

■ Fuentes literarias en los repertorios iconográficos de las arquitecturas efímeras

Jesús María González de Zárate

El autor plantea un exhaustivo discurso acerca de la incidencia de la cultura humanística en la configuración de una serie de asuntos claves dentro del terreno de la Iconografía.

The author describes an exhaustive study about incident of Humanism Culture around configuration and speculation about images into iconographical creation.

Si bien la cultura de la imagen ha sido una constante en el discurso de la humanidad, es en el Barroco cuando adquiere un predicamento particular que se puede definir en su carácter elocuente y retórico, constantes en las manifestaciones artísticas de todo tiempo, pero que en este período de la historia adquieren un especial comportamiento. León Battista Alberti formulaba en el *Quattrocento* florentino la necesidad de los pintores para familiarizarse con los poetas y retóricos quienes podrían proporcionarles sugerencias en el hallazgo (*inventio*) y en la configuración de sus temas pictóricos¹. En el Barroco parece ser que este mensaje toma cuerpo y así, el comentario de Bialostocky nos señala: *por un lado se debe subrayar la rica variedad del arte del siglo XVII, y por otro lado el hecho de que el carácter "retórico" común de sus creadores y de todas sus obras es propio de un arte que no fue creado ni para Dios ni para alcanzar una perfección ideal y objetiva, sino sobre todo para ejercer su efecto sobre los hombres, ilustrándoles, cautivándoles y conmoviéndoles*².

Las decoraciones efímeras fueron un recurso festivo muy desarrollado en la Europa de los siglos XVI al XVIII. Aniversarios, entradas reales, conmemoraciones religiosas, certámenes culturales, funerales, etc... tomaron la elocuencia del pincel como medio expresivo para exaltar de una manera propagandística la figura deseada. Muchos de estos argumentos nos han llegado de la mano de sus comentaristas conservando en ocasiones el texto que acompañaba a las imágenes o simplemente el documento escrito. Las conmemoraciones efímeras no ofrecen una gran variedad en su tipología por lo que respecta a España aunque si bien en sus

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: "Fuentes literarias en los repertorios iconográficos de las arquitecturas efímeras", en *Boletín de Arte* n° 25, Universidad de Málaga, 2004, págs. 27-66.

inicios se muestran sencillas, entre los años 1560-1570 presentan un mayor desarrollo en lo concerniente a la decoración y el fasto que vuelve a sus orígenes quizá justificándose en la decadencia económica que se opera en la España del último tercio del siglo XVI, emergiendo nuevamente con Felipe III y su entrada en la ciudad de Valencia (1599). Los libros que recogen estos sucesos no tienen un gran predicamento hasta la segunda mitad del siglo XVI y no se prodigan en sus ilustraciones, comportamiento distinto a otras cortes europeas¹. Generalmente la fiesta española conmemora las entradas reales se compone de bailes (otoño contra el verano, la virtud contra el vicio), torneos, corridas de toros y juegos de cañas. La decoración del recorrido ocupaba un aspecto esencial así como los carros triunfales donde se disponían diferentes temas hagiográficos, alegorías y temas mitológicos, poco a poco se irán incorporando en las grandes ciudades, a imitación de otras villas europeas, los arcos de triunfo.

La literatura que fundamentará estas decoraciones por lo que respecta al poder se elabora contemporáneamente a los tratados dedicados a los Príncipes que, en muchas ocasiones, recurrirá a los mismos modelos visuales y semánticos, es el caso de Saavedra o Solórzano Pereira. La imagen será un recurso que fundamentado en un estimable componente alegórico no solamente nutrirá las ornamentaciones efímeras sino que inundará en lecciones plásticas la casa del rey. La Galería de Francisco I en Fontainebleau se presenta como el paradigma de nuestra consideración. Nace un arte de correspondencias donde cada imagen profana, cada alegoría, cada jeroglífico, se convierte en un componente de orden moral que se traduce en una actuación esencialmente principesca. El sentido histórico de la mitología, el gusto medieval por la legitimación genealógica en las cortes europeas, hace entroncar a los monarcas con los héroes y los dioses. Artistas alemanes como Durero o Burgmair reflejan en sus buriles esta correspondencia ilusoria que en las decoraciones festivas o fúnebres, no quedan en el olvido. Y estos cometidos caducos en el tiempo colaborarán insignes artistas como es el caso de la conmemoración de la Orden del Toisón de Oro donde cincuenta y un maestros trabajaran junto a Rogier van de Weyden, también podemos reparar en el recibimiento en París de Carlos V para el que Rosso compuso una figura de Hércules, el de Rubens en su famosa composición sobre la *Pompa Introitus Ferdinandi* que comentaremos, y de tantos otros ejemplos. Pero junto a estos artistas se daban cita los verdaderos conocedores de los contenidos semánticos, del sentido alegórico propuesto por la imagen. En el año 1548, París levantó varias decoraciones efímeras en honor de Enrique II. Artistas como Jean Goujon, Philibert Delorme y Jean Coussin se dieron cita en las realizaciones visuales, pero junto a ellos no faltó Jean Martin, maestro en

¹ Cf. CURTIUS, E.R.: *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, 1989, pág. 120.

² BLAJOSTOCKY, J.: *Estilo e Iconografía*, Barcelona, 1973, pág.98.

³ MARSDEN, C.A.: "Entrées et Fêtes espagnoles au XVI(e) siècle", En *Les Fêtes de la Renaissance II*, París, 1973.

arquitectura y en alegorías que tradujo a Vitruvio, Serlio y Alberti a la vez que el *Sueño del Polifilo* (novela arqueológico-amorosa que escribiera Francesco Colonna) y la *Hieroglyphica* de Horapolo.

Es el propósito de este modesto trabajo considerar las fuentes que los Humanistas-mentores propusieron a los artistas en las decoraciones efímeras. Para ello, vamos a detenernos en considerar algunos textos de uno de los artistas y teórico más relevante de la Andalucía del siglo XVII, Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance —Córdoba— 1655/ Madrid 1726). Su tratado, *El Museo Pictórico o Escala Optica*, fue escrito entre los años 1715/1724. Palomino, como artista pintor, se ocupó de las ornamentaciones efímeras pues sabemos que realizó los jeroglíficos y adornos para el túmulo que se levantó en honor de María Luisa de Saboya en el año 1714. En consecuencia, su figura se manifiesta como una de las más representativas a la hora de considerar las decoraciones efímeras en el siglo XVII.

Palomino en el libro I, capítulo VII de su tratado da cuenta de nuestro planteamiento. El tratadista nos habla sobre las metáforas en la pintura, de la necesidad que tiene el artista de recurrir a ellas para manifestar conceptos e ideas abstractas del pensamiento, nos dice: *Es la metáfora madre de toda sutileza intelectual: el más ingenioso, peregrino, agudo y admirable parto del entendimiento... en cuyo precioso tesoro hallará el aficionado fértil materia para enriquecer el ingenio con este linaje de erudición.* Añade Palomino sobre estos argumentos que unos pertenecen a los pintores y otros, más eruditos, al humanista. Con respecto a los primeros nos dice que es propio del artista el conocimiento de la metáfora natural, moral, vultuosa, instrumental y la iconológica. Respecto a los segundos considera los Emblemas, Jeroglíficos y Empresas. A los que podríamos añadir el mundo de las leyendas y fábulas mitológicas. Lucio de Espinosa precisaba sobre el particular: *...por símbolos, por emblemas, por jeroglíficos y empresas, que han sido en todos los siglos ingenio y desvelo de los doctos, y estudio gustoso de los eruditos; siendo a los que leen y a los que no leen tan gratamente revelada su noticia y para los sabios e ignorantes tan universal su provecho que lo significó San Juan Damasceno con estas palabras: Porque no todos saben leer ni se dan a la lección, nuestros padres consintieron que se representasen estas cosas en imágenes.*

Vamos a considerar nuestro argumento siguiendo el discurso de Palomino a la vez que presentaremos algunas decoraciones efímeras europeas que nos pondrán de manifiesto la universalidad de las fuentes que sus mentores tuvieron presentes. Esencialmente destacaremos los argumentos iconológicos, los jeroglíficos, libros de Emblemas y tratados mitológicos, precisando que el tratadista español considera a los jeroglíficos como los elementos ornamentales más adecuados en las decoraciones efímeras. Por lo que respecta a las fuentes de este su ordenamiento, nos dice: *Fue eminente en los emblemas Andres Alciato: en los jeroglíficos Pierio Valeriano: y en las empresas Paulo Giovio en las militares y amorosas; en las heroicas y modernas Claudio Paradino, y Gabriel Simeón: en las políticas don Diego*

de Saavedra; y en las sagradas el padre Francisco Núñez de Cepeda, de la compañía de Jesús...

DE LOS JEROGLÍFICOS

En su consideración de los Jeroglíficos el tratadista andaluz establece una visión propia de su época pero que, como explicaremos, no se ajusta al sentido que los mismos tuvieron en el Renacimiento. Señala Palomino: *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 estos se usa en funerales de héroes, y grandes capitanes, y en coronaciones de príncipes, entradas de reyna, 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 y misteriosos.*

La definición que nos propone el tratadista no es del todo exacta pues son varios los cuerpos visuales de estos Jeroglíficos que disponen de representaciones humanas. Por otra parte, en su origen, no se acompañaban de mote o lema alguno, quedando ausentes de epigramas. La visión que Palomino nos ofrece sobre el Jeroglífico no dista mucho de lo que se entendió en su tiempo por Emblemas, Divisas o Empresas, aspecto que apreciamos en Lomazzo, quien en su *Tratado* (1585) insiste en tal identidad: *...figuras egipcias de nombre jeroglífico que significa un concepto o una idea por medio de figuras, como en nuestro tiempo son los Emblemas y las Divisas.* Pero si en este planteamiento de la composición formal el tratadista se aleja de las fuentes antiguas, acierta plenamente en su consideración del Jeroglífico como metáfora doctrinal que remite a conceptos ocultos y abstractos del pensamiento, consideración muy conforme con los humanistas encargados de estas decoraciones efímeras como lo apreciamos en el texto que recoge la entrada real de Isabel de Valois en Toledo (1561) donde se dice: *aunque parezcan profanos, los antiguos dan a entender que ellos contienen misterios morales.* La afición por estos Jeroglíficos debió presentarse común en la época, sabemos de su existencia, especialmente los de Valeriano, en las entradas de Felipe II y Felipe III en Valladolid, donde incluso los estudiantes del Colegio Inglés disponían Jeroglíficos adaptados de libros de Emblemas e incluso de propia invención⁴.

Palomino nos propone la *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis* de Pierio Valeriano Bolzani, publicada en Basilea (1556) (FIG. 1), como paradigma de los escritos sobre Jeroglíficos. Sin duda no le falta razón ya que fue el tratado más divulgado en Europa durante los siglos XVI y XVII. Un buen ejemplo lo

⁴ Cfr. MARSDEN, C.A.: *op.cit.*



1. Hieroglyphica de Valeriano.
Portada 1556



2. Siglo Quarto de la Conquista de
Valencia. Marco Antonio Ortí 1640

encontramos en la pequeña obra que en 1640 se publicara en Valencia por Marco Antonio Ortí con el título *Siglo Quarto de la Conquista de Valencia* (Fig. 2) y donde recoge algunas decoraciones, en dos colecciones de Jeroglíficos, que se dispusieron en Valencia como conmemoración a su conquista por el rey Jaime I. Vamos a detenernos en algunas de estas composiciones que ornamentaron el colegio de los jesuitas en la capital del Turia. Varios son los Jeroglíficos que se inspiraron claramente en el tratado de Valeriano.

El Jeroglífico XII (Fig. 3) presenta al pelicano cuidando de sus polluelos y nos señala en el epigrama: *Aunque della forme ríos, / mayor fuerça voy cobrando / quando la voy derramando, / que es vida para los mios*. Valeriano en el libro XVIII recrea la misma imagen como idea de la piedad y conmisericordia precisando que tanto el pelicano como el buitre o el ave fénix dan, como lo hizo Cristo, su sangre para la salud de los suyos (Fig. 4). Vincenzo Ricci en su *Geroglifici Morali* publicados en 1626 propone similar composición como imagen de Cristo. Ortí considera que el rey Jaime levantaba el ánimo de los soldados con su sangre.

3. Marco Antonio Orti.
Jeroglífico XII

Omnia vincit amor.



4. Valeriano. Libro
XVIII

aturem
la enim
letinc-
tentia,
prom-
currat-
ro vel-
ta cu-
ñ hinc
sus Af-
E suum



Vulturis, P
lecani &
Phœnicis e

5. Marco Antonio Orti.
Jeroglífico XXXIV

Vigiles custodiunt Civitatem.



6. Valeriano. Libro LIX



En el jeroglífico XXXIV (FIG.5) nos dice por el epigrama: *Si els lurats vellen de dia,/ vella el Rat penat de nit,/ y en aquest se ha convertit.* El cuerpo visual

de su composición es la figura de Argos, el vigilante de lo que dispuso Juno con sus cien ojos repartidos por su cuerpo. Valeriano en el libro LIX interpreta por Argos al vigilante y guardián de las cosas, establece por sus ojos una imagen de las estrellas que velan desde el cielo (FIG.6). Orti señala al respecto: *Engrandecen la vigilancia con que los que gobiernan la ciudad proceden en procurar los beneficios y logros de su patria*⁵.

Una de las decoraciones efímeras que más trascendencia tuvo en la historia fue sin duda la conocida *Pompa Introitus Ferdinandi* que conmemoraba la entrada en la ciudad de Amberes del hermano menor de Felipe IV, quien fuera cardenal arzobispo de Toledo, Fernando de Austria, nombrado gobernador de los Países Bajos en 1631. Al Cardenal-Infante llegó a Bruselas el 4 de noviembre de 1634 y nueve días después el consejo de la ciudad del Escalda le invitó a realizar su gloriosa entrada en la ciudad, costumbre ancestral en las cortes europeas donde sus gobernantes entraban con gran pompa y majestad en las ciudades más importantes de su reino. La organización de estos festejos corrió a cargo de Jacob Edelheer. Amberes ya gozaba de una gran tradición en las decoraciones efímeras conmemorativas de las entradas regias, de príncipes y de los notables de la corte. Al respecto podemos dar cuenta de los festejos del año 1520 celebrando la gloriosa entrada de Carlos V, la de Felipe II 1549 o la de los Archiduques Alberto e Isabel en 1582.

La entrada del Cardenal-Infante en Amberes se presentó con gran esplendor y ceremonial conmemorando esencialmente los triunfos militares de don Fernando, aspecto muy propio de las entradas regias donde la ciudad se engalanaba a modo de teatro como ejemplo del triunfo político siguiendo una tradición que se remonta al mundo romano. El evento sucedió en 1635 y el encargado de esta singular

⁵ Cfr. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: "La tradición emblemática en la Valencia de 1640", en *Traza y Baza VIII*, págs.109-118.

ornamentación fue el pintor flamenco Pedro Pablo Rubens, artista que supo emplear la metáfora visual como ningún otro en su época, a la sazón fue alumno del humanista-pintor Otho Vaenius, ejemplos sobre el particular serían innumerables, baste citar las series sobre Enrique IV y María de Médicis que realizara para el palacio parisino del Luxemburgo como puntualizó Bardon.

En la zona trasera del Arco de San Miguel, culminando el recorrido, se dispuso el tema de Belerofontes en su lucha contra la Quimera, imagen que nos ha llegado en estampa de Theodoor van Tulden. John Rupert Martin, en su estudio sobre las decoraciones de la *Pompa Introitus Ferdinandi*, nos señala que este argumento, en función de su epigrama, debe considerarse como una alegoría del triunfo sobre la herejía⁶. Similar idea, remitiendo al sentido y conocimiento del hombre como referencia al entendimiento y constancia en las propias creencias que confiere la gloria del alma, queda explicado por Belerofontes en los *Geroglifici Morali* de Vincenzo Ricci. El tratadista italiano nos dice que el caballo sin freno representa las pasiones, la espada es la lucha contra la razón, el plomo que porta en la mano la gravedad que lesiona el espíritu y el dragón remite al pecado y la maldad (Jeroglífico 164). Beleforontes supone la imagen del héroe cristiano, en este caso el Cardenal Infante, que domina las pasiones, gobierna la razón, aparta de sí los vicios y consigue destruir al dragón de la herejía.

Hemos de matizar un aspecto interesante. Sin duda las *Hieroglyphicas* de los siglos XVI y XVII no responden, como se ha dicho, al sentido primitivo de tal denominación. Estas últimas incorporan y entremezclan aspectos propios de los Emblemas y de la Mitología, considerando sus representaciones, como bien señala Palomino, en un sentido profundo, teológico y misterioso a la vez que un juego de ingenio basado en sus acertijos o enigmas. A fines del siglo XVI y en el siglo XVII se trastoca el sentido original de los Jeroglíficos, no se considera su relación con el ideograma egipcio y más bien, como analiza Sbordone vienen a suponer juegos eruditos de fantasía: *Casi sin excepción los testimonios de los clásicos y muchísimos capítulos de Horapolo se inspiran en la escritura anigmático-alegórica de los egipcios, que por ser la más complicada y por consiguiente la más interesante, ensombreció bien pronto el recuerdo de todas las otras, hasta alterar el concepto mismo de los jeroglíficos en el de acertijos o enigmas, que la Edad Moderna, hasta el siglo pasado, tomó en préstamo de los mismos y desarrolló con inagotables juegos de fantasía.*

El término *Hieroglyphica* responde a "escritura sagrada", una escritura que se consideraba otorgada por los dioses y en la que se escondía, disfrazada por elementos naturales, todo el saber. Esta escritura, en consecuencia, se la entendió conforme al carácter de ideograma que Horapolo traduce a su tratado titulado

⁶ RUPERT MARTIN, J.: "The decorations for the *Pompa Introitus Ferdinandi*", en *Corpus Rubenianum XVI*, pág. 213.

Hieroglyphica, único en la historia que nos ha llegado que tiene por objeto la escritura egipcia⁷. El planteamiento de Horapolo en su consideración de la escritura egipcia que estudiamos en su día, tuvo validez hasta los estudios de Champollion quien explicó que tales ideogramas no eran otra cosa sino una composición a modo de "charada" que respondía a un claro sistema fonético de escritura. Hasta esa fecha, señaladas personalidades del mundo de la cultura renacentista y barroca, consideraron el sentido de ideograma en los jeroglíficos egipcios. Es el caso de León Battista Alberti, Leonardo, Ficino y, entre otros, Athasius Kircher, el jesuita alemán no duda en entender los *Hieroglyphica* a manera de diccionario cuyas imágenes estaban preñadas de ideas y conceptos abstractos del pensamiento, es decir, de alegorías.

La figura de Horapolo, que hoy podemos centrar en el siglo V, se la presentó en la época del Humanismo contemporánea a Moisés. Sus escritos ocuparon a los grandes intelectuales y artistas de este tiempo y no es extraño, en consecuencia, que sus imágenes en palabras se dispusieran en las artes a modo de elementos iconográficos cuya finalidad y propósito, lejos de servir simplemente como ornamento en las composiciones artísticas, las explican y definen. El descubrimiento de este pequeño tratado, no ilustrado, con 189 jeroglíficos y escrito en griego, acaeció en la isla griega de Andros por parte del florentino Cristóforo Buondelmonti en 1419. Su difusión fue notable por el viejo continente, llegó a Florencia hacia el año 1422 y fue editado por Aldo Manuzio en 1505, ilustrándose por vez primera en 1543 (conocemos la edición que Palmireno realizó en Valencia —1556—). Todo ello nos lleva a considerar, por su larga incidencia en los sucesos artísticos, el carácter poético de la plástica en los siglos XV al XVIII, que si bien se fundamenta en una falacia, en un código expresivo irreal, fue un medio para explicar la visión del mundo en un tiempo no dominado por el racionalismo.

El tratado de Horapolo toma sus fuentes esencialmente de las Historias Naturales como las de Aristóteles, Eliano o Plinio, considerando la significación propia de cada animal como tuvimos ocasión de analizar. Es el carácter semántico lo que llamó la atención de Humanistas y Artistas, pues Mercero en su edición parisina de 1551, nos dice: *Así, al ir a parar a Horapolo, un autor sin duda muy antiguo, buen Dios, sorprendí ¡Qué oculta doctrina hay en él!... ¿Qué no hay en él de la más pura y secreta filosofía? Ciertamente, mientras leía a este autor con mucha atención, a menudo me vino a la mente que no había salido de la nada que Platón, Pitágoras y otros eminentísimos varones hubiesen creído que debían recorrer Egipto.*

Ya señalamos en otro de nuestros trabajos que generalmente estos jeroglíficos se disponen a modo de elementos que completan y explican la composición artística y, en este sentido, no extraña que se recreen en las decoraciones efímeras⁸. Vamos a

⁷ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M.: *Horapolo. Hieroglyphica*, Madrid, 1991.

⁸ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Método Iconográfico*, Vitoria, 1991.



Πῶς αἰῶνα σημαίνουσι.

Αἰῶνα σημαίνοντες, ἥλιον καὶ σελήνην ἐπιπέθειν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ ὕδατος, ὅτι αἰῶνα εἶναι τοῦ χρόνου. Αἰῶνα δὲ ἑτέρας γραφαῖς βουλομένοι, ἕφιρ ζωοχρῆσταις ἐχόντων τὴν οὐρανὸν ἡσπῶσιν ἡμᾶς κενεπὸν ἐκείνου, ἕφιρ ζωοχρῆσταις οὐρανῶν, ὅτι ἡμᾶς ἐκείνου ἐκείνου.

7. Horapolo. Jeroglífico I



Πῶς κόσμον.

Κόσμον βουλομένοι γραφαῖς, ὅφιρ ζωοχρῆσταις ἐπιπέθειν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ ὕδατος, ὅτι αἰῶνα εἶναι τοῦ χρόνου. Αἰῶνα δὲ ἑτέρας γραφαῖς βουλομένοι, ἕφιρ ζωοχρῆσταις ἐχόντων τὴν οὐρανὸν ἡσπῶσιν ἡμᾶς κενεπὸν ἐκείνου, ἕφιρ ζωοχρῆσταις οὐρανῶν, ὅτι ἡμᾶς ἐκείνου ἐκείνου.

8. Horapolo. Jeroglífico II

considerar un ejemplo, concretamente la imagen de Ouroboros como idea de Eternidad.

Horapolo en su Jeroglífico I (FIG.7) nos dice: *Cómo representan "Eternidad". Para pintar "eternidad" escriben un sol y una luna porque son elementos eternos. Si quieren escribir "eternidad" de otra forma, pintan una serpiente con la cola escondida debajo del resto del cuerpo, que los egipcios llaman "ureo" y en griego es "basilisco", con el cual precisamente, haciéndolo de oro, ciñen a los dioses. Los egipcios dicen que la eternidad se revela a través de este animal, porque, aunque hay tres clases de serpientes, las otras son mortales, pero sólo ésta es inmortal, porque destruye a todos los demás animales incluso soplando encima de ellos sin morder. Como parece ser señora de la vida y muerte, por eso mismo la ponen sobre la cabeza de los dioses.*

La serpiente como referencia al Universo aparece en su Jeroglífico II (FIG.8), señala: *Cómo representan "universo". Cuando quieren escribir "universo" pintan una serpiente que se come su propia cola, punteada con escamas de colores variados, aludiendo por medio de las escamas a las estrellas del universo. Muy pesado es el animal, igual que la tierra, y muy liso, como el agua. Cada año quitándose la piel vieja*



9. Luca Giordano. Frescos Palacio Médici. Cueva del Tiempo

se desnuda, como el año en el universo cambiándose se rejuvenece. El que use su propio cuerpo como alimento indica que todo cuanto se produce en el universo por la providencia divina también tiende a resolverse en sí mismo.

En la antigüedad griega, el concepto del Tiempo se expresaba por un hombre joven, alado y con un solo mechón de cabello en su cabeza que expresaba la Ocasión, pues los griegos entendían por Kairós tanto la Ocasión como el Tiempo. Esta iconografía de la Ocasión posteriormente remitirá a la Fortuna. La expresión griega del tiempo "Chrono" era similar a la del dios Krono (Crono-Saturno, planeta más alejado de la tierra y el más tardío en la visión físico-astral medieval) que por su acción contra Urano y por ser patrono de la agricultura llevaba una hoz, relacionada posteriormente con el Tiempo pues la hoz con sus dientes todo lo devora. Será Plutarco el primero en identificar Chrono y Krono, Tiempo y Saturno (*De Iside et Oside* 32). Esta lectura también se presenta en Macrobio (I,8 Asocia Saturno con el Tiempo y precisa la hoz como su atributo, pues como la hoz todo lo siega, aquél todo lo destruye).



10. Philippe Galle. Estampa siguiendo modelo de Bruegel. Carro del Tiempo

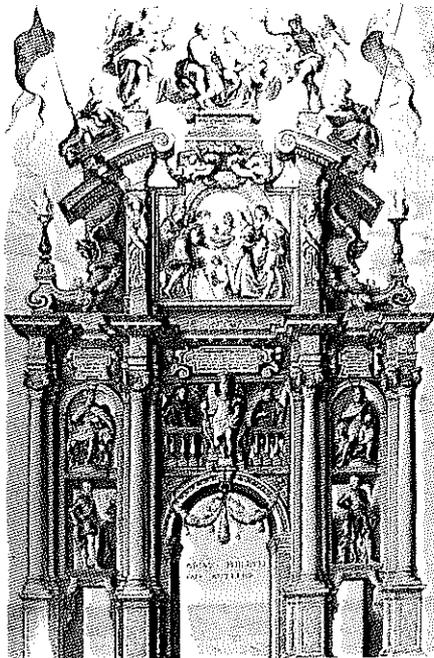
En el siglo IV y V de nuestra era, con anterioridad o en la misma época de Horapolo, se proponen otros atributos a *Saturno* como lo fue la serpiente o dragón que se muerde la cola (Ouroboros). La fuente la podemos considerar en Claudiano, quien describe la caverna del Tiempo donde una serpiente se devora su propia cola como lo hace el tiempo silenciosamente con las cosas (*Du consulat de Stilicon* II,424ss), texto que reproduce en sus frescos del palacio Médici el artista Luca Giordano (FIG.9). Similar idea nos transmite Cirilo de Alejandría (*Contra Julianum* IX, Pat. Graeca de Migne t.76,col.960-961). Fue Martianus Capella, retórico africano de los siglos IV y V, el primer escritor que difundió esta relación de Saturno con el Tiempo a través de la iconografía del oruroboros (*De nuptiis Philologiae et Mercurii* I), posteriormente lo volveremos a ver en Petrarca (*Africa* III,143-148) y en los mitógrafos del Renacimiento como Gyraldi, Conti y Cartari.

La composición iconográfica se difunde visualmente en los llamados Tarot de Mantegna, pero el precedente en imágenes parece provenir de las ilustraciones que se dieron en el siglo XV recreando el llamado *Triunfo del Tiempo* que escribiera Petrarca. El argumento, muy difundido, lo apreciamos en diseños de Brueghel que fueran grabados por Philippe Galle (FIG.10) y entre otros, en la tumba del cardenal Carlos Borromeo que se localiza en la catedral del Milán (FIG.11).

En la llamada *Breve quanto melancolica congerie, de las Obras Funerales...* dedicada a María Luisa Emanuel de Saboya en el convento de Santo Domingo el



11. Monumento a Carlos Borromeo.
Catedral de Milán. Alegoría de
la Eternidad



12. Pompa Introitus Ferdinandi.
Estampa de Theodoor Van
Thulden siguiendo modelo de
Rubens. Arco de Felipe

Real de Madrid en 1714, se recogen algunos Jeroglíficos, sin ilustrar, que se dispusieron para dichas honras fúnebres. Podemos leer en uno de ellos: *Pintose una Palma, sobre cuya copa descansaba un Círculo grande con alas; y dentro de él, poco distante de su circunferencia, una Culebra mordiéndose la cola; y encima de su cabeza este número XXV, después también, a poca distancia, otro orbe, con una Luna menguante, y ese número IV, y últimamente en el centro un Pavón con la cola sobre la tierra, y éste XXVII. Añade el recopilador Antonio de Zamora que el Jeroglífico se acompañaba de la siguiente carteta: Para mostrar cuán triste queda el Trono,/ O que bien en Pavón, Luna, y Serpiente,/ Su edad retratan, verdinegro encono,/ Menguante resplandor, Pompa cadente!/ Pero entre tanto horror, aún en su abono,/ Los dos Círculos prueban igualmente,/ Que en una eternidad se perfecciona/ Cierta la vida, firme la Corona.*



13. *Pompa Introitus Ferdinandi*. Estampa de Theodoor Van Thulden siguiendo modelo de Rubens. Arco de Felipe. Detalle, alegoría del Tiempo



14. Juan Valdes Leal. *Iglesia de los Venerables Sacerdotes de Sevilla*

La relación del ouroboros con la idea de Eternidad es manifiesta como lo apreciamos en el llamado Arco de Felipe en la citada *Pompa Introitus Ferdinandi* (FIG. 12). Observamos en la escena central el matrimonio de Maximiliano de Austria y María de Burgundia. Las nupcias manifiestan el origen de los Austrias hispanos, de ahí las imágenes de la zona inferior donde aparecen el propio Maximiliano, Felipe el Hermoso, Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV. Este matrimonio real tiene su correspondiente en el enlace entre el dios del Olimpo y su hermana Juno. A los lados, se dispone una alegoría de la Fama y otra del Tiempo, éste acompañándose del Ouroboros como referencia a la idea de Eternidad, a una nueva e indestructible Edad de Oro a la que está llamada la casa real de los Augsburgo (FIG. 13). La iconografía pervivirá en el tiempo como lo apreciamos, entre otros ejemplos, en el argumento que sobre Carlos II dispuso Juan Valdés Leal en la iglesia de los Venerables Sacerdotes de Sevilla (FIG. 14) donde el Ouroboros encierra la escena del conde Rodolfo, precursor de la dinastía de los Austrias, como augurio de la una monarquía eterna gracias a su piedad.

DE LOS EMBLEMAS

Leemos sobre este género literario visual y semántico en el tratado de Palomino: *Las especies de argumento metafórico que se ofrecen en la Pintura, y rigurosamente pertenecen a los humanistas son: emblema, jeroglífico y empresa. Supongo que si el Pintor fuese humanista, no había 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, como 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.*

Sin duda esta definición se hace extensiva, por su carácter general, tanto al mundo de las Empresas, como a los llamados Símbolos y Divisas. El tratado de Juan de Horozco matiza suficientemente la distinción entre cada uno de estos conceptos que de manera general se conforman de similares fuentes fundamentadas en tratados mitológicos, numismáticos, jeroglíficos, historias naturales, leyendas y literatura histórica⁹.

A mi entender, el sentido moral que se desprende del cuerpo del Emblema o imagen tiene su precedente en los *Hieroglyphica* de Horapolo, tratado que se puede considerar como la fuente más directa de la literatura emblemática que, como es sabido, arranca del *Emblematum Liber* que Alciato publicara en 1531 y que

⁹ GONZALEZ DE ZARATE, J.M.: "La herencia simbólica de los Hieroglyphica en los Emblemas Morales de Juan de Horozco", BMCA XXXVIII, Zaragoza, 1989, págs. 55-71.

prontamente tuvo una gran difusión entre los intelectuales europeos dando salida a un género visual y semántico de gran trascendencia en la literatura y las artes. Los estudios de Mario Praz, Landwer y Henkel, junto a Pedro Campa en lo que concierne a España, nos ofrecen un amplio listado de obras emblemáticas que se difundieron notablemente en la Europa de los siglos XVI al XVIII.

Vamos a considerar una imagen que se dispuso en la entrada de Luis XIII en la ciudad de Arles. El rey aparece como nuevo Perseo liberando a la bella Andrómeda. La fuente proviene de Ovidio en sus *Metamorfosis* (IV.663/734) y la emblemática moraliza este argumento, así lo apreciamos en la conocida *Emblemata* de Reusner (Francfort 1581) cuyos grabados fueron realizados por el alemán Virgil Solis y reutilizados para las ilustraciones del popular tratado de Ovidio (B.7.57,9.159), también observamos la escena en las estampas que acompañaban *La Vita e Metamorfoseo d'Ovidio* que publicara Simeoni (Lyon 1559), en el *Sylloge numismaticum* de Luck (1620) y en los *Symboles héroïques* de Neugebauer escritos en 1619. Estas decoraciones efímeras fueron recogidas en 1623 y nos dicen que Perseo se corresponde con Luis XIII que libera a Andrómeda, es decir, a la Francia atacada por el monstruo de la rebelión que la quiere arruinar¹⁰. No extraña que la fuente se tomara del Emblema XL de Reusner donde se propone la escena como cuerpo de la composición para dar cuenta de la imagen del Buen Príncipe, en su caso, de quien libera a la Iglesia de la maldad del diablo.

En el año 1622 se levantaron decoraciones efímeras en honor de Luis XIII, en este caso, conmemorando su entrada en Lyon. Uno de las decoraciones que ofrecieron al monarca presentaba el león rampante que en sus manos sostenía un blasón donde se recreaba la caída de los Gigantes (FIG. 15). El argumento fue seguido en decoraciones dispuestas en el año 1628 en París para el mismo rey. Si bien la fuente literaria antigua más completa sobre la Gigantomaquia nos la ofrece Apolodoro (I,6), la escena también queda relatada en Ovidio (*Met.*I,151/152). Los emblemistas moralizan sobre este tema, así lo apreciamos en Reusner quien repara en la acción de Júpiter sobre los sediciosos que deseaban arrebatarle el poder (FIG. 16). La escena se aprecia de igual manera en la entrada de Felipe en Gante (1549) en diseño de Frans Floris.

La entrada de Isabel de Valois en Toledo (1560) dispuso de una notable preparación. En el décimo carro del cortejo conmemorativo se presentaba Venus coronada de mirto y de rosas. En una de sus manos portaba la manzana de oro que le entregara Paris, en la otra un peine. A sus pies disponía de una tortuga, iconografía que sin duda tiene su referente visual y semántico en el Emblema CXCV de Alciato (FIG. 17) donde da cuenta de la discreción en las mujeres con el lema: *Conviene que se*

¹⁰ Cfr. BARDON, F: *Le portrait mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, París, 1974.



15. Entrada de Luis
XIII en Paris. 1622

& Philosophum.



16. Gigantomaquia. Ilustración de Virgil Solis para
las Metamorfosis de Ovidio en edición de Reusner

17. Alciato. Emblema
CXC



*A la muerte del Marques de
Tarifa.*

18. Hernando de Soto.
Emblemas
Moralizadas



divulgue la buena fama de una mujer, no su belleza. Nos dice en el epigrama: -Venus nutricia, ¿qué imagen es ésa?/ ¿Qué significa la tortuga que oprimes con tu suave pie, Diosa?/ -Así me figuró Fidias, y con esa efigie mía/ ordenó que se simbolizara el sexo femenino./ Y puso bajo mis pies este signo para indicar/ que conviene pues a las muchachas permanezcan/ en cas y sean discretas. El argumento toma su fuente en Pausanias, quien da cuenta de la escultura de Fidias al disponer a Venus con un pie sobre la tortuga en la ciudad de Elis: *queriendo decir con ello que las vírgenes tienen necesidad de ser guardadas y que el silencio y la vida en el seno del hogar es lo que conviene a las mujeres casadas (Is. et Os.75)*. Pérez de Moya propone también como atributo de Venus la tortuga, y lo justifica: *Pintan a Venus una tortuga*

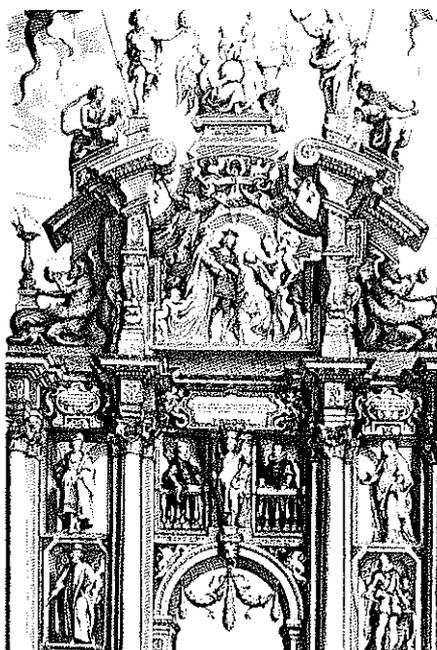
19. Pedro Rodríguez de Monforte.
Jeroglífico sobre la muerte de Felipe IV que recoge las ilustraciones del convento de la Encarnación

a los pies, para denotar que después que las mujeres son casadas, sean calladas, de modo que el marido hable por ellas; y denota esto la tortuga porque no tiene lengua (II,III,V. La fuente no pudo encontrarse en este tratadista ya que su obra fue publicada en 1585).

Si bien los artistas propusieron múltiples ornamentaciones y arquitecturas para la muerte, es el caso de la serie de estampas de Hieronymus Cock, también los emblemistas nos ofrecen diferentes motivos ilustrativos. Hernando de Soto propone en sus *Emblemas Moralizadas* una composición en honor del Marqués de Tarifa mediante dos cisnes, el ciprés y la lira, precisa en el epigrama: *Alma del Marqués Fernando/ De tu cárcel desatada,/ Que la Región estrellada/ Estas agora pisando:/ Pues nos dejaste, y te fuiste/ A estancia más excelente,/ Quede tu lira pendiente/ de ciprés funesto y triste./ Y publique entretanto/ Donde el Betis más se espacia/ Tu ausencia, y nuestra desgracia/ Cisnes con lúgubre canto* (FIG. 18). El planteamiento no quedó en el olvido, pues tanto la lira como el cisne se dan cita en los Jeroglíficos levantados para las exequias de Felipe IV celebradas en el convento de la Encarnación (1665). Pedro Rodríguez de Monforte los publicó al año siguiente, y leemos en el tercero de sus epigramas: *En el morir considero/ Un gozo tan superior,/ Que afecto cantar mejor/ En albricias de que muero* (FIG. 19).



Podemos retomar la señalada *Pompa Introitus Ferdinandi*, concretamente al diseño de Rubens para el llamado Arco de Felipe donde la escena central recrea las bodas del hijo de Maximiliano, Felipe el Hermoso, con Juana, hija de los RR.CC (FIG. 20). Coronando el Arco se dispone una alegoría de la Iglesia a modo de Latona, pues a sus lados aparecen Apolo como imagen del Sol y Diana en referencia a la Luna. Dos tritones se dan cita a los lados de las nupcias reales, estos seres nos pre-



20. *Pompa Introitus Ferdinandi.*
 Estampa de Theodoor Van
 Thulden siguiendo modelo de
 Rubens. Arco de Felipe



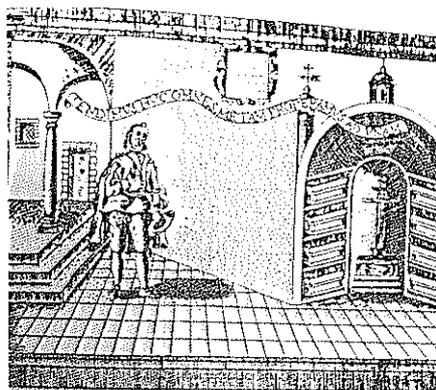
21. Antonio Agustín. Medalla de
 Domiciano



22. Alciato
 Emblema CXXXII

sentan a los esposos como príncipes ilustres que en el medio terreno son anuncia-
 dores de la verdadera fe imperecedera en el Tiempo, de ahí que sea el propio
 Tiempo-Saturno, Cibeles y Juno quienes se den cita en la escena principal. Como
 daremos cuenta seguidamente, la medallística fue una de las fuentes más consulta-

23. Jeroglífico conmemorando las honras fúnebres celebradas en México para Felipe IV



Nunca pausado el curso, caminamos
 A la muerte en la vida presurosos,
 Y aunque por varias sendas : todos vamos
 A tan cortos albergues pavorosos.
 Libros sus jaspes son, en que estudiamos
 Amargos documentos provechosos.
 Aquí estudió PHILIPPO sus aciertos:
 Siendo renglones vivos, Reyes muertos.

das en la composición de esta literatura visual que conocemos como emblemática. Antonio Agustín presenta una de sus medallas correspondiente a Domiciano donde apreciamos una figura que sostiene en sus manos la cabeza del Sol y la Luna, esta iconografía es referencia a la Eternidad, pues ella se sucede constantemente el día y la noche (FIG.21). Alciato en su Emblema CXXXII nos explica el sentido del tritón sonando la caracola, nos dice que son los trompeteros de Neptuno y nos explican que: *la fama sigue a los hombres de talento singular y a sus acciones ilustres, y manda que se les conozca en todo el mundo* (FIG.22). Podemos entender, en consecuencia, que Felipe y Juana son príncipes cuyas gloriosas hazañas se suceden y difunden en el tiempo.

En el túmulo que se levantó en la catedral de Méjico en 1666 en las honras fúnebres de Felipe IV encontramos varios jeroglíficos. El décimo nos presenta a Felipe IV junto al panteón real de El Escorial y se acompaña del siguiente epigrama: *Nunca pausado el curso, caminamos/ A la muerte en la vida presurosos,/ Y aunque por varias sendas: todos vamos/ A tan cortos albergues pavorosos./ Libros sus jaspes son, en que estudiamos/ Amargos documentos provechosos./ Aquí estudio PHILIPPO sus aciertos;/ Siendo renglones vivo, Reyes muertos* (FIG.23). La fuente tanto visual como semántica la podemos relacionar con los Emblemas. Solórzano Pereira que escribiera el que podemos considerar primer tratado de leyes en la relación hispano americana que llevó por título *De Indiarum Iure* (1629), compuso también un libro de Emblemas conocido como *Emblemata Centum. Regio Politica* (1653). En la última de sus estampas presenta el panteón real de El Escorial y nos propone en el epigrama que en él se encuentran los Príncipes más notables de la tierra: *Este Panteón mira de Reyes inmortal/ sepulcro, donde la grandeza, que admira, De mas que humana/ mano acierto esconde. Y la tierra compite con el/ cielo. Y el cielo sus molduras con/ desvelo copiar quiere, pues ve que/ con decoro cubre españoles héroes,/ urna de oro. Mas grande que tu, nada/ el orbe todo tiene. Del cielo la campaña/ dilatada a*

24. Solórzano
Pereira.
Emblema C



nada admiración tanta/ proviene. Y tu nada blasonas tan/ lucido como usurpar el Austria/ al mismo olvido. La fábrica eminente tres Felipes no pueden/ acabarla. Mayor que sus abuelos,/ raramente,/ el gran Felipe llegó a/ rematarla. A Dios alma le ofrece, y sus reales huessos/ engrandece. Quien dirá pues osado que nada de vosotros en/ la tierra se queda sepultado? Quien la fábrica ve, que el/ mundo aterra que no diga, ni atiende a/ tal desvelo que estas sendas de/ estrellas no van al cielo (FIG.24).

DE LOS TRATADOS MITOLÓGICOS

La mitología así como la alegoría jugó un importante papel en las decoraciones efímeras. Tanto el Barroco, como el Renacimiento, son herederos de un espíritu propiamente medieval en la consideración de las fábulas clásicas. Martianus Capella, Fulgencio y esencialmente Albricus, establecen entre los siglos IV al XII una visión del mito conforme a su lectura moral. El Cristianismo consideró estas lecturas profanas con carácter erudito, entendió a la manera de San Agustín que todas las teologías son convergentes a la verdad y que la religión de Cristo fue superior por cuanto dispuso de la Revelación. En consecuencia, el mito contenía aspectos conformes a la fe que se podían conocer tras un análisis que superare su lectura epidérmica. La mitología, como precisa Buck, se convirtió en un recurso de los intelectuales del Humanismo muy socorrido para explicar de una forma erudita su propia visión del mundo.

Los mitógrafos medievales fueron la fuente del tratado de Boccaccio sobre la *Genealogía de los dioses paganos*, donde tras una exposición del mito se traducen importantes contenidos morales. Seguidores de este mismo espíritu se presentan los italianos Gyraldi, Conti y Cartari, cuyos tratados debemos mencionarlos por la gran trascendencia que tuvieron en la literatura emblemática e iconológica así como en el campo de la creación artística.

Lilio Gregorio Gyraldi en su *De deis gentium varia et multiplex historia* (Historia de los dioses) editada en Basilea en 1551 fija su atención en el sentido etimológico que se desprende de la denominación de cada divinidad, por lo tanto se presenta conforme al espíritu de Isidoro de Sevilla. Natali Conti y su *Mitologiae sive explicationum fabularum libri decem* (obra publicada en Venecia y en la misma fecha que el texto de Gyraldi) considera el nacimiento del Panteón griego en Egipto y propone, siguiendo el espíritu medieval del que vamos dando cuenta, una visión del *Mito* en su sentido profundo, es decir, subraya su carácter alegórico. Vincenzo Cartari escribe *Le Immagini colla sposizione degli Dei Antichi* (Imágenes de los dioses antiguos) que edita en Venecia el año 1556, el tratado se centra en una concepción marcadamente iconográfica pues su finalidad esencial, sin despreciar la visión alegórica, desea presentarse como una descripción de los dioses.

La difusión y fama que gozó el libro de Cartari se debe esencialmente a su utilización por parte de los artistas de época moderna. Lomazzo no duda en aconsejar estos textos a los artistas, de ahí que su obra se publicara en edición reducida por Malfatti en 1608 y 1626 con grabados en entalladura de Zaltieri acompañados de un breve texto. Por lo que respecta a su contenido conviene precisar que la obra de Cartari si bien presenta modelos artísticos más numerosos que las demás, es inferior en erudición y pensamiento a la de Gyraldi y Conti. No obstante, su importancia queda manifiesta en tratadistas italianos como Césare Ripa y su *Iconología* publicada en 1593, y en españoles, es el caso de Baltasar de Vitoria.

Similar carácter alegórico presentan los mitógrafos hispanos, por lo tanto, herederos del espíritu medieval ya señalado. Así lo apreciamos en Enrique de Villena y sus *Doze trabajos de Hércules* (1483) donde cada trabajo del héroe es asociado a un estado social muy particular. Uno de los tratados hispanos más notables es el que escribiera Alonso de Madrigal, conocido como "El Tostado" y titulado: *Comento a De Temporibus de Eusebio* (la obra se conoció como *El Eusebio*, siendo publicada póstumamente en Salamanca en 1506 por deseo del cardenal Cisneros —El Tostado murió en 1455—). El tratado se divide en cinco partes, en ellas se analiza el *Mito* con gran prodigalidad de comentarios. El tratado tiene su importancia ya que podemos considerarlo como el primer manual español de Mitología. La voluminosa obra del Tostado fue conocida por el tratadista-pintor Francisco Pacheco quien se refiere al autor en sus consideraciones sobre iconografía profana denominándolo "el avulense". El Tostado, por lo que hace referencia a sus fuentes da cuenta de los clásicos pero quizá leídos a través de otros tratados medievales como el de Fulgencio, Capella, Isidoro, Albricus y también el Boccaccio.

El matemático Juan Pérez de Moya se presenta como un seguidor de El Tostado y en clara deuda con los comentarios que establece Boccaccio. Publicó su *Filosofía Secreta*, obra que gozó de múltiples ediciones, realizándose la primera en 1585. El tratado de Pérez de Moya fue muy difundido en su época y sabemos de sus

ediciones en el siglo XVII, varios fueron los artistas que consultaron la obra de Pérez de Moya, entre ellos podemos citar a Herrera, Carducho y Velázquez.

Sin duda alguna, uno de los tratados mitológicos hispanos más completos es el que realiza Baltasar de Vitoria en el siglo XVII con el título *Del teatro de los dioses de la gentilidad*. La obra se configura en dos partes que se publicaron respectivamente en 1620 y 1623. Junto con la *Iconología* de Ripa (la primera edición ilustrada apareció en Roma en 1603), fue, en España, el libro más consultado de la época. El sentido doctrinal que comulga con los tratados anteriores ya citados queda manifiesto en el comentario aprobatorio de Lope de Vega. No obstante, de los escritos de Baltasar de Vitoria se desprende una visión más descriptiva de la fábula muy conforme con el criterio de otros tratadistas como lo fuera Céspedes, pues concede más importancia a la narración erudita de las leyendas que a la moralización sobre las mismas. En sus comentarios se dan cita los clásicos como Homero, Hesíodo, Apolodoro e Higino, entre otros muchos, quizá analizados en fuentes más próximas fundamentadas en los mitógrafos medievales ya señalados junto a otros modernos como lo fueron Conti y muy especialmente Cartari. También quedan reflejados autores de *Hieroglyphicas* como Horapolo y Valeriano y de libros de Emblemas como Alciato y Paolo Giovio. Como los tratados anteriores, el de Baltasar de Vitoria fue recomendado por el teórico y pintor Palomino como "primer manual de mitología" para pintores.

Entre estas fuentes mitológicas no podemos olvidar los llamados Ovidios Moralizados. Sabemos la importancia y difusión que tuvo la obra de Ovidio. Las *Metamorfosis* se presentan como uno de los repertorios con más incidencia en la historia y muy socorrido en la iconografía artística y en la literatura posterior, pues abunda en las bibliotecas tanto privadas como las correspondientes de los artistas. Fueron numerosas las ediciones de los *Ovidios moralizados* pues el texto original tuvo cierta oposición por parte de la Iglesia, ya que en él tan sólo se daban cita un sin fin de dioses y seres mitológicos que, en muchas ocasiones y sumidos en la lujuria y otros vicios, eran ejemplo negativo para la moral cristiana. Pero una obra de tan gran erudición clásica no podía quedar en el olvido y prontamente se estableció una distinción: Los llamados *Ovidios puros*, es decir sin comentario doctrinal —estos no fueron ilustrados ni en la Edad Media, ni en el Renacimiento— y los conocidos como *Ovidios Moralizados* que se acompañaron de ricas miniaturas desde los inicios de la Baja Edad Media y por su carácter doctrinal gozaron de amplia difusión. En el siglo VIII Teodulfo compuso el primer comentario a Ovidio que sería publicado cuatro siglos después. Es a partir del siglo XII cuando comienzan las ediciones de estos *Ovidios Moralizados*. Philipp de Vitry, obispo de Meaux, será quien inaugure esta consideración moralizada de Ovidio en los albores del Renacimiento estableciendo comparaciones entre la fábula antigua y el Antiguo Testamento.

Entre los tratados castellanos sobre Ovidio, conocidos como *Comentarios a las Metamorfosis*, correspondientes al siglo XVI podemos destacar el de Jorge de Bustamante (Amberes 1545), Pérez Sigler (Salamanca 1580), Felipe Mey (Tarragona

1586) y el de Pedro Sánchez de Viana (Valladolid 1589). Estas ediciones fueron conocidas en España junto a otras italianas muy ilustradas como las de Anguillara y Dolce. Tanto los tratados ilustrados como los propiamente literarios fueron un recurso muy utilizado por los artistas que vieron en esta obra todo un cúmulo de iconografías válidas para fundamentar visualmente diferentes argumentos de orden moral.

Sin duda alguna la medallística también difundió sobremanera estos argumentos mitológicos en función de su lectura alegórico-moral. La cultura libresca de que hicieron gala estos eruditos fundamentó en ocasiones los argumentos que nos ofrecen tanto los mitógrafos señalados como los emblemistas sin olvidar la *Iconología* de Ripa, quien una y otra vez se declara directo deudor. A modo de apunte debemos destacar los repertorios de monedas y medallas que sobre los emperadores romanos comienzan a publicarse en Italia, ya Weiss destacó el valor de estos repertorios que acompañaban a los artistas como modelos en sus composiciones. Sobre el particular destacamos la obra de Fulvio *Illustrium imagines* (Roma 1517) y del erudito y grabador Enea Vico quien, entre otros tratados de numismática publicó *Le Imagini con tutti riversi trovati et le vite de gli Imperatori tratte dalle medaglie et delle historie de gli antichi* (1548). Los Corpus franceses tuvieron una gran importancia, al respecto citamos el *Promptuario de las medallas de todos los más insignes varones que ha avido desde el principio del mundo* (donde se propone recoger las medallas de los emperadores antiguos ordenados cronológicamente), tratado escrito y editado en Lyon por Guillermo Rouillé en 1553 y que fue traducido al castellano en 1561 por Juan Martín Cordero.

De igual manera tuvo su importancia el repertorio publicado en el mismo año y también en Lyon por Jacopo Strada, donde recrea una selección sobre emperadores comprendidos entre Julio César y Carlos V en treinta y cinco volúmenes (esta edición solo recoge los anversos de las medallas). Hemos de dar cuenta del tratado de Guillermo Du Choul sobre *Los discursos de la religión, castramentación, assiento del campo, baños y exerçijos de los antiguos romanos y griegos*, editado por Rouillé entre 1555/6 en Lyon, y que fuera traducido al castellano en 1579 por Baltasar Pérez del Castillo. En estos comentarios, la medalla se convierte en su reverso en un recurso alegórico que en muchas ocasiones traduce la fábula antigua en función del discurso mitográfico histórico del que hemos dado cuenta. Otro de los tratados más destacables fue el del holandés Hubert Goltzius que publicó en Amberes en 1557. No extraña que en algunos libros españoles que recogen decoraciones efímeras encontremos el término "siguiendo monedas antiguas". Así, en el arco de entrada levantado en Segovia en 1570 podemos contemplar algunas imágenes cuya composición procede del tratado de Enea Vico, concretamente la imagen de España¹¹.

¹¹ MARSDEN, C.A.: *op.cit.*



25. Antonio Agustín.
Medalla en
reverso. La Paz

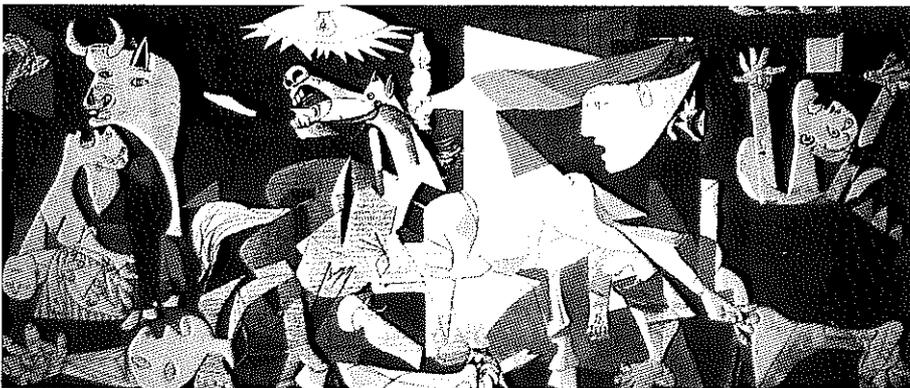


26. Solórzano Pereira. Emblema XCIV

27. Corrado Giaquinto.
Alegoría de la Paz y
la Justicia

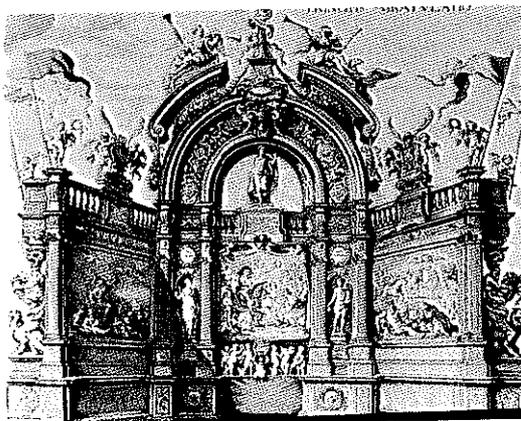


28. Picasso. El Guernica



29. *Pompa Introitus*

Ferdinandi. Estampa de Theodoor Van Thulden siguiendo modelo de Rubens. Arco de la Bienvenida

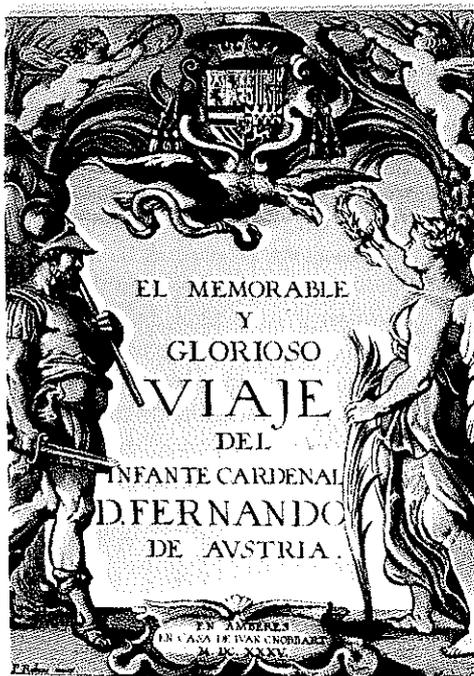


El modelo hispano fue singular por cuanto la figura de Antonio Agustín, jurista y arzobispo de Tarragona, gozó de gran predicamento en el contexto intelectual europeo. Agustín publica sus *Diálogos de medallas inscripciones y otras antigüedades en Tarragona* (1587). En el tratado se presenta el reverso de la medalla como clara alegoría que toma sus fuentes de la mitología y sirve como medio de difusión ilustrado para otras expresiones como lo fue la Emblemática tal y como propone su autor al señalar que varios cuerpos de los emblemas se conformaron a través de la medallística romana. Así, el fundamento de la lectura iconográfica de estas medallas antiguas fue esencialmente libresco, sin otra apoyatura para su conocimiento.

Veamos un ejemplo para poner fin a este breve comentario sobre las fuentes que la literatura de la época nos proporcionó en base a las *Hieroglyphicas*, libros de Emblemas y tratados de medallística. Agustín comenta una de sus medallas y la explica en función de la idea de Paz. El esquema de lectura es siempre idéntico ya que parte de una descripción, a la que sigue un comentario erudito justificado en la Mitografía. Sobre la Paz como reverso en una medalla (II,XV) (FIG.25) nos dice: *Está en algunas medallas la Paz quemando con una hacha encendida un montón de armas* (véase la relación con los Emblemas de Solorzano frente a la misma idea - FIG.26-). *En muchas otras es una doncella que tiene un ramo de olivo en la mano, y en la otra una cornucopia* (véase la relación con el tema de Alegoría de la Paz y la Justicia de Corrado Giaquinto -Museo del Prado. FIG.27-), *en otra es un caduceo, en otras una vara. Es doncella como sencilla e incorrupta, que son señales de buena paz y con la guerra muchas doncellas padecen. La oliva es señal de gente pacífica y de embajadores según Virgilio. Y Minerva a quien fue este árbol dedicado fue diosa de las artes, las cuales crecen con velar alumbre de aceite* (quizá pueda relacionarse con el planteamiento del tema "Guernica" de Picasso. -FIG.28-) *como también los estudios, y con aceite se untaban los luchadores* (atletas como observamos en la escultura de Lisipo conocida por *El Apoxiomeno*). *Todas estas cosas se multiplican y*



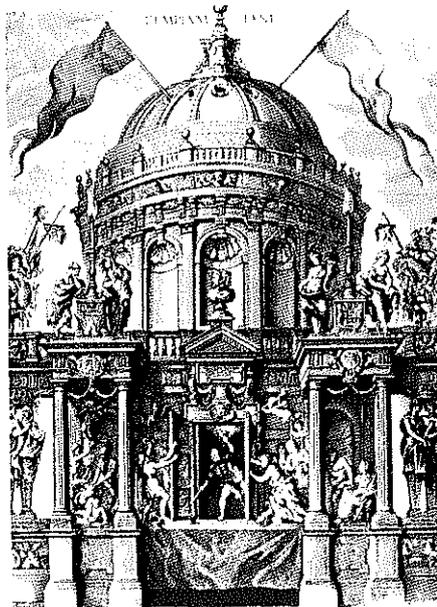
30. *Pompa Introitus Ferdinandi*. Estampa de Theodoor Van Thulden siguiendo modelo de Rubens. Arco de la Bienvenida. Detalle



31. *Marte*. Lámina de van der Goes



32. Antonio Agustín. Higia



33. *Pompa Introitus Ferdinandi.*
 Estampa de Theodoor Van Thulden siguiendo modelo de Rubens. Arco de Jano

crecen con la paz, y se destruyen con la guerra. En la cornucopia hay espigas y uvas y otras frutas y frutos y la reja del arado, y todo está en el cuerno de Aqueloo cuando se hizo toro por vencer a Hércules, que le rompió uno de los cuernos y las Ninfas lo llenaron de flores y frutos, según dice Ovidio. De la reja no me acuerdo que diga Ovidio nada.

No me acuerdo que diga Ovidio nada, suficiente comentario para comprender la importancia de las fuentes mitológicas y su uso por parte de estos tratadistas que, como hemos señalado, analizan lo arqueológico en función de su cultura libresca. El tratado de Antonio Agustín fue muy conocido en la Europa del siglo XVI. El Arco de Bienvenida para el Cardenal Infante (FIG.29,30), lo dispone junto a las figuras de Minerva y Marte (la imagen se corresponde con la estampa de van der Goes para la portada de *El memorable y glorioso viaje del infante Cardenal D. Fernando de Austria* publicado en Amberes —1635—. FIG.31), Cibeles como protectora de las ciudades e Higia, hija de Esculapio, que porta la serpiente y una escudilla para alimentarla. Agustín nos dice que esta imagen se corresponde con medallas de Trajano, Galba y Faustina y que se acompañaba del lema *Salus Augusta* (II,XXXIV) (FIG.32). En este sentido, se presenta al Cardenal Infante como sabio guerrero que protege los estados buscando en todo momento la salud y bienestar de su pueblo.



34. Rubens. *Los Horrores de la Guerra*

Podemos detenernos en la composición grabada por Theodoor van Thulden siguiendo modelo de Rubens sobre el Arco de Jano en la conocida *Pompa Introitus Ferdinandi* (FIG.33). Hemos de recordar, como estudia Vosters, que Rubens conoció y manejó como fuentes algunos Ovidios Moralizados; en este sentido se puede considerar el pequeño tratado ilustrado por Peter van der Borcht en la tipografía de Plantino. Los diseños del pintor flamenco para la Torre de Parada son un buen ejemplo que explica con claridad su conocimiento de las fuentes clásicas. Pero volvemos al citado Arco de Jano; sabemos que el Templo del dios romano permanecía cerrado en tiempo de Paz y abierto en la Guerra, el argumento lo observamos en el conocido tema del artista flamenco titulado *Los Horrores de la Guerra* (Floencia. Uffizi) (FIG.34). En la composición, la furia Alecto imagen de la discordia y de la guerra, trata de abrir las puertas del Templo, pues como nos habla Boccaccio (III,VII) siguiendo el libro VII de la *Eneida* (324,29): *Arroja desde la morada de las crueles hermanas y desde las tinieblas infernales a Alecto, la que siembra el luto, a la que agradan las tristes guerras, las cóleras, las traiciones y los crímenes dañinos. El propio padre Plutón odia al monstruo, lo odian las hermanas tartáreas, en tantas formas se cambia, tan crueles rostros tiene y con tantas culebras se multiplica siniestra... Tú puedes armar para la lucha a hermanos de un mismo ánimo y derrumbar a las casas con odio, tú llevas azotes a las mansiones y fúnebres antorchas. Tú tienes mil poderes, mil técnicas de muerte...* Para Fulgencio, Alecto viene a significar *la que no da reposo* (Mit.I,7). En el lado opuesto, es la Concordia quien con toda su energía desea cerrar las puertas del dios protector y vigilante. Una Arpia acompaña a Alecto mien-

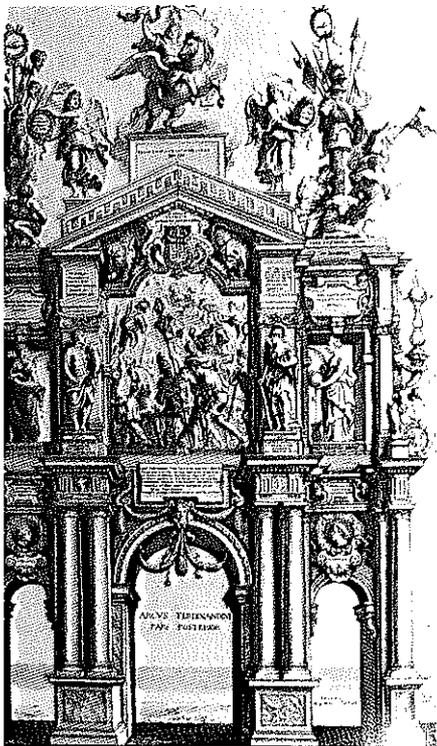
35. Torre Farfán. *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla*



tras que un Cupido lo hace con la Concordia junto a la cual se dispone a la que fue gobernadora de los Países Bajos, Isabel Clara Eugenia y la imagen de la Piedad tal y como la explica Antonio Agustín en alguna de las medallas romanas donde nos dice que se representaba con el velo sobre su cabeza y con una patena en su mano para echar incienso en los altares, iconografía que dispone Rubens. Observamos cómo la Paz lleva a la Abundancia mientras que la guerra a la Pobreza y al Luto, alegorías que coronan el conjunto. Pero un detalle llama la atención, sobre la guerra se recrean las antorchas invertidas para remitir iconográficamente a que la pobreza y la muerte de un pueblo no tendrán su final hasta la llegada de la Paz. La composición se manifiesta en múltiples decoraciones efímeras como la presenta Torre Farfán en sus *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla* (1671) donde la alegoría de la Paz se dispone con la antorcha invertida quemando las armas FIG.35).

Sin duda, los reversos en estas medallas se convirtieron en una de las fuentes más importantes a la que acudieron pintores y tratadistas como Ripa y Cartari, entre otros muchos, para fundamentar iconográficamente sus modelos en la antigüedad, esencialmente en lo referente a los argumentos sobre virtudes y alegorías en general. Nace en este siglo un afán importante por descifrar estas imágenes antiguas descubiertas en medallas romanas y en este cometido se ocuparon, como se ha dicho, señeros intelectuales europeos esencialmente entre los años que ocupan la edición de Rouillé a Fulvio Orsini (que fuera bibliotecario de la familia Farnese), es decir, entre 1551 y 1583 (se dan cita las obras de Du Choul y Antonio Agustín en este período). Recordemos que el tratado de Ripa se edita en 1593 y en él recoge gran cantidad de estas consideraciones semánticas referidas por las monedas y medallas antiguas.

Rubens diseñó el llamado Arco de Fernando en las decoraciones efímeras de la citada *Pompa Introitus* (FIG.36). La escena central presenta la batalla de Nördlingen

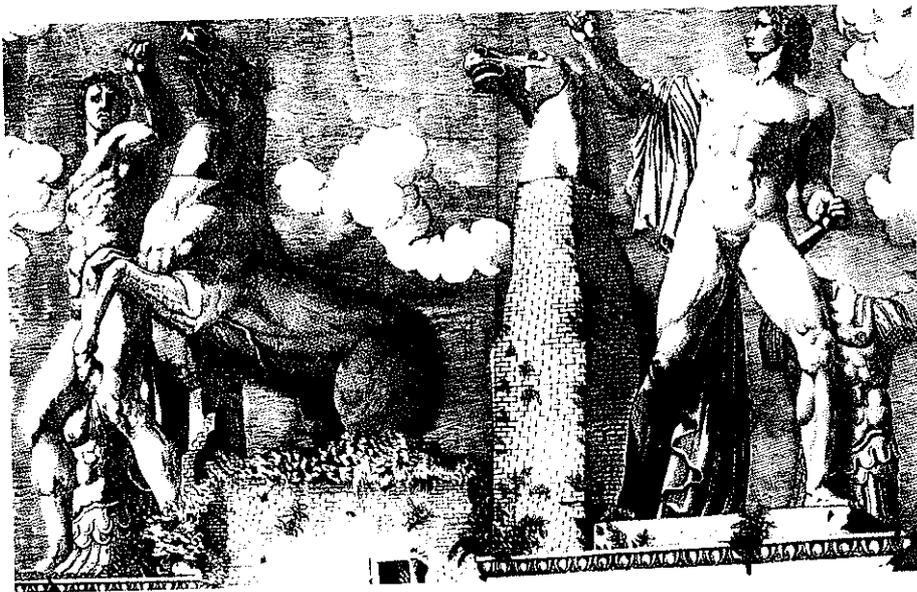


36. *Pompa Introitus Ferdinandi.*
 Estampa de Theodoor Van
 Thulden siguiendo modelo de
 Rubens. Arco de Fernando



37. *Wierix. Alegoría de la Concordia*

escortada por las figuras de Fernando III de Hungría, comandante de los ejércitos imperiales en la señalada batalla, y el Cardenal Infante don Fernando. Sobre ellos se disponen las figuras de Cástor y Pólux, los Dioscuros —término que según Apolodoro (III,11) viene a significar “hijos de Júpiter”— nacidos de Leda y Júpiter (Cástor fue mortal ya que nació de la posterior unión de Leda con su marido Tindareo). Sabemos que estos hermanos vienen a remitir significativamente a la Concordia y el Amor Fraterno, así lo apreciamos en estampas de los Wierix (FIG.37). Se cuenta que Pólux, por ser inmortal, no podía acompañar a su hermano al reino del Hades, por ello lo lloraba amargamente y se negaba a aceptar su propia e irrenunciable inmortalidad. Apiadado Júpiter concedió a Cástor el don de la inmortalidad, por ello los Dioscuros viven alternativamente entre los dioses un día cada uno. Se decía que los Dioscuros acompañaron a Jasón en la búsqueda del Vello de Oro. En su viaje se desencadenó una gran tempestad, los Argonautas advirtieron que unas extrañas llamas revoloteaban sobre las cabezas de los dos hermanos y que en ese instante el



38. Los Dioscuros, Cástor y Pólux en el Quirinal

cielo se calmaba, así se dio el nombre de Cástor y Pólux a ciertos fuegos, como el de "Santelmo", o llamas eléctricas que aparecen en la punta de los mástiles durante las tempestades. Horacio en sus *Poemas* nos dice: *Hablaré también de Alcida y de los hijos de Leda; éste famoso por vencer con los caballos, aquél con los puños, cuya blanca estrella brilló para los marineros al tiempo que el mar agitado se aleja de las rocas: los vientos se aplacan y huyen las nubes y la ola amenazadora, porque así lo han querido, se tiende en el mar* (1,12,25-32).

No extraña que los observemos junto a los caballos ya que destacaron en este arte, la iconografía le es característica como lo apreciamos en sus representaciones en la plaza del Quirinal (FIG.38). La leyenda nos explica la razón de la estrella, pues ambos hermanos calmaban las tempestades. En este sentido el Arco de Fernando nos remite a la Concordia entre el Cardenal Infante y Fernando de Hungría, emperador de cristianos, a la vez que establece su dimensión de gobierno, ser luz de Santelmo que aplaque las tempestades del Imperio.

Estos motivos iconográficos que vamos presentando fueron conocidos por los humanistas y artistas a través de las diferentes publicaciones que sobre estas decoraciones efímeras se realizaron en la época. En este sentido podemos citar el Arco conmemorativo de la entrada de Carlos IX en París (1571) (FIG.39) donde las estrellas sobre la cabeza las figuras de Cástor y Pólux como imagen de Concordia y protectores de la navegación¹².

39. *Entrada de Carlos IX en París. 1571*

Para la entrada de Enrique IV en Rouen en 1596 se dispuso un obelisco ornamentado con los trabajos de Hércules (FIG.40). Como sabemos, desde la antigüedad griega, la figura de Hércules encarnó a los personajes célebres por su valor. Por ello no extraña que Petrarca viera en esta figura el prototipo de los *Uomini Famosi* y con esta intención su iconografía haya acompañado a nobles, príncipes y reyes. Las fuentes en esta representación son muy plurales pues se considera de manera destacada en los tratados de mitología, en la medallística y en los libros de Emblemas. Por lo que respecta a España conocemos el tratado de Enrique de Villena, la extensa exposición que sobre el héroe dispone Baltasar de Vitoria y los emblemas que le dedica Fernández de Heredia. Las virtudes del príncipe bien pudieron tomar como referencia el Emblema CXXXVII de Alciato (FIG.41) donde con el mote: *Los doce trabajos de Hércules*, nos dice en el epigrama: *Vence la elocuencia las alabanzas de la fuerza/ invicta.* (en este sentido hace referencia al Hércules Gálico imagen de la elocuencia representado por las cadenas de oro que salen de su boca y que en varias ocasiones, como analiza Bardon, se identifica iconográficamente con el rey Enrique IV y que ya vemos en el arco conmemorativo de la entrada de Enrique II en París en 1549) *Desata los nudos vanos y los dichos/ de los sofistas. Ni el furor ni la rabia son/ más poderosos que el valor. La opulencia se/ encuentra continuamente con el sabio./ Desprecia la avaricia y no se alegra con las/ rapiñas. Vence las astucias femeninas y/ expolia a los notables. Limpia las suciedades/ y aumenta la aplicación al espíritu. Odia las/ uniones ilegítimas y arroja a los malvados./ La barbarie y la impía ferocidad acaban/ acarreado el castigo. El valor*



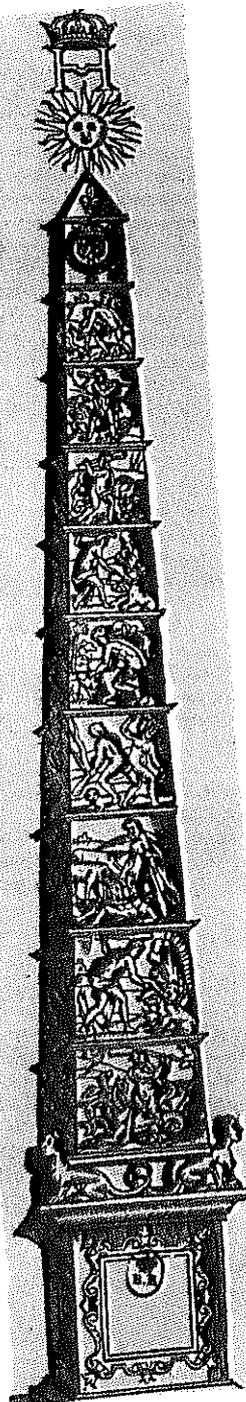
¹² YATES, E: "Entrées de Charles IX et de sa reine a Paris", en *Les Fêtes de la Renaissance* I, París, 1973.

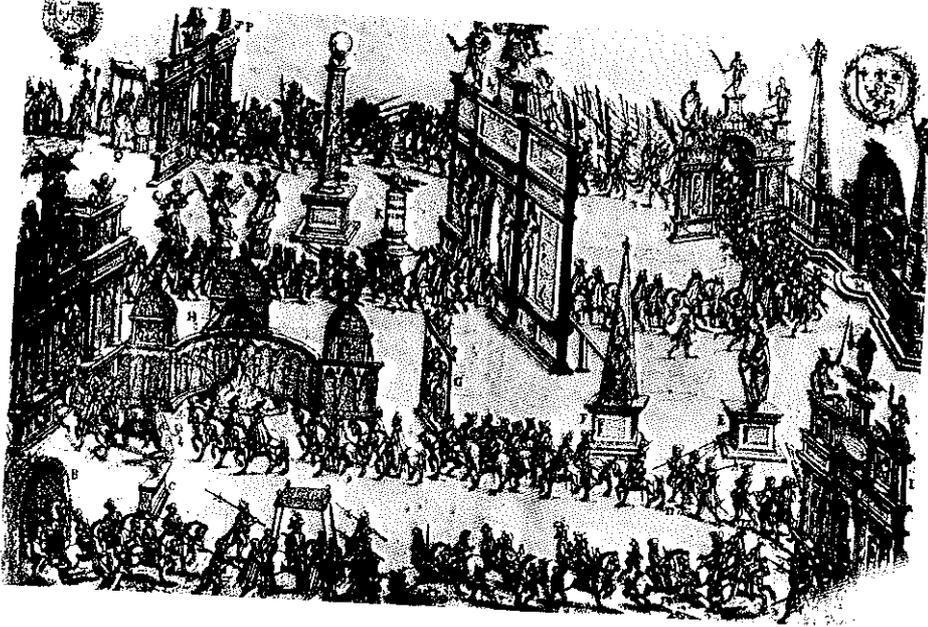
40. Entrada de Enrique IV en Rouen. 1596



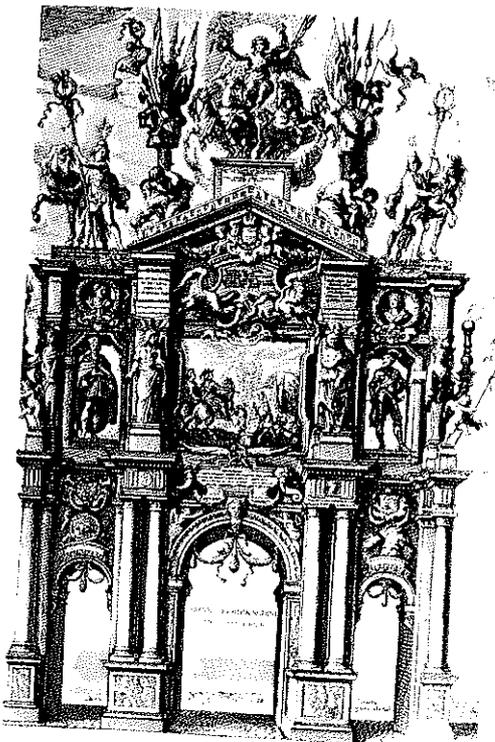
41. Aciato. Emblema CXXXVII

de uno solo/ dispersa a los enemigos unidos. Lleva a la/ patria muchísimas riquezas de regiones/ lejanas. Vuela su nombre por las bocas de los/ sabios, y no morirá nunca. En España fue muy común la disposición de Hércules en los arcos triunfales conmemorativos de entradas reales, así lo apreciamos en la entrada en Toledo de Isabel de Valois en 1560 donde aparece el citado Hércules Gálico donde se señala en la leyenda que siempre *las palabras tienen más poder que la fuerza*, remitiendo por tanto al tradicional significado de Elocuencia a que remite dicha composición. Se celebraba con ello el matrimonio real que llevó a concluir con la paz entre España y Francia (recordemos que España reivindicaba para sí el vínculo con Hércules ya que la casa de Navarra se remontaba al héroe del Peloponeso por una de las sobrinas de Hispalus, hijo de Hércules). También aparece en el arco levantado en Segovia en 1570 junto a Trajano e Hispalus disputándose la fundación de la ciudad.





42. *Entrada de Enrique IV en Lyon. 1595*



43. *Pompa Introitus Ferdinandi. Estampa de Theodoor Van Thulden siguiendo modelo de Rubens. Arco de Fernando*



44. Rubens. Retrato ecuestre de Felipe IV. Cópia de Mazo



45. Beatrizet. Lámina sobre la entrada victoriosa de Marco Aurelio

DE LOS ARGUMENTOS
ICONOLÓGICOS

Palomino lo define en los siguientes términos: *La quinta y última metáfora del Pintor es la iconología. Esta es aquella, que mediante una figura humana, representa algún sujeto abstracto o invisible. Precisa: Como las virtudes, los vicios, las ciencias, las artes, el día, la noche, que no siendo figuras física y realmente, las representa como si lo fuesen.*

Conservamos una estampa donde se reproduce la escenografía de decoraciones y arquitecturas festivas conmemorando la entrada de Enrique IV en la ciudad de Lyon (1595) (FIG.42). Observamos el cortejo militar tras el séquito eclesiástico, los diferentes blasones, arcos de triunfo, obeliscos, columnas y pórticos. En este contexto son muy plurales las figuras mitológicas que se dan cita. Podemos reparar en el arco central donde se dan cita la Fortuna y a sus lados, Mercurio y la Ocasión, calva y con un mechón de pelo en su cabeza, pues la Ocasión hay que tomarla en su momento. Sin duda, la fuente de esta composición la encontramos en el tratado de Césare Ripa, verdadera "Biblia" de pintores como señaló Emile Mâle. El erudito italiano en su *Iconología* asocia la Fortuna a la Ocasión precisando que la Buena Fortuna se acompaña del *Caduceo* quizá remitiendo al ingenio y la concordia.

46. *Pompa Introitus Ferdinandi.*
Diseño de Rubens para el Arco
de Fernando. La Liberalidad.



Theodoor van Thulden nos presenta en su estampa el llamado Arco de Fernando ya comentado siguiendo diseño de Rubens (FIG.43). En el centro de la composición se dispone la coronación victoriosa del Cardenal Infante conforme lo precisa Ripa, es decir, mediante una mujer alada que porta la corona de laurel, iconografía que podemos apreciar en el retrato de Rubens para Felipe IV en copia de Mazo (FIG.44) y que proviene de la antigüedad romana como lo observamos en la estampa de Nicolás Beatrizet recreando la entrada triunfal de Marco Antonio en el Capitolio siguiendo relieves antiguos (FIG.45). A sus lados se dan cita dos alegorías. La primera dispone de un cuerno de la abundancia del que se vierten monedas, lleva por título Liberalidad (FIG.46). La composición parece tomar su modelo de la Iconología, pues Ripa nos dice que esta virtud debe representarse por una mujer debe portar una cornucopia un poco inclinada de donde se derraman joyas, dineros y cadenas..., la iconografía presentada por Rubens se ajusta a una de las medallas que dispone Antonio Agustín como imagen de la Abundancia y que atribuye a Trajano (FIG.47). También se presenta la *Providentia Regis* o Previsión (FIG.48) de la que Ripa señala siguiendo un modelo en la medalla de Tito: *puede verse una Mujer con un timón y un globo. Añade: Entre las gentes plebeyas es creencia común que la Previsión o Providencia nos viene directamente de los Príncipes, siendo así que a los Príncipes les proviene de Dios, dador universal de todo bien, y conocedor de toda cosa y necesidad, como dijo el Apóstol: Toda nuestra suficiencia proviene de Dios.* Sin duda, ambas alegorías quieren explicar al Cardenal-Infante como un gobernador de gran liberalidad para su pueblo ya que antepone su previsión en Dios.



47. Antonio Agustín. Medalla de Trajano

48. *Pompa Introitus Ferdinandi.*
Diseño de Rubens para el Arco de Fernando. La Provisión



A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos considerado algunos ejemplos visuales en las decoraciones efímeras. Esencialmente podemos destacar que en todas ellas se dio especial valor a la *idea pintada*, a la imagen entendida como medio elocuente de exaltación. En este cometido se dieron cita tanto artistas como humanistas que tomaron sus fuentes de los tratados literarios conocidos en su época, esencialmente de aquellos que comportaban una lectura de las imágenes.

En consecuencia, debemos entender que tanto los jeroglíficos, como los emblemas, tratados de mitología y numismática, así como las iconologías, se presentan como el fundamento semántico de las decoraciones efímeras. Debemos considerar que su utilización fue muy común y relacionada por parte de los humanistas del siglo XVI y XVII en sus planteamientos iconográficos por cuanto estos componentes son claros deudores entre sí entremezclando conceptos e ideas a la hora de conceder un valor significativo a la imagen. Los ejemplos son múltiples en

este sentido como lo demuestran las diferentes fiestas que recoge Jean Jacquot en su *Panorama des Fêtes et Cerémonies du règne. Evolution des thèmes et des styles* donde se da cuenta de las decoraciones en la entrada del príncipe Carlos en Brujas, en Bolonia y Mantua (1529-1532), las entradas italianas de Nápoles (1535), Roma (1536), Siena y Florencia (1536), las francesas de Poitiers (1539), Orleans, Fontainebleau y París (1530); las del príncipe Felipe en Milán (1541), Mantua, Trento, Bruselas, Lovaina, Gante, Brujas, Lille, Tournai, Arrás y Amberes (1549), todas ellas conforme a una ornamentación en base a diferentes motivos que siguen las fuentes enunciadas.