

ANALECTA MALACITANA

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
XXII, 1 (1999)

EL EPIGRAMA EN LA LITERATURA EMBLEMÁTICA ESPAÑOLA¹

SAGRARIO LÓPEZ POZA
Universidade da Coruña

El diccionario de la Real Academia Española define *Epigrama* como

[...] una composición poética breve en que con precisión y agudeza se expresa un solo pensamiento principal, por lo común festivo o satírico.

Otras definiciones suelen coincidir en los rasgos de brevedad, ingenio y giro rápido al final de la composición. Por lo general, se admite, como indica Alonso López Pinciano², que el nombre de epigrama proviene de que

[...] estos poemas breves se solían poner en algunos lugares sobre estatuas, declarando dellas alguna hazaña memorable, o significándola como mejor cada uno parecía; esto fue al principio, y después, tomó el nombre mismo de epigrama cualquier otro poema que le pareciese en lo breve y agudo, sin que fuese sobrescrito en parte alguna.

La misma precisión sobre el origen de la noción de epigrama la veremos más abajo en otros preceptistas, al tratar de diversos aspectos.

Sin embargo, la variedad de epigrama de la que me voy a ocupar principalmente ahora no es tanto la composición poética autónoma, sino la que forma parte de

¹ Una síntesis de este trabajo fue presentada en el IV Congreso Internacional de la AISO (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996).

² *Philosophia antiqua poetica* (ed. de A. Carballo Picazo), III, CSIC, Madrid, 1973, págs. 250-253.

un conjunto, el de los tres elementos fundamentales del emblema como género: *inscriptio* (mote o lema), *pictura* (imagen) y *suscriptio*. Ésta, en los libros de emblemas, solía estar compuesta de dos partes: un epigrama que intenta explicar la imagen de la *pictura* y expresar la aplicación moral que se pretende y una glosa o comentario en prosa (declaración) en donde se abunda en la moralidad haciendo por lo general ostentación de erudición. Los libros de empresas, menos populares, destinados a un público más cortesano y culto, a diferencia de los libros de emblemas, no precisaban de la ayuda del epigrama y en la *suscriptio* prescindían generalmente de él.

Desde el mismo nacimiento del emblema como género, con la publicación del *Emblematum liber* de Alciato, en 1531, el epigrama es parte esencial de él. El modelo principal de Alciato fue el epigrama griego tal como se halla en la *Anthologia palatina cum planudeis*, impresa en Florencia en 1494. Era una de las versiones de lo que generalmente englobamos hoy bajo la denominación de *Antología griega*³. Se sabe que Alciato, estaba traduciendo a comienzos de 1520 epigramas griegos de la Antología, como hacían muchos humanistas en ejercicios de traducción e imitación. Según un buen número de críticos, no menos de 50 de los 212 emblemas de Alciato pueden ser rastreados en traducciones o imitaciones de epigramas griegos. Para algunos, entre un emblema de Alciato y un epigrama de la *Antología* sólo hay diferencia en el nombre⁴.

³ Estos poemas abarcan desde el período de las guerras persas (siglo V a. C.) hasta casi la caída de Constantinopla en 1453. A lo largo del tiempo, se compilaron colecciones diversas de estos epigramas que fueron a formar lo que hoy llamamos la *Antología Griega*, que se compone de más de 4,000 poemas que representan el trabajo de más de 300 poetas. La más temprana de esas colecciones fue compilada por Meleagro, hacia el año 60 a. C. Quizá el grupo más fino de ellos es el de Cephalas, realizado durante el siglo X, que desapareció y, por desgracia, no se encontró hasta 700 años después. La única colección conocida en Europa durante los siglos XV y XVI fue la de Máximo Planudes, confeccionada durante el siglo XIV. Planudes (h. 1260-1310), teólogo y erudito bizantino, recopiló y transcribió de su puño y letra la antología de epigramas conocida por *Antología Planudea* (o Palatina). Los poetas neolatinos y los humanistas se inspiraron tanto en la *Antología griega* como en Marcial y Ausonio y produjeron un número considerable de composiciones epigramáticas que hicieron revivir el género durante los siglos XV y XVI. Tuvieron especial importancia el cardenal Bembo, Giovanni Pontano, Angelo Ambrogini (Poliziano) Jacopo Sannazaro, Andrea Alciato y, en España, uno de los más importantes de estos epigramatistas fue el valenciano Jaime Falcó.

⁴ Lo que realmente compuso Alciato fue una colección de 99 epigramas en latín, con lema o título y comentario y dedicó su obra al duque Maximiliano Sforza. Presentó la obra al consejero imperial Peutinger, quien la dio a conocer al impresor Steyner. Éste consideró oportuno que cada epigrama fuera ilustrado, siguiendo la tradición de obras que por la profusión de ilustraciones estaban teniendo mucho éxito, como la *Hyperotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna, y encomendó la tarea al grabador Breuil. Así surgió uno de los libros de mayor éxito en la historia de la cultura de Occidente (ha llegado a tener 175 ediciones). Con él nacía un género, que recogía sabiamente algo que estaba en el ambiente, es decir, la creación de un lenguaje ideográfico, a base de imágenes, explicadas con textos, bajo la pretensión de imitar la sabiduría del mundo antiguo, especialmente los jeroglíficos egipcios, en una forma arbitraria. El éxito que pronto alcanzó instó a Alciato a ampliar la colección, que llegó a fijarse en 212 emblemas. La intención de Alciato la manifiesta en una carta a Calvi (9 de diciembre de 1521, aunque fue impresa como de 1522). La concepción utilitaria de su librito como ayuda para artesanos o artistas fue pronto desbordada por sus imitadores y comentaristas.

Hay un largo recorrido desde el epigrama griego al latino clásico y de éste al practicado por los humanistas, tanto en versiones en latín como en traducciones y ejercicios de imitación en lenguas vernáculas. La *Antología griega*, Catulo, Marcial⁵ y el poeta galo del siglo IV Ausonio⁶ son influencias que no pueden dejarse de tener en cuenta para el estudio del epigrama emblemático, pero entre sus composiciones, por lo general festivas, satíricas, mordaces⁷, y las de los emblemistas, de naturaleza moralizante o didáctica, aunque haya ciertas constantes que permiten que el nombre dado a las composiciones sea el mismo (*epigrama*) hay también diferencias notables. Mary Thomas Crane⁸ ha observado que en la Inglaterra del siglo XVI se desarrollaron varios subgéneros de epigrama como vehículos para transmitir contenidos morales y didácticos, en latín o en inglés. Aunque no dispongamos de un estudio semejante para el caso de España, es presumible que no sería muy diferente. Humanistas y reformadores estaban muy interesados en esta variante seria del género, que no siempre se inspiró en fuentes clásicas. Hacia 1520 el epigrama estaba bien establecido como vehículo para un tipo de consejo moral, poco cercano a las agudezas satíricas de Marcial,

al verse la utilidad didáctica que ofrecía para moralizar. Véase J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Cornell University Press, Ithaca-Nueva York, 1935, págs. 195-209 y A. Saunders, «Alciati and the Greek Anthology», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 12, 1982, págs. 1-18.

⁵ Suelen adjudicarse a Marcial aproximadamente 1.556 composiciones, la mayoría de ellas ajustadas a la definición dada de epigrama. Aunque es cierto que la obra de Marcial no fue extensamente leída en la Edad Media, su nombre no fue olvidado del todo. Lo cita, a menudo, Isidoro de Sevilla, y hay evidencias de que sus epigramas fueron conocidos durante estos siglos e incluso imitados de vez en cuando en composiciones latinas. Fue durante el Renacimiento cuando se puso muy de moda; la *editio princeps* de los epigramas, que apareció sobre el año 1471, fue seguida de muchas reimpresiones y revisiones. En gran medida, su popularidad puede advertirse en que, antes de 1600, habían aparecido más de cuarenta ediciones. Los comentarios del Obispo Perotti sobre el *Liber de Spectaculis* y el primer libro de epigramas, publicado en Venecia en 1489, ocupan no menos de mil páginas en folio. Véase A. A. Giuliani, *Martial and the Epigram in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1930.

⁶ Sus epigramas, junto con sus otros poemas, se imprimieron en Venecia, por primera vez, en 1472.

⁷ Aunque la *Antología griega* contiene elementos gnómicos y cristianos, la mayor parte de esos poemas tratan del vino, las mujeres, los efebos, cantos, etc. Véase al respecto P. Jay (ed.), *The Greek Anthology*, Londres, 1973, págs. 16-17. Y aunque algunos críticos han tratado de mostrar que la sátira de Marcial tiene un propósito moral serio, parece claro que ésta no es la forma que presenta la mayor parte de su producción. Él llama a sus epigramas *nugae* (bagatelas o fruslerías), la colección la denomina *liber iocorum* (libro de chistes) y describe su estilo como *argutus* y *lepidus*.

⁸ M. Thomas Crane, «Intret Cato: Authority and the Epigram in Sixteenth-Century England», en B. K. Lewalski (ed.), *Renaissance Genres. Essays on Theory, History, and Interpretation*, Cambridge, Massachusetts y Londres, 1986, págs. 158-186. La autora de este estudio analiza autores que publicaron colecciones de epigramas entre 1505 y 1577: Thomas More, William Lily, John Constable, John Heywood, Robert Crowley, John Parkhurst y Thimoty Kendall. Los epigramas de Thomas More se publicaron con algunos de Lily en 1518; la colección de Constable, en 1520, y Lily publicó un pequeño grupo de epigramas en 1521. Estas versiones humanísticas del epigrama muestran que sus autores sabían lo que querían hacer con el género, elevarlo de rango, para lo que utilizaron modelos eruditos serios, de características morales y didácticas que le prestaran autoridad.

y en cambio próximo a los modelos de poemas admonitorios de la *Antología griega* y los *Disticha Catonis*⁹, que fueron a menudo considerados como epigramas y que influyeron a los epigramatistas medievales tanto como Marcial o incluso más. En la evolución conviene tener también en cuenta otras dos influencias algo desdenadas hasta ahora. Una es la importancia capital de la multitud de ejercicios escolares que se realizaban en la época (*progymnasmata*) para aprender y fortalecer los conocimientos de oratoria y retórica. Por su brevedad, el epigrama se prestaba a ejercicios de traducción del griego al latín, del latín a lenguas vernáculas, y a la práctica de la *imitatio*. Por sus características de condensación, brevedad y agudeza, unidas a la modalidad didáctica y moralizante que va prevaleciendo entre quienes lo practican desde unas posiciones neostoicas o propias del humanismo cristiano, componer epigramas se vio como un perfecto ejercicio del aticismo¹⁰.

De menor importancia para el epigrama que ahora nos ocupa es la influencia que en el desarrollo del género tuvo la tradición del *pasquín*, especie de epigrama que fue muy popular para los reformadores y usado como vía de crítica contra la iglesia católica. De estos pasquines se editaban colecciones anuales en prosa y verso¹¹.

Mucho antes de que los preceptistas, como fruto de la observación de pautas repetidas que lograban fraguar y ser imitadas como paradigma, establecieran unas normas, los autores se vieron obligados en el Renacimiento a improvisar a la hora de adaptar los contenidos y las formas clásicas a las vernáculas. En esos intentos, se pueden observar constantes que resultan fundamentales para que el género siguiera siendo reconocido como tal por los receptores.

⁹ Escalfigero, que negó la autoría de los *Dísticos* a Catón el Censor, a pesar de todo, sentía que su pureza estilística podía ser sólo un producto de la antigüedad. Así, los dísticos no fueron desdeñados por los Humanistas del XVI, que los consideraron un modelo aceptable de antiguo Latín puro. La edición de Erasmo fue la más frecuentemente usada en las escuelas inglesas, y contenía los comentarios de Erasmo a los dísticos, versiones griegas de Maximus Planudes (quien compiló la *Antología griega*), *Apophtegmata* de Ausonio y sabios griegos, el «Mimi» de Publilius Syrus, y versiones del credo y otros textos religiosos traducidos en dísticos elegíacos por Erasmo. Los *Dísticos de Catón* parecen haber sido considerados un tipo de epigrama, incluso aunque estén en dísticos hexámetros en vez de en el metro usual epigramático, e incluso aunque están impresos en verso continuo con dísticos individuales distinguidos con números en el margen izquierdo.

¹⁰ Véase M. Fumaroli, *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Librairie Droz, Ginebra, 1980, pág. 526.

¹¹ Véase el trabajo citado de M. Thomas Crane. La más influyente de las colecciones fue editada por un protestante que vivía en Suiza y publicada en Basilea en 1544. Se titulaba *Pasquillorum tomi duo* y contenía el «Julius exclusus» de Erasmo y diálogos del famoso protestante Ulrich Hutton. La sección más importante para el epigrama era la encabezada: *quae sequuntur Epigrammata diversa ex diversis tam Pasquillicis quam aliis doctorum hominum scriptis collegimus*. Siguen epigramas de Conrad Celsus, Iannus Pannonius, Marullus y otros neolatinistas influyentes. Se incluyen también dos sátiras anticlericales de Tomás Moro. Muchos de los epigramas del *Pasquillorum tomi duo* estaban probablemente influenciados por Marcial. Difieren de los suyos en que estos dicen el nombre propio de personas conocidas importantes. El propósito era avergonzar a un personaje público y llamar la atención sobre los vicios ascendentes de la iglesia romana. Con frecuencia tratan de inconveniencias sexuales.

Una de esas constantes parece ser la que atañe al sentido, que debe ser satírico, entendido como tal la denuncia de vicios personales o sociales. Pero mientras que en los epigramas clásicos, especialmente los de Marcial y los de sus imitadores, como Ausonio y los que a su vez se inspiran en ellos en el siglo XVI, prevalece la voz de un censor irónico que denuncia a alguien en particular por un vicio concreto y personal, en la modalidad humanística menos apegada a la mera imitación de los clásicos se incorpora un cambio notable. Quien habla ahora, lo hace desde la autoridad que le da bien la edad o la sabiduría, con un tono admonitorio, y se dirige no a un solo individuo, sino a la colectividad para advertir, enseñar, adoc-trinar en torno a cuestiones morales. Así lo indica Juan de Horozco, en el Prólogo a sus *Emblemas morales* (Segovia, Juan de la Cuesta, 1589) y en el libro I, que puede considerarse la primera preceptiva del emblema publicada en España. Manifiesta, siguiéndolo las tendencias neoestoicas del momento, que con su trabajo pretende ayudar a que el individuo que lea su libro aprenda a conocerse a sí mismo y adquiera el ánimo para sufrir las adversidades, para lo cual le ofrece:

[...] algunas reglas y avisos morales para el común provecho de todos, en que hallaran para diferentes negocios consejo, y para sus cuidados y pesadumbres algún consuelo por ser mucho de lo que se escriue enseñado del mismo trabajo y tribulacion en que se han de exercitar los buenos y los que dessearen serlo. Mas por estar aduertido quanto suelen cansar semejantes razones me parecio ayudarlas del ingenio y la curiosidad para que mejor se oygan (fol. 5v-6r).

Es evidente que es la finalidad didáctico-moral la que induce a Horozco a componer sus emblemas, y que por eso mismo los escribe en español¹², como justifica:

[...] lo qual no se escusaua por auerse escrito con intento que aprouecharse en particular a los de nuestra nacion, pues seria justo ocuparse en buenas leturas los que no saben mas que nuestra lengua y para los de otras partes se vee que también aprouecharà el libro por estar nuestra lengua tan entendida en el mundo que ya viene a ser tan general como la Latina, y aun a algunos les parece que lo es mas o lo sera muy presto (fol. 10r).

También deja claro en el Libro I, capítulo XVIII que

[...] las emblemas no admiten burla por ser inuentadas para enseñar verdades y desengañar.

Para Juan de Horozco el epigrama, como parte de un emblema, ha de tener un tono admonitorio, didáctico. El deseo de que la enseñanza la capte un mayor

¹² Aun así, él tradujo sus emblemas al latín, y añadió dos libros más (cien emblemas), en una edición con el título *Emblemata moralia* publicada en Agrigento, en 1601, cuando era obispo allí.

número de personas insta al autor a dotar de versos en castellano a sus emblemas, pues deleitan, enseñan y mueven.

Para su hermano, Sebastián de Covarrubias, que también escribió un libro de *Emblemas morales* (Madrid, 1610), en su obra *Tesoro de la lengua castellano o española* (Madrid, 1611), bajo la voz de «epigrama» sólo dice: «Vale tanto como sobre escrito» y da su etimología griega. Pero, en la voz *emblema*, al final, indica:

[...] Metafóricamente, se llaman emblemas los versos que se subscriben a alguna pintura o talla, con que sinificamos algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema y de su autor.

Lopez Pinciano¹³ considera que el epigrama admite cualquier materia y tono, y estima fundamental la característica de

[...] suma brevedad y agudeza suma, porque, no las teniendo, queda muy desabrido y enfadoso; que el concepto, si es largo, cansa, y, si boto, hiere como mazo.

Al hablar del emblema, precisa que lo considera una

[...] especie de epigrama didascálico, porque enseña doctrina moral casi siempre, y podría natural, o lo que más quisiere el dueño; el qual no está atado a doctrina alguna; solamente se ata el autor de la Emblema a poner ánima y cuerpo en ella (cuerpo es la pintura, y ánima, la letra que es sobrepuesta, por la qual es entendida y declarada); átese también a no ser tan claro, que todos le entiendan, ni tan oscuro, que de todos sea mal entendido; ha de mostrar su concepto como entre vidriera; átese también la Emblema a no tratar cosa particular, porque en tal caso sería Empresa¹⁴

Tanto López Pinciano, como Baltasar de Céspedes¹⁵ consideran la variedad de temas que puede tratar el epigrama. Éste último, al ocuparse de *Los poetas epigramáticos*, explica que el epigrama procede de que era una inscripción para esculturas que se levantaban en honor de los dioses o de los hombres. Los vincula con los epitafios que se usaban en los túmulos de los difuntos, que Platón aconsejaba que no tuvieran más de cuatro versos para que los caminantes los pudieran leer. Luego,

[...] ya por esta brevedad, ya porque contenía principalmente alabanzas o censuras, se llamó a todo este poema epigrama. El tema propio de esta clase de composición es incierto; pero todos los existentes pueden ser tratados en él, y así contiene elogios y vituperios, burlas, historias, fabulas, relatos breves y otras muchas cosas.

¹³ *Philosophía antigua poetica*, pág. 252.

¹⁴ *Philosophía antigua poetica*, t. pág. 296.

¹⁵ Véase N. Marín, «La poética del Humanista granadino Baltasar de Céspedes», *Revista de Literatura*, XXIX, 1966, pág. 217.

Luis Alfonso de Carvallo (cuyo *Cisne de Apolo* podemos decir que es un libro de preceptiva que glosa todo él el emblema 183 de Alciato, «*Insignia poetarum*», y su correspondiente epigrama), en el diálogo tercero, capítulo xx, al tratar de «De las Epigramas y Padrones y Diuisas»¹⁶, considera al epigrama

[...] una breve declaración de algunas divisas o estampas, y se llama assi que es lo mismo que sobrescrito, Sinote para declaracion de alguna pintura obscura, o si la pintura es sabida declara su moralidad breue y sumariamente.

El «Padrón» es una variedad de epigrama para Carvallo que declara con brevedad algún hecho antiguo y suele ponerse en columnas, entradas de puertas, etc. Asimismo alude a otra variedad que es en realidad un mote alusivo a una divisa. Lo resume al final todo en una octava:

*La pigramma declara la pintura
o su moralidad sumariamente
tambien es el breue escriptura
con que la antiguedad es permanente
la señal y diuisa que es obscura
por ser oculta cosa conueniente,
suele en un verso o cifra declararse
y de la propria cosa aprouecharse.*

Siguiendo las observaciones de los preceptistas, podemos considerar entre las características del epigrama que nos ocupa el servir para *declarar* o aclarar el sentido de una imagen, con que se pretende que el lector obtenga una enseñanza moral de carácter universal, no particular. Aunque se mantiene la constante clásica de la brevedad, el epigrama destinado a ser «alma» de un emblema sacrifica la agudeza verbal (inconveniente para el fin didáctico, porque se presta a ambigüedad en el mensaje) en aras de procedimientos conceptuales diferentes, que conectan, por analogía, los atributos asociados a unos objetos o seres concretos representados en una imagen con nociones abstractas de carácter ético. Más que ingenioso a la hora de dar un giro final inesperado y agudo a la composición, se espera que el autor de epigramas emblemáticos realice con pericia la compleja red de correspondencias analógicas. Asimismo, el tono satírico-burlesco del epigrama clásico cede en favor del admonitorio propio del sermón o la homilía.

Tal vez el preceptista que mejor precisa estos términos sea el conde italiano Emmanuele Tesauro¹⁷, que fue jesuita hasta 1634¹⁸. En su famoso tratado de Retórica

¹⁶ Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo* (introd., ed. y notas de A. Porqueras Mayo), Reichenberger, Kassel, 1997, pág. 303.

¹⁷ E. Tesauro, *Il canocchiale aristotelico ossia Idea delle argutezze heroiche volgarmente chiamate imprese esaminate in fonte co' rettorici precetti del divino Aristotele, che comprendono tutta la Rettorica e la Poetica elocuzione*, Turin Sinibaldo, 1670. La primera edición (1654) formulaba su título de otro modo: *Idea dell'arguta et ingenua elocuzione*. «Ingenioso» y «heroico» son aquí sinónimos (Grenaille tradujo ya *scherzi geniali* por caprichos heroicos). La noción de *Idea* en

de la nueva sofística italiana, al que él mismo denomina en el «Prólogo al lector» una «oficina facultativa de toda suerte de Artes, y Ciencias»¹⁹, dedica el capítulo XVI del tomo II al *Tratado de los emblemas*²⁰, a los que incluye entre las suertes diferentes de símbolos. Tras definir el emblema según las consideraciones antiguas, llega a una precisión importante:

Pero EMBLEMA propiamente dicho entienden oy los Humanistas, un symbolo popular, compuesto de figura, y palabras, que significan, por modo de argumento algun documento perteneciente a la vida humana, y por esso es puesto por friso, y ornamento en los quadros, en las salas, en los apartos, en las Academias; o impresso en los libros con imagenes, y explicaciones para la publica enseñanza del Pueblo; en donde por popular, y por Pueblo no debes entender la ignorante plebe, sino aquellos medianos ingenios, que puramente entienden Latin, y de letras humanas son medianamente enfarinados; porque el Latin se entiende en todas las Naciones; y para quien no lo entiende, el Epigrama está de mas: en el qual caso podras hacer declaraciones en lengua vulgar (fol. 261).

Al tratar de «En que convengan, o desconvengan entre sí la Empresa, y la Emblema», entre otras muchas precisiones, Tesauro indica que ambas están compuestas de *cuerpo* y *alma* (imagen y palabra). La empresa mira un propósito heroico particular, y el emblema mira un «general documento en orden a la vida humana». Se diferencian en el modo de explicar el concepto. La empresa es más heroica, más aguda e ingeniosa; el emblema, más llano, popular e inteligible, y por ello precisa del epigrama para declarar el documento moral que se espera que se extraiga de él.

Para Tesauro, sin el epigrama no es posible que el pueblo entienda a qué documento moral se aplica la figura simbólica y quedaría el significante sin significado aunque el lema sirviera de alguna pista. Por ello, dice que los Humanistas

[...] considerando el emblema como composición popular, y llana, mas que la Empresa, juntaron con la figura el Epigrama, más claro y difuso que el mote de la empresa, a fin de que haga dos oficios, que son dos partes del Epigrama (fol. 267).

Tesauro es la última metamorfosis de la *Idea* de J. F. Pico y conlleva la reivindicación del *ingenium*: gracia en las técnicas aristotélico-sofísticas, la que está en condiciones de inventar las «naravillas» renovadas y actualizadas.

¹⁸ Había publicado en 1633 los *Panegirici sacri* tratado al estilo de la obra del poeta Marino *Diceria sacra*. Su salida de la Compañía está ligada sin duda a esta publicación. Al parecer, el *Cannocchiale* fue conocido en los años 20-30, anteriormente al libro de M. Peregrini *Delle Acutezze* (1639). Los *Panegirici sacri* (1633) muestran en efecto que sus ideas retóricas están ya maduras y su marriñismo marcado por el gusto senequista de la *argutezza*. Véase Fumaroli, *op. cit.*, pág. 223, n. 373.

¹⁹ Fue traducido al español por el agustino Fr. Miguel de Sequeyros: *Cannocchiale Aristotelico, esto es, Anteojo de larga vista, o Idea de la Agudeza, e ingentosa locución, que sirve a toda Arte Oratoria, Lapidaria, y Symbólica, examinada con los principios del Divino Aristoteles* [...]. Antonio Marín, Madrid, 1741, 2 vols. Uso esta edición y las citas remiten a ella.

²⁰ Fol. 260v. y sig., *ed. cit.*

En la primera se explica la figura material, o sea, la Historia o la Fábula, de modo que el pueblo la entienda, incluso aunque nunca la hubiera «oído»; en la segunda parte del epigrama, se aplica la historia y la figura significativa al documento significado. En ocasiones, para que haya variedad, puede invertirse el orden (comenzando con el documento y acabando con la explicación de la figura).

Según nos sugiere Tesauro, el epigrama tiene tanta fuerza por sí mismo, que no precisa de la imagen para lograr su cometido:

[...] puede conservarse la substancia del Emblema en el solo *Epigrama*; sin la imagen pintada; porque en el mismo epigrama se explica el sujeto de la imagen, y la aplicación (fol. 262)

Aunque Tesauro no se ocupa de la métrica que debe utilizar el epigrama, sí atiende, aunque de forma vaga, al número de versos que lo compongan, que han de ser los que se precisen para cumplir las dos funciones antes dichas (declarar la figura y aplicar el documento moral). Sin atreverse a establecer un número, recomienda brevedad. Si se puede atender a las dos funciones con un dístico, será la inscripción más aguda, pero si pasa de seis versos dice que puede resultar enfadosa.

De modo que, según Tesauro, el emblema, género más popular que la empresa, destinado tanto a la ornamentación como a fines didácticos y doctrinales, precisa de la explicación de la figura conceptual con palabras en forma de epigrama. Éste, ha de ser lo más breve posible; sus límites deseables son entre un dístico y 6 versos. En cualquier caso, esos versos deben atender a las dos funciones obligadas para el epigrama: explicar la figura y declarar el documento moral que encierra.

La estructuración del epigrama en dos partes, que responden a esa necesidad de explicar y declarar, determinó en cierto modo el tipo de estrofa que elegían como vehículo formal los autores que intentaban en el siglo XVI la adaptación a lengua vernácula de los modelos clásicos o neolatinos (bien en traducciones o en la práctica de la imitación). Era preciso buscar un molde breve y que se adaptase a acoger las dos partes estructurales bien en formas de verso castellanas o a la italiana.

El epigrama de corte clásico, con contenido satírico, prefirió, generalmente, el arte menor: las coplas castellanas, coplas reales, coplas mixtas, redondillas o quintillas. A esos esquemas pertenecen algunas composiciones de Castillejo, Hurtado de Mendoza y Baltasar de Alcázar, a quien podemos considerar el maestro del género²¹. Entre las poesías de Alcázar se encuentran 77 epigramas, muy del estilo de los de Marcial. Suele usar la doble redondilla: la primera contiene la descripción de la escena, y la segunda, la moralidad. En ocasiones, la segunda parte es una quintilla en vez de una redondilla. A veces parecen cuentecillos de los que se saca una moraleja, otras son como epitafios jocosos:

²¹ Uso la edición siguiente: Baltasar de Alcázar, *Poesías de [...] precedidas de la biografía del autor por Francisco Pacheco*, Impr. de D. Rafael Tarascó, Sevilla, 1878.

Yace en esta losa dura
 una mujer tan delgada
 que en la vaina de una espada
 se trajo a la sepultura.
 Aquí al huésped notifique
 dura punta, o polvo leve,
 que al pasar no se la lleve,
 o al pisarla no se pique.

Otros son más largos, como el 12, de cuatro redondillas. A veces, son de tres. La mayoría son de dos, y muchos usan la fórmula de dirigirse a alguien en forma de apóstrofe. El uso de estas coplas castellanas lo especifica bien Sánchez de Lima²²:

Las coplas redondillas constan de ocho, nueve, diez y once pies y cada pie de ocho sílabas. Los finales consonantes conciertan en esta manera. Puede el Poeta poner dos consonantes juntos, donde y como le pareciere, con que prosiga siempre el estilo comenzado; que donde los pusiere juntos en una copla, los ha de poner en todas en el mismo lugar (modernizo ortografía).

La mayoría de los autores escogían este molde de la doble redondilla para imitar el epigrama de corte clásico (Lope, Trillo y Figueroa) o la décima (Quevedo, Góngora). En la primera mitad de la estrofa se enuncia el concepto (en caso de ser un libro de emblemas se describe la figura) y en la segunda se desarrolla la crítica, si es de naturaleza aguda y satírica, o se declara la moralidad si el epigrama forma parte de un emblema.

En el caso de la práctica de la imitación o el de las traducciones de epigramas clásicos o neolatinos producidos por humanistas, la elección se producía con independencia del metro utilizado en el original. Los reajustes del sistema son inevitables al no adecuarse a la estructura del texto de partida los moldes estróficos elegidos por el traductor o imitador. Los problemas son expresivos y métricos; tanto de extensión como de adecuación de la estructura.

La octava o el soneto²³ se usaron tanto para poemas escritos en senarios yámicos, escazontes, endecasílabos falecios o en dísticos elegíacos. Son abundantes

²² M. Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano. Compuesta por Miguel Sanchez de Lima Lusitano, natural de Vaiana de Lima*. En casa de Juan Iñiguez de Lequerica, Alcalá de Henares, año 1580, a costa de Diego Martínez. Utilizo la edición de R. Balbín Lucas, serie A, III, Biblioteca de antiguos libros hispánicos, Madrid, 1944.

²³ Para los precedentes italianos de la octava, véase A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, I, Cátedra, Madrid, 1984, págs. 48 y 62-63. Sobre el uso del soneto como molde moderno para los epigramas latinos, ya presente en la obra de Garcilaso y con explícita formulación teórica en las Anotaciones de Herrera, véase el interesante trabajo de G. J. Brown, «Fernando de Herrera and Lorenzo de' Medici: the Sonnet as Epigram», *Romanische Forschungen*, 87, 1975, págs. 226-238. Véase también F. Lázaro Carreter «Dos notas sobre la poética del soneto en los *Comentarios de Herrera*», *Anales de Literatura Hispano-Americana*, VIII, 1980, págs. 315-321.

los casos de traducciones de epigramas de Marcial, Ausonio y Alciato en octavas y sonetos. Ambas formas tienen en común que no admiten que se trate en ellos más que de un motivo; que «acaban razón», en palabras de Miguel Sánchez de Lima²⁴. Los epigramas latinos de entre ocho y doce versos suelen verterse en soneto y los de seis versos en octavas. Para López Pinciano,

[...] el soneto servirá bien al apólogo y al epigrama, si aquésta es larga y aquél es corto; y, si la epigrama tiene el concepto breve, como es lo más ordinario, se puede poner en un serventesio, o en quarteto, o en un madrigal, y, si es breve, en una redondilla de quatro pies. Al fin: como fuesse el concepto se deue escoger la rima; si largo, largo; si breue, breue; si mediano, mediano²⁵.

Habitualmente, el metro latino para los epigramas era el dístico elegíaco, que distribuía el contenido del texto en un número indeterminado de unidades autónomas constituidas por dos versos. El soneto podía adaptarse bien a epigramas compuestos por cuatro dísticos; cada una de las subunidades estróficas que forman a su vez el soneto podía desarrollar uno de los dísticos. El momento culminante del poema, que solía ser el último dístico, quedaba así reflejado en el último terceto del soneto.

La octava se usaba por lo general para verter los epigramas que constaban de cuatro a seis versos. Se podía reproducir con relativa facilidad la disposición estructural desarrollando cada uno de los dos dísticos en cuatro versos. Los epigramas formados por tres dísticos permitían también un acertado desarrollo en octava, ampliando por lo general el último dístico con la aplicación moral con que se concluye el poema. Pronto se tendió a privilegiar la octava como molde ideal de los epigramas latinos de carácter moralizante, por la peculiaridad métrica que favorecía que en el pareado final se condensase el contenido didáctico en forma sentenciosa.

En la traducción más temprana al español de los *Emblemas de Andrea Alciato*, la de Bernardino Daza Pinciano, publicada en Lyon, en 1549²⁶, la estrofa más empleada es la *ottava rhima* (octava real). El soneto es usado en menor proporción, así como los tercetos. En alguna ocasión emplea *media ottava* o *quartel de soneto*. Cuando el epigrama original constaba de pocos versos, realizó su versión en un terceto o un quarteto. Daza divide en dos libros los emblemas y se observa que desde el final del libro primero, la octava cede terreno a las otras formas estróficas. En el interesante prólogo, manifiesta que ha realizado una traducción bastante

²⁴ Indica que las octavas requieren acabar razón a cada segundo pie de dos en dos, y en los dos postreros resumir toda la copla (págs. 62-64). A continuación trata del soneto, que dice que no puede tratar más que de un motivo.

²⁵ López Pinciano pone de ejemplo un epigrama en octava con un concepto agudo (*Philosophia antiqua poetica*, II, págs. 293-295).

²⁶ Hubo dos emisiones en Lyon del mismo año, que cambian sólo la portada, la de Rouille y la de Bonhome.

libre, utilizando una variedad de estrofas que se ajustan, a su manera, a la extensión de los epigramas latinos originales; ha optado claramente por las Coplas italianas o *rimas*, manifestándose defensor del nuevo sistema poético frente a la forma en que parece que comúnmente se trasladaba el epigrama: coplas castellanas o redondillas:

Yo los traduxe en coplas a la Italiana (que eso quise decir quando las llamé rimas, que así llaman ellos a sus coplas), por que veía que vosotros os dá-vades ya más a ellas como a más artificiosas, y así mesmo eran más al propósito porque en pocos versos se dize mas que en las otras Castellanas, que ya todos llamáis *redondillas*.

Daza se preocupa por la armonía o el ritmo, y ha procurado acomodar los motes a palabras que facilitarían su comprensión e incluso ha empleado refranes castellanos cuando ha sido posible. Todas estas opciones las justifica en el prólogo.

Mal Lara²⁷, que criticó esta traducción de Daza²⁸, por estar plagada de rimas forzadas, pasajes oscuros y abundante hipérbaton, elige para sus traducciones poéticas insertas en la *Filosofía vulgar*, para los epigramas más breves, de un par de versos, el terceto, o la redondilla (con menos frecuencia), la quintilla o el ser-ventesio; para los poemas latinos de entre cuatro y doce versos usa el soneto o la octava; para composiciones más largas, tercetos encadenados o combinaciones de heptasílabos y endecasílabos.

En la primera mitad del siglo xvii, un lector anónimo tradujo en los márgenes del ejemplar que se conserva en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander de los comentarios en latín de Francisco Sánchez a los emblemas de Alciato²⁹ 182 de los epigramas latinos. Entre la variedad métrica que utiliza este espontáneo traductor destaca la predilección por la octava real (como ya habían asentado Juan Horozco y su hermano Sebastián de Covarrubias para sus emblemas). De los 182 epigramas, 142 los expresa en octava real, 20 en canción petrarquista, 7 en soneto, 5 en terceto, 2 en redondilla y 6 en otras estrofas.

²⁷ Véase el interesante trabajo de M. I. Osuna Rodríguez, *Las traducciones poéticas en la Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara*, Universidad de Córdoba, 1994.

²⁸ *Filosofía Vulgar*, iv, pág. 10.

²⁹ *Francisci Sancti Brocensis In inclyta Sarmaticensi Academia Rhetoricae, Graecaque lingua Professoris, Comment. in And. Alciati Emblemata, Nunc denuò multis in locis accuratè recognita & quam plurimis figuris illustrata, Lvgduni, Apvd. Gvliel. Rovillivm, MDLXXIII*. En esta edición se utilizan los bloques xilográficos antiguos del propio Roville, probablemente retocados. Es obra erudita en que alardea de muchas lecturas clásicas y sentó las bases de una crítica científica, pues tiende a la búsqueda de las fuentes, confrontando las diversas interpretaciones de autores italianos o franceses, y se aparta de las características didácticas y moralizadoras, más propias de lo hecho hasta entonces en España. Este comentario es el mejor de los producidos por españoles, pero fue más conocido fuera de España que aquí, tal vez porque estaba en latín. Victoriano Punzano ha editado los 182 epigramas que el anónimo traductor escribió a mano en el margen del volumen de estos comentarios del Brocense a 210 emblemas de Alciato. Véase «Traducción inédita de los Emblemas de Andrés Alciato», Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, 58, 1982, págs. 67-114.

Además de las obras que conocemos hoy porque nos han llegado impresas, es bien sabido que la forma más habitual de transmisión escrita de la poesía durante los siglos XVI y XVII era la manuscrita³⁰. Un testimonio temprano de los ensayos que se estaban realizando hacia 1562 para adaptar las formas castellanas al epigrama emblemático se puede apreciar en una obra curiosa que se conserva en parte impresa y en parte manuscrita en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, sobre la que ya hemos trabajado³¹. Los doce dibujos emblemáticos utilizan para su explicación, además de dísticos elegíacos en latín, epigramas en castellano que han elegido, como vehículo formal, principalmente el soneto (9) y la octava (7). A la vez, las formas breves derivadas de la más primitiva función del epigrama como padrón explicativo (que perduran mucho en la fiesta pública para ayudar a comprender jefoglíficos y emblemas de los programas iconográficos de arte efímero) conviven en este manuscrito (en tercetillos, cuartetas, redondillas y quintillas) con epigramas latinos en dísticos elegíacos. El autor de esta *Relación*, Diego de Angulo, había escrito en 1555 otra en la que utilizó coplas quebradas³². Siete años después parece que ya abraza sin duda las formas italianas y elige como métrica apropiada para el epigrama fundamentalmente el soneto y la octava.

Sobre el empleo del epigrama en los libros de emblemas españoles

Es evidente que, en tan breve espacio, no podremos sino tratar de los principales emblemistas españoles que utilizan epigramas para declarar sus emblemas. No por ello dejan de ser interesantes aspectos que trataremos en otro lugar desarrollando más el tema, como son los epigramas políglotas que se utilizan en libros como los de Otto Van Veen (Vaenius) y los epigramas de emblemas sin *pictura*, bien porque se concibieran así o porque las dificultades que entrañaba en la España del momento encontrar grabadores o pagar el elevado precio de la impresión, que se complicaba sobremanera cuando incluía grabados, hacían desistir al autor de incluir las imágenes. Nos limitaremos ahora a ver cuáles son las opciones de Juan de Horozco (100 emblemas), Hernando de Soto (61 emblemas), Sebastián de Covarrubias (300 emblemas) y Francisco de Villava (99 empresas). En total, pues, hemos analizado 560 epigramas³³.

³⁰ Véase al respecto el atinado trabajo de A. Blecha, «El entorno poético de Fray Luis», en V. García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista, I. Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1981, págs. 77-99.

³¹ Se trata de la *Relación de la Christiana rogativa que con Christianissimo coraçon la imperial cibdad de Toledo hizo por la salud del muy alto y muy poderoso Principe don Carlos nuestro señor Principe de España, cuando supo el improviso y subito desastre que le acontecio a su Alteza estando en la villa de Alcalá de Henares año de MDLXII*, Ms. b.IV.18. Véase sobre su descripción, la reproducción de todas las imágenes emblemáticas y la transcripción de los epigramas y su declaración mi trabajo «Emblemas españoles manuscritos en Toledo en 1562», en S. López Poza (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre, 1994)*, Universidade da Coruña, 1996, págs. 129-174.

³² *Flor de solemnes alegrías y fiestas que se hizieron en la Imperial ciudad de Toledo por la conversion del Reyno de Inglaterra*, [el colofón:] Iuan Ferrer, Toledo, 1555.

³³ Para los datos biográficos o relacionados con las obras de estos autores, consúltese G. Ledda,

Juan de Horozco Covarrubias (?-1610)

Juan de Horozco y Covarrubias fue autor del primer libro de emblemas impreso en España³⁴; *Emblemas morales* (Segovia, Juan de la Cuesta, 1589). La obra tuvo diversas reediciones: Segovia, 1591 y Zaragoza, 1604. Estando en Agrigento (1601) tradujo la obra al latín y la publicó con el título *Emblemata moralia...*³⁵ En esta nueva versión para un público internacional, añade cien emblemas más en otros dos libros. A él se debe también una obra de extrema rareza, *Sacra symbola*³⁶, que contiene otros 100 emblemas, dedicados al Papa Clemente VIII. En esta obra, el epigrama está en castellano (en tercetillos), seguido de un dístico latino y una glosa en prosa, también en latín. El uso del tercetillo era común para ilustrar al pueblo sobre el sentido de los jeroglíficos que se exponían en grandes lienzos en túmulos y otros aparatos de arte efímero, especialmente en las exequias reales o en festividades religiosas. Esta variedad de «epigrama» que declara el sentido simbólico de la imagen solía ir acompañado de versículos de la Biblia.

Nos ocuparemos de los *Emblemas morales*, ya que en las otras obras citadas, si no falta el español, es minoritaria su presencia³⁷. Los lemas, a menudo recuerdan enunciados homiléticos, lo que concuerda con el comentario en prosa, largo, con muchas citas eruditas, muchas anécdotas, alusiones a fábulas mitológicas o apólogos tomados de sus muchas lecturas. Se puede deducir que son de primera mano y no tomadas de florilegios. Todo el comentario es muy semejante a un sermón. Repite y aplica la lección del epigrama, como si ésta fuera una parte distinta y sin vínculo con aquella; es decir, un bloque lo forman el lema, imagen y epigrama y otra diferente el comentario en prosa añadido.

Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613), Università di Pisa, 1970 y Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)*, SGEI, Madrid, 1977. Para los hermanos Horozco-Covarrubias, A. González Palencia, «Datos biográficos del licenciado Sebastián de Covarrubias y Horozco», *Boletín de la Real Academia Española*, XII, 1925, págs. 39-72, 217-245, 376-396, 498-514.

³⁴ Las *Empresas morales*, de Juan de Borja, se imprimieron en Praga en 1581. Como su título indica, son empresas, y carecen por ello de epigrama. Sólo las acompaña una declaración en prosa.

³⁵ *Emblemata Moralia D. D. Io. Horozcii Covarrubias de Leyva, Episcopi Agrigentini*, Agrigenti, MDCI. Consta de cinco libros, con un total de 201 emblemas con grabados xilográficos. Esta versión no la recoge P. F. Campa en su bibliografía *Emblemata Hispanica: An annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Duke University Press, Durham y Londres, 1990. M. Praz, en su «Bibliography of Emblem Books», *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1975, cita una compuesta por tres libros. El ejemplar conservado en la Stirling Maxwell Collection de la Biblioteca de la Universidad de Glasgow, *Emblemata moralia*, Girgenti, 1601 (SM608), consta de los cinco libros.

³⁶ *Sacra Symbola D. Io. Horozcii Covarrubias de Leyva Episcopi Agrigentini*, Agrigenti, 1601.

³⁷ El libro consta de 3 partes. La primera, a modo de introducción, es recomendada por su hermano Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua*. El libro 1 constituye el único tratado de preceptiva emblemática conocido que se produjo en España. En él demuestra estar familiarizado con los tratadistas italianos y franceses renacentistas. Sigue una segunda parte, con 50 emblemas y una tercera con otros 50. Cada emblema se inserta en un frontispicio de tipo arquitectónico en que se dispone arriba la imagen, con el mote, cuando lo hay, casi siempre en una filacteria, y abajo la *suscriptio*, en verso; a esto le sigue un muy amplio comentario.

Declara no haber seguido una estructura premeditada en su obra:

[...] escogi esta manera de escriuir sin proseguir materia, porque la variedad deleyte y al que leyere poco o mucho le pueda aprouechar de algo el auer tomado en la mano el libro.

y no duda en calificar el contenido de «reglas y avisos morales para el común provecho de todos», con que deja bien clara su intención didáctica:

Pues con solo ver la figura del qualquier Emblema se representa algo que sea de auiso, y si passan adelante se gusta del concepto, y lo que allí se significa, y mucho mas si se lee la declaracion que se sigue, en que podra dar contento la lection varia que se hallará (fol. 6r-6v).

El argumento principal es siempre el de la existencia terrena concebida como un breve e imperfecto prólogo de la vida eterna. La exhortación ascético-mística al desprecio de las vicisitudes humanas prevalece en Horozco por completo sobre la doctrina práctica. Esta obra está concebida como un florilegio de meditaciones y advertencias sobre Filosofía moral, sobre la precariedad del poder, los peligros de tener una posición privilegiada, la inutilidad del ingenio aplicado a fines egoístas o ambiciosos. Según declara en el Libro I, su intención es *desengañar*. Y, en efecto, el *desengaño* lo impregna todo con tintes de un neoestoicismo muy marcado y reflejado en las muchas citas de Séneca. En esta línea, el uso de las paradojas estoicas es frecuente: lo rico que es el pobre, la libertad de la esclavitud de las pasiones... Predica la indiferencia hacia los bienes terrenos, los trabajos, los falsos honores, las riquezas... Las cosas necesarias cuestan poco; pero el hombre se afana en buscar riquezas, placer y poder superfluos (parafrasea la epístola iv de Séneca). En dos emblemas, Horozco muestra una paráfrasis o cristianización del *Beatus ille* horaciano en una imitación manifiesta de Fray Luis de León (iii, xx, 140r).

Más erudito que creador, trabaja con material de diverso origen. Su obra semeja mucho a una miscelánea o un florilegio muy útil para predicadores, con el estímulo añadido de la imagen visual y una rica representación de lugares de la Sagrada Escritura, filósofos (Pitágoras, Sócrates, Platón, Séneca, Aristóteles) y de poetas y autores clásicos y modernos (Virgilio, Homero, Ovidio, Cicerón, Persio, Plinio, Plauto, Valerio Máximo, Alciato, Giovio...) Parábolas, apotegmas, fábulas mitológicas, anécdotas históricas (hechos y dichos), así como los múltiples motivos simbólicos de la Historia Natural... todo parece apropiado a Horozco para darle una finalidad de sermón. Probablemente no fue él el primero que vio la utilidad de los emblemas para la predicación, pero sí el primero que compuso una obra de tal género con fines que responden a una tal convicción. Otros escritores posteriores seguirán la misma pauta, incluso expresándolo con claridad (Villava y Cepeda). Ya con anterioridad eran varios los que en Europa habían recopilado motivos emblemáticos o diccionarios simbólicos útiles para predicadores. Al aprovecharse los valores paganos en favor del cristianismo se cumple lo recomendado en el concilio de Trento.



Figura 1: J. de Horozco, *Emblemas morales* (1589)

También justifica Horozco el uso del verso:

Y en lo que toca a este libro en particular será razon que se aduierda quanto conuenia se escriuiesse en verso las Emblemas por ser tan essencial dellas, que de otra manera no lo fueran, pues desde su origen y principio se ordenaron en versos para que se lea con mas gusto lo que se dixere en ellos, y aun siendo como han de ser no puede negarse que dan espíritu a lo que se trata, y le ponen a vezes, pues no solo deleytan y enseñan, mas en estremo suelen mouer haciendo los efetos de la musica verdadera (fol. 6r-7v).

Para el *epigrama*, Horozco ha optado por los metros italianos: utiliza 81 octavas reales y 19 sonetos (figura 1). En lo que se refiere a la estructura interna, no dedica siempre, como se suele considerar obligado en los epigramas, una parte a la descripción de la figura y otra a la lección moral que debe extraerse del conjunto. El documento moral se impone en trece ocasiones y no se detiene a describir la figura, ni siquiera alude a ella. Por lo general, Horozco no hace referencia a la imagen más que indirectamente. Desde el primer verso suele enunciar la idea que le preocupa, la moralidad, y sigue manteniéndola durante todo el poema. La imagen para él no es sino un adorno para atraer la atención del lector, pero sin función específica en la explicación. En ocasiones, sólo es en la declaración en prosa donde se alude a la *pictura* y los elementos que la componen. En algún caso, prevalece la exposición sin que concluya en documento moral, y es en la declaración donde tiene que establecerse la relación. Vemos, pues, que, mientras que en algunos emblemistas la glosa o declaración en prosa es algo innecesario y añadido, para Horozco resulta fundamental cuando sus epigramas no cumplen del todo la función de relacionar la imagen con la lección moral. Por lo general, de manera inversa a los demás emblemistas, parte de lo abstracto para llegar luego a lo concreto (véase como ejemplo el emblema 28).

En los casos en que sí que sigue la doble estructura del epigrama, Horozco opta por la distribución siguiente (indicamos en primer lugar el número de versos dedicados a la explicación y en segundo lugar los que sirven a la aplicación del concepto; cuando no hay estructura, indicamos el número de versos completo. Usaremos este mismo esquema en los autores que tratamos luego): 6/2 (en 53 casos); 4/4 (15); 8/6 (10); 8 (9); 14 (4); 11/3 (3); 5/3 (2); 10/4 (2); 2/6 (1); 7/1 (1). Es ostensible la preferencia por la fórmula de 6 versos para explicar y los dos últimos para la moralidad. Ello se ajusta perfectamente a la octava. El pareado final queda como sentencia fácil de recordar. En los casos en que ha optado por la fórmula 4/4 es bastante común la siguiente forma de proceder: dedica los cuatro versos primeros a explicación o exposición del concepto, siguen otros dos que sirven de enlace y reserva los dos últimos para una sentencia. Esta distribución la respetan los hábitos tipográficos antiguos, que solían destacar el primer verso de una secuencia y sangrar los demás, al revés que hoy. La sentencia suele destacarse saliendo del sangrado, aun en ocasiones en que no puede funcionar como entidad sintáctica aislada de los versos que la preceden. Los nexos de transición entre explicación y aplicación son de gran interés y merecen un estudio para el que no disponemos aquí de espacio.

Para la *elocutio*, Horozco hace uso principalmente del género demostrativo o epidíctico (de sus 100 emblemas, 86) frente a los 8 emblemas en que se emplea claramente el *genus* deliberativo. Quedan seis en una frontera difusa. En lo que respecta a la voz, además de la del autor, expositiva y narrativa, en 6 ocasiones se finge que algún elemento de la *pictura* (prosopopeya) habla al lector-espectador: en 3 casos, es el autor el que se dirige a algún elemento de la *pictura*; en 7 emblemas, es un personaje de la imagen el que habla a otro, también representado; por último, en 8 ocasiones, es el autor el que se dirige claramente al lector para amonestar, aconsejar, advertir...

Hernando de Soto (1568-?)

Entre los autores que analizamos aquí, es el único que no es sacerdote, sino un funcionario: fue contador y veedor de la Casa de Castilla de su Majestad vinculado a círculos literarios³⁸. Sus *Emblemas moralizadas* se publicaron en Madrid, por los berederos de Juan Iñíguez de Lequerica, en 1599 y no tuvieron otras ediciones que se sepan. El libro consta de 61 emblemas dispuestos de la manera siguiente: encabeza la página el lema, primero en latín y debajo en castellano. Sigue la imagen, inserta en un sencillísimo marco lineal, bajo la cual va el epigrama y le sigue un comentario no muy extenso, con escolios marginales frecuentes.

Los lemas son variados: desde los que parecen títulos sin más a los que son sentencias que sólo con leerlas desciframos la moralidad. Las *picturae* son unas xilografías que denotan una ingenuidad y tosquedad de grabador principiante o aficionado. Son buena muestra de la escasez de maestros grabadores en la España del momento, como luego confirma Covarrubias, que tuvo que acudir a oficiales extranjeros. En cualquier caso, cumplen bien la función de atraer la atención y a menudo son muy expresivos del significado que quieren transmitir. Los motivos iconográficos de la mitología son de los más frecuentes, seguidos de los históricos, la zoología, la botánica, y otros en grado menor.

Los emblemas se suceden sin conexión o hilo conductor. No parece haber un criterio estructural en los temas elegidos. La mayor parte de la crítica ha visto a Soto como un agradable remanso frente a otros emblemistas españoles de la época, tan obsesionados por una rígida moral neostoica. La brevedad de los comentarios, con pocas citas, e incluso el tamaño del librito, lo han hecho particularmente amable. La lección moral está explicitada o implícita en los epigramas, pero nunca recalcada. Es algo que se toca de paso, pero no constituye el fin primordial o principal propuesto por el autor. Sus lectores no se sienten agobiados por el peso de consejos morales. Aunque trate de temas semejantes a otros emblemistas (lo efí-

³⁸ Tenemos pocas noticias de su vida. Deducimos, por las numerosas composiciones laudatorias suyas que aparecen en otras obras, que debió de tener relación con círculos literarios. Contribuyó con un prólogo a los *Proverbios* de Alonso de Barros, quien le correspondió con otro para sus *Emblemas moralizadas*. Alabó con un poema laudatorio a Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*, obra que se publicó en el mismo año que sus emblemas y en la misma imprenta (véase C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, III, Madrid, 1907, pág. 480). Para Lope de Vega, incluyó algunas redondillas en el *Isidro* y un soneto a *La Arcadia*.

mero de la belleza, que no hay seguridad sino en el cielo, la avaricia, la creencia en augurios, las ventajas del silencio...) no muestra Soto la obsesión catequética de otros autores de emblemas que tratamos. Es sereno y pragmático, y aprecia, pese a lo que pueda aconsejar, las cosas del mundo. Le preocupa no tanto la renuncia y la mortificación como una prudente y sabia vida activa. Considera en sus emblemas tanto la inteligencia del político como las maneras y el comportamiento del cortesano, la creación del poeta, la elocuencia del orador, y se intuyen posibilidades y motivos para una emblemática que se dedique a la educación del príncipe, como luego harán Saavedra y Solórzano Pereyra. Propone la supremacía de la razón, y como ayuda, la *industria*, el ardid, la astucia. Priman, sobre cualquier consideración, los consejos para desenvolverse en la vida; comunica experiencias útiles, de donde pueda obtenerse provecho. La mayor presencia de motivos literarios y clásicos, con respecto a otros emblemistas españoles es ostensible.

Las pretensiones de Soto son claras y sencillas; tal vez es, con Covarrubias, el que aspira a llegar más a un público. Los otros dos, sin poder dejar atrás su condición de sacerdotes, como en ocasiones sí hace Covarrubias, ostentan una erudición que no puede estar destinada a un público llano. Soto traduce los motes; desea que todo sea entendido por un público llano. No se dirige sólo a los «medianos ingenios» que decía Tesauro, es decir, los que habían recibido una formación de latín en las escuelas de gramática; él desea que todo el mundo disfrute con su librito. A ello puede deberse también la elección de la estrofa.

Soto es el único de los emblemistas que atendemos aquí que no usa versos de tipo italiano para sus epigramas. Su finalidad, más didáctica y divulgativa que moral, le insta a utilizar versos más populares, por otra parte convencionales para el género: los octosílabos. La estrofa elegida es la copla castellana, formada de dos redondillas (figura 2). Éste metro es el que usa en 54 de los 61 emblemas; en 6 ocasiones, sin embargo, precisa añadir una redondilla más, y en una ocasión utiliza 4 redondillas para el desarrollo del tema. Tal como indicaban los tratadistas que debía procederse en los epigramas, la primera parte suele dedicarla a la descripción de la escena representada y luego pronuncia el juicio que reenvía a la sentencia, con un procedimiento muy similar al empleado en las fábulas. A esta herencia de la fábula como forma poético-moral, Soto une sus lecturas, manuales de mitología, libros de *facta et dicta*, y otras fuentes características. La ambigüedad lingüística desempeña un papel importante y permite la colaboración del lector en la actividad de descifrar el contenido. Con respecto a la estructura interna del epigrama, procede por lo común dedicando 6 versos (cuando son complas de 8) a la explicación o declaración de la imagen y 2 a la aplicación moral del documento. Esto ocurre en 25 de los epigramas. La otra fórmula preferida, casi en igual medida (24 emblemas) es dedicar una redondilla a la explicación y otra a la aplicación (4/4). Otras variantes menos frecuentes son 10/2 (4 emblemas), 5/3 (2 emblemas), 8 (es decir, sin división en apartados) (3) y el caso excepcional de las cuatro redondillas, que está dividido en 14/2.

En cuando a la *elocutio*, de los 61 emblemas, 56 pertenecen al *genus demonstrativum*, o discurso epidíctico, y 5 al deliberativo.

EMBLEMAS
Judicium lasciviae victrix.
 El Amor todo lo vence.



De Venus en la mañana,
 Dio Paris bien a entender,
 Que con supremo poder
 El amor todo lo allana.
 A lo está, no ay competencia,
 pues es cosa averiguada,
 Que pueden muy poco, ó nada
 La riqueza, armas, y ciencia.

E L

Figura 2: H. de Soto, *Emblemas moralizadas* (1599)

Sebastián de Covarrubias (1593-1613)

Hermano de Juan de Horozco (eligió el segundo apellido de la madre), fue canónigo de la Catedral de Cuenca. El padre de ambos, Sebastián de Horozco, puede decirse que fue un precursor del género emblemático con sus *Refranes glosados*, que al parecer compuso para la instrucción y entretenimiento de sus hijos. La semejanza con los epigramas es evidente, y no es extraño que sus dos hijos practicaran el género perfeccionado.

Según declara en la dedicatoria al Duque de Lerma, el estímulo para componer sus *Emblemas morales* se produjo cuando el autor se hallaba en el reino de

Valencia, procedente de su diócesis de Cuenca. El Marqués de Denia (Duque de Lerma), virrey del reino de Valencia (sabemos que fue nombrado en 1595 y que al menos ocupó el cargo dos años) pidió a Sebastián de Covarrubias que escribiera algún poema «de entretenimiento y gusto». Él confiesa que sólo disponía de un cuaderno de niñerías de mocedad y procedió a ocupar sus ratos de ocio en «cosa de más consideración», que fueron los emblemas. Encontró artistas que le realizaron los dibujos de la «figura del emblema» (como él llama a la *pictura* en la declaración del emblema 215), pero no halló a ningún grabador xilográfico. Hubo de ser más tarde cuando encomendara la labor a oficiales extranjeros. El proceso de redacción y preparación pudo durar, pues, unos quince años hasta que la obra se vio impresa en Madrid, en 1610, por Luis Sánchez. La mutua influencia del *Tesoro de la lengua* y los *Emblemas morales* se advierte a poco que se lean ambas obras. Los *Emblemas*, en ocasiones, parecen, sobre todo, una especie de repertorio o diccionario enciclopédico de símbolos ilustrado al que se le añade un epigrama, que contiene la definición y ejemplos del concepto tratado (véase como ejemplo el emblema 29).

Francisco Tamayo, calificador del Consejo de la Inquisición, censor de los *Emblemas morales* de Covarrubias, asocia la obra a

[...] las escrituras que dize San Pablo que se escriuen para nuestra enseñanza: porque aunque no es sacra, tiene grandes documentos para reformation de costumbres y vida política. Y el darlos tan açucarados con dulçura de versos y hermosura de hieroglíficos, trae consigo ser mejor recebidos los documentos.

El propio autor, en la dedicatoria (único texto, a falta de prólogo que nos facilita alguna apreciación suya) ofrece su obra como «Tres centurias como tres ramilletes de flores de suave olor». En efecto, la obra la componen tres partes o centurias, cada una con cien emblemas.

De manera sincrética (a medio camino entre su hermano Juan y Soto), Covarrubias se dirige a un público amplio. Al principio declara en la dedicatoria su intención, y la cumple, de procurar brevedad para sus discursos, que ocupan todos no más de una página, para lo cual a veces obliga al cajista de la imprenta a jugar con tipos de cuerpo menor para lograr la pretensión: en el recto del folio encontramos la imagen xilografiada, con el mote inserto, por lo general en una filacteria dentro de la *pictura*. Bajo ella, el epigrama. A todo ello rodean unos adornos xilográficos en forma de cariátides, *putti*, roleos, frontis, faunos y otros ornatos de gusto manierista. En el verso del folio es donde, enmarcado por adornos semejantes, encontramos la glosa o declaración a la que él llama *discurso*, seguida o no, según su longitud, de adornos tipográficos en forma de base de lámpara generalmente. En la centuria III los comentarios son más breves que en las dos precedentes.

No sigue una agrupación estructurada de los temas, como se ve en algunos emblemistas. Son apuntes espontáneos, en el estilo de los *stromata* de Clemente Alejandrino o las *Noches Áticas* de Aulo Gelio, al que cita en los emblemas 278,

221 y en otros anteriores, lo que puede hacer que la colección parezca una acumulación de materiales heterogéneos. Sin embargo, hoy podemos verlos como una rica colección de «tapices», de cuadros de costumbres de su época. Él denomina a estos temas «materia común»; rehúsa tratar de «materias de guerra y estado» (véase declaración de emblemas 281 y 300).

Covarrubias confiere a sus emblemas una función más simple y concreta que su hermano y otros emblemistas. Como Soto, los considera una guía o sugerencias para los variados casos con que el hombre de su época se puede encontrar en su época. Así, destina emblemas a la vida de la corte en sus múltiples aspectos, desde los sociales (problemas propios de cada una de las edades del hombre, de educación, de falta de asistencia a viejos, de corrupción de cargos públicos...) a los más personales (vicios dignos de ser vituperados o virtudes dignas de alabanza). Diagnostica los males y propone soluciones. La finalidad que persiguen se ve lograda por la habilidad que demuestra en vincular analógicamente el motivo con el concepto.

En lo relativo a la métrica, Covarrubias ha utilizado para los 300 epigramas octavas (figura 3). La distribución predilecta de esta estrofa para cumplir con las dos funciones del epigrama es, con mucho, la de 4/4 (140), seguida del esquema 6/2 (61) y los que expresan en un bloque unitario de 8 versos el contenido (49). En menor grado, otras agrupaciones variadas, como: 5/3 (5), 1/7 (2), 3/6 (1) y 7/1 (1). En ocasiones, ha empleado versos intermedios de transición entre la explicación y la aplicación: 4/2/2 (28), 2/2/4 (5), 5/2/1 (4), 6/1/1 (2), 4/3/1 (1) y 4/1/3 (1).

Los nexos sintácticos de transición o unión son adversativos, condicionales, explicativos o consecutivos... Con frecuencia, la sintaxis sigue una estructura lógica (lo que hacemos, por qué lo hacemos, qué consecuencias se derivan de nuestro proceder (véanse, por ejemplo 204, 278 y otros antes). Utiliza mucho el símil; en muchas ocasiones aparecen expresos términos de comparación como: «Tal es, así, no de otro modo...» que marcan el tránsito de la parte del epigrama dedicado a la explicación a la que contiene la aplicación moral. A veces esto ocurre en medio de un verso bimembre, variedad más frecuente en este autor que en los demás (véase emblema 15, por ejemplo). Conviene señalar que, en la segunda centuria, predomina una inversión del orden de la estructura del epigrama: primero aparece una sentencia, aforismo o reflexión moral, le sigue una explicación de la figura o se establece un símil entre el pensamiento abstracto expreso y la *pictura*, es decir, se va de lo general y abstracto a lo concreto, de modo que la explicación sirve de apoyo o reafirmación a la sentencia y no al revés (véase, por ejemplo emblema 197). El orden habitual (primero la explicación y luego la aplicación) se recupera al comienzo de la centuria III. En un número respetable de emblemas dedica la primera parte del epigrama a la denuncia del vicio y reserva la segunda para proponer la virtud (emblema 211, por ejemplo). Tipográficamente no emplea ningún sangrado para destacar, como su hermano Juan de Horozco, la distinción en las partes del epigrama. Cada octava, aquí, es un bloque en que cada verso comienza en el mismo punto del margen.



Figura 3: S. Covarrubias, *Emblemas morales* (1610)

Tal vez lo más interesante, y lo que más le diferencia de su hermano, es que la mayor parte de los epigramas se bastan por sí solos, sin la ayuda de la declaración o glosa, para expresar el mensaje que desea transmitir; la relación entre la imagen y la descripción de ella en el epigrama es muy estrecha. Cuando esto no es así (emblemas 51, 52), se explica en la glosa el sentido de la imagen aplicada al concepto (61, 110, 137). Indica esto que, a pesar de las dificultades, estuvo muy en contacto con el artista que realizó los dibujos de las *picturae*. Con frecuencia aparecen indicaciones en la declaración sobre qué debe dibujarse para la *pictura*, lo que es de enorme interés para nosotros, por ser de los pocos emblematistas que nos indica que se preocupó él de su obra como un todo y no dejó al albur de los grabadores la interpretación de sus emblemas (véase, por ejemplo, emblema 158). La declaración la aprovecha para poner en forma de sermón u homilía lo ya expresado en el epigrama. Por ello utiliza a menudo la segunda persona del plural (por ejemplo, emblema 181). La amonestación espiritual se advierte, sobre todo, en la centuria III, donde abundan los temas de *vanitas*.

Predomina, como era de esperar en la materia y finalidad del discurso, el género demostrativo (en 248 de los emblemas), mientras que el deliberativo se emplea en 44 y 8 tienen más difuso el *genus* utilizado para la *elocutio*. En la inmensa mayoría de los emblemas predomina la exposición impersonal, pero en 31 ocasiones es la voz del autor la que se dirige al lector, en 7 se efectúa un juego de pregunta-respuesta o pregunta retórica, en tan sólo 4 habla algún elemento de la *pictura* al lector y en 3 el autor se dirige a la figura representada.

Otra peculiaridad de Covarrubias es que suele indicar con claridad sus fuentes. A veces explicita que se inspira en epigramas: Ausonio (emblema 54), Petronio Árbitro (183), Marcial (200, 220, 235, 243, 256), Alciato (200).

Juan Francisco de Villava (1550/1560-1615/1619)³⁹

Prior de la villa de Jabalquinto, del obispado de Jaén, publicó sus *Empresas espirituales y morales*⁴⁰ en Baeza, en 1613. La obra se introduce con un amplio «Prólogo al lector», donde el autor emite apreciaciones de interés para nosotros sobre lo que ha escrito, como por ejemplo, la decisión de denominar *empresas* a lo que otros llamarían *emblemas*, pues van acompañadas de epigrama. Sigue una primera parte, compuesta de 50 empresas; una segunda parte, con 49 empresas más una, denominada «colofón» a la que falta el epigrama y la declaración. A continuación, una tercera parte que contiene un larguísimo discurso apologético

³⁹ De la biografía de Villava se sabe poco. Sobre las imágenes de las empresas existe una tesis de licenciatura de M. Pérez Lozano, *Sobre el estudio iconográfico e iconológico del libro «Empresas Espirituales y morales» de Francisco de Villava*, Universidad de Córdoba, 1986, reproducida en microficha. Recientemente se ha editado impresa con el título *La emblemática en Andalucía*, Universidad de Córdoba, 1998.

⁴⁰ *Empresas espirituales y morales, en que se finge, que diferentes supuestos las traen al modo estrangero, representando el pensamiento, en que mas pueden señalarse: así en virtud, como en vicio, de manera que pueden servir a la Christiana piedad, En Baeça, Por Fernando Díaz de Montoya, 1613.*

(ocupa tanto como los otros dos libros juntos) contra la secta de los agapetas y alumbrados. En una página se representa la *pictura*, incluyendo el mote, en grabado xilográfico poco refinado, rodeado por una cartela u otros motivos manieristas. Sobre la imagen, el título en español, que cumple una importante misión, pues predispone a entender el sentido del epigrama y a veces es de capital importancia para su comprensión. Bajo la *pictura* y su marco, se dispone el epigrama en caracteres itálicos. Sigue, en las páginas sucesivas, la extensa declaración.

Las de la primera parte son *empresas espirituales* por tratar de materia de virtud; las de la segunda son *empresas morales*⁴¹, según su autor, porque vituperan los vicios, los señalan, se aconseja sobre cómo eludirlos. Constituyen, en realidad, un catecismo en imágenes. Las empresas están dispuestas según un orden temático implícito que sigue la exposición doctrinal, a pesar de que Villava declara en el prólogo que no ha cuidado mucho el orden para que cada empresa se aplique a la persona, virtud o vicio según el grado y lugar que se le debe, por no ser negocio de mucha importancia. Se observa, sin embargo, que el autor sigue de cerca las disposiciones del breve *Pastorali officio*, del papa Pío V (25 de septiembre de 1566) por el que ordenaba a los párrocos que instruyesen a sus fieles por el *Catecismo de Trento*, que también recibía el nombre de *Catecismo para párrocos*⁴². Las recomendaciones ascéticas pasan primero por las prácticas que conducen a la virtud y luego a la santidad. El esquema doctrinal es el siguiente, desde la segunda empresa (pues, como se ha indicado, la primera es una invectiva contra los alumbrados, escrita después que las demás, y para cuya glosa dedica todo el libro tercero):

NÚMERO DE EMPRESAS	TEMA
3 (2-4)	Tres personas de la Trinidad
4 (5-8)	Atributos del Dios Padre
4 (9-12)	Dones de Cristo
3 (13-15)	Iglesia militante y triunfante
3 (16-18)	Tres virtudes teologales
4 (19-22)	Cuatro virtudes cardinales
3 (23-25)	Modelos de virtud y títulos de santidad
3 (26-28)	Etapas del camino de perfección
4 (29-32)	Ejemplarizaciones de las virtudes
18 (33-50)	Formas de progresar en la vida ascética y en la mística

⁴¹ Cf. *Empresas*, 1, fol. 114r: «Fin de la primera parte de las Empresas Espirituales, compuestas por el Maestro Iuan Francisco de Villava [...]»; y en el siguiente folio, «Segunda parte de las Empresas Morales».

⁴² Cf. *Catecismo para párrocos según el decreto del Concilio de Trento*, Madrid, 1971 (reproducción del que se editó en Madrid en 1901). Fue mandado publicar por Pío V y luego por Clemente XIII.

La segunda parte (*Empresas morales*) también siguen un orden catequético, aunque menos cuidado. Se presentan casos de pecado, perjuicios para las almas, etc.

2 (1-2)	Enemigos del alma
2 (3-4)	Daños que causa el pecado
7 (5-11)	Los siete pecados capitales

Menos orden se advierte en el resto, que tratan desde la 12 a la 50 de las actitudes que conducen a la perdición del alma y los males que provocan los pecados. A cada virtud expuesta en el libro anterior se opone ahora un vicio.

Los títulos que encabezan cada empresa sirven a menudo de un apoyo fundamental que prepara al lector a entender el significado del significante representado en la *pictura*, aunque sea con la ayuda del epigrama.

El destinatario de la obra de Villava no es el público en general. Declara en el interesante prólogo:

[...] yo é pretendido poner estos pensamientos, en símiles que pueden servir a predicadores, y por eso pongo también los lugares de escritura donde se pueden aplicar, si alguna vez vinieren a las manos.

Y justifica antes por qué ha elegido la forma de empresas para expresar esta doctrina:

Porque siempre me pareció zelo piadoso, y digno de ingenios virtuosos, el de los que qualesquier inuenciones, que se a usurpado el mundo tyranicamente para su seruicio, las procura reduzir a la obediencia de su dueño que es Dios: que este a de ser el fin y blanco de nuestras obras. Y este intento aunque siempre a sido de prouecho lo es mas en nuestra edad, en la qual cada día desembarca el demonio tantas nuevas artes para el vicio, tantas falsas picantes, y ensaladillas, como vemos, esforçando lo que tanta fuerça tiene en nuestra depreuada inclinacion (fol. 1r-v).

Queda claro, pues, que su destinatario es un sacerdote que espera hallar similitudes, *exempla*, imágenes, anécdotas, apólogos, etc. para confeccionar su sermón en torno a las materias comunes de predicación, guiándose por el catecismo de Trento. Elige las empresas por su amenidad:

[...] para que la doctrina se perciba con grandissimo gusto y recreacion.

También en el prólogo, Villava explica la elección de métrica para sus epigramas:

El verso con que se explican primero, no lleva mas ley de la buena consonancia, porque yo no hallo razon por que sea mas libre la musica que la poesia, siendo ambas tan hermanas que tratan en numeros sonoros. Y pues vemos que no ay Maestro de capilla, que no procure de variar la composicion en su Chançonetas y motetes, por que no a de gozar la Poesia desta franqueza y libertad?

DEL CALVNIADOR.



Dime Africano Basilisco, espanto
 De todo lo que viue, de que suerte
 Destruyes, matas, infecionas, hieres,
 Sin que se entienda como dañas tanto
 Pues con vn soplo sueles dar la muerte,
 Tan impio y cruel eres,
 Sino es que apofsta quieres,
 Señalar con tu vicio
 Del que cae: a sin el infernal oficio,
 Quando con falsas y secretas mañas
 Mata el honor y pica en las entrañas.

X

Non

Figura 4: F. de Villava, *Empresas espirituales* (1613)

Tal como advierte, ha utilizado principalmente una forma métrica que en el momento en que escribe está haciendo furor: la silva⁴³, nunca antes utilizada en epigramas emblemáticos, con lo que se nos muestra sumamente audaz. De los 99 epigramas que utiliza para sus *empresas*, en 91 ha empleado la silva (figura 4) y sólo en 8 la octava. La secuencia abierta y recurrente en la eufonía de las rimas de la silva, su facilidad para lo descriptivo, su forma abierta y flexible, no tan constreñida como el repertorio estrófico al uso, la hacen muy adecuada para este menester. La forma métrica nueva y atípica, por su carácter aestrófico, permitía la libertad a que alude Villava en el fragmento que reproducimos.

En la disposición tipográfica de los epigramas no sabemos si intervino su autor; se advierte la tendencia a destacar hacia fuera del margen el primer verso de bloques de tres, sangrando los otros dos. Los que sobran, después de este reparto, suelen seguir sangrados. En otras ocasiones, en los cuatro últimos versos se alterna uno que sobresale del margen con otro sangrado.

El número de versos de que se compone la silva en cada epigrama varía, como es natural. La agrupaciones son como sigue: de 13 versos (en 23 ocasiones) y de 11 versos (en otras 23); de 10 versos (18), de 12 versos (8), de 15 versos (8), de 14 versos (5), de 8 versos (5), de 9 versos (1). Es digno de notar que varias de estas agrupaciones, con versos característicos de silva, siguen sin embargo el esquema de la octava. Los ocho epigramas restantes están compuestos en octavas.

La estructura interna del epigrama, la distribución de la materia por versos, es en esta obra, como puede desprenderse de la forma métrica utilizada, de extraordinaria variedad. Sólo podemos destacar algunas distribuciones que se repiten con más frecuencia de versos destinados a la explicación y los que contienen la aplicación moral. Lo más frecuente es la fórmula 6/7 (16), seguida de 6/5 (10), 4/4 (8) y 6/4 (8). El resto, se agrupan de forma extremadamente variada, lo cual es lógico, si tenemos en cuenta que su autor ha elegido esta forma aestrófica por la libertad que le proporciona.

Es sumamente interesante cómo realiza Villava el tránsito de la explicación a la aplicación; su peculiar empleo de nexos merece un estudio atento. Usa muchas fórmulas como

[...] no de otra suerte, cual veis, dibujo y sombra siendo, utilísimo retrato,
viva estampa, para ejemplo vales, vivamente mostrando, cual suele, desta
suerte.

Como vemos, en muchas ocasiones apela a la vista, y suele reforzar esa llamada al lector con demostrativos deícticos. Conviene saber que, en numerosas ocasiones, invierte el orden habitual de explicación más aplicación, colocando ésta al principio y la explicación al final (véase, por ejemplo, la empresa 24).

En las *Empresas* de Villava se complementan poco la imagen de la *pictura* y el epigrama. En bastantes ocasiones, sólo con la ayuda de la declaración en prosa

⁴³ Para lo relativo a la silva, véase B. López Bueno (ed.), *La silva*, Universidad de Sevilla, 1991.

se comprende la extraña analogía establecida entre la imagen y la moralidad que se desea transmitir. Ello sucede porque, con frecuencia, el autor no parte de una imagen real, sino de una metáfora ya establecida, de una imagen ya asociada a un símbolo, de modo que muchas veces, toda la composición es alegoría. Villava se muestra seguidor de un conceptismo cultista, muy propio de la escuela de poetas andaluces, y fue sin duda admirador de Góngora. Su gusto por el hipébaton es notable y el atrevimiento de los conceptos, con analogías verdaderamente forzadas, nos recuerda a Alonso de Ledesma (por ejemplo, empresa 9). En ocasiones, su gusto por la perífrasis y la alusión, para eludir nombrar directamente los objetos, hace que, sin la *pictura*, no tenga ningún sentido el epigrama (empresa 22). En otros casos (empresa 21), la *pictura* está muy lejos del concepto o es difícil de percibir sin leer la declaración.

Respecto a la *elocutio* empleada principalmente en el epigrama, aunque predomina el género demostrativo (en 76 epigramas), en Villava se advierte más que en otros autores el tono exhortativo, propio del sermón, por lo que emplea el *genus* deliberativo en 23 ocasiones. Además de la simple exposición, juega en ocasiones, como es habitual, con las voces que expresan el concepto; en 16 ocasiones es el autor el que se dirige a la figura representada, en 18 el autor se dirige al lector y en sólo 2 el autor habla consigo, en forma de *sermocinatio*.

En conclusión, podemos decir que el epigrama emblemático en la España de 1589-1613, como el resto de géneros que pertenecen al sistema que intenta adaptar los paradigmas genéricos clásicos a las lenguas y formas vernáculas, pasa por intentos diversos, desde el uso del octosílabo al endecasílabo y a la mezcla de endecasílabos y heptasílabos. Las formas más tradicionales, como la copla castellana de doble redondilla, parecen ceder pronto el terreno a las estrofas italianas, como el soneto y, sobre todo, la octava. Aun así, nos sorprende un emblemista con la utilización de una forma genuinamente española (la silva) que demuestra ser adecuada para acoger las necesidades estructurales, semánticas y retóricas del epigrama. En la inmensa mayoría de poemas se respeta la división en dos partes, que se ocupan de las dos funciones del epigrama en esta vertiente moralizante: la exposición y la aplicación moral. La agudeza se expresa más en la forma de utilizar el concepto que en técnicas verbales. Según qué autores, unos escriben los poemas de forma más autónoma que otros, que conciben el epigrama como una parte del *emblema triplex*. Estos últimos, hacen que la comprensión del sentido del epigrama dependa más de la imagen de la *pictura*. El lector al que se dirige esta poesía es variado, por lo general versado en letras humanas, aunque las declaraciones que siguen a los epigramas, sobre todo en Horozco y Villava, van destinadas a predicadores que acudirían a los libros de emblemas como a enciclopedias misceláneas en que hallarían citas abundantes de clásicos y sugestivos motivos para la *inventio* de sermones. Se hacen precisas ediciones críticas de estas obras que permitan un análisis más profundo del que aquí esbozamos.