus*. Antverpiae, ex Officina Plantiniana, 1601. Sobre la compleja historia editorial de esta obra, véase DALY, P. M., "Emblematic Publications by the Jesuits of the Flanders Belgium Province to the Year 1700", en MANNING, J. y VAN VAECK, M. (eds.): *The Jesuits and the emblem tradition. Selected papers of the Leuven international emblem conference, 18-23 August, 1996*, Imago Figurata. Studies, vol. 1a, Turnhout, Brepols, 1999, pág. 252.

5 INSOLERA, M. y SALVIUCCI, L., *La spiritualité en images aux Pays-Bas méridionaux dans les livres imprimés des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Leuven, Éditions Peeters, 1996, págs. 141-145.

6 PORTEMAN, K., "The Use of the Visual in Classical Jesuit Teaching and Education", *Paedagogica Historica*, vol. 36, n.º 1, 2000, pág. 187.

ocasiones excesivamente hermético si el lector no se remite al texto escrito, donde encontrará la clave para descifrarlo. Así, el grabado nº 5 lleva por mote “Tria ad animae perniciem indvcentia”, sentido que se completa con el dístico inferior: “¿Qué es lo que nos arrastra, más temprano que tarde, al abismo infernal? Es la compañía, el consejo, la vida, de aquellos que se comportan mal” [1]. David concreta en tres vías la recepción de perniciosas influencias: a través de los malos consejos, de los malos ejemplos, y de las malas compañías. Para el primero de los casos, se remite al pasaje del *Génesis* en el que nuestros primeros padres, siguiendo el consejo de la serpiente, comieron del fruto del árbol prohibido y fueron expulsados del Paraíso (letra A). También se sirve de dos referencias bíblicas en su advertencia acerca de los malos ejemplos que nos precipitan a los tormentos del infierno, tomadas del *Primer Libro de Samuel* (B) y de la *Primera Carta de San Pedro* (C) respectivamente<sup>7</sup>.

Finalmente, son las malas compañías las que nos precipitan a la condenación, siendo éste el más pernicioso de todos los efectos. En este caso, el jesuita acude a una cita del *Libro de los Proverbios* que previene sobre las compañías que apartan de la senda de la verdad. Los pecadores tratan de atraer diciendo: “[Comparte tu suerte con nosotros], haremos bolsa común” (*Proverbios* 1, 8-19), tal y como refiere la filacteria que acompaña a la escena; pero no debe seguirse su camino, pues sus pies corren hacia el mal. Las compañías peligrosas son ejemplificadas (D) mediante un hombre que contempla a un grupo de jóvenes en actitudes que parecen incitar a diversos vicios como la bebida, las violentas peleas, y la práctica de juegos como la argolla y el tenis; a todo ello se suma además la presencia de naipes y dados en el suelo. El mensaje es evidente: debemos huir de las malas compañías que tan sólo buscan los placeres terrenales, en los que no encontraremos sino ruina y perdición. Se trata en consecuencia de una clara invitación a no seguir un tipo de conducta que conlleva codicia, ilegalidad y asesinato, idea en la que insiste David aportando otras reflexiones sobre las compañías inadecuadas extraídas de las *Cartas* de San Bernardo y de las *Sátiras* de Juvenal<sup>8</sup>.

El juego trae consigo fatales consecuencias, afirma Johannes David. Y con él coincidirá un contemporáneo suyo, el alemán Albert Wichgrew, autor de *Cornelius Relegatus*, comedia satírica escrita en latín y representada en 1600 por los estudiantes de la Universidad de Rostock, que recoge la desdichada carrera de un fallido estudiante del siglo XVI, y se convierte al mismo tiempo en documento de las costumbres y tradiciones

7 En el caso del *Primer Libro de Samuel*, recoge el episodio de la trágica muerte del rey Saúl, relatada en el capítulo 31. Por su parte, la segunda referencia está tomada del capítulo 2 de la *Primera Carta de San Pedro*, texto de denso contenido teológico que presenta a Cristo como piedra angular cuyo ejemplo hay que seguir, pues aquellos que no lo hagan y se nieguen a acoger su palabra, tropezarán en la piedra del escándalo y se estrellarán en la roca del pecado y la condenación, como ejemplifica el grabado.

8 No es éste el único grabado de *Veridicus Christianus* en el que la raqueta del *jeu de paume* hace acto de presencia como ejemplo de conducta negativa. Así, el emblema nº 49, bajo el lema “Indulgens mater filio net laqueum”, alude a los perniciosos efectos del amor de una madre indulgente y permisiva hacia su hijo consentido y malcriado, el cual acabará perdiéndose en la vida fácil, pues son muchos los peligros que acechan; estos quedan ejemplificados en los objetos que rodean al muchacho que aparece en primer plano, entre los que sobresalen los relacionados con el juego, con protagonismo para la raqueta que sostiene en su mano derecha.

académicas de la época. El protagonista es el joven Cornelio –nombre en absoluto casual, por cuanto implica un estado emocional negativo-, quien tras ser enviado por sus padres a la universidad pronto abandona sus estudios y degenera en una vida disoluta en la que incurre en todos los vicios imaginables, protagonizando escándalos que acaban incluso en arresto y en la procreación de un hijo ilegítimo. El fracaso personal y académico le empuja a huir, uniéndose al ejército; y sólo tras caer herido decide reformarse y corregir su rumbo, de manera que la historia propone un final feliz<sup>9</sup>.

La pieza teatral generó un enorme éxito popular, como pone de manifiesto su traducción en 1605 del latín al alemán por el clérigo John Sommer, así como los numerosos repertorios ilustrados para los que sirvió de inspiración, con grabados de artistas como Jacob van der Heyden o de Peter Rollos. Este último exploró sus posibilidades en obras como *Philotheca Corneliana sive emblematum novorum hortus florentissimus* (Frankfurt, h. 1619), *Vita Corneliana emblematis in aes artificiose incisa* (Berlín, 1624-25), o *Vita Corneliana, sive Cytherea Studiosorum* (1639), en las que moraliza acerca de los vicios a los que conduce la libertad mal entendida. Uno de los grabados, titulado “Cornelius en su aflicción” –con ligeras variantes según las ediciones-, resulta sumamente explícito al respecto. El protagonista, con el brazo y frente vendados, se encuentra sentado en su habitación junto a una mesa, la cabeza apoyada sobre su mano en melancólica posición; una mujer le acerca un niño en brazos –en algunos grabados un segundo niño duerme en un cuna-, en tanto que en la puerta un bedel anota una citación con el rector. En el interior de la estancia reina un completo desorden, con las ratas correteando entre multitud de objetos esparcidos por el suelo que se convierten en símbolo de los excesos cometidos durante su vida y de la vanidad de los bienes terrenales: elegantes sombreros y abanicos, jarras y copas volcadas y rotas, una espada con la hoja partida en dos –¿la amistad quebrada?-, instrumentos y partituras musicales, y aquéllos que aluden a la vanidad del juego, naipes, fichas y dados, y el conocido tablero del tric-trac. A todos ellos se suman la raqueta y pelotas, en esta ocasión con una llamada de atención especial, pues una nota confirma a nuestro fracasado estudiante como experto y campeón del *jeu de paume*<sup>10</sup>. Nuevas ediciones vieron la luz en la segunda mitad del siglo XVII –como la que hacia 1680 llevó a cabo Peter Rollos II, hijo del anterior<sup>11</sup>-, e incluso se tradujo al francés bajo el título *Le centre de l’amour decouvert sous divers emblesmes galans et facetieux*, donde la imagen anterior –el grabado nº 92 y último- lleva por título “Le Cocu” (El cornudo), en un juego de palabras con el nombre de Cornard aplicado al personaje; a la explicación en francés a página completa acompañan unos versos en latín y alemán en la parte inferior del grabado<sup>12</sup> [2].

9 JANSSEN, J., *History of the German people at the close of the Middle Ages*, vol. XII. London, Spottiswoode and Co. Ltd., 1896, pp. 150-155. VELDMAN, I. M., “The portrayal of student life and universities in the early modern period”, en GOUDRIAAN, K., VAN MOOLENBROEK, J. and TERVOORT, A. (eds): *Education and learning in the Netherlands, 1400-1600: essays in honour of Hilde de Ridder-Symoens*. Leiden, Brill, 2004, pág. 330, nota 37.

10 *Vita Corneliana, sive Cytherea studiosorum; Selectissimis distichis et germanicis rythmis simul ac aeneis variorum amorum figuris jucundissima...* Per Petrum Rollos, 1639. *Hollstein’s German Engravings, Etchings and woodcuts, 1400-1700*, vol. XXXV. Roosendaal, Koninklijke van Poll, 1993, págs. 26-28.

11 *Hollstein’s German Engravings, Etchings and woodcuts, 1400-1700*, vol. XXXV, págs. 32-33.

12 *Le centre de l’amour decouvert sous divers emblesmes galans et facetieux*. A Paris, Chez Cupidon,



2. *Le centre de l'amour decouvert sous divers emblesmes galans et facetieux* (1687). Emblema nº 92.

3. *Sebastián de Covarrubias. Emblemas Morales* (1610). Segunda centuria, emblema nº 27.



En 1610, Sebastián de Covarrubias, en sus *Emblemas Morales*<sup>13</sup>, alegoriza en diversas ocasiones sobre los conceptos de riqueza y pobreza, fiel reflejo del eco que encontró el debate en torno a esta cuestión entre los emblemistas españoles, que se ocupan del problema desde un punto de vista individual y moral, pero también desde la perspectiva político-social<sup>14</sup>. En este contexto, Covarrubias alaba la imagen del pobre ideal, que es el rico que ha renunciado voluntariamente a una parte de sus riquezas. En cambio, la pobreza es reprobable cuando no es consecuencia de la virtud, sino del vicio; es el caso del tahúr que pierde su fortuna entregado al juego, al que vitupera en el emblema nº 27 de su segunda centuria [3]. El lema, “lubet quid vis, et facere, et pati”

1687. La edición francesa incorpora nuevos grabados que no figuran en las alemanas, entre ellos el nº 50 que con el título “L’Auteur Universel” muestra a un soldado tendido boca arriba en el suelo y atrapado bajo el peso de una enorme cuba de vino de la que mana un chorro hacia su boca; los efectos de la bebida le hacen contemplar, como si de una visión se tratase, todos los excesos cometidos, que se manifiestan mediante símbolos distribuidos en el interior de una gran nube y entre los que no faltan la raqueta y pelotas del *jeu de paume*. Se trata de una imagen que conecta gráficamente con *Doctor Panurgus*, grabado que comentaremos más adelante.

13 COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Emblemas Morales*. En Madrid, por Luis Sánchez, 1610.

14 Véase a este respecto Alonso Rey, M. D., “Pobreza y riqueza en los libros de emblemas españoles”, en GARCÍA MAHIQUES, R. y ZURIAGA SENENT, V. F. (eds.): *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Vol. I, Valencia, Generalitat de Valencia, 2008, págs. 185-202.



([La pobreza] ordena emprenderlo y soportarlo todo), tomado de las *Odas* de Horacio, acompaña a la *pictura* que muestra a un hombre arruinado, con los brazos cruzados y las ropas roídas, un pie apoyado sobre una esfera y el otro en el suelo; aparece rodeado de numerosos instrumentos de juego esparcidos por el suelo, entre los que no faltan los naipes y los dados, los bolos y la argolla, y la raqueta y pelota del *jeu de paume*<sup>15</sup>.

En este caso, Covarrubias advierte sobre la pobreza a la que condena el vicio del juego, con cuya práctica se pierde tiempo, ecuanimidad y moral. Sus nefastas consecuencias son parangonables a las de la avaricia y el robo, ya que quien cae en él no dudará en arruinar a sus más cercanos familiares por aferrarse a la posibilidad de que le sonría la fortuna. El hecho de que el hombre permanezca con un pie sobre una bola significa la inestabilidad de los que depositan su confianza en enriquecerse por medio del juego, insistiendo así en la fragilidad y transitoriedad de las posesiones materiales, y rechazando la identificación entre riqueza y felicidad.

La imagen del que arruina su vida por el vicio del juego será igualmente objeto de interés por parte de Roemer Visscher, exitoso comerciante y a su vez figura relevante en el panorama cultural holandés del siglo XVII, gran aficionado a los epigramas y poemas cortos. En 1614 vio la luz su libro de emblemas *Sinnepoppen*, colección de pequeñas piezas de contenido moral que se convirtió en el libro de símbolos más popular del Siglo de Oro neerlandés<sup>16</sup>. Su carácter instructivo y a la vez ligero, con contenidos y enseñanzas al alcance de todo el mundo, contribuyó sin duda al éxito de la obra. Pero bajo una apariencia amena y agradable se encuentran claras intenciones didácticas.

A diferencia de otros libros de emblemas neerlandeses del siglo XVII, *Sinnepoppen* no tiene un enfoque temático claro, ni existe un orden particularmente significativo en los 183 emblemas a través de los cuales Visscher quiere transmitir la idea de que mediante el desprecio de los vicios y la aplicación en valores tales como la educación y el trabajo, cada persona puede influir en su vida y en la de los demás de manera positiva. Por medio de imágenes fácilmente reconocibles y con el apoyo de la prosa del autor, resulta posible alcanzar el significado oculto de los emblemas que vienen a concluir que de todas las cosas del mundo se puede extraer una enseñanza útil. En efecto, su iconografía presenta connotaciones moralistas apegadas a objetos y actividades de la vida cotidiana holandesa, por lo que bien pudo convertirse en apoyo literario para multitud de composiciones pictóricas contemporáneas a la obra; de esta manera, el libro se erigiría en un diccionario iconográfico al ser interpretadas sus imágenes como herramientas didácticas, y aunque tales motivos no siempre parecen tener clara una conexión pictórico-literaria, la similitud resulta en ocasiones sorprendente<sup>17</sup>.

Los 183 emblemas de *Sinnepoppen* se distribuyen en tres partes, llamadas

15 BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T., *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, Akal, 1999, pág. 423. Acerca de la presencia de la raqueta en un emblema español de 1610, debemos significar que el juego de la pelota con raqueta fue de importación muy tardía en España, si bien los testimonios literarios indican que ya se tenía conocimiento de él a principios del siglo XVII. ALVAR, M., *Edición y estudio del Entretenimiento de las Musas de don Francisco de la Torre y Sevil*. Valencia, Universitat de Valencia, 1987, págs. 31-32.

16 VISSCHER, R., *Sinnepoppen*. Ámsterdam, by Willem Jansz, op 't water inde Sonnewyser, 1614.

17 SEBASTIÁN, S., *Emblemática e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1995, págs. 313, 327 y 335.



4. Roemer Visscher. *Sinnepoppen* (1614). Primer Schocken, emblema nº 8.

5. Roemer Visscher. *Sinnepoppen* (1614). Tercer Schocken, emblema nº 26.



*Schocken*, y en su configuración definitiva intervino de forma decisiva su hija Anna Visscher, quien a partir de la segunda edición (1620) añadió a cada grabado el pequeño epigrama que figura a los pies de la *pictura*; a su vez incorporó nuevos emblemas a la obra, alteró el orden de colocación, y realizó cambios en algunos de los comentarios en prosa de su padre<sup>18</sup>. Llama nuestra atención el emblema nº 8 del primer *Schocken*, que bajo el lema “Ten vangt gheen vis” (Eso no captura ningún pez) muestra una raqueta sostenida por una mano<sup>19</sup> [4]. Refiere el autor holandés que hay diferentes tipos de redes, unas que sirven para cazar y pescar, y otras para jugar a raqueta; de igual forma, también hay diversidad de acciones humanas, desde las útiles y prácticas, hasta aquellas equivocadas y ociosas que realizan los jóvenes tan sólo por vanidad<sup>20</sup>. Por su parte, el emblema nº 26 del tercer *Schocken*, con el mote latino “Pessima

18 VAN VAECK, M., “Moral Emblems adorned with Rhymes: Anna Roemers Visscher’s Adaptation (1620) of Roemer Visscher’s *Sinnepoppen* (1614)”, en SAUNDERS, A. y DAVIDSON, P. (eds.): *Visual Words and Verbal Pictures. Essay in Honour of Michael Bath*, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 2005, págs. 203-223.  
 19 SCHAMA, S., *The Embarrassment of Riches: an Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. London, Fontana Press, 1991, págs. 408-410.

20 HENKEL, A. y SCHÖNE, A., *Emblemata...*, col. 1311.  
 21 Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a la escultora holandesa Henriette Boutens Van Uden por su valiosa ayuda en la transcripción de los textos en neerlandés.



placent pluribus” (Las peores cosas agradan a la mayoría), está protagonizado por un compulsivo bebedor báquico de cabello emparrado de vid, apurando el líquido de una copa que vuelve a llenar con avidez gracias a una jarra; debajo queda una cartela en la cual se inscriben tres dados, una baraja de cartas, unas fichas del juego del tric-trac, y una raqueta, como símbolos de la disipación humana [5]. En su explicación, Visscher denuncia que son muy pocos los que tienen el ánimo inclinado a las buenas compañías y acciones, pues la mayoría busca una vida de recreación en la que el incontrolado vicio del alcoholismo y la pasión por el juego les llevará a perder la cabeza e intentar cualquier cosa por dinero. En este sentido, la imagen puede ponerse en contacto con el jugador arruinado de Sebastián de Covarrubias.

En 1617, tres años después de la primera edición del *Sinnepoppen*, veía la luz también en territorio holandés una obra titulada *Nieuwen ieucht spiegel* (*Nuevo espejo para la juventud*). Durante un tiempo nada se supo del origen del libro; en la portada no se menciona el nombre del autor ni del editor, y se encuentra ausente asimismo cualquier referencia a la ciudad y al año de publicación. El término “nuevo” que forma parte del título, parece sugerir en todo caso que nos encontramos ante la reedición de un texto anterior. Efectivamente, la obra tiene un predecesor en *Jeught Spiegel*, libro escrito y publicado en 1610 por Zacharias Heyns, autor de varios libros de emblemas, si bien se ignora si fue responsable directo del *Nieuwen ieucht spiegel*<sup>21</sup>.

Un estudio comparativo entre ambas ediciones demuestra que la obra aumenta considerablemente. De las 32 páginas y 14 grabados del libro original, se pasa a las 232 páginas y 49 grabados de la nueva edición. Estos grabados se configuran a modo de emblemas amorios con carácter moralizante; y es que *Nieuwen ieucht spiegel* es una especie de cancionero que incluye desde lamentos de Petrarca hasta canciones populares y algo atrevidas. La gente joven bebe, se ama, canta y baila, y ante este comportamiento se busca una enseñanza moral. Si la portada recoge parejas de amantes que personifican los cinco sentidos y los pasatiempos del amor, el último grabado recuerda la transitoriedad de los placeres mundanos con el grabado de un niño haciendo pompas de jabón sobre un cráneo<sup>22</sup>. Entre una y otro, un conjunto de emblemas que plasman todo un universo galante y amorio, compuestos por la *pictura*, un dístico en latín y alemán, y un conjunto de canciones y textos poéticos que profundizan en el sentido didáctico de la composición. Así se aprecia en el emblema nº 45, en el que, con un paisaje urbano de fondo, un joven permanece en posición inestable sobre un globo terráqueo –actitud que ya hemos comprobado en Covarrubias-, tratando de mantener el equilibrio; un clérigo lo ata con una gruesa cadena para atraerlo hacia sí, y lo mismo hace una dama elegantemente ataviada mediante una fina cuerda de la que apenas necesita tirar [6]. La enseñanza del emblema da a entender que el joven debe elegir entre la ciencia o el amor: la ciencia,

21 Acerca de la obra, su composición y contenido, y los autores que intervinieron en su ejecución, véase VELDMAN, I. M., *Profit and pleasure: print books by Crispijn de Passe*. Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001, págs. 53-59.

22 RODNEY NEVITT, H., *Art and the Culture of Love in Seventeenth-Century Holland*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, págs. 22-23.



6. Anónimo. *Nieuwen ieuucht spiegel* (1617). Emblema nº 45.

representada por el sacerdote, a cuyos pies quedan esparcidos aquellos objetos que suponen conocimiento, esfuerzo y sacrificio; el amor, a través de la mujer acompañada de los símbolos de los placeres y la diversión, entre los que no faltan naipes y dados, un laúd y una raqueta y pelotas de tenis. El dístico aclara el significado de la imagen y advierte sobre las consecuencias de la elección.

Alcanzamos así *Typus mundi* (*Imagen del mundo*), obra publicada en Amberes en 1627, de gran interés no sólo por su contenido, sino por su posterior influencia<sup>23</sup>. La portada del libro incorpora las iniciales RR.C.S.I.A., que se corresponden con el *Rhetoribus Collegij Societatis Iesv Antwerp*, de la Compañía de Jesús de Amberes. Esta referencia obedece al hecho de que fue compuesto por un grupo de nueve colegiales bajo la dirección del padre Jean Matthiae, su profesor de retórica. La creación y utilización de obras emblemáticas resultaba usual en los colegios de la Compañía, de tal forma que la emblemática pasaba a formar parte de su currículum; elaborando ellos mismos los emblemas, los profesores tenían la posibilidad de calibrar cuán convincente podía llegar a ser este método de retórica persuasiva<sup>24</sup>.

La obra contiene 32 emblemas alegóricos –33 si contamos el inicial dedicado a San Ignacio de Loyola- que representan la oposición entre el amor divino y el amor humano; el título completo del tratado ya da noticia de su contenido al indicar que nos encontramos ante la “imagen del mundo, donde calamidades y peligros son presentados emblemáticamente junto con la oposición en el sentimiento entre el amor a Dios y el amor al hombre”. Los peligros que acechan al hombre en su vida terrenal se identifican con los vicios y errores humanos, tales como la soberbia, el orgullo y la vanidad, y son representados mediante diversos objetos e instrumentos. Así queda de manifiesto en el emblema nº 20, en el que el amor divino criba y tira lo que es temporal y de este mundo, como aquello que conduce a la eterna perdición, mientras conserva en el tamiz los bienes útiles y sagrados a través de los cuales alcanzará la gloria eterna;

<sup>23</sup> *Typus mundi*, Antwerp, Jan Cnobbaert, 1627.

<sup>24</sup> Referencias a esta colección de emblemas se encuentran en MOSELEY, CH., *A Century of Emblems. An Introductory Anthology*. Aldershot, Scholar Press, 1989, págs. 183-201. DALY, P. M., op. cit., pág. 253.

de esta manera, caen al suelo objetos como naipes y dados, un abanico de plumas –atributo de la soberbia–, y una raqueta y pelota del *jeu de paume*, a la vez que conserva para sí una Biblia y un rosario. Contrariamente a la elección del amor sacro, el amor humano aventaja lo que es sagrado y conserva en su cedazo las vanidades y objetos inútiles, a la vez que se apresta a coger más cosas de un cofre abierto en el que se distinguen naipes y dados, vasos y platos, espadas y armas de fuego [7]. A los pies de la composición, el mote resulta explícito: “Hic pessima, hic optima servat” (Uno conserva lo peor, el otro lo mejor). La enseñanza del emblema indica que hay que abandonar los placeres de la vida y elegir el camino de la virtud, lección que transmite el texto latino que prosigue a la *pictura*, así como los fragmentos en francés y neerlandés con los que se cierra.



7. *Typus mundi* (1627). Emblema nº 20.

En relación directa con *Typus Mundi* se encuentra *Amoris divini et humani antipathia* (*Oposición entre el Amor divino y el Amor humano*), obra escrita por Ludovicus van Leuven y publicada en Amberes en 1629<sup>25</sup>. Su historia editorial resulta compleja, por cuanto está basada en ediciones anteriores de 1626 y 1628, y además incorpora numerosos emblemas de *Typus mundi*. Al igual que éste, también alcanzó una amplia difusión, pues conoció sucesivas reediciones y fue traducida a otros idiomas<sup>26</sup>. Está compuesta por 83 emblemas en cuya organización interna van Leuven siguió muy de cerca la estructura del *Amoris Divini Emblemata* (1615) de Vaenius, de manera que el epigrama latino que acompaña a la *pictura* se complementa con citas en francés, español y neerlandés, dotando así a la obra de un marcado poliglotismo.

El emblema nº 8 de *Amoris divini et humani antipathia* repite el nº 20 de *Typus mundi*, si bien la escena está invertida y desaparece el paisaje de fondo de aquél; al cambiar la disposición de los personajes, también lo hace el orden de los términos del lema que queda a los pies de la escena, acompañado de un dístico francés que resume la imagen<sup>27</sup>. El epigrama latino da principio con el mote “Cribratio amoris” (La selección del amor), e insiste en los conceptos a los que ya aludía *Typus mundi*. Asegura van Leuven que el mundo ofrece con profusión todo tipo de placeres, pero no hay que dejarse llevar por el engaño: los cargos y honores son humo, las riquezas son sombras, la fama es aire y ruido, y los ánimos lujuriosos primero cautivan y después

25 VAN LEUVEN, L., *Amoris divini et humani antipathia*. Antvuerpiae, apud Michaëlem Snyders, 1629.

26 ADAMS, A., RAWLES, S. y SAUNDERS, A., *A Bibliography of French Emblem Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, vol. I. Genève, Librairie Droz, 1999, págs. 120-136.

27 “De estos dos bellos espíritus, el uno criba, el otro aventaja. / Y cada uno de ellos retiene lo que más le contenta”.

hieren. Y, efectivamente, todas estas cosas nos vuelven peores, nunca nos hacen mejores, por lo que debemos despreciarlas.

La influencia de *Typus mundi* se extendió también a la literatura emblemática inglesa, como puede comprobarse en *Emblems, divine and moral, together with Hieroglyphicks of the life of man*, obra del poeta inglés Francis Quarles publicada en 1635<sup>28</sup>. Su sorprendente fortuna editorial –conoció cerca de sesenta ediciones hasta el siglo XIX<sup>29</sup>– obedece sin duda al carácter popular y cercano de sus enseñanzas, que permitió que el libro fuera accesible para un gran número de personas que carecían de los conocimientos intelectuales para seguir escritos más elevados<sup>30</sup>. La obra se divide en cinco libros, organizados como si de una progresiva secuencia de ejercicios espirituales meditativos se tratase. Cada libro consta a su vez de quince emblemas que desarrollan un mote inicial tomado de las Sagradas Escrituras, un comentario en el que Quarles se expresa en un estilo refinado, y finalmente se cierran con citas de los Padres de la Iglesia y un epigrama didáctico y moral, todo ello acompañando a la *pictura* correspondiente.

Varias fueron las fuentes de inspiración de las que se sirvió el poeta inglés para componer su obra<sup>31</sup>. Sin duda, la más significativa fue *Pia Desideria* (Amberes, 1624), libro de emblemas cristianos dirigido a las almas contemplativas del jesuita bruselense Herman Hugo<sup>32</sup>. Junto a la anterior, determinante resultó también *Typus mundi*, tal es así que los emblemas de los dos primeros libros reproducen ilustraciones tomadas de la colección de emblemas jesuita.

La relación de los *Emblems* con *Typus mundi* se aprecia en el emblema nº 7 del Libro Segundo, que comienza con una cita del *Deuteronomio* 30, 19: “Yo he puesto delante de ti la vida y la muerte, la bendición y la maldición. Elige la vida, y vivirás tú y tus descendientes”. La *pictura* repite la escena de la criba del amor divino y humano ya descrita, con mínimas variantes [8]. En su comentario, Quarles afirma que en el mundo se mezclan las cosas nobles y útiles con las infames e inútiles, y lo compara con un baúl que presenta a la vista objetos muy apetecibles; pero todas estas mercaderías sólo traen dolor y muerte. La sabiduría humana del hombre insensato retiene las cosas inútiles; mas el alma, guiada por la gracia y la sabiduría divinas, debe abandonar las cosas despreciables

28 MOSELEY, CH., op. cit., págs. 254-283. DALY, P. y SILCOX, M. V., “A Short Title Listing of English Emblem Books and Emblematic Works printed to 1900”, *Emblematica*, 4, 1989, págs. 333-376. QUARLES, F., *Emblemes (1635) and Hieroglyphiques (1638)*, Hildesheim, Olms, 1993 (ed. facsímil).

29 Este hecho resulta especialmente remarcable si tenemos en cuenta que ningún otro libro de emblemas de la época escrito en lengua inglesa mereció siquiera una segunda edición; y que las dos primeras ediciones de los *Emblems* tuvieron tiradas de entre cuatro y cinco mil copias, una cifra elevada si aceptamos la estimación de R. B. Mckerrow de que el promedio de un tiraje normal en Inglaterra era de 100 a 500 ejemplares hasta el año 1620. DALY, P. M., “Estudios de emblemática: Logros y Retos”, *Relaciones* 119, vol. XXX, 2009, pág. 24.

30 HÖLTGEN, K. J., “The Devotional Quality of Quarles’s Emblemes”, en *Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European Context*, Kassel, Edition Reichnberger, 1986, pág. 44.

31 Sobre la obra de Francis Quarles y las fuentes que le sirvieron para componer su libro de emblemas, véase HAIGHT, G. S., “The Publication of Quarles’s Emblemes”, *The Library*, 4ª Serie, 15, 1934, págs. 94-109. IDEM, “The Sources of Quarles’s Emblemes”, *The Library*, 4ª Serie, 16, 1935, págs. 188-209.

32 De hecho, los 45 grabados que componen los tres últimos libros se inspiran en esta obra, copiados sin apenas alteraciones, en los que Quarles supo recrear la piedad del original en una versión más popular alejada del lenguaje metafísico y complejo de aquél, aunque no carente de elegancia e ingenio. PRAZ, M., *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Madrid, Siruela, 1989, págs. 169-176.

y conservar las puras, sin preocuparse por acumular honores, riquezas o fama. Las citas a San Agustín y el epigrama con el que se cierra el emblema completan su significado.

El mundo es como un baúl, pero puede serlo también como una máscara. A esta última reflexión nos conduce el jesuita holandés Adriaen Poirters, uno de los escritores de libros moralistas más populares del siglo XVII en los Países Bajos Meridionales, firme partidario de la Contrarreforma en su labor como profesor y autor de poemas espirituales. En 1644 publicó *Ydelheyt des Werelt (La vanidad del mundo)*, obra formada por 16 emblemas con un lema y un poema o pieza en prosa explicativos, a través de los cuales trataba de convencer al lector de que el mundo era pura vanidad y no merecía la pena acumular sus riquezas<sup>33</sup>. Se insertaba por tanto de lleno en la tradición cristiana del *contemptus mundi*. Sorprendido



8. Francis Quarles. *Emblems, divine and moral* (ed. Bristol, Joseph Lansdown & John Mills, 1808). Libro II, emblema n° 7.

por el éxito comercial que tuvo, editó dos años más tarde su famosa *Het masker van de Wereldt afgetrocken (La máscara del mundo quitada)*, en una cuidada edición para la que Poirters escribió nuevos versos y Frederick Bouttats compuso nuevos grabados. Las ediciones se agotaban rápidamente y Poirters fue introduciendo cambios en textos e ilustraciones hasta alcanzar la sexta (1649), que supuso la versión final de la obra, convirtiéndose en modelo definitivo para las más de sesenta reediciones publicadas hasta el siglo XIX, y en fuente de inspiración para pintores como Vermeer, Frans Hals, David Teniers, Jan Steen o Gabriel Metsu entre otros.

Su gran mérito radica en llegar a un público amplio, de forma que *Het masker* se convierte en expresión ideal para proporcionar al lector una enseñanza aplicable en su vida y costumbres, todo ello mediante el empleo de un lenguaje cercano y didáctico. En su empeño por comunicar su mensaje al mayor número de personas, Poirters combina sabiamente un estilo popular y accesible a todas las clases sociales, con la transmisión de conceptos morales y enseñanzas didácticas; la búsqueda de claridad es uno de los aspectos que tiene en común con el poeta y jurista neerlandés Jacob Cats, cuya obra admiraba y de la que toma diversos ejemplos. En *Het masker*, los emblemas son simplemente un punto de partida; en torno a ellos el autor entretiene un conjunto de observaciones y consejos en prosa y verso, intercalados con anécdotas, a menudo tomadas de la vida cotidiana, junto con proverbios y refranes populares, dichos y rimas, todo lo cual le sirve para ilustrar los vicios que denuncia y ataca. Pero la obra de Poirters va más allá, pues se inscribe en la contraofensiva emprendida por

33 DALY, P. M., "Emblematic Publications by the Jesuits of the Flanders Belgium Province...", pág. 256.





9. *Adriaen Poirters. Het masker van de Wereldt afgetrocken (1646). Portada.*

la Iglesia Católica Romana en los Países Bajos del Sur para conducir a los fieles hacia una vida piadosa y virtuosa<sup>34</sup>.

Ya en su dedicatoria, el jesuita pone de relieve que su objetivo consiste en desenmascarar “el mundo inconstante, engañoso, falso y vano”; sólo el amor de Dios es eterno, y por tal motivo es imperativo que los hombres se aparten de las deslumbrantes tentaciones que les ofrece el mundo en forma de placeres, riquezas o poder, para buscar la vía virtuosa de la salvación. El autor quiere mostrar a la gente el camino a seguir, y lo hace poniendo de manifiesto la engañosa máscara de la vanidad e insensatez del mundo. El grabado de la portada, obra de Anthony van der Does siguiendo el diseño de Jan Johannes Thomas, resulta sumamente explícito al respecto [9]. Se configura a modo de frontispicio alegórico, en el que el amor divino que

sobrevuela la escena arranca la máscara con los rasgos de un bello rostro femenino, tras la que parece ocultarse otra máscara con el verdadero rostro feo y arrugado de una mujer, cuyos cabellos se transforman en serpientes. En un poema preliminar, el jesuita Gulielmus Van den Eede describe esta figura con referencias tradicionales a las representaciones satíricas de las mujeres viejas y feas, como las pintaba Quentin Metsys o las mostraba la literatura de la época: su rostro está arrugado y sus ojos enrojecidos, podridos sus tres únicos dientes y un cuarto suelto<sup>35</sup>. Ya en el texto de Poirters, una mujer vieja y fea como ésta es llamada “la madre del diablo”<sup>36</sup>.

Alrededor se disponen diversas figuras, entre ellas la de un hombre fumando una pipa, otro que oculta su rostro tras una grotesca máscara, la coquetería del tocador o una escena galante. El significado alegórico se completa con los objetos que permanecen en el suelo como símbolo de la vanidad y del desprecio del mundo. El cofre o baúl vuelve a

34 PORTEMAN, K., “The Use of the Visual in Classical Jesuit Teaching...”, pág. 187.

35 En efecto, en la Baja Edad Media y en la Moderna, las mujeres viejas eran consideradas la encarnación del mal y personificaban a menudo los vicios y los pecados, de manera que las alegorías de la ira, la envidia, la avaricia, la locura e incluso la peste toman apariencia de viejas. El pintor Quentin Metsys (1465-1530), retratista de prestigio en Amberes, ilustró en varias ocasiones y siempre de forma muy personal esta idea de la decadencia física y moral de las mujeres en su vejez. BAILBÉ, J., “Le thème de la vieille femme dans la poésie satirique du seizième et du début de dix-septième siècle”. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et documents*, nº 26, 1964, págs. 98-119. MINOIS, G., *Historia de la vejez: de la antigüedad al renacimiento*. Madrid, Nerea, 1987, págs. 329-338.

36 VERBEKMOES, J., “Comic traditions in Adrianus Poirters' *Het masker van de wereldt afgetrocken*”, en MANNING, J. y VAN VAECK, M. (eds.): *The Jesuits and the emblem tradition...*, pág. 345.

estar presente, con su tentador contenido de joyas y objetos preciosos. Apoyado en él, un laúd como imagen de los placeres de este mundo. Tampoco puede faltar la máscara como símbolo del engaño; y, acompañando a todos ellos, la raqueta con dos pelotas de tenis, con cuya presencia Poirters denuncia el carácter pernicioso del juego que aleja de la senda de la virtud y no conduce sino a la ruina y la perdición.

En *Het Masker* son continuas las llamadas de atención sobre aquellas actividades ociosas e inútiles, como el juego de cartas o dados, la afición a la bebida y al tabaco, el gusto desmedido por los vestidos y ropas de moda, y tantas otras actitudes que conducen al endeudamiento, la pobreza y la ruina; la sátira no es particularmente cortante, dado que su intención es más bien burlarse del comportamiento insensato de la gente<sup>37</sup>. Sin embargo, Poirters no amonesta a todo el mundo por igual, sino que el principal centro de sus críticas son las mujeres jóvenes, cuyas costumbres mundanas, obsesionadas por peinados, vestidos y joyas, le merecen particular desdén. Las muchachas no deben seguir su natural inclinación hacia los placeres terrenales, sino optar por el camino de la virtud<sup>38</sup>. A esta enseñanza se aplica uno de los emblemas que lleva por mote “De Schoonheydt is verganckelijck” (La belleza es pasajera), en el que un niño hace pompas de jabón, tema que cuenta con una larga tradición emblemática e iconográfica como metáfora de lo efímero de la vida humana<sup>39</sup>. Las pompas son tan bellas que asemejan a un pequeño cielo, pero de inmediato se desvanecen, al igual que la belleza de las mujeres perdura tan sólo durante su juventud; este *topos* lo aplica Poirters como ejemplo de la vanidad y transitoriedad de la belleza femenina, que es tan frágil como una caña doblada por el viento, por cuanto en un abrir y cerrar de ojos desaparece, tal y como recoge el epigrama. Junto al muchacho, un perrito contempla la escena, en tanto que a sus pies quedan una raqueta y unas pelotas de tenis; juego infantil, sí, pero símbolo también de los bienes y placeres terrenales que deben evitarse, con lo que su presencia contribuye a reforzar el significado de la composición.

Nuestro recorrido emblemático concluye con dos autores italianos, como son Giovanni Ferro y Filippo Picinelli. El primero, en su *Teatro d'impresse*, alude a la raqueta y la pelota en su ir y venir en relación con las acciones que pueden cambiar el orden natural de las cosas<sup>40</sup>. Y pone como ejemplo la fatal muerte de Jacinto, quien, conforme al relato del libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio, murió accidentalmente al ser golpeado por el disco lanzado por Apolo; sin embargo, Ferro toma como referencia la traducción realizada en 1561 por Giovanni Andrea dell'Anguillara, en la cual el disco que mató a Jacinto es sustituido por el juego del tenis en su modalidad conocida como *pallacorda*<sup>41</sup>. Picinelli retoma la argumentación de Ferro en el capítulo VI del Libro

37 HERMANS, T., *A Literary History of the Low Countries*. New York, Camden House, 2009, pág. 242.

38 VERBEKMOES, J., “Comic traditions in Adrianus Poirters...”, págs. 341–352.

39 DURANTINI, M. F., *The Child in Seventeenth Century-Dutch Painting*. Michigan, UMI Research Press, 1979, pág. 196. SEBASTIÁN, S., op. cit., págs. 333-334.

40 FERRO, G., *Teatro d'impresse*, Parte Seconda, Venetia, apresso Giacomo Sarzina, 1623, págs. 592-593.

41 *Le Metamorfosi di Ovidio, Ridotte da Gio. Andrea dall'Anguillara in ottava rima: e di nuovo da esso rivudute, et corrette...* In Venetia, Presso gli Heredi di Pietro Deuchino, 1587, fols. 133vº y 142 vº. Esta variante de la historia ovidiana será representada por Giambattista Tiepolo en su lienzo *La muerte de Jacinto* (1752), conservado en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, en el que el héroe aparece en el suelo, dirigiendo su rostro hacia Apolo, siendo perceptible en su mejilla la herida y el enrojecimiento del pelotazo; junto a él

XVIII de su *Mundus Symbolicus*, ejemplificando mediante el continuo movimiento de la pelota golpeada por la raqueta la cambiante fortuna del hombre, que tan pronto puede ser enriquecido con maravillosas felicidades como cargado de miserias y desgracias; se sirve en este caso de ejemplos bíblicos, como los de Saúl, Nabucodonosor rey de Babilonia, y Job. Todo ello es fruto de la disposición divina, tal y como recoge la cita de los Proverbios 8, 31: “Jugaba con el orbe de la tierra”, de ahí la sentencia del abad milanés: “Son le percosse mie diletto, e gioco” (Son mis golpes diversión, y juego), también recogida por Ferro. Y aunque la raqueta puede incorporar una simbología positiva en relación con la virtud de la obediencia o como imagen de Dios, Picinelli se sirve de ella igualmente para alertar acerca del peligro de las pequeñas pasiones que tienen poder suficiente como para alejarnos del recto camino de la virtud, así como del demonio que, aun aparentemente privado de fuerzas, puede aprovecharse de estas faltas para penetrar y zarandear el corazón del hombre<sup>42</sup>.

#### ALEGORÍA Y LECCIÓN MORAL EN GRABADOS Y ESTAMPAS.

Evidentemente, la anterior tradición emblemática no podía pasar desapercibida a grabadores y pintores, que recogen la presencia de la raqueta del *jeu de paume* como lección moral ya desde finales del siglo XVI. Así, en 1591, el grabador Rafael Sadeler, siguiendo composiciones de Martín de Vos, representó una serie alegórica de cuatro virtudes (Amor, Trabajo, Honor y Dolor), que se convierten a su vez en las *Cuatro Edades del Hombre*<sup>43</sup>. En este conjunto, el Amor se corresponde con el período la adolescencia y juventud, cuyos atributos son resumidos visualmente mediante un muchacho que toca el laúd al cobijo de un árbol, mientras Cupido se dispone a lanzar su flecha; detrás queda un conjunto de escenas presididas por el jardín del amor en el que los jóvenes pasean, conversan o disfrutan del juego, de un banquete o de un concierto campestre, si bien no falta tampoco la cara trágica del amor mediante disputas y duelo con espadas, con resultado de muerte [10].

A los pies del joven, varios objetos completan el significado alegórico del grabado: instrumentos y partituras musicales, una bolsa con monedas, una espada, un sombrero y unos guantes, y una raqueta con dos pelotas. Sin duda, todos ellos se encuentran relacionados con actividades propias de esta etapa de la vida; pero si acudimos al epigrama latino de la parte inferior del grabado, comprobaremos que adquieren un sentido más profundo como objetos de *vanitas* que insisten en lo efímero de los placeres juveniles<sup>44</sup>. Reflexiones como la esclavitud a la que conduce el juego –entendido como

quedan una raqueta y dos pelotas –una tercera algo más alejada-, en tanto que al fondo, tras los espectadores, se aprecia parte de una red.

42 PICINELLI, F., *Mondo simbolico*. In Milano: Per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653, págs. 454-455.

43 *The Illustrated Bartsch, nº 71, part 1. Raphael Sadeler I*. New York, Abaris Books, 2006, págs. 273-278.

44 “Mientras la alegre juventud adorna mis mejillas con su flor, / yo me alisto en tu ejército, oh Cupido. / Despilfarrador y despreocupado, desatento y precipitado, / me encanta cualquier tipo de vida en libertad. / Ahora el juego me atrapa en su esclavitud, ahora una muchacha guapa, / ahora paso la noche en violentos combates, / pero como la hierba se marchita, así también cae esta flor de la juventud. / Feliz es quien puede

actividad física y representado por la raqueta, pues los juegos de azar como dados y naipes parecen más propios de una etapa posterior- conectan directamente con la enseñanza moral de los libros de emblemas. Si a ello se suman otras expresiones que comparan la hierba que se marchita con la belleza juvenil, no cabe duda del mensaje que quiere transmitir este fragmento de naturaleza muerta como *memento mori* y símbolo de la caducidad de los bienes terrenales<sup>45</sup>.

El propio Rafael Sadeler realizó en 1594 –en compañía de su hermano Johan, y a partir de diseños del pintor alemán Hans Von Aachen- una nueva serie alegórica de cuatro países europeos: Alemania, Italia, Francia y España<sup>46</sup>. En el caso de Francia, preside la composición una alegoría femenina acompañada del dios Mercurio, con diversos útiles y objetos esparcidos por el suelo, entre ellos la raqueta y las pelotas del *jeu de paume* [11]. No cabe duda de que su presencia aquí queda plenamente justificada por el origen y popularidad que adquirió esta práctica deportiva en Francia, de la misma manera que en el caso de Italia figura una pelota con su guante para practicar la modalidad del *pallone col bracciale*, de gran tradición en el país transalpino. Sin embargo, la presencia de libros, instrumentos y partituras musicales en un caso, así como de máscaras, dados y bolsas de monedas en el otro, nos hace preguntarnos si, bajo la apariencia meramente geográfica, no nos encontraremos también ante una lección moral en forma de *vanitas*. De ser así, estos grabados se convertirían en un antecedente de las alegorías europeas realizadas por el pintor Jan van Kessel en el siglo XVII.

También a finales del siglo XVI, el grabador Jan Collaert II, en colaboración con Philippe Galle y siguiendo el diseño del pintor de Amberes y maestro de Rubens Tobias Verhaecht, dio a la imprenta un conjunto de planchas que componían el ciclo de las *Cuatro Edades del Mundo*, en las que aparecían representadas sucesivamente las Edades de Oro, Plata, Bronce y la Edad de Hierro<sup>47</sup>. Este mito tiene su origen en la literatura griega del siglo VIII a.C., cuando el poeta Hesíodo se consagró a componer *Los trabajos y los días*, el más enigmático de sus poemas en el que refiere cómo, hasta



10. Rafael Sadeler. *Alegoría del Amor* (1591).

decir, como tal fui yo”.

45 RODNEY NEVITT, H., op. cit., págs. 10-11.

46 *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700. T. I. Hans von Aachen*. Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 1996, págs. 121-123. Estas mismas imágenes aparecerán posteriormente en un conjunto de cuatro mapas publicados en 1598 por el editor e impresor alemán Peter Overadt y el grabador Matthias Quad.

47 *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. T. XLI. The Collaert Dynasty, part VI. Ouderkerk aan den IJssel, 2005, págs. 40-43.*



11. Rafael Sadeler. *Alegoría de Francia* (1594).

su época, la humanidad había vivido cuatro edades principales que se corresponden con las ya mencionadas, a las que habría que añadir la Edad de los Héroes, al parecer insertada entre las dos últimas únicamente para acomodar a los grandes personajes de la *Iliada*. Nos interesa detenernos en la Edad de Hierro o *Aetas Ferrea*, la de los grandes trabajos y dificultades, en la que los hombres viven de forma infeliz y miserable, la piedad se convierte en discordia, el amor en odio, y la paz en guerra: “Nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias ni dejarán de consumirse durante la noche”, así

sintetiza el poeta la vida en esta edad<sup>48</sup>. Siglos más tarde, Ovidio, en el Libro I de sus *Metamorfosis*, narra un mito similar en el que de nuevo la Edad de Hierro vuelve a ser tiempo de miseria y crímenes, los hombres se ven inmersos en guerras y se vuelven violentos y codiciosos; en ella, la verdad, la piedad y la lealtad han desaparecido, siendo sustituidas por la mentira, el engaño y el criminal deseo de poseer<sup>49</sup>.

Las connotaciones negativas con que definen Hesíodo y Ovidio la *Aetas Ferrea* son recogidas por Jan Collaert II en el grabado correspondiente a este período, si bien los episodios de guerra, saqueos e incendios no se desarrollan en un escenario clásico que remita a las fuentes primigenias –tal y como ocurre en otros grabados-, sino que se trasladan al típico paisaje flamenco del siglo XVI [12]. Con esta actualización, su autor busca sin duda relacionar la *Aetas Ferrea* con la Guerra de los Ochenta Años o Guerra de Flandes, que enfrentó a las 17 provincias de los Países Bajos con la monarquía española con el fin de obtener su independencia, reconocida oficialmente por Felipe IV en 1648. Pero, en este contexto bélico, no pasa desapercibida la presencia de un conjunto de objetos alusivos al juego en el ángulo inferior derecho del grabado, en el que esparcidos por el suelo se encuentran un tablero de ajedrez y otro del tric-trac, una baraja de cartas y unos dados, y dos raquetas con cuatro pelotas. La clave para entender su inclusión en la escena viene proporcionada por la leyenda latina que acompaña a la imagen en la parte inferior, en concreto por los dos versos más cercanos a esta parte del grabado que significan que yacen vencidas la piedad y la virtud, el respeto y el comportamiento recto, valores que han dado paso al fraude y la violencia, al crimen y el deseo de poder. En definitiva, el vicio ha triunfado sobre la virtud, el hombre miserable sobre el honrado; y esta connotación negativa queda

48 HESÍODO, *Obras y fragmentos* (introducción, traducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez). Madrid, Gredos, 1978, pág. 133.

49 OVIDIO, *Metamorfosis* (ed. C. Álvarez y R. M. Iglesias). Madrid, Cátedra, 2001, págs. 199-200.



simbolizada en el grabado no sólo por los episodios bélicos, sino por un conjunto de objetos aparentemente descontextualizados pero que tienen la capacidad de reforzar por sí mismos el mensaje de conjunto.

En la misma época en que tenía lugar la Guerra de Flandes, asistimos a otra contienda de muy distinto signo, pues ésta se libra en el plano espiritual. A comienzos del siglo XVII, Jerónimo Wierix grabó varias estampas en Amberes siguiendo el diseño de Martín de Vos en las que representa al Caballero Cristiano,

imagen alegórica con sentido moralizador que muestra la continua lucha contra las tentaciones del mundo<sup>50</sup>. La imagen del *Miles Christianus* como ejemplo de la virtud moral goza de gran tradición en el arte occidental –Durero, Carpaccio–, a lo que sin duda contribuyó el libro de Erasmo *Enchiridion militis Christiani (Manual del Caballero Cristiano)*, publicado en 1504<sup>51</sup>.

Uno de los grabados de Wierix [13] muestra al Caballero Cristiano en el centro de la composición, apoyado y protegido por la piedra angular de Cristo que queda junto a él, tal y como recogen el *Salmo 118* y la *Primera Carta de San Pedro*; sostiene la espada en su mano derecha y porta en la izquierda el escudo engalanado con los instrumentos de la Pasión, también conocidos como *Arma Christi*. Encima de él se encuentra la paloma del Espíritu Santo, en tanto que al fondo, en la parte superior izquierda, puede verse la Jerusalén Celeste, deslumbrante y amurallada en su planta cuadrada, tal y como es descrita en el *Apocalipsis*. El caballero pisotea una personificación de la Carne acompañada de un sapo, metáfora de que la carne es consumida por la tierra, al igual que el sapo hace de ésta su alimento; y a la vez es asediado por cuatro poderosos enemigos: el Mundo, representado como una bella dama con un globo esférico sobre la cabeza y entre cuyos atributos no falta el abanico como símbolo de soberbia; el Pecado, caracterizado como un ser monstruoso con rostro de anciana fea y serpientes por cabellos, al que un gusano le está royendo el corazón; el Demonio; y la Muerte como esqueleto cubierto por la mortaja y con su guadaña.

Todos los personajes aparecen rodeados por un sinfín de citas bíblicas alusivas



12. Jan Collaert II. *Aetas Ferrea* (Siglo XVI).

50 *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. T. LXVI. The Wierix Family, part VIII.* Rotterdam, Jan van der Stock and Marjolein Leesberg, 2004, págs. 134-136.

51 Sobre la tradición del *Miles Christianus*, véase WANG, A., *Der Miles Christianus im 16 und 17 Jahrhundert und Seine Mittelalterliche Tradition.* Bern, Herbert Lang, 1975. CLIFTON, J., "To showe posteritie the manner of souldiers apparel: Arms and Armor in European Prints", en SINKEVIC, I. (ed.): *Knights in shining armor. Myth and Reality, 1450-1650*, Piermont, Bunker Hill Publishing, 2006, págs. 56-72. Y en un contexto más amplio, KUSCHE, M., "El Caballero Cristiano y su dama. El retrato de representación de cuerpo entero", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. XIII, nº 25, 2004, págs. 3-102.



13. Jerónimo Wierix. *Miles Christianus* (Siglo XVII).

sentencia recogida igualmente por Erasmo al inicio de su *Enchiridion*. Dentro de este rico simbolismo en relación con el combate del cristiano ante los peligros que lo rodean, no falta una advertencia a la necesidad de escoger el camino de la virtud, mediante la cita al Evangelio de Mateo 7, 13-14: “Es ancha la puerta y espacioso el camino que conduce a la perdición, y muchos son los que entran por él. En cambio, es estrecha la puerta y angosto el camino que conduce a la vida”. En el grabado de Wierix, el camino de la perdición es ancho, y en él figuran objetos como una máscara, una baraja de cartas y unos dados, unas fichas del juego del tric-trac y una raqueta y pelotas de tenis; sin embargo, la senda se estrecha conforme asciende a la puerta que da paso a la Jerusalén Celeste. Una vez más, los objetos mencionados adquieren un sentido claro en la composición: el *Miles Christianus* debe dejar de lado los placeres, vanidades y vicios que se le presentan en su lucha cotidiana, pues no harán sino alejarle del verdadero camino y guiarle a la condenación eterna.

Sentido más irónico que el anterior –aunque no exento de enseñanza moral– ofrece un grabado realizado hacia 1620 por el grabador inglés de ascendencia flamenca Martin Droeshut. Se trata de *Doctor Panurgus*, que encuentra sus antecedentes en grabados franceses y alemanes, si bien introdujo cambios significativos con respecto a sus modelos<sup>52</sup>. El motivo de esta curiosa plancha es en esencia una sátira de la locura e insensatez que contagia a todas las categorías o estamentos de la sociedad, representadas por los distintos personajes que protagonizan la escena [14]. Nos encontramos en el interior de una botica, en el preciso instante en el que el doctor Panurgus –así lo identifica la cartela que rodea su cabeza– purga con una dosis de sabiduría y cordura a un hombre sentado en un banco-inodoro característico de la época, que defeca sus propios pensamientos absurdos y su comportamiento

a su naturaleza, que refuerzan el significado de la escena. Destacan en el conjunto las sentencias extraídas de la *Epístola de San Pablo a los Efesios* 6, 10-17, que describen la armadura con la que el Caballero Cristiano debe revestirse para resistir las asechanzas del diablo. A las anteriores se suman las inscripciones de la parte superior e inferior del grabado, tomadas respectivamente de la *Carta del Apóstol San Pablo a los Romanos* 7, y del *Libro de Job* 7, 1; esta última proclama que la vida del hombre en la tierra es un combate,

52 Sobre la tradición de grabados alemanes que se convierten en antecedentes de Droeshut, véase HOLLÄNDER, E., *Die Karikatur und Satire in der Medizin: mediko-kunsthistorisches Studie*. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1905, págs. 127-132.

irracional, simbolizados mediante gansos y asnos que caen a una palangana; va vestido con ropas rústicas y representaría por tanto a las clases populares. En el centro, un hombre y una mujer, ataviados a la moda de la ciudad, parecen esperar su turno para recibir el mismo tratamiento; la dama lleva un abanico de plumas –vuelve a repetirse una vez más este motivo iconográfico– y sujeta una ardilla, animal de simbología negativa cuando de un contexto matrimonial se trata, en relación con el egoísmo y la avaricia.

A la derecha de la composición, un joven de vestimenta elegante y espada ceñida a la cintura, representante de la corte, tiene su cabeza introducida en un horno de fundición, junto a un brasero que desprende “ardor divino”; casi como si asistiéramos a una operación alquímica, el tratamiento da un resultado asombroso, pues son eliminados de su mente todos los pensamientos vanos e inútiles que conducen a la perdición, visibles en la nube de humo superior.

¿En qué se concretan estos pensamientos? En una serie de objetos banales y actividades pasajeras, metáfora de los disparates propios de la juventud disoluta, contra los que quiere advertir Droeshut. Como si de un castillo en el aire se tratara, podemos distinguir: naipes, dados y un tablero del tric-trac, pipas de tabaco, un violín, máscaras, una jarra y una copa, vestimentas extravagantes y un sombrero de plumas, espadas, un mono vestido, la cacería del oso, una mujer con un abanico y un niño haciendo volar una cometa, y varios hombres en diversas actitudes, desde la doma del caballo hasta la práctica de la esgrima, sin olvidar una popular hazaña londinense de la época que consistía en deslizarse sobre una cuerda desde la vieja torre de la catedral de San Pablo. Y no podía faltar, en esta alegoría de la vanidad de la vida, la presencia de raquetas y pelotas. Debemos significar a este respecto que, así como algunas escenas responden a tradiciones típicamente inglesas y fueron introducidas por Droeshut en su grabado, buena parte de los objetos ya aparecían en los grabados franceses y alemanes que le sirvieron como fuente de inspiración, entre ellos las raquetas del *jeu de paume*, por lo que su simbología relacionada con la vanidad de los bienes terrenales se extendería igualmente a estos<sup>53</sup>.

Las mismas inclinaciones que llenaban la mente del joven cortesano inglés, son



14. Martin Droeshut. *Doctor Panurgus* (Siglo XVII).

53 Acerca del significado, fuentes y originalidad del grabado de Droeshut, véase GRIFFITHS, A., *The Print in Stuart Britain 1603-89*. London, British Museum, 1998, págs. 146-148; y Jones, M., "Print of the Month", *British Printed Images to 1700*, November 2006.



**15.** *Jacob von Sandrart. Retrato de Ernst Eberhard Friedrich (1671).*

las que rechazó a lo largo de su breve existencia Ernst Eberhard Friedrich, conde de Hohenhole-Langenburg. Hijo del conde Heinrich Friedrich y de su esposa Eleonore Magdalene, nació en 1656 en la ciudad alemana de Langenburg, y falleció prematuramente en 1671 en Estrasburgo, donde se encontraba estudiando. Precisamente la temprana muerte justifica la elaboración de un grabado [15] por Jacob von Sandrart siguiendo el diseño del pintor Joachim Georg Kreutzfelder, destinado con casi toda probabilidad a ilustrar la oración fúnebre *Peregrinatio Christianorum Apostolica* que recogía la ceremonia de exequias<sup>54</sup>.

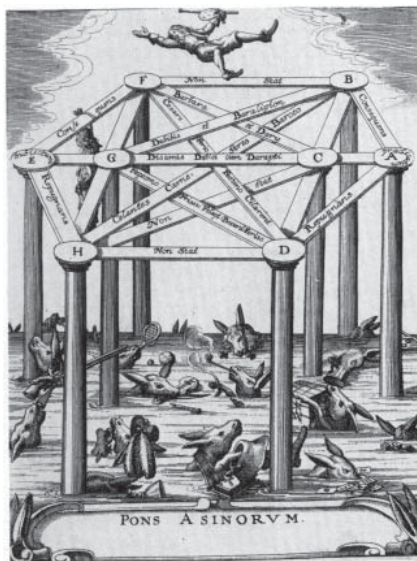
Ernst Eberhard Friedrich se encuentra en el interior de una estancia

en cuya pared del fondo se abre un gran hueco que deja ver un paisaje urbano; en ambos extremos, cortinajes y columnas sirven de marco a la composición. El joven aparece de cuerpo entero, girado hacia el espectador, con el rostro todavía imberbe enmarcado por una larga cabellera; viste traje largo, calza elegantes zapatos, y sostiene en su mano izquierda un crucifijo hacia el que señala con la derecha. Junto a él queda una mesa cubierta por una sobria tela negra adornada con la calavera y las tibias cruzadas, acompañada de la inscripción *Memento mori* en una cartela; sobre la mesa, un libro devocional abierto, quizás la Biblia. En el lado contrario queda otra mesa, a la que el protagonista da la espalda en clara señal de rechazo; está engalanada con un lujoso tapete con el escudo de armas familiar, sobre el cual una cartela anuncia: *Vanitas Vanitas*. En efecto, todos los objetos que en ella aparecen configuran una alegoría de la caducidad de los bienes terrenales, entre los que pueden citarse una vela en su candelero con la llama apagada y aún humeante, una copa de cristal rota, monedas, objetos preciosos y joyas, y una baraja de naipes; a los anteriores se suman en el suelo dos espadas, unos dados y, finalmente, un par de raquetas y pelotas. La enseñanza es clara: en sus catorce años de vida, Ernst Friedrich siguió el ejemplo de Cristo que fue la felicidad de su alma –así lo recoge la filacteria- y tuvo presente el recuerdo de la muerte, llevando una vida virtuosa y alejándose de los placeres y tentaciones que le ofrecía el mundo. Gracias a este comportamiento ejemplar disfrutó ya de la vida eterna, como testimonio el ángel que lo corona de laurel y le entrega una palma.

Virtuoso fue por tanto el comportamiento de este joven que falleció cuando

54 *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700, t. XXXVIII. Jacob von Sandrart. Roosendaal, Koninklijke van Poll, 1994, pág. 188.*

aún era estudiante. Precisamente a los estudiantes se dirigen diversos grabados europeos del siglo XVII, en los que se advierte de la necesidad de apartarse de aquellas actividades que pueden conducirles a descuidar sus estudios, y en los que la raqueta del *jeu de paume* hace invariablemente acto de presencia. Uno de ellos se inscribe dentro del género satírico que tiene como protagonistas a los animales, y más en concreto a los asnos, el cual tuvo gran aceptación en determinados ámbitos europeos ya desde la Alta Edad Media y se prolongará hasta bien entrado el siglo XVII. Una curiosa estampa flamenca de esta época [16] representa el *Pons asinorum* (Puente de los Asnos), parodia de un tema medieval que se aplicaba comúnmente a un diagrama empleado para ayudar a los estudiantes de Lógica a identificar



16. *Pons Asinorum* (Siglo XVII).

el término medio en un silogismo; con la misma expresión se conocía también al teorema del triángulo isósceles de Euclides contenido en el Libro 1 de sus *Elementos de Geometría*<sup>55</sup>. Muestra a un estudiante –¿o un artista?– que se precipita sobre una compleja estructura conformada por un conjunto de silogismos que hunde sus columnas en el río. En la parte inferior podemos contemplar una gran cantidad de asnos que han caído al agua y se consuelan de su infortunio de muy diferentes maneras, todas ellas vanas e insensatas: unos fuman o beben, otros cazan o tocan instrumentos musicales; los hay también que llevan guantes y un sombrero de plumas, calzan botas o sostienen espadas de gentilhombre; y no faltan aquellos que practican juegos y deportes como los naipes y dados, el tric-trac, y el tenis, raqueta y pelota incluidos, sin olvidar a los que, sumergidos, no dejan ver más que su puntiagudas orejas. Todas estas actividades lo apartarán de su estudio y lo convertirán en un ignorante, por lo que debe hacer caso omiso de ellas<sup>56</sup>.

Para finalizar este apartado, el binomio raqueta-vanidad humana se manifiesta de manera inequívoca en *Le ventiquatthore dell'humana felicità*, serie del pintor y grabador

55 EVANS, M., "The Geometry of the Mind", *Architectural Association Quarterly*, vol. 12.4, 1980, págs. 32-55.

56 MAETERLINCK, L., *Le genre satirique dans la peinture flamande*. Bruxelles, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire 1907, págs. 336-37. Conocemos al menos dos ejemplos del grabado, uno conservado en el Warburg Institute, y otro en la Colección de M. van Assche, en Gante. Éste último está firmado: "Lovany apud Michaellem Haye prope predicatoris hybernos".





17. Giuseppe Maria Mitelli. *Le ventiquattr'hore dell'humana felicità* (1675). N° 9, *Giocatore*.

boloñés Giuseppe Maria Mitelli dedicada en 1675 al cardenal Nicola Conti<sup>57</sup>. Se trata de un conjunto de imágenes en las que el artista italiano plasma uno de sus temas predilectos como es el de los vicios humanos, que retrata mediante tipos a los que aplica una vena satírica y humorística; la enseñanza moral que debe extraerse de cada composición se encuentra en los dos cuartetos que a modo de epigrama figuran en la parte inferior, uno de ellos pronunciado en primera persona por el personaje que protagoniza la *pictura*, y el segundo alusivo a la muerte a la que irremisiblemente conduce semejante comportamiento. De esta manera, el grabado n° 9 muestra a un jugador, un hombre joven elegantemente ataviado y con un sombrero de plumas que permanece en pie en el interior de una habitación, con uno de sus pies apoyado sobre el travesaño de una mesa; en su mano derecha sostiene una baraja, mientras que con la izquierda señala hacia

otros objetos como naipes, monedas y dados; además, por el suelo caen esparcidas varias cartas de una baraja, algunas rotas [17]. Completan las referencias al juego una raqueta y dos pelotas apoyadas en el suelo junto a la mesa, en tanto que una segunda raqueta cuelga de la pared que cierra la estancia<sup>58</sup>. Los dos breves poemas resultan explícitos en cuanto al significado de la imagen:

Jugador

Siempre el jugar fue mi deleite, y cuidado,  
 qué bien se pasa el tiempo en el jugar,  
 de cada rédito el juego a mí más me somete,  
 y sin ser judío vivo de la usura

Muerte

Desde la más joven hasta la extrema edad,  
 es juego el hombre de inestable fortuna,  
 y si por ella brotan y se amontonan los tesoros,  
 más a menudo por ella se pierde el alma.

57 MITELLI, G. M., *Le Ventiquattr'hore dell'humana felicità*. Introd. de J. T. Spike. Urbania, Biblioteca e Civico Museo di Urbania, 1995.

58 *The Illustrated Bartsch, n° 42. Italian Masters of the Seventeenth Century*. New York, Abaris Books, 1981, pág. 450.

Mas no es ésta la única ocasión en que Mitelli se sirve de la raqueta en su alegorización de la vanidad humana. En 1702 se fecha un nuevo grabado del artista italiano en el que figura un joven ataviado con indumentaria a la moda, sentado en una mesa en torno a la cual se disponen sus bienes y posesiones y rodeando una gran cantidad de monedas con sus manos; al pie puede leerse una inscripción que nos invita a reflexionar sobre la imagen y su significado, en clara alusión al “memento mori”: “Soy joven, soy bello, estoy sano, soy noble, soy rico, soy valiente, soy estimado, y soy rico. Y luego...”. En efecto, la vanidad y el carácter efímero de los bienes terrenales de los que disfruta en vida vuelven a hacerse presentes mediante un conjunto de objetos entre los que no faltan las partituras e instrumentos musicales, la baraja de naipes, y la raqueta y pelotas del “jeu de paume”, dispuestas en el suelo en primer plano.

#### DESENGAÑO Y VANIDAD DEL MUNDO EN LA PINTURA.

También en el ámbito de la pintura los juegos están comprometidos con las vanidades. Con la presencia de la raqueta del *jeu de paume*, que se añadirá a los naipes, dados y tric-trac ya en el siglo XVII –obsérvese por ejemplo que todavía no aparece asociada a los anteriores en el panel infernal del *Jardín de las Delicias* de El Bosco (ca. 1500), ni en el *Triunfo de la Muerte* de Pieter Brueghel (ca. 1562)-, la idea de *vanitas* se traslada no sólo a los juegos de mesa, sino a aquellas actividades deportivas que impiden dedicarse a prácticas más loables y nos apartan de la senda de la virtud.

Buena muestra de ello es una tabla alegórica sobre *La vanidad de la vida humana* [18], obra de Jan Brueghel el Joven que, como su propio título indica, muestra un claro trasfondo moralista<sup>59</sup>. En el interior de una espaciosa estancia destaca la figura de una ninfa –¿Psiquis?– alzando un recipiente de cristal del que sale una humareda, símbolo de los insaciables deseos del espíritu. La acompañan dos amorcillos, uno haciendo pompas de jabón, expresión de lo perecedero de la existencia, y otro mostrando un cuadro de Cristo como luz del mundo. Las escenas secundarias y la profusión de objetos completan el significado del lienzo acerca de la intrascendencia y transitoriedad de los bienes humanos. Así, a través de la arquería del fondo se divisa una fiesta aldeana en la que no faltan bufones, juglares y saltimbanquis, reflejo de la felicidad pasajera que proporcionan las diversiones terrenales. Por su parte, el banquete que queda en el extremo derecho del lienzo es una referencia a la gula y la intemperancia, en tanto que el pavo real se asocia a la soberbia y a la vanidad. El resto son motivos recurrentes en las *vanitas* del siglo XVII, como instrumentos musicales y armaduras, joyas, monedas de oro y objetos preciosos, la máscara que

59 Sobre las dos versiones con apenas variantes de la obra –Palacio de Liria de Madrid y Galería Sabauda de Turín-, y las distintas atribuciones en lo que a su autoría se refiere, véase ERTZ, K., *Jan Brueghel der Jüngere*. Freren, 1984, t. I, nº 234. JAFFÉ, M., *Rubens*. Milán, 1989, nº 769. BATTISTINO, M., *Símbolos y alegorías*. Barcelona, Electa, 2003, págs. 364-365. Un análisis en profundidad de la misma es realizado por DÍAZ PADRÓN, M. y ROYO-VILLABONA, M., *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid, Museo del Prado, 1992, págs. 227-229.



18. Jan Brueghel el Joven. *La vanidad de la vida humana* (Siglo XVII). Palacio de Liria, Madrid.

esconde la realidad humana, y los juegos de azar, como los naipes, el ajedrez o el tablero del tric-trac, alusión explícita a lo inconsistente de los placeres terrenales. Y, junto a ellos, dos raquetas y varias pelotas asumen el significado de lo vano e intrascendente de la vida.

A la misma dinastía de artistas que los Bruegel pertenece Jan van Kessel, una de cuyas especialidades son los gabinetes de curiosidades, género en el que puede inscribirse la serie alegórica de los *Cuatro Continentes* que llevó a cabo entre 1664 y 1666 con representaciones de Europa, Asia, África y América. Para los tres últimos se sirvió de referencias extraídas de tratados más o menos conocidos (parece claro, por ejemplo, que para América utilizó la *Historia naturae* del jesuita Juan Eusebio Nieremberg). Sin embargo, la representación de Europa ofrece una lectura mucho más compleja. La elegante figura femenina que la encarna está acompañada de un *putti* que le ofrece una cornucopia a rebosar. A través de un gran arco que se abre en la parte izquierda puede verse el castillo de Sant'Angelo con su puente sobre el Tíber, localizando así la escena en la capital cultural de Europa que es Roma. Y en el centro exacto de la obra se encuentra un coleccionista (quizás autorretrato del propio pintor) que muestra pinturas de mariposas e insectos, así como un gran bodegón de flores; un personaje que, como bien ha observado H. Louthan, aparece representado bajo la apariencia física y con la misma postura que Jacopo Strada en su elegante retrato pintado por Tiziano en 1566<sup>60</sup>. No pretendemos aquí profundizar en una descripción exhaustiva —puede seguirse para ello a N. Schneider<sup>61</sup>—, ni en sus posibles interpretaciones, desde las que ponen el acento en el preeminente papel que desempeña la naturaleza como imagen de la Europa Natural<sup>62</sup>, hasta las que consideran que la verdadera intención del artista era recrear la cultura humanística del Renacimiento tardío y Barroco italianos,

60 LOUTHAN, *The Quest for Compromise: Peacemakers in Counter-Reformation Vienna*. New York and Cambridge, Cambridge University Press, 1997, págs. 161-162.

61 SCHNEIDER, N., *Naturaleza muerta*. Colonia, Taschen, 1992, págs. 159-163.

62 La importancia que adquieren los objetos naturales en la representación de Europa como emblema de la riqueza de sus campos y mares es puesta de manifiesto por COOPER, A., *Inventing the Indigenous: Local Knowledge and Natural History in Early Modern Europe*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, págs. 225-227.

19. Jan van Kessel. *Los cuatro continentes. Europa* (1664-1666). *Alte Pinakothek, Munich.*



convirtiendo a Roma en el símbolo de Europa<sup>63</sup>. Pero sí queremos detenernos en una reflexión en torno a los objetos que abarrotan la estancia, y que parecen encerrar una profunda crítica del autor hacia su propio continente.

En efecto, en la sala se da cita toda una variada selección de piezas naturales y artificiales que, como pudiera parecer a primera vista, resultan representativas de los bienes de Europa; símbolos que vienen a mostrar, con liberal profusión alrededor de la figura alegórica del continente, sus creencias religiosas, sus logros en el terreno cultural y artístico, sus éxitos militares y sus avances tecnológicos y científicos, sin omitir sus pasatiempos y actividades recreativas. Entre estas últimas se encuentran, ocupando un lugar privilegiado, el tablero y las fichas del tric-trac, la baraja de naipes con los dados, y la raqueta con las pelotas [19]. Mas, podemos preguntarnos: ¿nos encontramos tan sólo ante elementos caracterizadores del continente, o ante símbolos de lo sensorial y lo superfluo propios de una *vanitas*, que encierran una lección moral acerca del *contemptus mundi*? Esta posibilidad ya era apuntada por Schneider al relacionar algunos objetos con el emblema “Pessima placent pluribus” recogido en el *Sinnepoppen* de Roemer Visscher<sup>64</sup>. Más recientemente, se ha querido apoyar esta teoría con la inscripción incluida en el libro abierto en la esquina inferior derecha, que marca la diagonal básica de la obra y lo conecta, en el otro extremo, con la ciudad de Roma. Se trata de unos versos franceses que rezan: “Pelegrins sont / qui dans ces villes / pour leur bourdon / chercent (sic) coquilles”. El texto no deja de ser ambiguo y se presta a múltiples interpretaciones, desde la búsqueda científica hasta el peregrinaje mental; pero también puede encerrar una velada y grotesca crítica a la sociedad europea por su vanidad, corrupción y pecados, en especial el de la lujuria, todo ello inmerso en un abigarramiento que camufla la crítica<sup>65</sup>. De ser así, la presencia de los objetos de juego vendría a adquirir un claro

63 FINDLEN, P., *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, págs. 44-46.

64 SCHNEIDER, N., op. cit., pág. 162.

65 BERNAT VISTARINI, A., “Mesa Revuelta (pasajes, libros pintados y el mejor verso de Virgilio)”, en

significado como lección moral, a los que se sumarían otros como la copa de cristal con el limón a medio pelar –metáfora de la vida, dulce en apariencia pero de sabor amargo, con una llamada a la templanza y moderación-, o el reloj de arena y las pompas de jabón en la mesa junto a la Biblia y las insignias papales.

Curiosamente, Jan van Kessel volverá a emplear gran parte de estos objetos en una nueva *Alegoría de Europa* que realizó en 1670 en colaboración con Erasmus Quellinus II<sup>66</sup>. La obra mantiene diversos puntos de contacto con la anterior, como la personificación alegórica femenina y la presencia del castillo de Sant'Angelo, con lo que Roma vuelve a convertirse en símbolo de Europa, a la vez que se subraya la primacía del Papado con la escena del pontífice recibiendo a un dignatario en el interior de una estancia enmarcada por las estatuas de San Pedro y San Pablo. Aparecen una vez más elementos del mundo natural, a la vez que la supremacía militar europea ocupa un destacado lugar en el ángulo inferior izquierdo. También los grandes dirigentes políticos se encuentran representados mediante retratos incorporados a los muros de la sala, que representan a Luis XIV –en una posición preeminente sobre la puerta que conduce a la estancia papal-, Carlos II de Inglaterra, Carlos II de España, Leopoldo I y Juan Domingo de Zúñiga, conde de Monterrey y gobernador de los Países Bajos españoles de 1670 a 1675; todos ellos aparecen identificados mediante inscripciones en la parte superior del retrato. Y, junto a los retratos, dos naturalezas muertas, cuadros dentro del cuadro protagonizados por objetos de la anterior alegoría. Uno de ellos refleja el liderazgo político y espiritual del continente europeo mediante objetos militares y sagrados. El segundo parece simbolizar la hegemonía europea en el ámbito de las artes y las ciencias, con el globo terráqueo y la paleta del pintor, a los que se sumarían las esculturas de Minerva y Mercurio en el arranque de la escalinata de la sala. Pero la presencia de copas con el limón, instrumentos y partituras musicales, y de objetos alusivos al juego, como la baraja de cartas y la raqueta y pelotas, plantea una vez más la posibilidad de encontrarnos ante una *vanitas*, que recuerda a dignatarios, militares y eclesiásticos –y a todo aquél que contempla la obra- la fugacidad de los cargos, honores y riquezas de este mundo.

Mas no sólo en las representaciones alegóricas de Europa se sirvió Jan van Kessel de todos estos objetos para transmitir un mensaje en clave alegórico-moral. Explícito resulta en este sentido un óleo sobre cobre titulado *La Iglesia rodeada de los símbolos de la vanidad* [20], que a nuestro juicio contribuye de manera decisiva a la interpretación de las dos obras anteriores como cuadros de *vanitas*. En esta ocasión es la figura alegórica de la Iglesia la que protagoniza la composición, enmarcada en una cartela alrededor de la cual se disponen diversos objetos en un emparrado vegetal, como si de una guirnalda de flores y frutos se tratase. Nuevamente nos asomamos a un universo iconográfico que parece obedecer a una ordenación coherente y no casual: en la parte superior, los símbolos del poder político y espiritual, acompañados del reloj

VICENS PUJOL, C. (ed.): *Au bout du bras du fleuve. Miscelánea a la memoria de Gabriel M<sup>e</sup> Jordà Lliteras*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2007, págs. 205-222.

66 WELU, J. A., *The Collector's Cabinet. Flemish Paintings from New England Private Collections*. Worcester, Worcester Art Museum, 1983, págs. 82-85.



de arena y las pompas de jabón como *memento mori*; a los lados, instrumentos y partituras musicales, libros y obras de arte, alusivos a la vanidad de las artes y las ciencias; y, en la parte inferior, llamadas a lo efímero de las victorias militares en el escenario del mundo y al engaño de los placeres terrenales, estos últimos representados una vez más mediante los objetos ya conocidos: vasos y copas de cristal con el limón, naipes y dados, el tablero y las fichas del tric-trac, y la raqueta y las pelotas del *jeu de paume*, a todo lo cual se suma el libro abierto en el ángulo inferior derecho con los versos franceses.

Concluye aquí nuestro recorrido que permite comprender que la presencia en grabados y pinturas de la raqueta y pelota del *jeu de paume* no resulta precisamente casual, sino que encierra un significado como objeto de *vanitas*. Una vez más, la tradición emblemática nos pone sobre la pista y nos ayuda a profundizar en los complejos códigos visuales del Barroco.



20. Jan van Kessel. *La Iglesia rodeada de los símbolos de la vanidad* (Siglo XVII). Johnny van Haefen Gallery, Londres.