

## **CARTOGRAFÍAS CONCEPTUALES DE LA EMBLEMÁTICA:** UN RECORRIDO A TRAVÉS DE SUS FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS

ISABEL MELLÉN\*  
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

**Resumen:** La emblemática fue una de las manifestaciones culturales más sorprendentes y más influyentes de la Edad Moderna. Su combinación de imagen y texto, y su carácter jeroglífico la hicieron moneda de cambio común a la hora de transmitir información y conocimiento, y también de defender los valores de la Contrarreforma y la monarquía absoluta. En este artículo se trata de explorar las ideas y fundamentos filosóficos que le dieron forma y sobre los que se sustentó el éxito de la emblemática, desde el neoplatonismo hasta el conceptismo.

**Palabras clave:** Emblemática, Edad Moderna, jeroglífico, conceptismo, pensamiento analógico, neoplatonismo, imagen y texto.

**Abstract:** Emblematism was one of the most surprising and influential cultural manifestations of the Modern Ages. Its combination of picture and text and its hieroglyphic nature made it a common bargaining chip to transmit information and knowledge, and also to defend the values of the Counter-Reformation and the absolute monarchy. This article tries to explore the ideas and the philosophical grounds that gave shape to emblematism and settle down its success, from Neoplatonism to Conceptism.

**Keywords:** Emblematism, Modern Ages, hieroglyphic, Conceptism, analogic thought, Neoplatonism, image and text.

\*Licenciada en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y Graduada en Historia del Arte por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Actualmente está realizando un Doctorado en Filosofía en la Universidad de Zaragoza y sus investigaciones giran en torno a las relaciones entre imagen y lenguaje en la emblemática barroca hispánica. Compagina esta labor con su actividad como traductora y correctora para una conocida editorial especializada en estudios de la imagen.

**Revista Sans Soleil** - Estudios de la Imagen, Vol 8, 2016, pp. 145-163.

**www.revista-sanssoleil.com**

**Recibido:** 01-02-2016.

**Aceptado:** 01-05-2016.

Si nos interrogáramos sobre qué quieren las imágenes de la emblemática, aplicando a nuestro caso la célebre pregunta general de W.J.T. Mitchell sobre qué quieren las imágenes<sup>1</sup>, la respuesta sería doble. Por una parte, las imágenes de la emblemática demandan nuestra atención imperiosamente, a través de hábiles recursos retóricos y psicológicos: quieren apresar nuestra curiosidad. Pero por otra, y una vez logrado el primer objetivo, exigen ser descifradas, que pongamos todos nuestros recursos y nuestro bagaje cultural a su disposición para que conectemos con el significado que ocultan a la vista de nuestros ojos. No se conforman con ser contempladas, sino que demandan ser comprendidas. Por ello, las imágenes de la emblemática son imágenes exigentes, que requieren un observador activo, que ponga en juego todos sus conocimientos y su pericia intelectual para participar en ese juego de ocultamiento y revelación tan propio de la cultura del Barroco. Hijas de la mentalidad del siglo que las vio nacer y que posteriormente las popularizó con tanto éxito, son imágenes que han evolucionado según las necesidades ideológicas, sociales y políticas de un período que supo emplearlas de forma magistral, entre otras cosas, para adoctrinar al pueblo.

Por ello las podemos encontrar viajando a través de diferentes medios: bajo la prensa de la imprenta; en las bibliotecas de príncipes y altos cargos de la Iglesia; enmascaradas en cuadros cuyas interpretaciones se multiplican con su presencia [Fig. 1]; entre las páginas de las grandes obras de nuestra literatura; en arquitecturas efímeras, celebrando apoteosis o funerales regios; sobre las tablas del teatro, tanto en los textos de nuestros literatos como encarnadas a través de personajes emblemáticos o sugeridas por la escenografía; dentro de las iglesias, ofreciendo todo un recorrido espiritual a través de su estratégica distribución por todo el templo o de forma ecfrástica en boca de los predicadores; viajaron incluso hasta América, donde la Compañía de Jesús las empleó para comunicarse con unos nativos que apenas conocían el

idioma y que había que convertir por la gracia de Dios. Allá donde hubiera un mensaje que comunicar, una idea que defender o un conocimiento que transmitir, la emblemática se mostraba como el mecanismo más apropiado para cumplir con el aleccionamiento del pueblo y rendir pleitesía a los depositarios del poder.



Fig. 1 *Finis Gloriarum Mundi*, de Juan Valdés Leal. 1672 Pintura emblemática.

Esta eficacia persuasiva de la *pictura* emblemática y su gran éxito tanto entre los intelectuales como entre los iletrados, nace de su gran volubilidad, de su casi ilimitada capacidad simbólica y de la plurisignificación de la que hace gala, limitada por el lema del que viene acompañada y en ocasiones también por el epigrama, que trata de encauzar el razonamiento del observador hacia una dirección establecida.

Esta conjunción entre imagen y lenguaje hace del emblema un mecanismo perfectamente engrasado en el que confluyen referencias literarias, iconografías comunes y extrañas, sabiduría popular, propaganda regia y eclesiástica, consejos espirituales y doctrinas morales que conforman una de las llaves más interesantes para comprender la cultura del Barroco y –dado que está bien extendida la idea de que nuestra actual publicidad es heredera directa de la emblemática<sup>2</sup>– también la nuestra.

1. W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (Chicago, Londres: University of Chicago Press, 2005).

2. Véase: Peter M. Daly, «El cruce de la imagen emblemática con la publicidad y la propaganda modernas», en *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro* (Mallorca: Universitat de les Illes Balears y College of the Holy Cross, 2002), 151-62, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=816001>.

El objetivo de este artículo es, pues, tratar de esbozar el lugar que ocupa la emblemática dentro de la complicada trama que supone las particularidades de la cultura de los siglos de la vigencia de la emblemática, el papel tanto social como espiritual que ésta cumplía y especialmente la cosmovisión que poseían los habitantes de aquellos tiempos, capaces de generar y asimilar una expresión cultural tan particular como omnipresente en aquel momento. Partiendo de las investigaciones sobre emblemática hispana realizadas en su mayor parte por investigadores españoles, buscaremos las ideas, creencias, ideologías, pensamientos o influencias que animaron la creación y el auge de este fenómeno. A través de la cosmovisión de la Edad Moderna que entra en juego en la emblemática, podremos intuir también su importancia dentro de la cultura del Barroco y acercarnos así a la comprensión de una forma de expresión que hoy en día encuentra su lógica continuación en multitud de manifestaciones culturales contemporáneas favorecidas por las redes sociales, el capitalismo e Internet.

## UN CRUCE DE CAMINOS ENTRE PLATÓN, HERMES TRISMEGISTO Y DIOS CREADOR

Las raíces de la emblemática empiezan a gestarse siglos antes de la aparición del primer emblema y están profundamente incardinadas en la cultura grecolatina que siglos más tarde sería “redescubierta” y adaptada a las necesidades de la floreciente sociedad renacentista. Es entonces cuando las concepciones heredadas de la cultura grecolatina se ven bajo una nueva luz perpetuando un error que daría lugar a la emblemática. Y es que el tipo de imagen utilizada en los emblemas se inspira en una mala interpretación por parte de los griegos de un lenguaje ajeno, arcaico, y que ya en su propia época había entrado en decadencia. Hablamos del lenguaje jeroglífico egipcio, hoy en día legible gracias a la pericia de Champollion, pero objeto de profundas conjeturas y figuraciones disparatadas en otros momentos del pasado. Y es que ese idioma misterioso, arcano, plagado de figuras enigmáticas

y sin significado atribuible, era indudablemente admirado por la cultura griega<sup>3</sup>, que lo consideraba un lenguaje apto sólo para iniciados, depositario de un saber que enlazaba con los dioses y que el propio Hermes –la identificación griega del dios egipcio Dyehuty– había introducido entre los seres humanos para transmitir a unos pocos elegidos una sabiduría misteriosa que conectaba con las profundidades del mundo. La concepción de este lenguaje como garante de un significado moral y religioso se reforzó por el hecho de que estos extraños signos incognoscibles aparecían profusamente en lugares sagrados, como tumbas y templos<sup>4</sup>.

De este modo, cuando los jeroglíficos se cruzaron con la teoría neoplatónica durante el helenismo, se dio lugar a la idea principal que animaría siglos más tarde la creación de las primeras imágenes de la emblemática: el sistema jeroglífico se concibió como un código simbólico de escritura en el cual las imágenes concretas del mundo material expresaban nociones abstractas o ideas<sup>5</sup>. Esta particular vinculación de los jeroglíficos con las ideas platónicas ofrece una visión alegórica de la realidad y además constituye por sí misma “un modelo filosófico de perfección no verbal”<sup>6</sup>, radicado en lo puramente visual pero con implicaciones espirituales, ya que ofrecen la esencia de las cosas –las formas platónicas– y una contemplación directa del mundo inteligible a través de la visión. Autores como Pseudo-Dionisio Areopagita –defensor de que las revelaciones de carácter sagrado debían ser transmitidas por símbolos aptos para iniciados pero que alejaran al vulgo– o

3. Jesús María González de Zárate, «Prólogo a la Hieroglyphica de Horapolo», en *Hieroglyphica*, ed. Jesús María González de Zárate (Madrid: Akal, s. f.), 10.

4. José Julio García Arranz, «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», en *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro* (Mallorca: José J. de Olañeta, Universitat des Illes Balears, College of the Holly Cross, 2002), 232.

5. Erik Iversen, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition* (Copenhague: Gad, 1961), 49. Tomado de: García Arranz, «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», 232.

6. García Arranz, «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», 232.

el propio Plotino —que aseguraba que la escritura jeroglífica egipcia era idónea para la comprensión de los misterios divinos por la presentación velada del contenido sagrado<sup>7</sup>— atestiguan el carácter de escritura hermética y el cariz de idioma divino que estaban adquiriendo poco a poco los jeroglíficos egipcios.



Fig. 2 *Hieroglyphica* de Horapolo. Edición de 1599 de Franceschini y Zannetti.

Por ello no es de extrañar que, durante los primeros años del Renacimiento italiano —y al mismo tiempo que crecía el interés por la Antigüedad y el neoplatonismo de Marsilio Ficino, entre otros, iba impregnando la mentalidad de las élites humanistas de la época— los jeroglíficos volvieron a encontrarse en el punto de mira como garantes de la sabiduría arcaica, como pequeñas cápsulas donde se había quedado enclaustrado el conocimiento auténtico y divino de la más idealizada Antigüedad. A ello había contribuido el descubrimiento en 1419 de uno de los libros más extraños que nos han llegado de la Antigüedad tardía, la *Hieroglyphica* de Horapolo [Fig. 2], un autor del siglo V considerado uno de los últimos sacerdotes paganos de Egipto. En 1505 fue publicado en griego y alcanzó tan gran éxito y difusión que los próximos años conocerían múltiples reediciones y traducciones de esta obra por toda Europa<sup>8</sup>.

En ella, Horapolo realiza una personalísima interpretación del significado de los jeroglíficos egipcios, atribuyendo a cada uno de ellos un significa-

do que a veces es el correcto, pero que en la mayoría de ocasiones se trata de una simple alegoría fantástica que suele llevar aparejada una referencia a un consejo o doctrina moral. Pero la *Hieroglyphica* de Horapolo no estaba en un principio ilustrada. En las primeras ediciones se solventaba esta ausencia de imágenes mediante un recurso efrástico y descriptivo, pero sí que es verdad que a partir de la edición de 1543 comienzan a añadirse los grabados que acompañan a la explicación y que tan célebres se harían en el futuro. A partir de esta edición se establece, por lo tanto, la presentación canónica de estos jeroglíficos, que se encuentra estructurada en torno a tres partes bien diferenciadas: primero se indica el concepto o idea que el jeroglífico quiere representar, posteriormente aparece la ilustración correspondiente a ese concepto, y por último encontramos un texto que enlaza la imagen con el enunciado y que explica la relación entre ambas. Como vemos, aquí encontramos ya el esquema típico en el que se va a estructurar generalmente la emblemática posterior y que consiste en un lema o mote —la frase habitualmente escrita en latín que corona la imagen—, la *pictura* —el grabado con la imagen enigmática— y finalmente el epigrama —el texto que acompaña tanto al mote como a la *pictura* y que guía al observador en su búsqueda del significado<sup>9</sup>. Sin embargo, no todos los emblemas se disponen de esa manera y veremos que su capacidad de innovación permitirá en el futuro su aparición en diversos formatos.

Ante el redescubrimiento de esta suerte de diccionario de jeroglíficos no es de extrañar que los humanistas del Renacimiento quedaran fascinados con este libro que aparentemente descifraba la antigua sabiduría egipcia y que además reforzaba la idea de que los jeroglíficos eran imágenes que conectaban directamente con las ideas abstractas y platónicas. Para esa cultura ávida de Antigüedad, la *Hieroglyphica* de Horapolo supuso una puerta de entrada a un conocimiento arcano hasta entonces vedado y también, como veremos, a una nueva forma de pensar. De este modo, el filósofo huma-

7. Ibid.

8. González de Zárate, «Prólogo a la Hieroglyphica de Horapolo», 32-34.

9. González de Zárate, «Prólogo a la Hieroglyphica de Horapolo», 28.

nista Marsilio Ficino, responsable de la renovación en clave cristiana de la teoría de Platón, dijo de la obra de Horapolo que sus jeroglíficos eran las propias ideas platónicas convertidas en materia visible y que los pensamientos abstractos habían encontrado al fin su forma en las imágenes descritas en la *Hieroglyphica*. El también humanista italiano Pico della Mirandola, influido por Ficino y por el descubrimiento de la obra horapoliana, señaló el enigma como el medio más natural para expresar ciertas ideas esotéricas y religiosas<sup>10</sup>. Además, aducía que lo material, como creación divina, es un mensaje de Dios, que transmite unas ideas morales a los seres humanos a través de su obra. Como vemos, para el humanista la idea del dios cristiano era perfectamente compatible con la teoría platónica, y es que estos eruditos, a pesar de su interés por el pensamiento de la Antigüedad, todavía estaban en posesión de una marcada mentalidad medieval.

Para el habitante del medievo, la naturaleza no implicaba un medio su-peditado al ser humano que dominar y subyugar bajo las leyes de la ciencia, sino que era un ente enigmático plagado de un significado moral: la prueba indiscutible de la mano de Dios en la tierra. En palabras de García Arranz:

Ello prefigura a un hombre medieval acostumbrado a la idea de que todo el mundo, tanto el de la naturaleza como el del arte, es una especie de enigma cuya resolución debe generar, no leyes científicas, sino instrucciones morales. En esta Biblia natural, cada ser, cada acontecimiento, significa la bondad de Dios, el propósito divino, un código moral...<sup>11</sup>

La naturaleza es enigma divino y como tal, la misión del ser humano es desentrañarlo para llegar a la verdad. Por lo tanto el mensaje de Dios no sólo es verbo, palabra bíblica, es también imagen que se manifiesta de forma simbólica en todos los aspectos de la realidad. Las imágenes extraídas de la naturaleza, por consiguiente, no son pura especulación convencional

a la que se les atribuye un significado socialmente pactado, sino que “cada imagen expresa cada concepto con luminosa claridad, porque era un signo natural”<sup>12</sup>.

Esta idea fue desarrollada con amplitud por cierta rama de la teología medieval, que defendía que cualquier cosa existente poseía un significado directamente atribuido por Dios en el momento de la Creación, de tal manera que el sentido de todo lo creado emanaba directamente de Él<sup>13</sup>. Por lo tanto, las representaciones “artísticas” de las creaturas divinas, sean éstas cuales fueren, eran asimismo un reflejo de la obra de Dios y por lo tanto adquirirían por analogía sus propiedades semánticas. En palabras del teólogo y poeta Alain de Lille: “*Omnis mundi creatura, Quasi liber, et pictura Nobis est, et especulum*”<sup>14</sup>. Por eso no es de extrañar que Jakob Typotius, editor de una colección de empresas, defendiera en su libro *De hierographia* publicado en 1618 que Dios era la primera *auctoritas* de esta forma de representación que comienza con la *pictura*, pasa entonces al lema y luego combina ambos. La Creación es entonces el lenguaje de signos a través del cual se expresa Dios, y este libro de la naturaleza que Él ha creado nos enseña su sabiduría. Los jeroglíficos –y más tarde los emblemas– no son entonces un mero *ars*, sino que son *cognitio*<sup>15</sup>.

Bajo esta mentalidad los jeroglíficos, y por extensión la emblemática, se convertían en “espejos de imágenes”<sup>16</sup> que servían para comprender el mensaje que Dios había dejado para el ser humano en el mundo. Los sabios de la Antigüedad habían aprendido a desentrañarlo, y con el reciente descubrimiento de la *Hieroglyphica* de Horapolo, los humanistas del Renacimiento podrían volver a aprender aquella forma de pensar. El propio Erasmo dijo

12. Ibid., 234.

13. Peter Maurice Daly, *Emblem Theory: Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre* (Nendeln/Liechtenstein: KTO Press, 1979), 52.

14. Ibid.

15. Ibid., 54-55.

16. González de Zárate, «Prólogo a la Hieroglyphica de Horapolo», 28.

10. García Arranz, «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», 234.

11. Ibid., 233.

en sus *Adagios* que la forma de comprender los jeroglíficos era tanto recurrir a las descripciones naturales antiguas como a la propia experiencia nacida de las observaciones del mundo real<sup>17</sup>. Como vemos, los principales pensadores del humanismo, dominados todavía por una cosmovisión medieval pero mirando hacia el pasado grecolatino, coincidían en que la representación jeroglífica era la forma perfecta para transmitir esas ideas profundas sobre una divinidad cristiana de trasunto platónico que comenzaban a surgir en el seno de sus filosofías y que ellos consideraban que habían rescatado de la Antigüedad más preclara.

Por ello no es de extrañar que Paolo Giovio, autor del *Dialogo dell'impresa militari e amorose* (1555) identificara la estructura básica del emblema (consistente en mote o lema, *pictura* y epigrama) con una metáfora que alcanzaría gran éxito posterior entre los creadores de emblemas: la “indisoluble relación de alma y cuerpo”<sup>18</sup>, equiparando de este modo el cuerpo con la *pictura* y el alma con el lema<sup>19</sup>; la imagen con la corporalidad humana y el lenguaje con el logos accesible sólo a través del alma. A través de esta aparentemente sencilla analogía, el autor establece una profunda relación entre la emblemática y la ideología humanista de la época, basada en la tradicional separación alma-cuerpo del cristianismo y en la también característica segregación entre ambas manifestaciones en la teoría platónica. Sin embargo, y como veremos más adelante, esta metáfora va más allá de una mera nota sobre la vinculación de la emblemática con las ideas del cristianismo platonizante, sino que además nos revela la percepción que se tenía en la época sobre la relación existente entre el texto y la imagen en el emblema, puesto que, a pesar de pertenecer a dos esferas en apariencia incompatibles, ambas son necesarias para poder extraer el sentido del emblema, exacta-

mente igual a como ocurre en las complejas relaciones alma-cuerpo en lo referente al sentido de la existencia humana.



Fig. 3 *Hieroglyphica* de Valeriano Bolzano. Edición de 1602 de Claudij Morillon.

Tanta fue la pasión que despertó el descubrimiento de la obra de Horapolo en aquel contexto, que los eruditos renacentistas comenzaron a hacer compilaciones de imágenes con supuesto contenido simbólico para crear verdaderas colecciones de alegorías nacidas de la Antigüedad, en la creencia de que pensadores como Pitágoras, Platón, Zoroastro y otros filósofos del pasado las habían empleado habitualmente para transmitir su sabiduría. El humanista protegido por los Médici Piero Valeriano Bolzano llegó incluso a crear su propia colección de *Hieroglyphica* [Fig. 3], donde no sólo incluía los jeroglíficos ya citados por Horapolo, sino que también admitió toda una serie de imágenes extraídas de autores tanto paganos como sacros en los que exponía el significado simbólico de plantas, animales y otros motivos tradicionales cargados de semántica<sup>20</sup>.

En sus primeras manifestaciones, por lo tanto, la emblemática conservará el carácter ideográfico de los jeroglíficos de Horapolo y sus imágenes

17. Daly, *Emblem Theory*, 60.

18. García Arranz, «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», 236.

19. Daly, *Emblem Theory*, 46.

20. García Arranz, «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», 235.

tendrán un evidente sentido enigmático<sup>21</sup>, tratando así de insinuar que tras ellas se esconde una sabiduría hermética, apta sólo para una élite intelectual y que plasma el conocimiento verdadero del mundo, puesto que presenta las verdaderas esencias de las cosas. Sin embargo, este pretendido mensaje profundo, en la mayoría de los casos, encubre un consejo didáctico-moral que irá adquiriendo mayor trascendencia en el desarrollo de la emblemática hasta constituirse en uno de sus temas prioritarios. Así también podemos asistir a una evolución en cuanto al propósito de los emblemas durante los años en los que estuvieron vigentes: a un primer didactismo en el período inicial le sigue un humanismo equilibrado en los momentos álgidos del género y finalmente se acaba convirtiendo en un recurso doctrinal y propagandístico a manos de los diversos modos de la religiosidad del Barroco<sup>22</sup>.

De esta forma, si la *Hieroglyphica* de Horapolo es considerada como uno de los antecedentes más inmediatos de la emblemática, la mayoría de autores coincide en señalar a Andrea Alciato y a su *Emblematum Liber* [Fig. 4] como la obra inaugural del género. Sin embargo, y a pesar de ostentar el título de padre de la emblemática, el proceso de construcción de su obra en cierto modo le hace renunciar a esos honores, y es que Alciato únicamente redactó una serie de epigramas traducidos del griego y frases sentenciosas que regaló a su amigo Conrad Peutinger. Sin su conocimiento, este manuscrito –parte del cual ya había visto la luz en Basilea en 1529 bajo el título de *Selecta epigrammata graeca*– fue a parar a las prensas del editor Steiner, que le impuso el título con el que ha pasado a la historia y que además decidió añadirle una serie de grabados que ilustraban estas ideas, dando origen así a la configuración clásica del emblema en lema, *pictura* y epigrama. En las siguientes ediciones del *Emblematum Liber*, –dado el éxito fulgurante de esta



Fig. 4 *Potentissimus affectus amor*. Emblema de *Emblematum liber* de Andrea Alciato. Edición de 1531 de Heinrich Steyner.

colección de emblemas impresos– y con la connivencia ya del propio Alciato, se incrementó la calidad de las imágenes y se fueron sumando nuevos emblemas a este libro hasta configurar los 211 que alcanzó la edición lionesa y que hoy en día se tiene como definitiva<sup>23</sup>. La conclusión de esta obra supuso el momento inaugural del género de la emblemática tal y como hoy en día lo conocemos, y también tal y como lo conocieron las generaciones posteriores a la de Alciato, porque dio forma a un anhelo que flotaba en el ambiente cultural de su época: la creación de un lenguaje ideográfico basado en las imágenes que era francamente admirado en aquel contexto por su vinculación con los jeroglíficos egipcios<sup>24</sup>.

## LOS CAMINOS DEL PODER: LA IGLESIA TRIUNFANTE Y EL MONARCA ABSOLUTO

Durante el período de esplendor de la emblemática, que suele coincidir con los siglos del Barroco, fueron muchos los propósitos para los que se empleó este recurso, aunque generalmente –y en el caso concreto de la emblemática hispánica– tenía una intención de adoctrinamiento de unos fieles

21. Ibid.

22. José Manuel Díaz de Bustamante, «Sobre los orígenes del emblema literario: lemmata y contexto», en *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*, Sagrario López Poza (A Coruña: Universidade da Coruña, 1996), 69.

23. Sagrario López Poza, *Libros de emblemas y obras afines en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela: catálogo de la Exposición Commemorativa «Compostella Aurea»* (A Coruña: Univ Santiago de Compostela, 2008), 29-30.

24. Giuseppina Ledda, «L'opera letteraria e storica di Alciato», en *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)* (Pisa: Università, 1970). Tomado de: González de Zárate, «Prólogo a la Hieroglyphica de Horapolo», 26.

que debían comulgar con los principios de la Contrarreforma, unidos a las ansias de absolutismo de unas monarquías que querían encarnar en la figura de un rey un nascente estado nacional. Ambas esferas de poder –la Iglesia y la monarquía absoluta– se aliaron en este proceso de consolidación de sus estructuras de gobierno y para lograr sus comunes objetivos debían convertir al pueblo en ferviente defensor de su ideología. El mecanismo perfecto de propaganda era el emblema, puesto que, en su perfecta unión de imagen y texto, podía alcanzar a diversos estamentos de la sociedad, tanto a los ilustrados como a los iletrados. Además, los diferentes estratos de comprensión que supone la imagen emblemática permitían que ésta fuera un mecanismo voluble para adaptarlo a los distintos tipos de público congregados en torno a un mismo espacio o evento social. Pero también su presentación a modo de enigma a descifrar era parte del típico juego de ocultación y revelación tan presente en la mentalidad Barroca, tendente a buscar significados ocultos en las cosas y a recelar de las apariencias, puesto que la verdad siempre queda ajena a los ojos.

Esta inconfundible mentalidad que considera la realidad aparente como un mero engaño puede rastrearse en la proliferación de las *vanitas*, género pictórico y literario que incidía en la concepción del mundo como una inmensa mentira, un *Theatrum mundi* en el que todos cumplen su papel en la función hasta que la muerte desvela el engaño y sitúa a cada uno en el lugar que corresponde: la sepultura<sup>25</sup>. Los trampantojos que pueblan las representaciones pictóricas de estos años, los inmensos vestidos, velos, sombreros de ala ancha y complejos trajes pensados para ocultar el cuerpo, el éxito del teatro como representación falsa pero con fuertes conexiones con la realidad... todo ello refleja una paradójica fascinación por las apariencias bajo la que subyace la sospecha de que todo ello no es más que un tránsito, un engaño, un velo de Maya que hay que rasgar para comprender la austera verdad: que

todo es vanidad y que lo único que existe es el no ser –la muerte–. Debido a esta similitud en cuanto a temática y en cuanto a la manera de percibir el mundo que ofrecen tanto la emblemática como las *vanitas* [Fig.5], son muchos los estudios que los han vinculado<sup>26</sup>, buscando las fuentes de ambas en esa mutua interrelación.



Fig. 5 *Quotidie Morimur*. Emblema de *Emblemas Morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, edición de 1589.

De este modo, y jugando con esta paradoja que anida en lo más profundo de la mentalidad barroca, la emblemática se consolida como un juego, un jeroglífico –nombre bajo el que eran conocidos los emblemas en la época– que, más allá de su apariencia, esconde un mensaje profundo, una verdad, que se debe desentrañar. El reto queda de este modo manifiesto, conectando además las imágenes con textos cuyos referentes no siempre son evidentes o requieren de altas dosis de erudición para su comprensión. Sin embargo, y a pesar de que muchos emblemas se hallan dispuestos para un público con cultura elevada, nadie queda por ello excluido de su disfrute, como nos dice el cronista del siglo XVII Lucio Espinosa en su obra sobre la historia de la pintura *El pincel*:

25. Véase: Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas: Retórica visual de la mirada* (Madrid: Encuentro, 2012).

26. Véase, por ejemplo: Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, «Consideraciones sobre la vanitas en la emblemática española», *Libros con arte, arte con libros*, 2007, 715-27; Eloy González Martínez, «El tema de la Vanitas en la Schola Cordis: la emblemática al servicio de la teología ascética», en *Florilegio de estudios de Emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, ed. Sagrario López Poza (A Coruña, 2004), 411-24, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=861005>.



[...] 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 representaran estas cosas en imágenes<sup>27</sup>.

Efectivamente, las imágenes constituían el modo natural de contactar con la mayoría analfabeta, acostumbrada además a los juegos de agudeza y de ingenio tan comunes y que tantos fervientes admiradores arrastraban en una época impregnada por el conceptismo<sup>28</sup>. Por ello no debería extrañarnos que fueran precisamente los jeroglíficos y los emblemas los elementos que más se reseñaban en las crónicas sobre las festividades que proliferaban por todo el reino<sup>29</sup>. Lo asequible de su lectura, su claridad y su evidencia contrastan con la emblemática impresa, pensada como un bien exclusivo para personas ilustradas y con poder adquisitivo —no debemos olvidar lo prohibitivo del precio de algunos libros impresos de este período—. Aun así, las imágenes de la emblemática resultaban imprescindibles para poder llegar a ese grueso de población que carecía de la instrucción necesaria para leer, pero cuyo adoctrinamiento en las verdades de la religión y de la monarquía eran necesarias para sostener todo el aparato de poder de aquel momento histórico. Este hecho explica la desigual calidad que se aprecia entre la emblemática lúdica o festiva —destinada al pueblo— y aquella que ornaba las estanterías de las bibliotecas más exclusivas de la época.

Pero este juego entre imagen y lenguaje que esconde un mensaje por descifrar no es exclusivo de la emblemática durante este período: el Barroco

hispano es testigo de la progresiva aparición de diversos pasatiempos verbo-visuales que alcanzaron gran éxito, como los laberintos, la poesía visual, los anagramas o los acrósticos<sup>30</sup>. La *Metametrica, arte nuevo de varios e ingeniosos laberintos* del cisterciense Juan Caramuel Lobkowitz es clara muestra de esta pasión por los enigmas que unen imagen y lenguaje en su ejecución<sup>31</sup> [Fig. 6]. Sin embargo, estas manifestaciones verbovisuales trascienden lo puramente lúdico al ser empleadas también en el discurso religioso y al encontrarse enlazadas de igual modo con la capacidad creadora divina. Los autores de estas poesías visuales quedaban así vinculados al *deus faber* al tratar de plasmar la obra de arte total: aquella en la que la palabra y la imagen se conjugan para transmitir un mensaje cifrado, como el que dirige Dios al ser humano a través de su creación<sup>32</sup>.

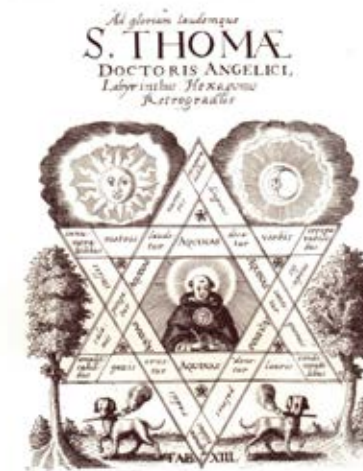


Fig. 6 Laberinto de Juan Caramuel Lobkowitz, extraído de la edición de Víctor Infantes. 1981.

27. Félix Lucio Espinosa, *El pincel* (por Francisco Sanz, 1681); González de Zárate, «Prólogo a la Hieroglyphica de Horapolo», 25.

28. García Arranz, «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», 242-43.

29. Dolores Reyes Escalera Pérez, *La imagen de la sociedad barroca Andaluza: estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza, siglos XVII y XVIII* (Universidad de Málaga, 1994), 38. Tomado de: García Arranz, «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», 242.

30. Véase: Calcografía Nacional, *Verso e imagen: del barroco al siglo de las luces* (Calcografía Nacional, 1993).

31. Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica* (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 209.

32. *Ibid.*, 213-15.

En la época barroca, por lo tanto, este tipo de representaciones verbosivas no constituían tan sólo un mero pasatiempo, sino que además revelaban el orden del cosmos y por ello eran acogidas con gran celebración, y tanto más cuanto mayor era su carácter enigmático o metafórico. Así, como un argumento metafórico, es precisamente como entiende la emblemática el teórico y pintor del siglo XVII Antonio Palomino, el cual, en este texto extraído de su tratado *Museo pictórico*, trata de esbozar una breve explicación sobre la emblemática:

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 fuere humanista, no habrá menester mendigar de otros ingenios. Es pues el emblema, una metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas, ideales o fabulosas, o de otra ingeniosa, y erudita representación, como mote, o poema, claro, ingenioso, y agudo<sup>33</sup>.

Palomino, en este fragmento, nos habla sobre la utilidad de las imágenes como transmisoras de un mensaje moral, lo cual era una idea ampliamente aceptada durante los siglos de auge de la emblemática y es, al mismo tiempo, una de las particularidades principales que caracteriza a las imágenes del Barroco hispánico. El ferviente abrazo a las ideas de la Contrarreforma que se hizo en los territorios de la corona española y a su defensa del uso correcto de las imágenes para incitar a la devoción y ofrecer modelos de conducta, cristalizó en la práctica ignaciana, muy difundida entre los predicadores de la época. San Ignacio consideraba las imágenes como un recurso muy útil para despertar en los fieles el sentimiento de fidelidad a la verdad religiosa y también la piedad necesarias para reconducir sus almas hacia la religión verdadera. Sin embargo, y como Trento insistía, no es válido cualquier tipo de imagen para transmitir estas verdades de la fe: las imágenes debían cumplir

con la ley del decoro, no exponer nada insólito y adolecer de cierto rigor histórico basado en las fuentes legitimadas por el Papado. Quizá por ello el ansia normativizadora influyó también en la emblemática, llegando a elaborarse algunos tratados en los que se especificaban las reglas para la creación de emblemas, para que éstos transmitieran de forma correcta y precisa el mensaje subyacente<sup>34</sup>.

Como arma ante los protestantes y reformistas, pero también como base de la predicación —especialmente entre los pueblos indígenas e iletrados americanos—, las imágenes adquirieron una importancia radical en la praxis religiosa contrarreformista. Se trataba, al fin y al cabo, de “evocar imágenes y de proyectarlas por medio de la prosopopeya y de la hipotiposis para que ‘hablaran a los ojos’ de los fieles<sup>35</sup>”, para lograr a través de ellas penetrar en las almas de los devotos y alojar allí el mensaje divino. Por ello se sabe que las iglesias contrarreformistas, durante el período barroco, estaban plagadas de imágenes que servían de apoyo a la predicación, a veces incluso colocadas según un estudiado recorrido espiritual que el fiel debía atravesar convirtiendo estas percepciones visuales en un camino ascendente del alma hacia Dios. La emblemática, por supuesto, jugaba un importante papel en el imaginario habitual de los templos, conformando una constante entre sus muros y también entre las palabras de los predicadores<sup>36</sup>.

Un caso curioso del uso de la emblemática lo constituyen los “jeroglíficos hablados”, cuya presencia se hizo muy común en los sermones del siglo XVII. Los predicadores gustaban de generar imágenes procedentes de la emblemática en sus discursos a través de recursos ecfrásticos y metafóricos para ilustrar ideas complejas de la fe, “porque misterios tan grandes no

33. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica: Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades ...* (en la Imprenta de Sancha, 1795), cap. VII ap. X. Tomado de: González de Zárate, «Prólogo a la Hieroglyphica de Horapolo», 25-26.

34. Véase: José Julio García Arranz y Francisco Javier Pizarro Gómez, «Teoría y práctica de la imagen de las imprese en los siglos XVI y XVII», en *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. Rafael Zafra (ed.) (Madrid: Ediciones AKAL, 2000).

35. Giuseppina Ledda, «Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra», en *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional* (A Coruña: Universidade da Coruña, 1996), 123.

36. *Ibid.*, 116.

se pueden explicar, sino por jeroglíficos<sup>37</sup>". Estos emblemas se inmiscuían dentro de los sermones en un juego sinestésico muy afín a la cultura barroca tratando de "predicar a los ojos" y respetando incluso en muchos casos el esquema tripartito del emblema clásico –lema, *pictura* y epigrama–, puesto que, dentro de los discursos, solía primero describirse la *pictura*, luego se le atribuía un mote y finalmente se le añadía el comentario aclaratorio<sup>38</sup>. Ejemplo de esta estructura lo podemos encontrar en un sermón pronunciado por el padre Diego Murillo con ocasión de la fiesta de Santa Teresa de Jesús, que estructura en torno a tres jeroglíficos sucesivos. Aquí se reproduce el tercero de ellos:

[...] para la gloria de la Santa pinto un monte (y quiero que sea el Carmelo) y sobre lo alto del una piedra leuantada, como atalaya, y lo superior della un espejo, y arriba en un cielo pinto un sol que esta reuerberando en aquel espejo, bañándole con sus rayos, y un lince con un antojo, que lo esta mirando con atención. Cerca del espejo pongo un rotulo que dize *In eandem imaginem transformamur*: y abajo una letra que dize *Vix possum discernere*<sup>39</sup>.

Para engarzar estos "jeroglíficos hablados" dentro de un discurso parnéutico articulado, obviamente era necesario el recurso a toda una serie de mecanismos compensatorios de la ausencia de la imagen, que deben ser igualmente sugerentes y evocar la calidad visual a través de la palabra. Por ello, no sólo los predicadores se limitaban a describir la imagen como si ellos mismos fueran los pintores de un emblema, sino que a veces también eran meros intermediarios entre éstos y la audiencia, simulando una sugerencia visual a través de la mención de una *pictura* que era de sobra conocida por el pueblo o bien que el orador describe de memoria para la ocasión, ofrecien-

do su propio epigrama a modo de explicación en función de los intereses del discurso<sup>40</sup>.

Como vemos, las imágenes de la emblemática cumplían un papel fundamental dentro del *ars rhetorica*, y es que "la emblemática nace y se desarrolla en el ámbito de la retórica, de la técnica retórica o arte de la persuasión. En su realización concreta, intenta hacer presente el tópico horaciano *utile dulci*, es decir, la intencionalidad pragmática y moral con la belleza de la palabra y la imagen conjuntadas"<sup>41</sup>. Por ello, hay algunos autores que estudian la emblemática desde la perspectiva del *ars rhetorica*, como parte de un discurso mayor o como un recurso útil para la transmisión eficaz de un mensaje que además se acompaña de cierta belleza lírica<sup>42</sup>.

La mayoría de investigadores que estudian esta relación coinciden en que dentro de la retórica de raigambre horaciana –la que generalmente empleaban los emblemistas<sup>43</sup>– las imágenes de la emblemática eran empleadas como *exempla*, es decir, como ejemplos morales que pueden tener una base histórica o ficticia que sirve como apoyo para una argumentación. La necesidad del *exemplum* en la retórica clásica proviene del hecho de que, en algunos casos evidentes, como en el del ámbito de la ética, las pruebas que se pueden aportar para sostener una argumentación no pueden provenir del mundo natural ni ser construidas sobre argumentos que no hayan sido convertidos por el uso en lugares comunes, y por lo tanto vacíos de significado. Por ello es necesario construir un *exemplum* que demuestre la utilidad

40. Ibid., 116.

41. César Chaparro Gómez, «Emblemática y arte de la memoria en el Nuevo Mundo: el testimonio de Guamán Poma de Ayala», en *Imagen y Cultura*, ed. Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senent, vol. I (Valencia: Generalitat Valenciana, 2008), 425.

42. Véase, por ejemplo, Ledda, «Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra»; Díaz de Bustamante, «Sobre los orígenes del emblema literario: lemmata y contexto»; Ralph Dekoninck, «Imaginar la ciencia: la cultura emblemática jesuita entre *ars rhetorica* y *scientia imaginum*», en *Escrituras de la modernidad. Los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*, ed. Perla Chinchilla y Antonella Romano (México: Universidad Iberoamericana, 2008).

43. Díaz de Bustamante, «Sobre los orígenes del emblema literario: lemmata y contexto», 71.

37. *Octava sagradamente culta, celebrada de orden del Rey nuestro Señor, en la Octava maravilla. Festiva Aclamación: Pompa sacra, Célebre, Religiosa. Centenario del Único Milagro del Mundo San Lorenzo El Real del Escorial*. Escrito por el P. M. Fray Luis de Santa María, Monge Gerónimo, Lector de Sagrada Escritura..., Madrid, En la imprenta Real, 1664. Tomado de: Ibid., 115.

38. Ibid., 115 y 121.

39. Sermones predicados en la Beatificación de la B. M. Teresa de Jesús..., cit. F. 377 v. Tomado de: Ibid., 120.

de la idea a defender en el mundo de la praxis, ilustrando así estas nociones abstractas que enlazan con la ética. Por ello, se puede establecer una división teórica entre los emblemas sueltos, que constituirían por sí mismos *exempla*, y los libros de emblemas, que pueden ser considerados según esta concepción como *argumentatio partita per exempla*<sup>44</sup>, es decir, como una elaborada argumentación estructurada en torno a una serie de ejemplos que en conjunto transmiten toda una doctrina moral, como hemos visto que sucedía algunas veces en la literatura parenética y en algunos sermones del XVII.

Precisamente esta vinculación de la emblemática con el *ars rhetorica* ofrece también una conexión con otro de los mecanismos que comparten la oratoria y la reflexión espiritual más en boga en la época: el *ars memoriae*. La función de la memoria dentro de la retórica es puentear lo textual y lo oral, puesto que ésta supone un trámite previo a la elocución, a la presentación del discurso<sup>45</sup>. El arte de la memoria, por lo tanto, englobaba toda una serie de prácticas que favorecían no sólo la memorización de algunos conceptos importantes, sino también su evocación y su recuperación a la hora de incluirlos en un discurso o de integrarlos en una elocución.

Una de las técnicas más extendida a la hora de recordar esta serie de conceptos y de integrarlos en un discurso unificador era la creación de *loci* [Fig. 7] o lugares mentales donde alojar de forma temática una serie de conceptos relacionados. Mediante la simulación intelectual de un espacio inventado, por ejemplo una casa, una ciudad o un jardín, era posible organizar una serie de nociones que, a través de un recorrido mental por estos espacios virtuales, podrían ser recuperadas para ver la luz cuando fuera necesario<sup>46</sup>. Uno de los más célebres ejemplos del uso de los *loci* que propone el *ars memoriae* viene de la mano de Santa Teresa de Jesús y de sus *Moradas*, don-

de ella formula su concepción metafórica del alma como un gran castillo donde la sucesión de sus estancias marca un camino espiritual hacia Dios: [...] “considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas [...] y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma [...]”<sup>47</sup>.

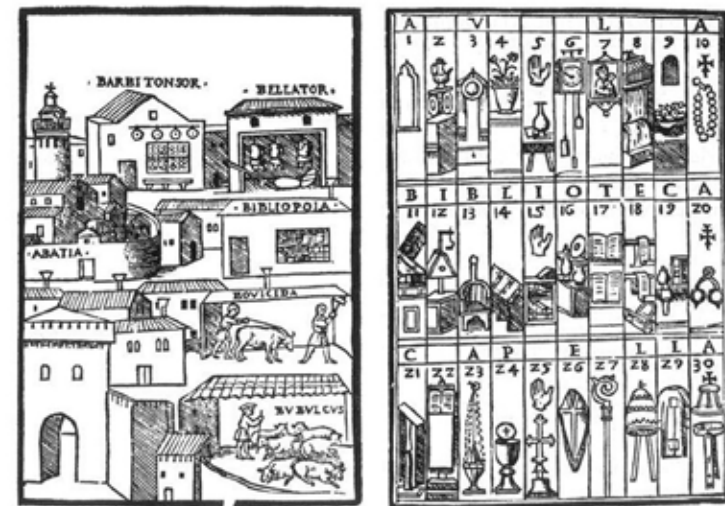


Fig. 7 *Congestorius artificiosae memoriae* de Johannes Rombeck. 1520. *Loci* en forma de abadía donde se muestran las diferentes estancias plagadas de imágenes mnemotécnicas.

Pero, sin embargo, los conceptos que poblaban estos *loci* no tenían un carácter verbal: para su óptima memorización era necesario atribuirles una forma visual que fuera fácilmente recordable y que resultara sorprendente o inusual, no sólo por su belleza o su carencia de ella, sino también por la extrañeza que causaban o por la fantasía que reunían; debían ser imágenes per-

44. Ibid., 70-71.

45. Luis Merino, «Retórica y memoria artificial: de la Antigüedad al Renacimiento», en *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, ed. Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (Barcelona: Universitat de les Illes Balears y College of the Holy Cross, 2002), 388.

46. Rodríguez de la Flor, *Emblemas*, 110-13.

47. Santa Teresa de Jesús, *Las Moradas* (Madrid: Biblioteca Cervantes Virtual, 2013), 3.

cutoras, como proponía Cicerón: “imágenes que puedan aparecer rápidamente y que sacudan poderosamente la memoria”<sup>48</sup>. Y es que para crear estas *imagines* [Fig. 8] que ayudaran a recordar conceptos había que dotarlas de una serie de elementos simbólicos, metafóricos, que ayudaran a clarificar el concepto que se escondía detrás<sup>49</sup>. De este modo se crea toda una imaginería que entra al servicio de la mnemotecnica en la que cada concepto asume una figuración propia para lograr una mayor impresión en el recuerdo. El razonamiento se extrae entonces de este cúmulo de símbolos que se agrupan en torno a estas imágenes del *ars memoriae*<sup>50</sup>. La *similitudo* es el vínculo que une la imagen mnemotécnica con el significado del concepto al que representa y, por lo tanto, es esta relación de *similitudo* la que enlaza la *imago* con los *verba*<sup>51</sup>.



Fig. 8 *Epistolae et evangeliam* de Thomas Anshelm. 1502. Imago destinada a recordar citas relevantes del evangelio de San Lucas.

En este punto es donde se puede establecer una relación clara de parentesco entre las imágenes de la emblemática y el *ars memoriae*, puesto que algunos de estos procedimientos podrían haber pasado a la pintura, donde ciertas representaciones plásticas desde el Renacimiento se construyen sobre puntos mnemotécnicos con el objetivo de ser interiorizadas por los espectadores<sup>52</sup>. Asimismo, las primeras se estructuran de forma muy similar a como lo hacen las segundas: ambas poseen una probada capacidad de condensación para establecer conceptos, quedando este vínculo además reforzado por el hecho de que algunos emblemistas crearon también tratados sobre *ars memoriae*, como es el caso de Juan de Horozco y Covarrubias o Francisco Sánchez, más conocido como “El brocense”<sup>53</sup>. De hecho, la imagen de la emblemática es una suerte de popularización del *ars memoriae*, puesto que las instancias del poder de las que emanaban las doctrinas que se exponían a través de los emblemas buscaban que sus preceptos y su ideología quedaran grabados a fuego en las mentes de los súbditos. Por ello la emblemática es un arte que debía llegar a todo el mundo, aunque cada persona debía percibirla como un mensaje individual; como una misiva que le hablara directamente a sí mismo y que enraizara en lo más hondo de su alma a través de la memoria, como si el contenido del emblema fuera una idea propia, surgida al calor del propio pensamiento.

Por todo lo aducido, el emblema tuvo gran éxito entre los predicadores del siglo XVII, que veían en la imagen de la emblemática un recurso ineludible para penetrar en el alma de los creyentes a través de la memoria, apelando a unas imágenes simbólicas que eran fácilmente asimilables y que además, debido a su carácter de enigma, tenían un componente lúdico incuestionable que las hacía atrayentes para los fieles. Sin embargo, y frente a las evidentes ventajas que la emblemática poseía a nivel retórico, Núñez de Cepeda, emblemista creador de las *Empresas Sacras*, reconocía que este

48. M. Tullius Cicero, *Ciceronis, M. Tulli, scripta quae manserunt omnia. Fasc. 3 De Oratore*, vol. 2 (Stuttgart: Walter de Gruyter, 1995), 358; Merino, «Retórica y memoria artificial: de la Antigüedad al Renacimiento», 390.

49. Rodríguez de la Flor, *Emblemas*, 117-18.”number-of-pages”:”422”,”source”:”Google Books”,”event-place”:”Madrid”,”ISBN”:”978-84-206-7132-1”,”shortTitle”:”Emblemas”,”language”:”es”,”author”:{”family”:”Rodríguez de la Flor”,”given”:”Fernando”},”issued”:{”date-parts”:[[”1995”]]},”locator”:”117-118”},”schema”:”https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json”

50. *Ibid.*, 134.

51. Merino, «Retórica y memoria artificial: de la Antigüedad al Renacimiento», 393.

52. Rodríguez de la Flor, *Emblemas*, 129.

53. *Ibid.*, 134.

efecto mnemotécnico podía verse desvirtuado por los riesgos que entrañaba el arbitrario juego adivinatorio<sup>54</sup>.

## LA EMBLEMÁTICA COMO PUENTE ENTRE PENSAMIENTO Y REALIDAD

Por lo dicho hasta ahora y por las vinculaciones evidentes que la imagen de la emblemática tiene con el *ars rhetorica* y el *ars memoriae*, Rafael García Mahiques alega que ésta no tiene un carácter narrativo, es decir, no ilustra una narración preexistente y conocida por el observador, sino que “la emblemática es expresión de lo que podemos entender como el *concepto* moderno, y sus imágenes –tanto si son éstas literarias como gráficas–, merecen el calificativo de imágenes conceptuales, constituyendo probablemente el ejemplo más netamente conceptual de la cultura icónica de los siglos de la Edad Moderna, en especial el Barroco, momento también del *conceptismo* literario”<sup>55</sup>. Según este mismo autor, la imagen conceptual es aquella que se “expresa mediante una iconicidad que traduce en imágenes, o en diagramas icónicos, determinados conceptos mentales”<sup>56</sup>, frente a la narrativa, que “se concreta en la narración visual entendida como una ficción consciente [...] y que terminará en la conquista de la representación realista y verosímil de hombres y seres”<sup>57</sup>. En función de las necesidades a las que se ajuste la imagen, ésta adquirirá un carácter más narrativo o conceptual determinando así el desarrollo de la actividad artística<sup>58</sup>.

Prácticamente desde los orígenes, como ya hemos comentado, la imagen emblemática adquirió un carácter conceptual por su vinculación con los jeroglíficos egipcios, entendidos como ideogramas que transmitían nociones abstractas y complejas. Así lo concebían en la época que asistió al nacimiento de la emblemática como fórmula de expresión. Pero, posteriormente y según evolucionaba el género –en torno a 1570, y gracias en parte al surgimiento de las *imprese* manieristas, que pasaron de representar asuntos heroicos y amorosos a mostrar las virtudes morales de sus portadores– la imagen de la emblemática incidió más aún si cabe en su estatus de transmisora de conceptos a través del ingenio y la metáfora<sup>59</sup>. No es de extrañar, por lo tanto, la proliferación de tratados que establecían reglamentos sobre la construcción de estas imágenes, tratando de garantizar así su eficacia y su correcta aplicación, como los de Menestrier, Ruscelli, Palazzi o Ulloa<sup>60</sup>.

En la base de toda esta preocupación por las ideas y por su eficaz transmisión al público se encuentra la corriente del conceptismo, tan en boga en los siglos del Barroco y cuya máxima expresión ha sido localizada tradicionalmente en la literatura. El conceptismo es una forma de pensar característica del Barroco hispánico en la que se establecen similitudes entre los objetos para generar un modo de pensamiento cuya pretensión es mostrar mediante un sistema analógico –y no lógico– el modelo teológico del cristianismo<sup>61</sup>. Es a través del establecimiento de correspondencias, similitudes, diferencias y contrastes entre objetos tanto del mundo real como del pensamiento, como se componen los ingenios y agudezas que multiplican los sentidos y que además generan, según Baltasar Gracián –principal teórico del ejercicio analógico conceptista– una innegable belleza estética<sup>62</sup>. Además, de entre

54. Francisco Núñez de Cepeda, *Empresas Sacras*, ed. Rafael García Mahiques (Madrid: Tuero, 1988), 140; Ledda, «Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra», 123.

55. Rafael García Mahiques, «Imagen conceptual e imagen narrativa», en *Emblemática trascendente*, ed. Rafael Zafra y José Javier Azanza (Pamplona: Sociedad Española de Emblemática y Universidad de Navarra, 2011), 78.

56. *Ibid.*, 68.

57. *Ibid.*, 70.

58. *Ibid.*, 72.

59. García Arranz y Pizarro Gómez, «Teoría y práctica de la imagen de las *imprese* en los siglos XVI y XVII», 191.

60. *Ibid.*

61. Javier García Gibert, «Los fundamentos epistemológicos del Conceptismo», en *Barroco*, ed. Pedro Aullón de Haro (Madrid: Verbum, 2004), 489, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1036382>.

62. *Ibid.*, 490.

las características más celebradas del conceptismo se cuenta precisamente su falta de evidencia o, en palabras de Gracián, el “elogio de la dificultad”. Cuando más enigmática resulte la relación entre dos elementos u objetos, mayor deleite se encontrará en su desvelamiento y también mayor será la agudeza y el ingenio mostrado por el autor y por el observador<sup>63</sup>.

Pero no hay que pensar por ello que el conceptismo no es sino un juego lingüístico con ramificaciones que llegan hasta el mundo de lo visual, sino que está en la base de las propias capacidades racionales humanas. La realidad en esta época –y a diferencia de la nuestra– no tiene unas conexiones lógicas, sino analógicas y, por lo tanto, la forma correcta de interpretar y asumir la realidad es a través de la utilización imaginativa y estética del intelecto, a través de todo un “arte del ingenio”<sup>64</sup>. Mediante la conjunción de diversos elementos del mundo real o ficticio era posible generar un juego intelectual en el que, a través del enigma, se pudiera enlazar con el alma para imprimir allí ciertos conceptos, o en palabras de Menestrier, teórico de los emblemas del siglo XVII: “[...] son las imágenes las que constituyen la materia de los emblemas, pues los emblemas son instrucciones que deben entrar por los ojos, para pasar desde ellos hasta el alma. Estas imágenes se obtienen de todas las cosas sensibles, y de aquellas espirituales que podemos representar mediante figuras humanas”<sup>65</sup>.

De este modo, en la propia época de esplendor de la emblemática, sus imágenes se concebían como portadoras de conceptos, dado que el propio Gracián las cita precisamente como expresiones valorizadas de conceptos o como fuentes de ellos: “corta esfera le parece a la fecunda invención la de las palabras y de escritos cuando pide prestados a la pintura sus dibujos para

exprimir sus conceptos”<sup>66</sup>. Pero la exigencia debida a estas imágenes llega más allá y hay incluso tratadistas como Aresi que demandan que “la figura debe, no sólo descubrir, sino además probar el concepto”<sup>67</sup>. Esta prueba o demostración del concepto es posible debido a una de las analogías nacidas del conceptismo más interesante y más pertinente para el desarrollo de la emblemática barroca, que es la existente entre naturaleza y moral<sup>68</sup>. Ésta permite establecer relaciones entre las imágenes propias de la emblemática, plagadas de elementos naturales, y el discurso ético que se esconde detrás, ofreciendo la base teórica necesaria para la inclusión de la emblemática en los sermones y en las disertaciones de los predicadores.

Sin embargo, este tipo de pensamiento analógico y su traducción a imágenes acarrea ciertas consecuencias importantes, como su falta de univocidad –que ya apuntábamos más arriba refiriéndonos a la opinión de Núñez de Cepeda a este respecto–. Porque los emblemas admiten más de una interpretación, y ésta recae en mayor medida en la habilidad y el bagaje cultural e intelectual del observador que en la intención del propio autor<sup>69</sup>. Y es que el desciframiento del significado conceptual de la *pictura* dependía de varios factores a tener en cuenta: por una parte, en las *picturae* en las que aparecía un solo elemento, éste podía tener varios significados posibles dependiendo de la lectura que le otorgara el observador; por otra, estos posibles significados se incrementaban exponencialmente si el motivo central disponía de un fondo con otros elementos que modificaran o ampliaran su sentido original o si aparecía en conjunción con otras representaciones que pudieran variar el sentido primigenio y conocido del mismo. Por ello es el propio especta-

63. García Arranz y Pizarro Gómez, «Teoría y práctica de la imagen de las imprese en los siglos XVI y XVII», 195 nota 28.

64. García Gibert, «Los fundamentos epistemológicos del Conceptismo», 491.

65. Claude-François Menestrier, *L'art des emblemes* (París: R.J.B. de la Caille, 1684), 19-20; García Arranz y Pizarro Gómez, «Teoría y práctica de la imagen de las imprese en los siglos XVI y XVII», 192.

66. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. II (Barcelona: Editorial Castalia, 1969), 212; Ledda, «Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra», 112.

67. Paolo Aresi, *Delle imprese sacre* (Verona: Angelo Tamo, 1615), 70-71; García Arranz y Pizarro Gómez, «Teoría y práctica de la imagen de las imprese en los siglos XVI y XVII», 199.

68. Fernando Rodríguez de la Flor, *Mundo simbólico: Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano* (Madrid: Ediciones AKAL, 2012), 117.

69. Díaz de Bustamante, «Sobre los orígenes del emblema literario: lemmata y contexto», 73.

dor el que debe otorgar un sentido y un significado conceptual a la imagen en base a sus conocimientos anteriores y a la cultura general de la época, y es ahí donde radica el reto que ofrecía la emblemática: exigía al observador no sólo recurrir a su memoria literaria –lugar de donde generalmente se extraían las referencias culturales necesarias–, sino que también le instaba a interpretar iconos de carácter simbólico<sup>70</sup>. Así, para descifrar un emblema, hay que poner en juego elementos que no sólo aparecen en la *pictura*<sup>71</sup>.

Por otro lado, las conexiones de la emblemática con la literatura son complejas y no son unidireccionales. En ocasiones, las imágenes de los emblemas influyen en el mundo literario, apareciendo en textos teatrales, en novelas de toda índole y en boca de personajes ilustres de nuestra literatura que los describen con la intención de beneficiarse del concepto moral que transmiten; otras, es la literatura la que se introduce dentro del emblema tanto en la imagen, representando animales fantásticos o elementos propios del mundo mitológico clásico o cristiano, como en el lema, incluyendo breves frases –generalmente en latín– que enlazan con autores latinos, griegos o con fuentes bíblicas. Pero la mayoría de las veces la literatura y la emblemática coinciden de forma casual en cuanto a sus contenidos, puesto que era muy común que tanto los escritores como los emblemistas manejaran fuentes muy similares que hacen de esta imbricación un nudo gordiano imposible de desatar<sup>72</sup>. Además, cada lema –procedente éste o no de la literatura– a veces venía asociado con distintas *picturae*<sup>73</sup>, generando de este modo un laberinto aún mayor de significación que nos indica que las relaciones entre ambos ámbitos eran muy libres y dependientes tanto de la pericia del creador como del ingenio del observador.

La plurisignificación de las imágenes de la emblemática –no sólo inevitable según lo dicho hasta ahora sino incluso buscada por los propios autores– es uno de los rasgos más definitorios de este género. Para Fernando González Muñoz, se caracteriza por tener una densidad de contenido y un grado de evidencia variable. Por lo primero entiende la capacidad de la emblemática para manejar con una sola imagen varios niveles de significación, pudiendo ser ésta actual y alegórica, genérica o individual, pero siempre con una alta posibilidad para su apertura de significados. Por lo segundo comprende la variabilidad en la dificultad para decodificar el mensaje subyacente, ya que la imagen puede ser evidente para un amplio público o profundamente enigmática, coexistiendo a veces varios niveles de lectura enfocados a diversos tipos de audiencia<sup>74</sup>.

Nos quedaría aclarar entonces la presencia del epigrama en este tipo de construcciones emblemáticas. Si la nuda imagen en los jeroglíficos, y la conjunción de *pictura* y lema en las empresas son capaces por sí mismas de transmitir el concepto subyacente, ¿qué papel juega entonces el epigrama o las glosas que suelen acompañarlos formando ese triple esquema de lema-*pictura*-epigrama? Su función, según González Muñoz, es doble: por un lado indican el código que el observador o lector ha de emplear para poder desentrañar el concepto del emblema y, por otra parte, ofrecen algún desarrollo complementario para el mensaje principal<sup>75</sup>. A pesar de ello, la gran carga semántica la porta la *pictura*, puesto que, para tratarse de una creación de carácter emblemático, tanto los epigramas, como en menor medida los lemas, son sustituibles o eliminables en gran parte de las ocasiones, pero la imagen resulta imprescindible –aparezca ésta en su forma física, mental o integrada a modo de imagen mental en un discurso–.

70. Fernando González Muñoz, «El emblema como sistema de comunicación», en *Estudios sobre literatura emblemática española*, ed. Sagrario López Poza, (A Coruña: Sociedad de cultura Valle Inclán, 2000), 159, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2099171>.

71. Daly, *Emblem Theory*, 16.

72. Díaz de Bustamante, «Sobre los orígenes del emblema literario: lemmata y contexto», 73.

73. *Ibid.*, 67.

74. González Muñoz, «El emblema como sistema de comunicación», 155.

75. *Ibid.*



## CONCLUSIONES

Las imágenes de la emblemática representan un hito, una parada de postas en mitad de una encrucijada donde confluyen una amplia variedad de disciplinas, de mentalidades, de referencias culturales, de prácticas, de ideologías, de sentidos. Todo ello además favorecido y alentado por su particular idiosincrasia enigmática y por su recreación en un tipo de pensamiento analógico, abierto a multitud de significados y profundamente enraizado en la mentalidad de una época donde la naturaleza todavía era un misterio y donde cada elemento que la compone es un mensaje cifrado de carácter divino.

La sinestesia típica de las artes de este período cobra especial relevancia en el caso de la emblemática y en especial de sus imágenes, que se han revelado centrales en este género y también profundamente versátiles, al viajar con gran facilidad entre los ámbitos de lo visual, lo textual y lo mental, adaptándose a través de diversos recursos a estas formas y abriendo amplios campos de investigación sobre su comportamiento en los diferentes medios en los que toma parte. Esta fácil adaptación es también la clave de su éxito, de su omnipresencia en fiestas e iglesias, en libros y en otros ámbitos artísticos, de su plurivalencia para diversos fines y de la definitiva conquista de la unión de imagen y texto como vehículo comunicativo.

Además, dada la particular imbricación de palabra e imagen, de discurso y memoria, de lo visual y lo textual, supone un caso único de estudio para analizar las controvertidas relaciones existentes entre lenguaje, imagen e individuo, penetrando también en el resbaladizo campo de la praxis social y espiritual, y en el fascinante y complejo mundo de la cosmovisión barroca. Todo ello animado por unas concepciones filosóficas muy particulares que tomaron forma en este período y que marcaron la evolución tanto del género emblemático como de la manera de sentir de las gentes de la Edad Moderna.

Por todo lo dicho, la emblemática constituye la puerta de acceso más genuina a un pasado que todavía aletea en el presente allá donde las imágenes y el texto se entrelazan para transmitir un significado a primeras luces no evidente pero efectivo: en la publicidad, en las tiras cómicas, en los memes que circulan por las redes de Internet... Todas estas manifestaciones tan actuales ahondan sus raíces en la emblemática, esa herramienta de persuasión y sentido que tan bien supo cumplir con las necesidades de su momento, del mismo modo que estos ejemplos cumplen perfectamente con las del nuestro.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aresi, Paolo. *Delle imprese sacre*. Verona: Angelo Tamo, 1615.
- Calcografía Nacional. *Verso e imagen: del barroco al siglo de las luces*. Calcografía Nacional, 1993.
- Chaparro Gómez, César. «Emblemática y arte de la memoria en el Nuevo Mundo: el testimonio de Guamán Poma de Ayala». En *Imagen y Cultura*, editado por Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senent, Vol. I. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008.
- Cicero, M. Tullius. *Ciceronis, M. Tulli, scripta quae manserunt omnia: Fasc. 3 De Oratore*. Vol. 2. Stuttgart: Walter de Gruyter, 1995.
- Daly, Peter M. «El cruce de la imagen emblemática con la publicidad y la propaganda modernas». En *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, 151-62. Mallorca: Universitat de les Illes Balears y College of the Holy Cross, 2002. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=816001>.
- Daly, Peter Maurice. *Emblem Theory: Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre*. Nendeln/Liechtenstein: KTO Press, 1979.
- Dekoninck, Ralph. «Imaginar la ciencia: la cultura emblemática jesuita entre ars rhetorica y scientia imaginum». En *Escrituras de la modernidad*.

- Los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*, editado por Perla Chinchilla y Antonella Romano. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- Díaz de Bustamante, José Manuel. «Sobre los orígenes del emblema literario: lemmata y contexto». En *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*, Sagrario López Poza. A Coruña: Universidade da Coruña, 1996.
- Escalera Pérez, Dolores Reyes. *La imagen de la sociedad barroca Andaluza: estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza, siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, 1994.
- Espinosa, Félix Lucio. *El pincel*. por Francisco Sanz, 1681.
- García Arranz, José Julio. «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones». En *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, 229-56. Mallorca: José J. de Olañeta, Universitat des Illes Balears, College of the Holly Cross, 2002.
- García Arranz, José Julio, y Francisco Javier Pizarro Gómez. «Teoría y práctica de la imagen de las imprese en los siglos XVI y XVII». En *Emblema aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, editado por Rafael Zafra (ed.). Madrid: Ediciones AKAL, 2000.
- García Gibert, Javier. «Los fundamentos epistemológicos del Conceptismo». En *Barroco*, editado por Pedro Aullón de Haro, 483-520. Madrid: Verbum, 2004. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1036382>.
- García Mahiques, Rafael. «Imagen conceptual e imagen narrativa». En *Emblemática trascendente*, editado por Rafael Zafra y José Javier Azanza. Pamplona: Sociedad Española de Emblemática y Universidad de Navarra, 2011.
- González de Zárate, Jesús María. «Prólogo a la Hieroglyphica de Horapolo». En *Hieroglyphica*, de Horapolo. Madrid: Akal, s. f.
- González Martínez, Eloy. «El tema de la Vanitas en la Schola Cordis: la emblemática al servicio de la teología ascética». En *Florilegio de estudios de Emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, editado por Sagrario López Poza, 411-24. A Coruña, 2004. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=861005>.
- González Muñoz, Fernando. «El emblema como sistema de comunicación». En *Estudios sobre literatura emblemática española*, editado por Sagrario López Poza, 155-66. A Coruña: Sociedad de cultura Valle Inclán, 2000. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2099171>.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Vol. II. Barcelona: Editorial Castalia, 1969.
- Iversen, Erik. *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*. Copenhagen: Gad, 1961.
- Jesús, Santa Teresa de. *Las Moradas*. Madrid: Biblioteca Cervantes Virtual, 2013.
- Ledda, Giuseppina. «L'opera letteraria e storica di Alciato». En *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*. Pisa: Università, 1970.
- . «Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra». En *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1996.
- Menestrier, Claude-François. *L'art des emblemes*. París: R.J.B. de la Caille, 1684.
- Merino, Luis. «Retórica y memoria artificial: de la Antigüedad al Renacimiento». En *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, editado por Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull. Barcelona: Universitat de les Illes Balears y College of the Holy Cross, 2002.
- Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 2005.
- Núñez de Cepeda, Francisco. *Empresas Sacras*. Editado por Rafael García Mahiques. Madrid: Tuero, 1988.

- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica: Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades ...* en la Imprenta de Sancha, 1795.
- Poza, Sagrario López. *Libros de emblemas y obras afines en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela: catálogo de la Exposición Conmemorativa «Compostella Aurea»*. A Coruña: Univ Santiago de Compostela, 2008.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- . *Mundo simbólico: Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid: Ediciones AKAL, 2012.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. «Consideraciones sobre la vanitas en la emblema española». *Libros con arte, arte con libros*, 2007, 715-27.
- . *Vanitas: Retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro, 2012.