

# **El misterio de la imagen en el Siglo de Oro y el Renacimiento del descifrar**

Strosetzki, Christoph

First published in:

El Siglo de Oro español: Texto e imagen, S. 95 – 112, EUNSA, Pamplona 2010,  
ISBN 978-84-313-2732-3

Münstersches Informations- und Archivsystem multimedialer Inhalte (MIAMI)

URN: urn:nbn:de:hbz:6-01479463425

## EL MISTERIO DE LA IMAGEN EN EL SIGLO DE ORO Y EL RENACIMIENTO DEL DESCIFRAR

*Christoph Strosetzki.*  
*Universität Münster*

Una imagen puede ocupar el lugar de un texto, pudiendo facilitar su comprensión o dificultarla. Lo primero ocurre en el caso de la literatura ejemplar o de los emblemas. Lo último en el caso de las divisas y los jeroglíficos, que en el Siglo de Oro son contemplados como escrituras gráficas y criptogramas. Con ello no se hace referencia al acto de cifrar como lo practicaba César, que escribía sus mensajes en griego para evitar que los comprendiesen sus enemigos, o a un especial sistema de cifrado consistente en sustituir la primera letra del alfabeto por la cuarta y la tercera por la última<sup>1</sup> sino más bien al uso de las imágenes y representaciones objetivas para comunicar importantes y confidenciales circunstancias. La difusión, de todos modos, del habla a través de imágenes es destacada por el retórico romano Quintiliano cuando señala que «paene iam quidquid loquimur figura est»<sup>2</sup>.

### 1. LA DOCTRINA ESOTÉRICA

Una lista de criterios de cómo las imágenes pueden corresponder a los objetos la establece Cosma Rosselli en el capítulo nueve de la segunda parte de su *Thesaurus artificiosae memoriae* (1579). Su lista se orienta a las figuras retóricas y se revela tanto asociativa como simbólica. Las correspondencias son posibles por «similitud, dividida en similitud en la sustancia (el hombre como modelo microcósmico del macrocosmos) y en la cantidad (los diez dedos de Dios para los Diez Mandamientos); por metonimia y antonomasia (Atlas para la Astronomía o los astrónomos, el oso para el hombre colérico, el león para el orgullo, Cicerón para la Retórica); por homonimia: el perro para la constelación

---

<sup>1</sup> Caesar, *Bellum Gallicum*, 156 (V, 48).

<sup>2</sup> Quintilian, *Institutio oratoria*, IX, 3, 1 («presque toutes nos locutions actuelles son figurée»).

del *Canis Maior*; por ironía y contraste: la cabeza hueca para el sabio; por huellas: la pisada para el lobo o el espejo, en el que Tito se admira, para Tito; por nombres de distinta pronunciación: *sanum* para *sane*; por similitud nominal: Arista para Aristóteles; por género y tipo: el leopardo para animal; por símbolos paganos: el águila para Júpiter; por pueblos: la flecha para los partos, el caballo para los escitios, el alfabeto para los fenicios; por signos del zodíaco: el signo por la constelación; por la relación entre órgano y función; por atributos accidentales comunes: el negro para el cuervo; por jeroglíficos: la hormiga para la prudencia»<sup>3</sup>.

La teoría de las signaturas, según la cual cualquier elemento de la naturaleza posee en su forma un elemento indicador reconocible de sus propiedades ocultas, fue acuñada por Paracelso (1493-1541) aunque pudo remitirse al neoplatónico Estéfano de Alejandría de principios del siglo VII. De este modo los siete planetas conocidos en la Antigüedad: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno se asocian a los siete metales: la Luna con la plata, Mercurio con el mercurio, Venus con el cobre, el Sol con el oro, Marte con el hierro, Júpiter con el estaño y Saturno con el plomo.

Plinio, por su parte, relacionó los planetas con los colores. Así, Saturno era blanco, Júpiter claro, Marte fogoso, la estrella matutina brillante, la estrella vespertina tenue, Mercurio resplandeciente, la Luna templada y el Sol ardiente y radiante. Qué otras propiedades ocultas son reconocibles por medio de la teoría de las signaturas puede verse a través del ejemplo de Saturno. Es el planeta más alejado del Sol y es clasificado por ello como especialmente lento por lo que es personificado, con frecuencia, en la figura del anciano. Como planeta del plomo aparece, frente al Sol, como especialmente imperfecto y cercano al caos lo que se simboliza, asimismo, con el dragón. El plomo es, de hecho, el responsable de que Saturno represente todo lo oscuro, profundo y negro. El espíritu saturnino se asocia con la melancolía y es signo de conocimiento de las cosas ocultas y de elocuencia. Dado que también los siete días de la semana se corresponden con los siete planetas y Saturno se asocia con el Sabbat, en la óptica del Cristianismo primitivo representa el Dios judío que es superado por el Sol, el planeta del domingo. Digno de mención es, por otro lado, que el número siete posibilita sucesivas analogías como con las *septem artes liberales*, con las siete notas de la escala musical con la armonía esférica de los siete planetas resultante de las mismas, con las siete subdisciplinas en las que se dividen las *artes magicae* del siglo XV o con los Siete Sabios de Grecia a los que Platón hace referencia en el «Protágoras»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ver Eco, 2002, p. 180.

<sup>4</sup> Stockinger, 2004, pp. 26-28.

¿En función de qué rasgos se caracteriza una doctrina esotérica? En griego la palabra *esoterikos* designa 'lo interior' y significa que, por ejemplo, en la filosofía griega, una doctrina sólo para la enseñanza interior, como la escuela peripatética de Aristóteles, no está prevista para el público. De este modo, Empédocles fue expulsado del círculo de discípulos de Pitágoras por haber publicado doctrinas secretas sólo destinadas a los pitagóricos en otro lugar<sup>5</sup>. También se puede calificar la doctrina esotérica como hermética. La palabra *Hermética* se explica mediante el adjetivo *hermético*, que puede significar tanto denso y cerrado como oscuro y misterioso, de tal forma que sólo con esfuerzo puede profundizarse en algo o extraer conclusiones de ello. Faivre designa como los cuatro rasgos distintivos de la Hermética, en primer lugar, las correspondencias, esto es, analogías entre el micro- y macrocosmos, así como entre números y símbolos. En segundo lugar, la representación de la naturaleza viva en la que todo está relacionado y que está compuesta de elementos básicos unitarios. En tercer lugar, la imaginación, que establece la conexión entre el mundo visible y el invisible divino y en cuarto lugar, la transmutación, esto es, la reencarnación o en nuevo nacimiento en un estado más elevado<sup>6</sup>. Un texto importante de la tradición hermética es el *Corpus hermeticum*, configurado con un criterio filosófico, convirtiéndose, de esta forma, en elitista, en la medida en que no permite a cualquiera acceder a la doctrina hermética caracterizada por el sentimiento religioso así como por la sobriedad racional.

El secretismo posee una función protectora para ambos lados. Por una parte, el hermético no corre el riesgo de ser malinterpretado por la masa del gran público; por otra, a través del mismo el ignorante no es inducido a comprender la doctrina de forma incorrecta. En el *Corpus hermeticum* Hermes se dirige a su hijo con las siguientes palabras: «Ahora que has aprendido todo de mí, promete silencio sobre el milagro divino, hijo mío, y no reveles a nadie el legado de la reencarnación para que no seamos tenidos por traidores»<sup>7</sup>. El sobre todo en el Renacimiento valorado maestro de la sabiduría, Hermes Trismegisto, cuyo atributo «Trismegisto» lo acredita como tres veces más grande de su tamaño, era considerado el autor mítico o del antiguo Egipto de los escritos herméticos hasta que Isaac Casaubon (1559-1614) destruye el mito de la elevada edad del texto demostrando que sólo pudo originarse en los siglos después de Cristo. Con todo, esto no impidió que los herméticos modernos posteriores vieran en el núcleo del texto antigua sabiduría egipcia, aun cuando la configuración formal y escrita del *Corpus hermeticum* era griega. Especialmente conocidos entre los antiguos

---

<sup>5</sup> Ver Diogenes Laertios, *Leben und Lehre der Philosophen*, 54, p. 391.

<sup>6</sup> Faivre, 1996, pp. 22-32.

<sup>7</sup> *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, XIII, 22, p. 188.

herméticos son, por lo demás, Orfeo y los misterios órficos, Pitágoras y su doctrina de la metempsicosis, así como la corriente religiosa del Gnosticismo, cuyo centro se asentaba en Egipto y Siria. En los siglos V y VI aparece Dionisio Aeropagita, cuya obra, reunida en el *Corpus Dionysiacum*, une Cristianismo y Neoplatonismo, ostenta rasgos místicos y se ocupa de la doctrina divina, de la angelología y demonología.

En la medida en que muestra las limitaciones de la razón y aduce lo indefinible como base de todo lo definido, ejerce especial influencia en el periodo de la recepción aristotélica medieval por parte de la Escolástica pero también en el Renacimiento en Marsilio Ficino (1433-1499) y Pico della Mirandola (1463-1494). Este último parte de una sabiduría primitiva original que se transmite de los bárbaros a los griegos y de ellos a su presente del siglo XV. En particular, señala a Hermes Trismegisto y a Orfeo. El humanista italiano se remite aquí a los Padres de la Iglesia Orígenes e Hilario, que afirman que Moisés en el Monte Sinaí no sólo había recibido la ley desarrollada en cinco libros que más tarde legaría a la posteridad sino también su oculta y verdadera interpretación, que sólo habría confiado a sus discípulos, manteniéndola en secreto frente al pueblo. Según Orígenes, también Jesús habría confiado muchas cosas de forma oral a sus discípulos, que no debían escribir para que no se difundieran a nivel general entre el pueblo. Moisés, según afirma Pico della Mirandola en otro lugar, habría recibido de Dios y a través de la naturaleza un saber sagrado. Dado que el pueblo judío no podría haberlo comprendido, se lo ocultó, revelándose tan solo a los sacerdotes egipcios que ya poseían por su parte doctrinas secretas. A partir de este momento, los sacerdotes egipcios se habrían convertido en maestros de Empédocles, Pitágoras y Platón<sup>8</sup>.

De forma cifrada encuentra asimismo cabida en la Biblia el saber oculto, de tal modo que este supone un punto común que hace coincidir la religión judía y la cristiana en sus fundamentos y con la cábala podrían encontrar una explicación que permitiría el conocimiento de las leyes, para poder leer el mundo como libro: «Sicut vera Astrologia docet nos legere in libro Dei, ita Cabbala docet nos legere in libro legis»<sup>9</sup>. La *Oratio de hominis dignitate* (1486) de Pico della Mirandola, que contempla al hombre como «magnum miraculum» y lo hace corresponder al macrocosmos como microcosmos, no deja de estar influenciada por el escrito «Picatrix», subtítulo «el fin del sabio», un texto originalmente árabe traducido

<sup>8</sup> Ver Stockinger, 2004, p. 615.

<sup>9</sup> Giovanni Pico della Mirandola, *Conclusiones nongentae, in omni genere scientiarum*, o.O., 26.

al castellano por encargo del Alfonso X el Sabio que dio origen a la posterior edición latina, de gran difusión en el siglo XV<sup>10</sup>.

## 2. EL MUNDO COMO LIBRO

También los objetos del mundo son percibidos y registrados como imágenes. La idea de que puede leerse en el mundo como en un libro aparece en la Edad Media latina cuando se recomienda a los predicadores que usen junto a la Biblia el libro de la naturaleza para la recopilación de materiales. Ideas similares encontramos en Hugo de San Víctor, Juan de Salesbury y el padre Buenaventura. Los jesuitas fueron los que en el Siglo de Oro actuaron bajo el lema de buscar y encontrar a Dios en todas las cosas<sup>11</sup>. En este sentido cabe mencionar, asimismo, a Fray Luis de Granada, quien recomienda en su *Símbolo de la fe* leer en el libro de las criaturas bellas y perfectas del mundo la verdad y grandeza de su Autor<sup>12</sup>. Citando a Séneca recomienda Fray Luis de Granada indagar los secretos que se esconden tras lo visible: «que la misma naturaleza nos crió, no sólo para obrar, sino también para contemplar. Y por esto dice que ella imprimió en nuestros ánimos un natural deseo de saber las cosas secretas. Por donde muchos navegan y andan peregrinando por regiones muy apartadas, por sólo este interés de saber cosas escondidas»<sup>13</sup>.

Del concepto de naturaleza se ocupa Antonio de Torquemada en su *Jardín de las flores curiosas* (1570). Tras relativizar la posición aristotélica valiéndose de Santo Tomás de Aquino, descubre en todos los seres de la creación la voluntad y la razón del Creador. Para llegar a esta fuente apela a la contemplación de las cosas mundanas: «Porque no hay cosa más digna de admiración para los buenos y claros juicios que ver esta máquina y composición del mundo; aquel movimiento de los cielos con tan grande orden y concierto; los efectos del Sol y de la Luna y de los otros planetas; la fortaleza de los polos, sobre los cuales se mueven estas cosas con tan grande y admirable armonía, sin salir un punto de su

---

<sup>10</sup> Ver Ritter y Plessner (ed.), *Picatrix. Das Ziel der Weisen von Pseudo-Magriti*, 1962.

<sup>11</sup> Dekoninck, 2007, pp. 105-118.

<sup>12</sup> «vemos cómo por el conocimiento de las criaturas nuestro entendimiento se levanta al conocimiento del Criador, así como por el conocimiento de los efectos venimos en conocimiento de las causas de do proceden. Pues como este mundo visible sea efecto y obra de las manos de Dios, él nos da conocimiento de su hacedor». Luis de Granada, *Introducción del Símbolo de la Fe*, p. 14.

<sup>13</sup> Luis de Granada, *Introducción del Símbolo de la Fe*, p. 13.

compás»<sup>14</sup>. Numerosos son según Torquemada los elementos del mundo, desde las nubes, pasando por el hombre y sus distintas formas, hasta los frutos y las flores a los que Torquemada hace referencia por poder ser interpretados como mensajes secretos.

De forma similar vincula Juan de Pineda en sus *Diálogos familiares* (1589) la metáfora del libro con el mundo como creación de Dios. Con ello, completa la metafórica del libro mediante la metáfora de la letra: el mundo se convierte en un abecedario en el que figura el alfabeto de las criaturas. Cada una de ellas sirve en este mundo como letra viva a través de la cual el hombre accede al conocimiento de Dios. Así, del análisis de la letra pasa al análisis de la frase y finalmente al conocimiento sensual. De este modo los elementos individuales del mundo aparecen primero a los sentidos externos como letras separadas la una de la otra que aún no forman una frase completa con sentido. Cada letra equivale a uno de esos elementos, objeto de la vista. La combinación de las letras para formar significados de palabras se convierte en tarea de las capacidades intelectuales más elevadas que llevan de lo particular a lo general. Para Juan de Pineda, la construcción de conceptos generales le está reservada, finalmente, a la razón<sup>15</sup>. El conocimiento general supremo que se extrae a partir de los elementos equivalentes a las letras es aquel que posee el Creador. La lectura en el libro del mundo y la unión de sus letras sirve, por tanto, a la comprensión de Dios con lo que la metáfora de la letra amplía sus dimensiones como metáfora del conocimiento.

El monje agustino Fray Luis de Alarcón también usa en su *Camino del Cielo* (1547) la apreciada metáfora del libro. Efectivamente, distingue dos tipos distintos de fenómenos en el mundo. Por un lado, aquellos que llama libros de Dios y que se caracterizan por ser obras divinas. Por otro, aquellos que designa como libros del demonio que se distinguen, frente a los anteriores, por ser obra e instrumento del diablo. A los dos tipos distintos de fenómeno pertenecen, desde luego, entre otros, los libros impresos correspondientes. La lectura de libros impresos por parte de los eruditos encuentra, sin embargo, su complemento a través de la posibilidad de la lectura de los libros del mundo compuestos por el propio Creador en los que el analfabeto puede leer sin mayor problema cada día o cada hora: «Puede y debe gozar así el idiota como el letrado en todo tiempo y también en todo lugar»<sup>16</sup>. Nadie puede disculparse con la excusa de no tener tiempo u ocasión para este tipo de lectura pues esta es posible en todas partes: en casa, de camino, en el jardín, en la calle o en la plaza. Mediante la contemplación

<sup>14</sup> Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 105.

<sup>15</sup> Pineda, *Diálogos familiares de agricultura cristiana*, p. 443.

<sup>16</sup> Luis de Alarcón, *Camino del cielo*, 29r.

del cielo estrellado se puede, por un lado, percibir el amor y la grandeza del Creador pero, por otro, además, distinguir un Arcángel descendiendo con una trompeta para anunciar el Juicio Final. Del mismo modo, fenómenos simples como campanas de iglesia o personas amables son letras en el libro del mundo cuyo significado se interpreta leyendo. En el refrescante jardín puede leerse cómo son el jardín y el deleite del Paraíso<sup>17</sup>. La interpretación de los fenómenos en el libro del mundo está abierto para Alarcón también a los analfabetos lo que no significa, sin embargo, que sea fácil de desentrañar o que no se eleve hacia terrenos misteriosos.

### 3. MITOS

También los mitos poseen capacidad de representación como simbolizaciones metafóricas. Para Juan Pérez de Moya (1513 - 1597) tras cada fábula inventada por poetas y sabios se encuentra una «escondida moralidad y provechosa doctrina»<sup>18</sup>. En su obra *La filosofía secreta* (1584) distingue en la interpretación de los mitos de la Antigüedad un sentido literal, alegórico, anagógico, tropológico y físico basándose, de este modo, en los *Diálogos de amor* de León Hebreo que supone en el cifrado de los hechos a través de historias un ocultamiento de verdades astrológicas y teológicas:

Han querido decir estas cosas con tanto artificio y hermetismo por muchas razones. Primero porque estimaban que era odioso a la naturaleza y a la divinidad el manifestar sus excelentes secretos a cualquier hombre; y en esto han tenido razón, porque difundir demasiado la ciencia verdadera y profunda es ponerla en manos de los ineptos, en cuya mente se estropea y adultera, como le ocurre al buen vino en un mal recipiente<sup>19</sup>.

Remitiéndose a San Isidoro interpreta Pérez de Moya el mito de Saturno del que proceden los dioses: «En esto quisieron denotar la vicisitud de las cosas, y que la corrupción de una cosa es generación de otra»<sup>20</sup>. Y allí donde es narrado que Saturno devora a sus propios hijos explica Pérez de Moya que la imagen no hace referencia a los años sino a las cosas que con el tiempo desaparecen y surgen.

---

<sup>17</sup> Luis de Alarcón, *Camino del cielo*, 32r.

<sup>18</sup> Pérez de Moya, *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes. Filosofía secreta*, p. 313.

<sup>19</sup> León Hebreo, *Diálogos de Amor*, p. 220.

<sup>20</sup> Pérez de Moya, *La filosofía secreta*, p. 71.



Según Baltasar de Vitoria la filosofía en forma de fábula se desarrolló de manera más temprana representándose a través de los medios de la Literatura de la Pintura «cuya moralidad envolvió la antigua filosofía en tantas fábulas para enornación y hermosura de la Poesía, Pintura, y Astrología y en cuyo ornamento los Teólogos de la Gentilidad, desde Mercurio Trismegisto, hasta el divino Platón, hallaron por símbolos y jeroglíficos la explicación de la naturaleza de las cosas, como consta del Pimandro, y de Timeo, que los Egipcios por cosas sagradas tanto escondieron del vulgo»<sup>21</sup>. Precisamente la interpretación física de los mitos en conexión con imágenes astrológicas es abordada por Sebastián de Covarrubias en la definición que de *fábula* ofrece en su *Tesoro de la Lengua Castellana* de 1611:

Hase de notar que todos aquellos grandes filósofos que se dieron a la especulación del movimiento de los cielos y de sus efetos, la generación y la corrupción de las cosas elementadas, la conversión por parte de los mismos elementos, para ocultar su dotrina, fingieron esa multitud de fábulas con tanta diversidad de dioses, entendiendo por ellos el sol, la luna, las estrellas, los elementos; y a unos pusieron Júpiter, como el aire, Juno a la exhalación y vapor que sube de la tierra, Febo al sol, Diana a la luna y de los demás se entiende lo mismo. Fingieron aquellas transformaciones que llaman metamorfoses, en razón de la corrupción de unas cosas y le generación de otras y todas las causas y efetos naturales disfrazaron con estas invenciones; como hasta hoy día vemos que lo hacen los alquimistas, cuyo lenguaje no se puede entender sino con particular estudio y con la contracifra que ellos tienen<sup>22</sup>.

Entre la interpretación física de los mitos y los jeroglíficos no existe, por tanto, ninguna diferencia de carácter sustancial. Algo comparable ocurre con los elementos, según Juan de Pineda, que no ve en la lucha de los dioses homéricos sino el proceso de cambio de los mismos: «Porque por Neptuno se entiende el agua y por Apolo el fuego, y ansí de los demás»<sup>23</sup>.

#### 4. JEROGLÍFICOS

Isidoro de Sevilla citaba a Heródoto (Libro II), según el cual, los egipcios que escriben de derecha a izquierda poseen dos sistemas de escritura: uno santo y otro difundido de forma general. Platón menciona en el *Fedro* a Hermes Trismegisto, cuyos herméticos libros se remontan a una antiquísima sabiduría

<sup>21</sup> Vitoria, *Primera Parte de Teatro de los dioses de la gentilidad*.

<sup>22</sup> Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s.v. *fábula*.

<sup>23</sup> Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, P. Juan Meseguer Fernandez (ed.), Madrid, BAE, 1963, Bd. III, S. 224.

sacerdotal. Los jeroglíficos de los egipcios, escribe ya Diodoro Seculo en el tercer libro de su obra histórica sobre el nacimiento de Cristo, no forman sílabas a partir de letras sino que ofrecen una imagen cuyo sentido figurado debe grabarse en la memoria. Así, puede encontrarse la imagen de un azor, de un cocodrilo, de una serpiente; de los miembros humanos, un ojo, una mano, el rostro y otros similares. El azor significará, entonces, todo lo que suceda con rapidez pues el vuelo de este animal es casi el más rápido. El cocodrilo, por otra parte, hará referencia a todo lo malo mientras el ojo aparece como velador del derecho y como guarda del cuerpo entero<sup>24</sup>. De las extremidades, la mano derecha con los dedos extendidos simboliza la generosidad mientras la izquierda con el puño cerrado indica el mantenimiento y la conservación del patrimonio. Según Tácito, los egipcios fueron los primeros en expresar sus pensamientos mediante figuras de animales que esculpían en piedra. En el quinto libro de sus *Stromata* informa Clemente Alejandrino de los jeroglíficos egipcios que, bien representan las cosas de forma directa a través de la imitación, bien aportan un símbolo alegórico o se expresan de forma simbólica por medio de ciertos enigmas. Lo primero ocurre, por ejemplo, cuando el Sol es representado por medio de un círculo; lo segundo, cuando el Sol es representado por medio de un escarabajo porque este forma una bola de una boñiga y la atrae hacia sí<sup>25</sup>. Registros de estos enigmáticos jeroglíficos encontramos, asimismo, en los *Hieroglyphica* de Horapolo. Datados entre los siglos II y IV d. C., fueron traducidos del egipcio al griego por un tal Filipo y adquiridos y llevados a Florencia en 1412 donde despertaron una gran atención<sup>26</sup>. En ellos figura, por ejemplo, la anguila para una persona hostil, la abeja para un pueblo sometido a un rey, el elefante para una persona fuerte y honrada, el cocodrilo para un ladrón o una persona colérica, el león para la ira, el toro para la valentía sin temeridad.

Fray Francisco Colonna (1433/1434-1527) en su obra *Hypnerotomachia Poliphili*, acerca de pirámides egipcias, esfinges y obeliscos, impresa en 1499 por Aldus Manutius en Florencia, construye a partir de jeroglíficos frases completas remitiéndose en la medida de lo posible a las pautas de modelos previamente hallados pero ideando, a su vez, analogías libres. Así, ordena una serie de imágenes en varias líneas que poseen un significado determinado. De este modo, la frase «Tras el trabajo, haz ofrendas de forma voluntaria al dios de la naturaleza y así harás volver progresivamente el espíritu a la sumisión de Dios y él dirigirá con compasión la segura protección de tu vida y la conservará ilesa» es el

<sup>24</sup> En el *Physiologos* hay elementos de *Hieroglyphika* de Horapollon. Para los animales ver Bernat Vistarini y Sajó, 2008.

<sup>25</sup> Ver Volkman, 1923, pp. 5-7.

<sup>26</sup> Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. González de Zárate; ver Brunon, 1982 y Drysdall, 1989.

resultado de la siguiente sucesión de imágenes: una cabeza de toro con dos aperos de labranza en los cuernos, un altar con una llama ardiendo así como un ojo y buitres en la parte delantera, una pila, una jarra, un ovillo de hilo, una sandalia con un ojo, un ancla, un ganso, una lámpara con una mano, un timón con una rama de oliva, dos ganchos, un delfín y un arca cerrada<sup>27</sup>.

El intento de Colonna de formar frases a partir de imágenes causó tanta impresión que Aldus editaría poco más tarde en el año 1505 los ya mencionados *Hieroglyphica* de Horapolo, lo que movió a Erasmo de Rotterdam, que por aquel entonces se encontraba en Venecia, a incorporar la divisa de Aldus «Festina lente», representada mediante un ancla con un delfín, a sus *Adagia*, citando los jeroglíficos como fuente. Explica Erasmo que: «Así se llaman precisamente los misteriosos signos de escritura que en tiempos antiguos eran tan usados, sobre todo, por videntes y sacerdotes egipcios, pues estos consideraban una profanación revelar los misterios de la sabiduría al pueblo en un sistema usual de escritura como lo hacemos nosotros. Por ello, cuando estimaban algo como digno de ser sabido entonces lo representaban con figuras de animales o cosas, de tal forma, sin embargo, que no fuera fácilmente comprensible para cualquiera. Sólo aquel al que se le alcanzan las características específicas de una cosa, aquel que comprende el carácter verdadero de un animal de forma entera y completa podrá finalmente desentrañar el significado a través de la combinación de significaciones de símbolos»<sup>28</sup>.

Finalmente, los *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis* de Piero Valeriano de 1556 se remiten no sólo a Horapolo sino a Grecia y Roma así como a la Biblia<sup>29</sup>. En su carta dedicatoria a Cosimo de Medici hace referencia a modos de expresión jeroglíficos de Moisés y de los profetas y ve en el salmo 78, 2: «Abriré en parábolas mi boca, revelaré cosas

<sup>27</sup> Ver Giehlow, 1915, p. 60.

<sup>28</sup> Erasmus von Rotterdam, *Adagiorum chiliades*, p. 475 (Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften* Bd. 7): «So heißen nämlich die geheimnisvollen Schriftzeichen, die in alten Zeiten viel verwendet wurden, besonders von den ägyptischen Sehern und Priestern. Denn sie hielten es für eine Profanierung, die Mysterien der Weisheit in gewöhnlicher Schrift dem gemeinen Volke preiszugeben, wie wie es tun. Wenn sie daher etwas für wissenswert erachteten, dann stellten sie es mit Bildern von Tieren oder Sachen dar, jedoch so, daß es nicht für jedermann ohne weiteres verständlich war; nur wer die spezifischen Eigenschaften einer Sache, die besondere Wesensart eines Tieres erfaßt und voll und ganz begriffen hatte, der konnte schließlich durch Kombination der Symbolbedeutungen den Sinn enträtseln».

<sup>29</sup> Ver Rolet, 1999; Talavera Esteso, 2008, y también González de Zárate, 1989.

escondidas desde el establecimiento del mundo»<sup>30</sup> el anuncio del lenguaje jeroglífico. De forma más práctica piensa Filippo Fasanini cuando en su introducción a su traducción latina de Horapolo (1517) recomienda, como aplicación práctica, colocar símbolos jeroglíficos con cortas sentencias en objetos de adorno o de uso cotidiano<sup>31</sup>. Con esto, la ciencia jeroglífica se convierte en disciplina auxiliar del arte de las divisas.

De los jeroglíficos parten también los *Emblemata* de Alciato que codifican pensamientos de estas características en verso. Como destaca en su escrito «De verborum significatione»<sup>32</sup>, las palabras designan algo mientras las cosas son designadas. Sin embargo, matiza, también las cosas designan en ocasiones, como sucede en el caso de los jeroglíficos en Horo y Ceremón. A probar este hecho destina sus *Emblemata*<sup>33</sup>. La obra de Alciato se difundió a través de numerosas glosas y traducciones, también al español<sup>34</sup>. Sin embargo, no abordaremos aquí la temática de los emblemas de los que Alciato sentó la base sino las empresas que su amigo Paolo Giovio introduce en su obra *Dialogo dell'Imprese militari e amorose*. Mientras la imagen, que en el emblema trimembre apoya la función didáctica ejemplificando, es explicada mediante un largo comentario, el carácter hermético se mantiene sólo en la empresa compuesta de imagen y texto corto que recibe el nombre de divisa. En lo sucesivo, por tanto, trataremos las divisas, entre cuyas características Giovio cuenta la de que no debe ser tan oscura que se necesite a la profeta Sibila para desentrañar su significado ni tampoco tan clara y comprensible que se encuentre al alcance de cualquier plebeyo. La obra de Giovio apareció en 1561 en la traducción española de Alfonso de Ulloa que, a su vez, añadió a la edición las empresas de Gabriel Simeón<sup>35</sup>.

## 5. DIVISAS

Como antecedente de las divisas señala López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596) los jeroglíficos, a los que llama empresas: «el jeroglífico, que sólo tiene pintura y ficción sin lenguaje [...] por los cuales los egipcios

<sup>30</sup> *La Santa Biblia. De la Vulgata Latina y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y espositores católicos*, p. 36.

<sup>31</sup> Volkmann, 1923, p. 30.

<sup>32</sup> Lyon, 1530.

<sup>33</sup> Ver Volkmann, 1923, p. 41.

<sup>34</sup> Ver Alciato, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas*, ed. Zafra; y también Mañas Núñez, 2008.

<sup>35</sup> Jovio, *De las empresas militares, y amorosas, compuesto en lengua italiana, en el cual se tracta de las devisas, armas, motes, o blasones de linajes*, Lyon, 1561.

antiguos mostraban sus conceptos; como si para significar simplicidad pintásemos una paloma, y para la astucia, una serpiente o raposa, y para la ira, un cisne. [...] así que éste no es tanto poema, cuanto una metáfora de una cosa en otra»<sup>36</sup>. López Pinciano distingue las claras lecciones morales contenidas en los emblemas de las divisas que tampoco para él deben ser claras a primera vista. Podemos observarlo de forma clara en el siguiente ejemplo: «El cuerpo de la Empresa es una doncella, que en la mano derecha tiene una corona de laurel, y en la siniestra, una palma; y dice la ánima o la letra: *Maxima fui*»<sup>37</sup>. El hecho de que la divisa no sea entendida de forma inmediata por todos dice mucho en favor de su calidad: «Agora digo que la empresa es buena, porque es clara a los discretos y oscura a los que no lo son»<sup>38</sup>.

Con todo, la distinción entre empresa y emblema se pierde en la España del siglo XVII mientras en Francia se asienta con aún mayor intensidad<sup>39</sup>. Buen ejemplo de ello es el jesuita francés Pierre Le Moyne con su obra *De l'art des devises avec divers recueils de Devises du mesme Auteur*<sup>40</sup>. Mientras, en su opinión, la divisa sólo permite las figuras más nobles, el emblema deja asimismo espacio a figuras fantásticas, irreales o incompletas. Mientras el tema de la divisa se refiere a personas, el emblema se mueve en el terreno de lo teórico y axiomático. Sobre todo lo moral y lo didáctico son un rasgo fundamental del emblema, determinado por la enseñanza escolar. Frente a este, las divisas pertenecen al adorno de la Corte y al dominio real. Divisa y emblema reflejan, por tanto, en buena medida, la diferencia entre el mundo de la Corte y el de la sabiduría escolar burguesa. Le Moyne exige para la divisa la posesión de una cierta «delicatesse» «qui la veut esloignée de la foule, et ne luy souffre rien de commun et de vulgaire»<sup>41</sup>. De este modo queda vedada a la capacidad de entendimiento de la gran mayoría pero lo que al pueblo se le plantea como un misterio, el noble puede admirarlo como profundo y rico de ingenio. Finalmente se trata de un «art originaire de la Cour». Así, la divisa enseña la «philosophie qu'il faut à la Cour». Dado que en las divisas suponen «la peinture et la parole

<sup>36</sup> López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, t.1, pp. 295-296.

<sup>37</sup> López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, t.1, p. 298.

<sup>38</sup> López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, t.1, p. 299: «Sí, dijo Hugo, porque, presupuesto que la victoria es pintada con semejante cuerpo, la ánima es divina, la cual enseña que la victoria mayor es vencer el hombre a sí mismo».

<sup>39</sup> Un ejemplo: Lorenzo Ortiz, S. J., *Memoria, entendimiento, y voluntad. Empresas que enseñan, y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*, Juan Francisco de Blas, Sevilla, 1677; ver Bernat Vistarini, 2000 y García Arranz, 2000.

<sup>40</sup> Le Moyne, *De l'art des devises avec divers recueils de Devises du mesme Auteur*, Paris, 1666.

<sup>41</sup> Le Moyne, *De l'art des devises*, p. 203.

des Héros: l'image des grandes ames», Le Moyne reduce el círculo de personas que pueda llevar como distintivo una divisa a los príncipes y a aquellos que se destacan por un elevado nacimiento, cargo o peculio. Además, también las damas que sobresalen por su nacimiento, posición o mérito y los poetas y escritores significativos. Una divisa puede tan sólo ser ostentada, entonces, por aquel cuyas cualidades estén a la altura del carácter elitista de la divisa. Sólo de este modo sintoniza la divisa con el sujeto en rango, fuerza física, nombre, tipo de arma, posición, estilo de vida o experiencias personales. Sólo así constituye el verdadero retrato de su portador. Sin embargo, a la vez lo eleva a lo heroico y pertenece al género de los «Eloges abregez et des Hymnes en petit»<sup>42</sup>. El carácter sublime de las divisas y sus portadores se corresponde, según Le Moyne, con los materiales en los que son representadas, los lugares en los que se encuentran a la vista y las circunstancias en las que son mostrados. Así, aparecen sobre oro, esmeraldas, seda, ágata, y ópalo; son accesibles a la vista en banderas de ejércitos, en el uniforme de los criados pero también en escudos o sellos nobles, en relojes, espejos o en las pulseras de una dama y se muestran al público en festividades, bodas o duelos. No en grado menor aprecia Le Moyne las artes implicadas en la producción de la divisa. Mientras la pintura, el bordado y la escultura son determinantes en la parte figurada, la poética lo es en la lingüística<sup>43</sup>. Las divisas evolucionan a lo largo de los siglos se encuentran hoy en logos de compañías y empresas<sup>44</sup>.

## 6. PROSPECTIVA

El carácter elitista de los jeroglíficos se transmite a un público real y aristocrático, hecho destacado por Blaise de Vigenère en su *Traicté des chiffres, ou secretes manières d'escrire* de 1586:

L'écriture ausurplus est double; la commune dont on vse ordinairement; et l'occulte secrete, qu'on desguise d'infinies sortes, chacun selon sa fantaisie, pour ne la rendre intelligible qu'entre soy et ses consçachants: Ce sont les chiffres, comme on les appelle d'un mot corrompu [...] là où anciennement les Hebreux, Chaldees, Egyptiens, Ethiopiens, Indiens, ne s'en seruoient, que pour voiler les sacre-secrets de leur Theologie, et Philosophie [...] afin de les garantir et

<sup>42</sup> Le Moyne, *De l'art des devises*, 11, p. 222.

<sup>43</sup> Le Moyne, *De l'art des devises*, p. 12.

<sup>44</sup> Ver Daly, 2003.

substraire du prophanement de la multitude et en laisser la cognoissance aux gens dignes<sup>45</sup>.

Aquí se alude ya al carácter elitista del hermetismo barroco que Gracián alaba en el *Criticón* cuando en la cuarta y la quinta crisis habla de Zahorí y Tahúr alabando el arte de descifrar. Será este principio estético que rija la Agudeza, en la que los emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas son caracterizados como «la pedrería preciosa al oro del fino discurrir»<sup>46</sup>. A través de ellos, el arte de la palabra se sirve de la pintura, que expresa de forma figurada sus conceptos, instituyéndose, de este modo, en «linaje de aguda invención»<sup>47</sup>. El descifrar se convierte con Gracián en desengaño y presenta el arte del desciframiento barroco como sucesor de aquellas misteriosas imágenes del Renacimiento, herencia, a su vez, de la antiquísima sabiduría egipcia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, A., *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas*, ed. R. Zafra, Barcelona, José J. de Olañeta, 2003.
- Bernat Vistarini, A. y T. Sajó, «*Imago veritatis*. La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema», en *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, ed. C. Chaparro, J. J. García, J. Roso y J. Ureña, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2008, t. 1, pp. 215-238.
- Bernat Vistarini, A., «La emblemática de los jesuitas en España: Los libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Garau», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. R. Zafra y J. J. Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 57-68

<sup>45</sup> Vigenère, *Traicté des chiffres, ou secretes manières d'escrire*, Paris, 1586, 3v y 4r: «Por lo demás, la escritura tiene una doble función: un instrumento que utilizamos de manera habitual, y el oculto secreto que disfrazamos de formas infinitas, cada cual a su antojo, a fin de hacerlo inteligible para sí mismo y sus cómplices. Son los símbolos, tal y como los denominamos mediante una palabra corrupta, [...] que hebreos, caldeos, egipcios, etíopes e indios utilizaban únicamente para ocultar los secretos sagrados de su teología y filosofía [...] con el fin de protegerlos y evitar su profanación por parte de la muchedumbre, permitiendo que sólo las personas dignas los conocieran».

<sup>46</sup> Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 729.

<sup>47</sup> Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 723.

- Brunon, C., «Signe, Sigure, Langage: Les *Hieroglyphica* d'Horapollon», en *L'emblème à la renaissance, société d'édition d'enseignement supérieur*, Paris, Giraud, 1982, pp. 29-47.
- Caesar, *Bellum Gallicum*, Münster, Guthardt, Aschendorff, 1973.
- Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Daly, P., «The European Impresa: From Fifteenth-Century Aristocratic Device to Twenty-First-Century Logo», *Emblematica: an interdisciplinary journal for emblem studies*, 13, 2003, pp. 303-332.
- Das Corpus Hermeticum Deutsch*, ed. C. Colpe y J. Holzhausen, Frommann-Holzboog, Stuttgart, Bad Cannstatt, 1997.
- Dekoninck, R., «Ars symbolica et ars meditandi. La pensée symbolique dans la spiritualité jésuite», en *L'emblème littéraire. Théories et pratiques*, ed. S. Rolet, Paris, Larousse, 2007, pp. 105-118.
- Diogenes Laertios, *Leben und Lehre der Philosophen*, Stuttgart, Reclam, 1998.
- Drysdall, D., «A Note on the Relationships of the Latin and Vernacular Translations of Horapollo from Fasanini to Caussin», *Emblematica. An interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 4.1, Spring 1989, pp. 225-241.
- Eco, U., *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, München, dtv, 2002.
- Erasmus von Rotterdam, *Adagiorum chiliades*, ed. T. Payr, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1972.
- Faivre, A., *Esoterik*, Braunschweig, Aurum, 1996.
- García Arranz, J. J. y F. J. 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. R. Zafra y J. J. Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 189-207.
- Giehlow, K., *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus*, Wien, Leipzig, Tempsky, Freytag, 1915.
- González de Zárate, J. M., «La herencia simbólica de los *Hieroglyphica* en las *Emblemas Morales* de Juan de Horozco», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 38, 1989, pp. 55-72.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Turner, 1993.
- Horapolo, *Hieroglyphica*, ed. J. M. González de Zárate, Torrejón de Ardoz, Akal, 1991.



- La Santa Biblia. De la Vulgata Latina y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y espositores católicos*, Madrid, Gaspar y Roig Editores, 1854.
- Le Moyne, P., *De l'art des devises avec divers recueils de Devises du mesme Auteur*, Paris, 1666.
- León Hebreo, *Diálogos de Amor*, Barcelona, Publicaciones universitarias, 1986.
- López Pinciano, A., *Filosofía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953.
- Luis de Alarcón, fray, *Camino del cielo*, Guadalajara, 1547 (München, Staatsbibliothek).
- Luis de Granada, fray, *Introducción del Símbolo de la Fe*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, 1948.
- Mañas Núñez, M., «Filosofía moral en los *Comentarios* de Diego López a los *Emblemas* de Alciato», en *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, ed. C. Chaparro, J. J. García, J. Roso y J. Ureña, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2008, t. 2, pp. 895-911.
- Ortiz, L., *Memoria, entendimiento, y voluntad. Empresas que enseñan, y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1677.
- Paulo Jovio, *De las empresas militares, y amorosas, compuesto en lengua italiana, en el cual se tracta de las devisas, armas, motes, o blasones de linajes*, Lyon, Casa de Guillelmo Roville, 1561.
- Pérez de Moya, J., *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes. Filosofía secreta*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
- *La Filosofía Secreta*, Barcelona, Glosa, 1977.
- Pico della Mirandola, G., *Conclusiones nongentae, in omni genere scientiarum*, o.O., 1532.
- Pineda, J. de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. P. J. Meseguer Fernández, Madrid, BAE, 1963.
- Quintilian, *Institutio oratoria*, ed. H. Bornecque, Paris, Institution Oratoire, Librairie Garnier Frères, s.a.
- Ritter, H. y M. Plessner (ed.), *Picatrix. Das Ziel der Weisen von Pseudo-Magriti*, London, The Warburg Inst., 1962.
- Rolet, S., «Genèse et composition des *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano: Essai de reconstitution», en *Unmanisti Bellunesi fra Quattro e Cinquecento. Atti*

- del convegno di Belluno 5 novembre 1999*, ed. P. Pellegrini, Firenze Olschki, pp. 211-244.
- Stockinger, H., *Die hermetisch-esoterische Tradition*, Olms, Hildesheim, Zürich/New York, 2004.
- Talavera Estesó, F., «Sentido y origen de los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano a la luz de sus textos prologales», en *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, ed. C. Chaparro, J. J. García, J. Roso y J. Ureña, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2008, t. 2, pp. 759-783.
- Torquemada, A. de, *Jardín de flores curiosas*, ed. G. Allegra, Madrid, Castalia, 1982.
- Vigenère, B. de, *Traicté des chiffres, ou secretes manières d'escire*, Paris, 1586.
- Vitoria, B. de, *Primera Parte de Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Imprenta Real, 1657.
- Volkman, L., *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig, 1923.