

Las mayores innovaciones poéticas del Siglo de Oro dependen en buena medida de la teorización en torno al concepto de los géneros literarios y de la experimentación y cambios a los que estos fueron sometidos. El paso del siglo XVI al XVII se caracteriza por un dinámico momento de transición en la evolución de las formas estéticas. Este volumen de estudios, que contiene artículos escritos por algunos de los más prestigiosos siglodoristas en el ámbito internacional, ofrece un análisis abarcador de las formas poéticas de esta época. Estos trabajos contextualizan las obras hispanas en relación con el marco europeo y el americano, ofreciendo acercamientos de tipo panorámico junto con otros que se centran en textos específicos. El presente libro revisa y cuestiona los presupuestos estéticos e ideológicos sobre los que se ha fundamentado tradicionalmente la valoración artística de obras, géneros y autores del Siglo de Oro, teniendo en cuenta la relación entre los autores supuestamente 'menores' y los 'clásicos' con el propósito de establecer cuáles fueron los factores que determinaron el paso de un texto de la periferia al centro del canon poético.

RODRIGO CACHO es Reader in Spanish Golden Age and Colonial Studies en la Universidad de Cambridge.

ANNE HOLLOWAY es Lecturer en la Universidad de Glasgow.

LOS GÉNEROS POÉTICOS DEL SIGLO DE ORO

Cacho and Holloway (eds)

# LOS GÉNEROS POÉTICOS DEL SIGLO DE ORO

Centros y periferias

Edited by Rodrigo Cacho Casal and Anne Holloway

ESIS

Boydell & Brewer Ltd  
Woodbridge, Suffolk IP12 3DF (GB) and  
Ave. Rochester NY 14620-2731 (US)

ISBN 978-1-85566-263-6



Monografías

LOS GÉNEROS POÉTICOS  
DEL SIGLO DE ORO  
CENTROS Y PERIFERIAS

Edición de  
Rodrigo Cacho Casal  
Anne Holloway

TAMESIS

© Contributors 2013

*All Rights Reserved.* Except as permitted under current legislation no part of this work may be photocopied, stored in a retrieval system, published, performed in public, adapted, broadcast, transmitted, recorded or reproduced in any form or by any means, without the prior permission of the copyright owner

First published 2013 by Tamesis, Woodbridge

ISBN 978 1 85566 263 6

Tamesis is an imprint of Boydell & Brewer Ltd  
PO Box 9, Woodbridge, Suffolk IP12 3DF, UK  
and of Boydell & Brewer Inc.  
668 Mt Hope Avenue, Rochester, NY 14620-2731, USA  
website: [www.boydellandbrewer.com](http://www.boydellandbrewer.com)

A CIP catalogue record for this book is available  
from the British Library

The publisher has no responsibility for the continued existence or accuracy of URLs for external or third-party internet websites referred to in this book, and does not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate or appropriate

Papers used by Boydell & Brewer Ltd are natural, recyclable products made from wood grown in sustainable forests



Typeset by BBR, Sheffield  
Printed and bound in Great Britain by  
CPI Group (UK) Ltd, Croydon, CR0 4YY

## Poesía y emblemática en el Siglo de Oro<sup>1</sup>

SAGRARIO LÓPEZ POZA

Poesía y emblemática estuvieron ligados desde antes de que se empleara el marbete *emblemática* para denominar esa manifestación cultural que consiste en el hermanamiento entre palabra e imagen que tanto éxito tuvo durante los siglos XVI al XVIII en Europa y América.

En algunas ocasiones se han calificado de *protoemblemáticas* las invenciones plástico-literarias que precedieron a la fecha de 1531 en que, con la publicación en Augsburgo del *Emblematum liber* de Andrea Alciato, en una edición no autorizada por él, se produjo el nacimiento de un género editorial que tuvo un éxito sin precedentes. Hasta fines del siglo XVII se produjeron 171 ediciones de los *Emblemas* de Alciato, no solo en latín, sino en francés, alemán, italiano y español, y muchos de sus emblemas aparecieron en inglés en *A Choice of Emblems* (1586) de Geoffrey Whitney.<sup>2</sup>

Frank B. Fieler estimó que entre 1531 y 1700 se publicaron más de 3.000 diferentes ediciones de libros de emblemas de más de 700 autores distintos.<sup>3</sup> Esos datos quedan hoy obsoletos pues, en *The Union Catalogue of Emblem Books*,<sup>4</sup> Peter Daly y sus colaboradores tienen registradas más de 6.500 obras de emblemática e *imprese* en todas las lenguas europeas. Además

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación cofinanciado por el Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I + D), Ministerio de Educación y Ciencia de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER): 'Biblioteca Digital Siglo de Oro III', código: FFI2009-08113 (subprograma FILO).

<sup>2</sup> Véase Andreas Alciatus, *I. The Latin Emblems, Indexes and Lists (Index Emblematicus)*, ed. Peter M. Daly y Virginia W. Callahan (Toronto: University of Toronto Press, 1985); Mason Tung, 'Towards a new Census of Alciati's Editions', *Emblematica*, 4 (1989), 135-76; William S. Heckscher, *The Princeton Alciati Companion: a Glossary of Neo-Latin Words and Phrases used by Andrea Alciati and the Emblem Book Writers of his Time, including a bibliography of secondary sources relevant to the study of Alciati's emblems* (New York: Garland, 1989).

<sup>3</sup> Frank B. Fieler, 'Introduction', en Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems*, ed. facsímile de Henry Green (New York: Benjamin Blom, 1967), pág. X.

<sup>4</sup> Proyecto descrito brevemente en Peter M. Daly, 'The Union Catalogue of Emblem Books Project and the *Corpus Librorum Emblematum*', *Emblematica*, 3 (1988), 121-33.

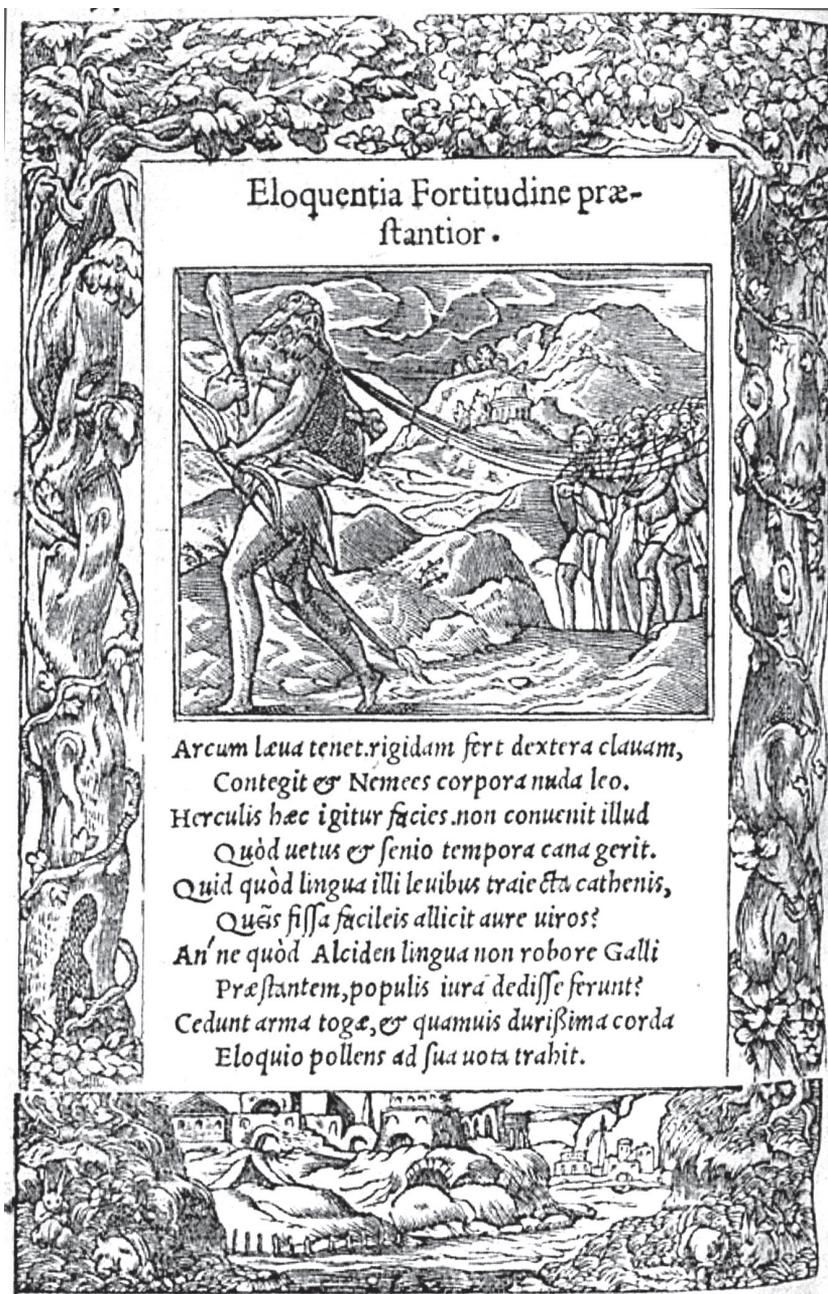


Figura 6.1. Andrea Alciato, 'Eloquentia Fortitudine præstantior',  
*Emblemata* (Lyon: Macé Bonhomme, para Guillaume  
Rouillé, 1550), pág. 194. Colección SIELAE.

de los libros, no hay que olvidar las muchas manifestaciones emblemáticas en la cultura material: pinturas en techos o paredes de edificios, piezas de mayólica, tapices y elementos de artes decorativas, mucho más difíciles de estimar, dado su carácter más efímero y los avatares de guerras, inundaciones e incendios que han borrado una buena parte de esas reliquias del pasado.

Con ello quiero decir que, a pesar del incesante incremento en el interés que desde hace unos veinte años se ha venido produciendo por el mejor conocimiento de la emblemática, queda muchísimo por hacer en este campo. Mi acercamiento al tema en esta ocasión se centrará en la poesía que forma parte de las composiciones emblemáticas; atenderé primero muy someramente a su presencia en las invenciones *protoemblemáticas* y luego focalizaré mi atención en el epigrama como forma poética genuina de los libros de emblemas.

Conviene recordar brevemente que un emblema es una composición mixta articulada por lo general en tres elementos: unas palabras que sintetizan el concepto (*inscriptio*, mote o lema),<sup>5</sup> una imagen que lo ilustra (*pictura*), y unos versos que explican el sentido de la composición (*subscriptio*).<sup>6</sup> Veamos un ejemplo en el emblema 180 de Alciato<sup>7</sup> (fig. 6.1), que ya aparecía —no numerado aún— en la primera edición no autorizada de Augsburg, del 28 de febrero de 1531. Tenemos un *título* (como llamaba Alciato a lo que luego llamamos *mote* o *lema*), que es una sentencia en latín: ELOQUENTIA FORTITUDINE PRAESTANTIOR ('la elocuencia es superior a la fuerza'). El concepto se ilustra con un grabado como *pictura* que representa a Hércules gálico, según nos explica el poema inferior (se le reconoce por los atributos de la clava e ir vestido con la piel del león de Nemea). De su boca salen cadenas de luz que llegan a las orejas de un grupo de hombres que le siguen sin resistencia alguna, atrapados por ellas. El epigrama, en dísticos latinos, primero describe la escena y luego explica que los galos dicen que el descendiente de Alceo (es decir, Hércules) destacó por su elocuencia más que por su fuerza (por la que, sin embargo, es más conocido) y que dio leyes a las naciones. Termina el epigrama exclamando: '¡Que las armas se rindan a las artes de la paz! Un orador experto puede dirigir a donde quiera incluso a los corazones más duros'.

<sup>5</sup> Suele ser una sentencia aguda y en cierto modo críptica, casi siempre en latín, que como *alma* del emblema da una pista para completar el sentido de la imagen. Indico en cursiva los nombres que da la crítica actual a las partes retóricas del emblema.

<sup>6</sup> Un texto explicativo en verso —epigrama— que a menudo describe la *pictura* o alude a ella y la vincula con la moralidad que desea que se extraiga del conjunto. Estos poemas eran en latín al comienzo del género, pero pronto se hicieron versiones bilingües o en lenguas modernas. Ocasionalmente se realizaban versiones políglotas. En algunas ocasiones, además del epigrama, la *subscriptio* incluye una parte en prosa que explica con más detalle el conjunto (*declaración*).

<sup>7</sup> La fuente de este emblema está en el *Heracles* (1–4) de Luciano de Samosata, obra que tradujo al latín Erasmo en 1506. Ver *Luciano Dialogi*, 'Praefatio, seu Hercules Gallicus', en *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami: recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata* (Amsterdam: Elsevier, 1977), I.1, págs. 591–3.

Conviene aclarar que no siempre se presentan en una composición emblemática los tres elementos, y que existen *emblemas nudos* (faltos de la *pictura*) porque era caro y no siempre viable encontrar al artista que ejecutara los dibujos, los grabados o las pinturas. Son muchos los casos en que encontramos unas simples palabras que indican lo que habría de representar la *pictura*, a lo cual sigue el epigrama, como este ejemplo de Alonso de Ledesma:

HIEROGLIFICO

*Pintose una chimenea con lumbre y ceniza.*

Al fuego imito en comer,  
Pues lo que en eso consumo,  
Para en ceniza y en humo.<sup>8</sup>

La vinculación de palabra e imagen concebidas como un conglomerado genérico tuvo presencia en España desde el siglo XV, dejando su huella en el arte (divisas personales o empresas ocasionales esculpidas en piedra, pintadas, bordadas en indumentaria o en las adargas de los caballeros, invenciones representadas en bulto en las cimeras de los caballeros que participaban en justas y torneos, o bordadas en las gualdrapas de sus caballos, etc.). También dejó su huella en la literatura; por una parte, en crónicas de acontecimientos festivos auténticos, que detallan el uso de estos artefactos, y por otro, en los relatos de ficción que reflejan en detallados pasajes la costumbre de utilizar esas sutilezas. La literatura a su vez influyó en la vida real, y con frecuencia las invenciones que ostentaban los caballeros auténticos estaban inspiradas en creaciones que aparecían descritas en los relatos de ficción.

En estos procesos, el poeta fue un elemento de primer orden, pues se precisaba de sus servicios tanto para idear el concepto como para formularlo con palabras en un mote o glosarlo en verso. No es difícil comprender las razones estéticas e ideológicas que llevaron a hacer de la costumbre de idear empresas ocasionales o personales una moda estimadísima en las cortes renacentistas. Los caballeros se percataban de la importancia del prestigio y la reputación vinculados a las letras, y la emulación impulsaba a los nobles a solicitar la colaboración de los mejores poetas, de modo que pudieran ostentar no solo sus habilidades técnicas con las armas y el caballo, sino su capacidad de ingenio (aunque fuera pagado). He dedicado a estos aspectos de la *protoemblemática* varios trabajos a los que remito.<sup>9</sup>

Rescaldos del aprecio de estas prácticas en las cortes nos quedan en los

<sup>8</sup> Alonso de Ledesma, *Epigramas y hieroglíficos, a la vida de Christo, festiuidades de nuestra Señora* (Madrid: Iuan Gonçalez, 1625), f. 104.

<sup>9</sup> Sagrario López Poza, 'Linajes de aguda invención figurada: las empresas', en *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2008), I, págs. 17-63; y 'Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro', en *Cultura oral, visual y escrita*

cancioneros, gracias a que algún poeta, pensando posiblemente en lo útil que sería para él tener modelos donde inspirarse, recopiló cuantas empresas recordaba, evocando ligeramente el motivo pictórico que completaba la letra del mote y el pequeño epigrama (en el caso de que se incluyera). Veamos algún ejemplo.

El 18 de marzo de 1475 (solo tres meses después de que hubiera muerto Enrique IV de Castilla) los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, hicieron entrada solemne en Valladolid, donde la nobleza organizó unas ostentosas fiestas entre las que destacaron las justas que tuvieron lugar a finales de ese mes y hasta el 3 de abril.<sup>10</sup> Los caballeros adornaron sus ‘cimeras de las más nuevas invenciones que pensar se podieron, y las letras de sus trobas y motes de las mejores gracias y más linda novedad, palabras que jamás en España en ningunas fiestas se sacaron’.<sup>11</sup>

La cimera era la parte superior del morrión, que se adornaba con plumas o en ocasiones como esta con lo que denominaban *invenciones*, que consistían en pequeñas representaciones en esculturas de bulto, confeccionadas con cartón piedra, *papier mâché* o pergamino cocido, generalmente acompañadas, como complemento explicativo, con las *letras* que los escuderos llevaban en una tarja y que se ostentaban durante la entrada del caballero justador en la liza.

Ese conjunto de elementos emitían mensajes compuestos con alarde de agudeza, y parte de la diversión de la fiesta consistía en descifrar correctamente lo que el caballero había querido expresar. Por lo común eran mensajes amorosos, y con frecuencia (costumbre genuinamente española) representaban objetos cuyas letras iniciales coincidieran con las del nombre de sus damas, como explica en varios lugares de su obra Gonzálo Fernández de Oviedo (1478–1557).<sup>12</sup>

Veamos una invención de este tipo que ostentó el rey Fernando en las fiestas de Valladolid de 1475, que se recoge en el *Cancionero general*, de Hernando del Castillo:

*en la España de los Siglos de Oro*, dir. J. M<sup>a</sup> Díez Borque, ed. I. Osuna y E. Llergo (Madrid: Visor, 2010), págs. 413–62.

<sup>10</sup> Ana Isabel Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474–1482)* (Madrid: Sílex, 2006), págs. 80 y ss.

<sup>11</sup> *Crónica incompleta de los Reyes Católicos (1469–1476), según un manuscrito anónimo de la época*, pról. y notas de Julio Puyol (Madrid: [s.n.], Tip. de Archivos, 1934), pág. 166.

<sup>12</sup> Por ejemplo: ‘Muy acostumbrada cosa es en nuestra España, entre caballeros e señores, procurar que la invención comience su nombre en la primera letra del nombre de la señora por quien se invenciona, demás del atributo o sinificación de lo que quieren magnifistar [sic] o publicar con esas devisas. E guardando esta orden, el Cathólico Rey don Fernando trahía un yugo, porque la primera letra es Y, por Ysabel; y la Reyna Cathólica trahía por diuisa las frechas, que la primera letra es F, por Fernando’; Gonzálo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas* (1535–56), ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso (Madrid: Real Academia de la Historia, 2008), I, pág. 430.

*Saco el rey nuestro señor en otras justas una yunque por cimera y dixo:*  
 No me hace mudamiento  
 mal ni dolor que me hiera,  
 pues traygo en mi pensamiento  
 la causa de mi cimera.<sup>13</sup>

Aunque se ha querido ver en la composición intrincados avisos políticos a la nobleza castellana, hostil a Fernando en aquellos momentos, hay que tener en cuenta que, producido en el contexto de unas justas, el mensaje era amoroso: el objeto representado (un yunque) comienza por la misma letra que el nombre de la reina (Ysabel, que en aquel momento lo vemos escrito con Y griega y con I latina), haciendo uso de un juego cortesano típicamente español. El mensaje sería, como el de tantos caballeros justadores, que su amor es constante y no sufrirá cambio, pues es firme como el yunque en aguantar los golpes del martillo.

Podemos ver más ejemplos de estos juegos cortesanos un siglo después (finales del siglo XVI) e incluso en el XVII. En el torneo celebrado en febrero de 1599 con motivo de las dobles bodas de Felipe III con Margarita de Austria y de Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto, descrito por Juan Esquerdo en una amplia y detallada relación,<sup>14</sup> se puntualiza que los caballeros ostentaron empresas, con sus motes y *picturae* y se incluyen en la relación los versos de los primeros y las descripciones de las segundas:

Entró en su compañía Felipe Penaroja vestido de lo mismo. Empresa: sobre dos cercos de penacho, una media luna, y sobre el cuerno derecho, un falcón. Y por lema:  
 Y si más alta estuviera  
 más subiera.

Un poco más adelante (las hojas están sin numerar):

Entró en su seguimiento don Gaspar Vidal, su ayudante, con su gallarda empresa en la cimera, y era un álamo con una yedra enlazada en sus ramos. Y dice la letra:  
 Entre tanto que tengamos  
 Lazadas ella, y yo ramos.  
 Felipe Penarroja sacó por empresa encima la cimera, entre muchas y varias plumas, un carro con cuatro caballos, y Phaetón que le regía. Y decía el mote:

<sup>13</sup> Hernando del Castillo (ed.), *Cancionero general*, ed. Joaquín González Cuenca (Madrid: Castalia, 2004), II, págs. 582–3.

<sup>14</sup> Juan Esquerdo, *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran Monarca Felipe II para el casamiento del III con la Serenísima Margarita de Austria* (Valencia: junto al Molino de Rovella, 1599).

Tanto he caído en la cuenta  
De mi ser  
Que del no puedo caer.

Todavía en 1630, se celebró un torneo en Zaragoza para despedir a la hermana del rey Felipe IV (la infanta doña María) que pasó por allí de camino a Barcelona, donde embarcaría para ir a reunirse con su esposo, el Archiduque Don Fernando de Austria, Rey de Hungría y Bohemia. Según la relación que conservamos de Bartolomé Leonardo de Argensola,<sup>15</sup> se indicó claramente cómo había de presentarse cada participante en el torneo:

Que cada combatiente entre acaballo en la estacada y armado a fuer de hombre de armas con lanza, maza, espada o espadas de torneo. Tráigale la tarja de su empresa un escudero a caballo. (pág. 9)

Y así, leemos por ejemplo:

Venía el escudero en un caballo castaño aderezado con silla y cursiera de raso leonado guarnecidas de plata, vestido un baquero de raso del mismo color y guarnecido también de pasamanos de plata, abrazada una tarja y en ella pintada la empresa, que era una vela ardiendo y esta letra:

Sólo cuando sirvo vivo  
y, aunque me cueste la vida,  
la tendré por bien perdida

...

Don Raimundo Gómez de Mendoza:

La tarja que presentó contenía una palma con su tronco robusto, el color della muy amarillo. Del tronco salía un renuevo muy lozano, el cual tenía en cada hoja una corona. Y la que pendía de la última hoja venía a caer sobre la palma principal con estas palabras latinas: *Laus tibi debetur*. Y el renuevo dando la corona a la palma traía escritas estas palabras: *Et a me reddita mayor*. El mote era el que se sigue:

Si en coronas y en belleza  
más le doy que no le debo,  
con tal fruto el ser renuevo  
de mi nativa grandeza. (págs. 25–8)

Como podemos ver, el denominador común de esta piezas poéticas era su brevedad, el ir expresadas en español (frente a los motes cultos en latín de

<sup>15</sup> Bartolomé Leonardo de Argensola, *Relación del torneo a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la Serenísima Reina de Hungría y de Bohemia, Infanta de España, presentes el Rey Nuestro Señor y los dos Serenísimos Infantes, sus hermanos, que a Su Majestad acompañaron* (Zaragoza: por Juan de Lanaja y Quartanet, 1630). Hay edición reciente de Sandra María Peñasco (A Coruña: SIELAE, 2011).

las empresas personales) y el empleo de estrofas de dos a cuatro versos (raras veces los exceden) con el predominio de la estrofa del pareado, tercetillo o redondilla.

Bástenos estos pocos ejemplos de la poesía en composiciones que siguen los hábitos *protoemblemáticos* como fundamentos que permitan comprender mejor el desarrollo del género cuando comenzaron a imprimirse libros de emblemas a partir del éxito del de Alciato.

En ese proceso, las prácticas escolares tuvieron importancia capital en la formación de los poetas más relevantes de nuestro Siglo de Oro, y a esto debemos dedicar un espacio. Con el desarrollo de la emblemática impresa, a partir de 1531, con las repetidas ediciones de los emblemas de Alciato en Italia y sobre todo en Francia donde, como Alison Saunders ha demostrado,<sup>16</sup> la floración del género se produjo muy temprano (entre 1534 y 1570), se desarrolló la práctica de idear, realizar, glosar, comentar e imitar todo tipo de modalidades emblemáticas en las escuelas de Humanidades de las ciudades importantes (como la de López de Hoyos en Madrid, o Juan de Mal Lara en Sevilla). Era frecuente aplicar el ingenio y la capacidad de los alumnos para colaborar en un programa ideado en ocasiones por el maestro para alguna fiesta de entrada solemne en la ciudad de alguna personalidad de la realeza o la iglesia, o para contribuir con sus creaciones a la festividad luctuosa de unas exequias. Esas composiciones de imagen y palabra, plasmadas en unos cartelones (*affixiones*) se colocaban en un claustro, en el interior de una iglesia, en el itinerario callejero del cortejo, etc.

Esto significó que ya no solo unos pocos poetas cortesanos, con alta formación humanística, podían atender la demanda de la nobleza para la creación de sutilezas emblemáticas, sino que los propios nobles, y los alumnos que asistían a estudios de humanidades, adquirirían destrezas para idear y realizar composiciones en las diversas modalidades emblemáticas.

Los colegios de la Compañía de Jesús, que comenzaron a inundar las principales ciudades europeas (pasaron de cincuenta en 1556 a 163 en 1574), siguiendo las indicaciones obligatorias detalladas en su *Ratio Studiorum*,<sup>17</sup> enseñaban y estimulaban la práctica de estas composiciones emblemáticas entre sus alumnos, tanto en las clases de humanidades como de retórica o en las academias de los sábados, y por supuesto con motivo de cualquier evento relevante. La mayor parte de esas composiciones, por su propio

<sup>16</sup> Alison Saunders, *The Seventeenth-Century French Emblem: A Study in Diversity* (Genève: Droz, 2000); y *The Sixteenth-Century French Emblem Book: A Decorative and Useful Genre* (Genève: Droz, 1988).

<sup>17</sup> Ver Eusebio Gil (ed.), *El sistema educativo de la Compañía de Jesús, La 'Ratio Studiorum'*, edición bilingüe, estudio histórico pedagógico, bibliografía (Madrid: UPCO, 1992).

carácter efímero, solo podemos imaginárnoslas por las descripciones de alguna relación.

Hay abundantes ejemplos de la participación de los alumnos de los jesuitas en estos programas. La Biblioteca Real de Bélgica conserva una rica colección de *affixiones* que muestran lo habitual de esa tarea.<sup>18</sup> Por desgracia, estas *affixiones* desaparecían rápidamente tras el acto para el que habían sido creadas, bien porque las retiraban los organizadores o porque la gente, atraída por la hermosura de los dibujos y colores, se los llevaba a casa si podía hacerse con ellos.<sup>19</sup>

Los epigramas en estas ocasiones no pasaban, por lo general, de cinco versos de arte menor. La estrofa más usada es el tercetillo, aunque también se ven redondillas y en menos casos, quintillas. Continúan siendo composiciones semejantes a las que hemos visto en los cancioneros como complemento de las invenciones.

Centrándonos ahora en el epigrama emblemático, hemos de admitir que cumple con prácticamente todos los rasgos del género epigramático, aunque lo singularicen algunos aspectos que veremos. Si consideramos lo que son rasgos definitorios de un epigrama de los siglos XVI y XVII, teniendo en cuenta lo que la preceptiva del momento recoge desde 1548 a 1669,<sup>20</sup> veremos en qué se ajustan los epigramas emblemáticos y en qué se distinguen de otros tipos de epigramas.

La concisión y concentración expresiva, rasgo principal del género epigramático, se cumple por lo general en todas las modalidades. Las preceptivas defienden la *brevitas*, pero ha de tenerse en cuenta que esta no depende del número de versos, como a veces se interpreta hoy, sino de que no haya nada superfluo; es decir, que se exprese la propiedad del lenguaje.

La agudeza y el ingenio, rasgo imprescindible en los epigramas que siguen la estela de los de Marcial, no es tan frecuente en el epigrama emblemático,

<sup>18</sup> Karel Porteman *et al.*, *Emblematic exhibitions ('affixiones') at the Brussels Jesuit College (1630–1685): a study of the commemorative manuscripts (Royal Library, Brussels)* (Brepols: KBR, 1996).

<sup>19</sup> Una rara excepción es la que se produjo en Pamplona en el siglo XVIII, pues su Ayuntamiento dictó una serie de medidas para evitar el expolio, encargando a unos guardias armados la custodia y vigilancia del catafalco de las exequias reales. Gracias a ello, hoy se conservan en el archivo municipal de Pamplona 101 jeroglíficos originales, pintados sobre papel, que corresponden a los funerales de Felipe V, Bárbara de Braganza, Isabel de Farnesio y Carlos III. Ver José Javier Azanza y José Luis Molins Mugueta, *Exequias reales del regimiento pamplonés en la Edad Moderna* (Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2005).

<sup>20</sup> La preceptiva consultada en que me apoyo procede de los autores que indico a continuación; las referencias completas pueden verse en la bibliografía final: Guillaume Colletet, Tommaso Corréa, Giovanni Cottunio, Julio César Escaligero (Scaligero), Vincenzo Gallo, Nicolas Mercier, Antonio Sebastiano Minturno, Carlo di S. Antonio di Padova (Patavino), Jakob Pontanus (Spanmüller), Antonio Possevino, Matthaëus Raderus, Francesco Robortello, Miguel Sánchez de Lima, Thomas Sébillet, Emanuele Tesauero y François Vavasour.

especialmente en los que tienen finalidad moralizante.<sup>21</sup> A pesar de ello, tenemos ejemplos de extrema agudeza en algunos casos, como por ejemplo en los epigramas españoles que formaron parte (con otros en latín, holandés y francés) de *Amoris divini emblemata* de Otto Vaenius, cuyo autor, Alonso de Ledesma,<sup>22</sup> fue uno de los iniciadores del conceptismo en España. El exceso de Ledesma radica en que no solo emplea la agudeza conceptual, sino la verbal, pretendiendo para el *acumen* unir extremos que se repugnan. Eso es lo que inicialmente le proporcionó un éxito inaudito, pero también lo que le ocasionó finalmente problemas con la Inquisición.<sup>23</sup>

Como ejemplo del empleo de la agudeza y el ingenio en los epigramas, y las diferencias de grado que se dan en este aspecto entre los que no se insertan en libros de emblemas, podemos analizar un par de ejemplos. El primero se debe a Manuel Salinas y Lizana (1616–88), que convierte el epigrama de Marcial *Dum peteret Regem decepta satellite dextra* (que constaba de cuatro dísticos) en un soneto con estrambote:<sup>24</sup>

De librar a su patria deseoso  
del asedio de Pórsena apretado,  
por el campo enemigo se entra osado  
Scévola, aquel Romano valeroso.  
Dar muerte al rey intenta prodigioso,  
mas de iguales insignias engañado,  
por matar al señor, mató al criado  
junto al ara del culto religioso.  
Mucio, el engaño de su mano viendo,  
a quemarla la mete en medio el ara,  
la venganza sufriendo como ajena.  
Pero mirar el rey, aun no pudiendo  
espectáculo tal, que la quitara  
mandó, y que se fuera sin más pena.  
¡Oh, valor grande! ¡oh, mano victoriosa,

<sup>21</sup> Cuando los preceptistas hablan de *agudeza*, se refieren no tanto a la agudeza verbal como a la conceptual (es decir, la habilidad para conectar mentalmente realidades aparentemente distantes).

<sup>22</sup> Así se indica en el prólogo *Ad lectorem et spectatorem*: ‘Accessere his ad illustrationem peregrino idiomate versiculi, Hispano, Belgico, & Gallico. Castellanos Alphonsus de Ledesma, poëta peregregius’.

<sup>23</sup> Su obra *Juegos de Noche-Buena moralizados a la vida de Cristo, Martyrios de Santos, y reformation de costumbres, con unos enigmas hechos para honesta recreación* (Barcelona: S. de Cormellas, 1611) se incluyó en el Índice expurgatorio de 1632 del Inquisidor General Cardenal Zapata.

<sup>24</sup> ‘Dum peteret Regem decepta satellite dextra./Injecit sacris se peritura focus./Sed tam saeva pius miracula non tulit hostis./Et raptum flammis jussit abire virum./Urere quam potuit contempto Mutius igne./Hanc spectare manum Porsena non potuit./Maior deceptae fama est, et gloria dextrae./Si non errasset, fecerat illa minus’.

celebrada de propios y de ajenos!  
 Tu yerro alcanzó fama más gloriosa:  
*Si no erraras, hubieras hecho menos.*

La agudeza se da en la extravagante paradoja final, pues concluye que Scévola obró más errando de lo que hubiera obrado acertando. Merece la atención de Gracián, que lo emplea de ejemplo en el discurso XXIV de su *Agudeza y arte de ingenio*.

En sus *Emblemas moralizadas*, Hernando de Soto emplea el mismo motivo (emblema 12), pero aplicado a señalar que España tiene fama de criar hombres muy valerosos, aunque en los últimos tiempos se limitasen a conservar el renombre ganado por sus antepasados. Utiliza la anécdota de Scévola para ensalzar una acción semejante protagonizada por el soldado español Pedro de Zamora durante las guerras en Italia. Se sirve de una copla de tres redondillas, y vemos que la agudeza se limita a establecer semejanzas entre soldados de dos naciones y de distintas épocas, a quienes les une su valentía:

Tras servir como se debe,  
 a muerte fue condenado  
 Zamora, español soldado,  
 por cierto descuido leve.  
 Y viéndose en trance tal,  
 para que dél se admirasen,  
 sólo pidió le llevasen  
 a ver a su general.  
 Puesto ante él con osadía,  
 el brazo a un hacha entregó,  
 así Italia conoció  
 que España Escévolas cría.<sup>25</sup>

La perfección técnica (otro de los rasgos que señalan las preceptivas) suele ser común en las diferentes modalidades epigramáticas, y no es menor en el epigrama emblemático. Esa característica ha de mostrarse en la cohesión de las partes del poema y en la propiedad del lenguaje (expresión concentrada).

Es en la finalidad donde podemos encontrar separación mayor entre el epigrama *común* y el emblemático. Mientras que en el primero el poeta pretende sorprender, deleitar y en ocasiones conmover, pero por encima de cualquier otra consideración, lo que anhela es exhibir su capacidad de ingenio conceptual y verbal, en el epigrama emblemático el poeta supedita o

<sup>25</sup> Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (Madrid: herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1599), págs. 24-5.

subordina la exhibición de su pericia a la finalidad didáctico-moral. Veamos un ejemplo basado en el episodio bíblico sobre Susana y los viejos:

En una roca de cristal luciente,  
que el blanco aljófara de un estanque lava,  
afila la herramienta de su aljaba  
el acidalio joven, inclemente.  
En dos lascivos viejos, insolente,  
dardos de fuego desde el agua enclava,  
que arden en llamas de lujuria brava,  
por la beldad que miran en la fuente.  
Arden los viejos en aleve fragua,  
sin que ataje sus llamas arrogantes  
el que a Susana baña licor puro.  
Antes más se avivaron con el agua  
sus llamas violentas, pues bastantes  
fueron para forjar hierro tan duro.<sup>26</sup>

En este soneto epigramático, los dos cuartetos relatan el episodio bíblico de la Casta Susana, algo que podríamos percibir exactamente igual si fuera un epigrama emblemático; los tercetos se encaminan a procurar la principal finalidad de un epigrama que consiste en provocar sorpresa al unir elementos contrarios mediante la *agudeza por contradicción y repugnancia en los afectos y sentimientos del ánimo* (la que detalla Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XLII y que utiliza como ejemplo este soneto aludiendo a él como ‘epigrama’). El poeta juega con los conceptos del fuego (metáfora de la lujuria de los viejos) y el agua (donde se baña Susana). Aunque el agua tiene la facultad de apagar el fuego, aquí no ha podido apagar el que abrasa a los lascivos viejos, y por el contrario, lo ha avivado; lo mismo que en la fragua, al rociar con agua el metal incandescente, este se endurece. Se suma a la agudeza conceptual la agudeza verbal con el empleo de la palabra *yerro*, por su disemia y anfibología: designa el metal (hierro) y a la vez el error de la actitud de los viejos. La exhibición de capacidad de ingenio conceptual y verbal del poeta es lo que ha predominado.

Tratando del mismo asunto, a Sebastián de Covarrubias le ha preocupado más la lección moral que debe extraerse (y no su exhibición como poeta). En el emblema 31 de la tercera centuria de sus *Emblemas morales* (fig. 6.2), nos anima a rechazar las ocasiones en que la carne y el deleite puedan tentarnos, pues la lujuria y apetitos carnales despiertan los sentimientos incluso al más débil y viejo. Solo evitando la ocasión se evitarán males mayores. Para reforzar

<sup>26</sup> Soneto anónimo, *Elogio 45: De Susana*, en Martín Carillo, *Elogios de mujeres insignes del Viejo Testamento* (Huesca: Pedro Blusón, 1627), pág. 234. Modernizo ortografía, puntuación y corrijo errores evidentes.



Figura 6.2. Emblema 31, Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid: Luis Sánchez, 1610), f. 231. Colección SIELAE.

su consejo, evoca los desastrosos casos bíblicos de David con Betsabé y el de la falsa acusación contra Susana por parte de los viejos. El mote es NUDA VISA SUM PARATIOR ('[por estar] desnuda le he parecido más dispuesta') que procede de las *Metamorfosis* de Ovidio, lib. V, 603, y el epigrama:

Despierta la ocasión al más dormido,  
pone bríos al vil y al apocado,  
ella hace al ladrón y al atrevido  
acometer un caso no pensado.  
El decrépito ya, si acaso vido  
desnuda a Venus, puesta lado a lado,  
en furor se encendió, y rabia insana,  
cual la de los dos viejos de Susana.<sup>27</sup>

En cuanto a la *materia artis*, las preceptivas señalan que el epigrama admite muy amplia variedad de materias. De hecho, varios de los preceptistas indican que toda materia puede ser tratada en epigramas. Predominan los asuntos anecdóticos, satíricos, morales, luctuosos o funerales, descripción de obras de arte, dedicatorios y eróticos. Pero en el caso de los epigramas emblemáticos, el predominio de asuntos anecdóticos y morales marca una clara diferencia con otras modalidades de epigramas.

Examinando ahora los principales libros de emblemas españoles que utilizaron el epigrama como parte de cada composición, intentaré obtener algunos datos que pueden resultar de interés. Me baso en un total de 560 emblemas,<sup>28</sup> procedentes de los siguientes autores y obras:

- Juan de Horozco, *Emblemas morales* (Segovia, 1589): 100 emblemas
- Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599): 61 emblemas
- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid, 1610): 300 emblemas
- Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales* (Baeça, 1613): 99 emblemas

<sup>27</sup> Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid: Luis Sánchez, 1610), f. 231.

<sup>28</sup> Para los datos biográficos o relacionados con las obras de estos autores, consúltese: Giuseppina Ledda, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)* (Pisa: Università di Pisa, 1970); y Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)*, pról. José Manuel Blecua (Madrid: SGEL, 1977). Para los hermanos Horozco-Covarrubias, A. González Palencia, 'Datos biográficos del licenciado Sebastián de Covarrubias y Horozco', *Boletín de la Real Academia Española*, 12 (1925), 39-72, 217-45, 376-96 y 498-514.

### Aspectos estructurales, elocutivos y estilísticos

Conviene recordar que, según la mayoría de los teóricos del género epigramático, hay dos tipos de epigramas si atendemos a su estructura: el *simple*, que hace una indicación sin presentar una deducción de ella (fórmula preferida por los Griegos y Catulo), y el *compuesto* (preferido por Marcial y sus seguidores) en que se deduce algo nuevo de lo que se indica en los primeros versos. Estos han de distribuirse bien entre la *expositio* o *narratio* y la *clausula* o *conclusio*. Pero por lo general, hay articulación dicotómica en una primera parte (*narratio* —declaración de un hecho objetivo— seguida de un *acumen* o *aprodóketon* —reflexión ingeniosa que concluye el poema—). Eso es determinante a la hora de elegir una estrofa en español que pueda acoger las dos partes.

Veamos en dos octavas de Covarrubias el empleo de ambos tipos:

#### *Epigrama simple*

Emblema 146. Mote: PRESSI IUGO GEMUERE ('oprimidos bajo el yugo, gimieron los novillos')

En cuanto el pan se come de la boda,  
notable es el contento y alegría  
de los casados y su gente toda,  
gastando en regocios, noche y día.  
Mas, cuando se recoge y acomoda  
el hombre con su nueva compañía,  
debajo el yugo conyugal asidos,  
dan más de cuatro pares de gemidos.

#### *Epigrama compuesto*

Emblema 144. Mote: HIC PRAEDAM PEDIBUS ILLE SALUTEM ('con sus pies, este persigue el botín, aquel la salvación')

Todo hombre busca lo que le está a cuento,  
sea o no sea, en daño de tercero;  
hasta alcanzarlo no estará contento,  
como a la liebre el galgo muy ligero.  
Por eso cada cual vaya con tiento,  
y mire lo que a sí cumple primero,  
y si intentare alguno de engañarle,  
él procure no menos de burlarle.

En los epigramas compuestos, pueden advertirse variaciones en el procedimiento de exposición; a veces se parte de la *conclusio* y luego se atiende a la *expositio*. Esta fórmula la utilizan a veces los moralistas, que comienzan

con el documento moral y terminan con la anécdota de que se sirve el autor para hacer agradable la enseñanza.

Veamos el ejemplo de Juan de Horozco, en sus *Emblemas morales*, II, emblema IX, con el lema QUOTIDIE MORIMUR ('cada día morimos') (fig. 6.3), cuyo epigrama reza:

El tiempo vuela como el pensamiento,  
 huye la vida sin parar un punto,  
 todo está en un contino movimiento;  
 el nacer del morir está tan junto,  
 que de vida segura no hay momento,  
 y aun el que vive, en parte es ya difunto,  
**pues como vela ardiendo se deshace,  
 comenzando a morir desde que nace.**

Los impresores antiguos respetaban estos aspectos estructurales que marcaba el autor, y hacían los sangrados de líneas de verso señalando las partes (en este caso, se evidencia que los dos últimos versos recogen la reflexión, *clausula* o *conclusio*).

Respecto al tipo de verso, número de ellos y estrofas que se emplearon para el epigrama emblemático, no difieren de las que se usaron en otras modalidades. 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. No hay unanimidad en la preceptiva sobre el número de versos en que deben expresarse los epigramas.<sup>29</sup> Emanuele Tesauro, que es uno de los que atiende en su *Cannochiale* al epigrama que explica un emblema, aconseja usar entre dos y seis versos, pero lo que de veras importa, según él, es que se usen 'aquellos que basten a satisfacer estos dos oficios: de la declaración de la figura, y de las aplicaciones al documento significado'.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Sébillot, inspirándose en la práctica de Marot, convenía en 1548 en que el epigrama francés no debía exceder de doce versos y consideraba los de ocho y diez sílabas los mejores, aunque admitía el alejandrino francés (*Art poetique françois. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancéz en la pöesie françoise* [Paris: Gilles Corrozet, 1548], ff. 39r-43v). Minturno recomienda, para el epigrama italiano usar versos de once sílabas, o en combinaciones de once y siete, con o sin rima, y compara el soneto al epigrama (*L'arte poetica* [Venetia: Per Gio. Andrea Valvassori, 1563], pág. 281). Para Escaligero, el epigrama admite todo tipo de versos, y no marca longitud (*Poetices libri septem*, editio quarta [s.l.: apud Petrum Santandreanum, 1607], pág. 390).

<sup>30</sup> Emmanuele Tesauro, *Cannocchiale Aristotelico: esto es, Anteojo de larga vista, o idea de la agudeza, e ingeniosa locucion, que sirve a toda arte oratoria ... Escrito en idioma toscano por el conde don Manuel Thesauro ...; añadidos por el autor dos tratados de conceptos predicables y emblemas; traducido al español por ... Fr. Miguel de Sequeyros*, tomo II (Madrid: por Antonio Marín, 1741), pág. 268.

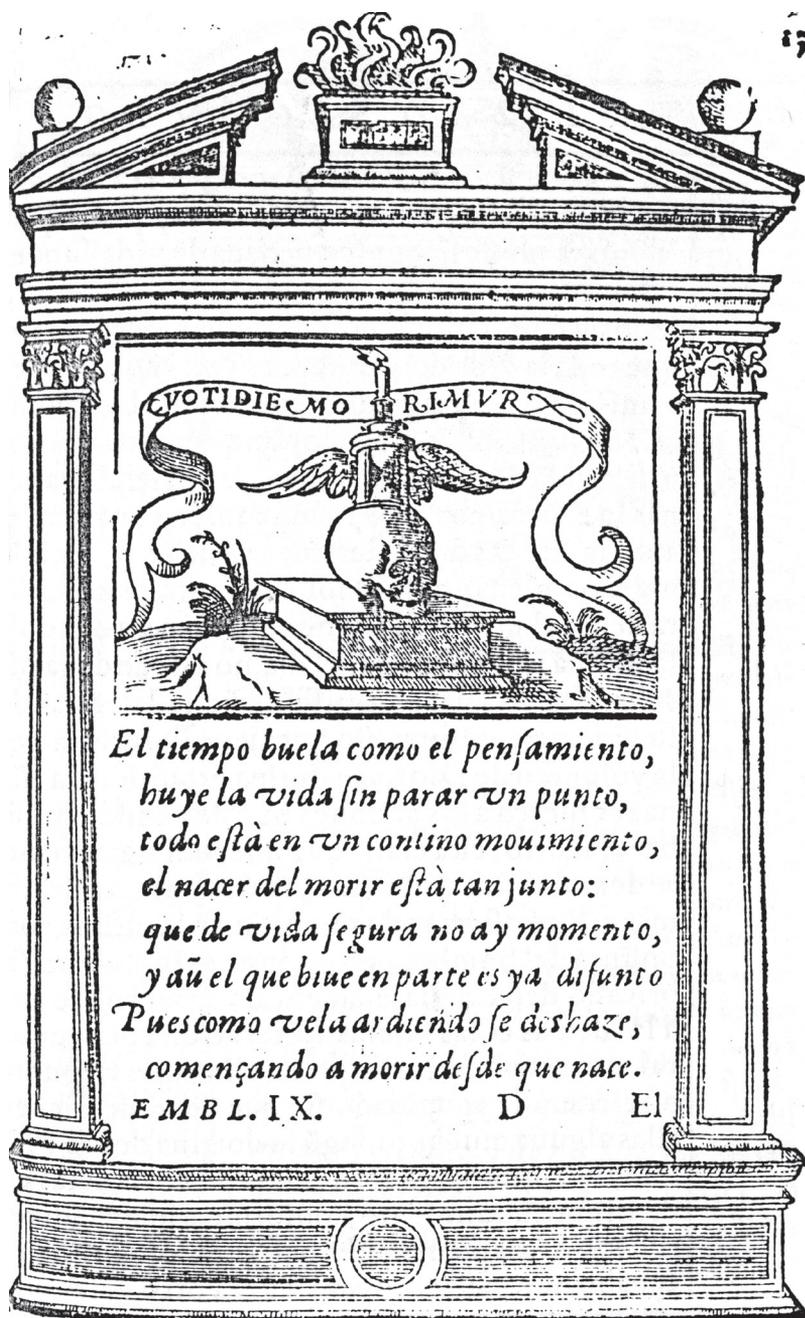


Figura 6.3. Emblema IX, Juan de Horozco, *Emblemas morales* (Segovia: Juan de la Cuesta, 1589), II, pág. 17. Colección SIELAE.

Por lo general, el epigrama se aviene bien con estrofas que no excedan los doce versos, pero hay excepciones, y la selección de la estrofa está en parte determinada por la necesidad de la pausa o distinción entre las dos partes en los epigramas compuestos y la conveniencia de concentrar al concluir el poema, en un par de versos, bien el aguijón final (en los casos de epigramas comunes) o la moralidad que desea enseñarse en los epigramas morales o emblemáticos.

Al comenzar a trasladar y adaptar los epigramas latinos al español, la mayoría de los autores escogían estrofas que permitieran un corte, lo que se aprovechaba para ajustar el contenido a la estructura. 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.

Es significativa en este sentido la labor e influencia de los traductores tempranos de epigramas emblemáticos del latín al español, que se vieron en la necesidad de amoldar los dísticos clásicos a unas fórmulas métricas existentes en el sistema poético español que fueran adecuadas para mantener las marcas propias del epigrama. Bernardino Daza Pinciano realizó la primera traducción que llegó a imprimirse de los emblemas de Alciato al español (Lyon, 1549),<sup>31</sup> presumiblemente por encargo del librero Guillaume Rouillé, que había publicado ya las traducciones de los emblemas de Alciato en francés en 1536 y en alemán en 1542. Daza es consciente de sus limitaciones como poeta (al fin y al cabo era doctor en leyes), y justifica sus imperfecciones por la falta de tiempo de que disponía, y por la dificultad que entrañaba semejante tarea. Como era habitual en la época, aunque se hable de traducción, es en realidad una adaptación no literal. Pese a sus deficiencias, su versión gozó de mucha difusión.

En una época en que aún se vacilaba entre la fidelidad a las fórmulas métricas castellanas y las italianas, Daza optó por imitar lo que estaban haciendo quienes adaptaban los emblemas del latín al francés y al italiano, adelantándose a muchos de la Península Ibérica. En el interesante prólogo, manifiesta que ha realizado una traducción bastante libre, utilizando una variedad de estrofas que se ajustan, a su manera, a la extensión de los epigramas latinos originales:

Yo los traduxe en coplas a la Italiana (que eso quise decir quando las llamé rhimas, que así llaman ellos a sus coplas), porque vía que vosotros os dávades ya más a ellas como a más artificiosas, y así mesmo eran más al

<sup>31</sup> Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas: añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra* (Lyon: M. Bonhomme, 1549). Fue una edición con dos emisiones, con la única diferencia de las portadas, una a cargo del librero Guillaume Rouillé y la otra al impresor Macé Bonhomme.

propósito, porque en pocos versos se dize más que en las otras castellanas, que ya todos llamáis redondillas.<sup>32</sup>

De sumo interés para nosotros es que en su edición, justo debajo del mote, coloca el nombre de la estrofa en que vierte el epigrama. De los 211 epigramas que forman parte del libro, Daza elige: la *Ottava rhima* (octava real) para 120 de ellos (casi el 57%), independientemente del número de versos de que estuvieran compuestos en latín. Le siguen en número los tercetos, que emplea para 42 epigramas; la *semiottava*, en 13 ocasiones; la *Ottava acéphala*, en 11; el soneto, en 10; el cuartel de soneto, en 6; *Rhima media*, en 2; *Rhima suelta*, en 2. El resto, con un representante cada una: cuartel de tercetos (serventesio), *Rhima común francesa*, 0, *Dimetros iambos*, *Endecasyllabos con dimetros catalétticos* y una redondilla (a pesar de que había manifestado su desdén por las formas métricas no italianas). 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. Los epigramas latinos de entre ocho y doce versos suelen trasladarse a soneto y los de seis versos en octavas.

(Es muy interesante comparar estas estadísticas con las de la traducción al español de 182 de los epigramas latinos que realizó un anónimo poeta, a comienzos del siglo XVII, 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 Alciato. Entre la variedad métrica que utiliza este espontáneo traductor destaca la predilección por la octava real. De los 182 epigramas, 142 los expresa en esa estrofa, 21 en copla castellana, 7 en soneto, 5 en terceto, 3 madrigales, 3 endecasílabos blancos con pareado final y una décima. En este caso la octava real representa el 78% del total, ilustrando el aprecio que va adquiriendo esa estrofa como vehículo del epigrama de tipo moral humanístico. Vemos las proporciones relativas en las figuras 6.4 y 6.5.)

De los 560 emblemas que hemos analizado, obtenemos estas preferencias en los emblematistas españoles respecto a tipo de estrofas:

- Juan de Horozco, *Emblemas morales* (Segovia, 1589): De los 100 emblemas emplea 81 octavas y 19 sonetos.
- Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599): De los 61 emblemas, 54 emplean la doble redondilla o copla castellana, aunque en otras 6 ocasiones precisa añadir una redondilla más, y en una ocasión utiliza 6 redondillas para el desarrollo del tema. Es el único que emplea versos octosílabos y se resiste al uso de las rimas italianas.

<sup>32</sup> 'Prefación de Bernardino Daza Pinciano sobre los Emblemas de Alciato traducidos por él mesmo, a sus amigos', en Alciato, pág. 13.

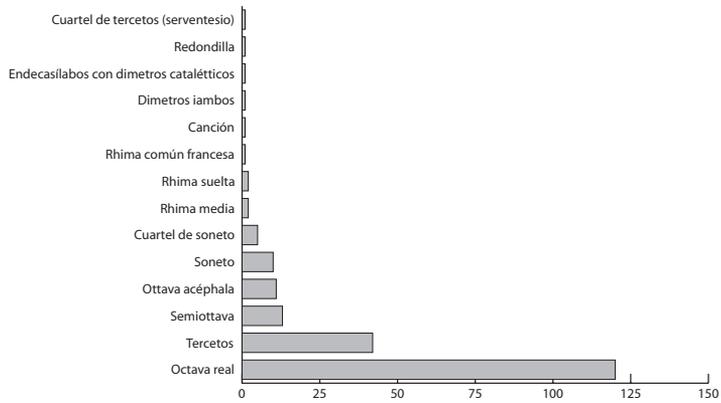


Figura 6.4. Composiciones métricas de *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas* (1549).

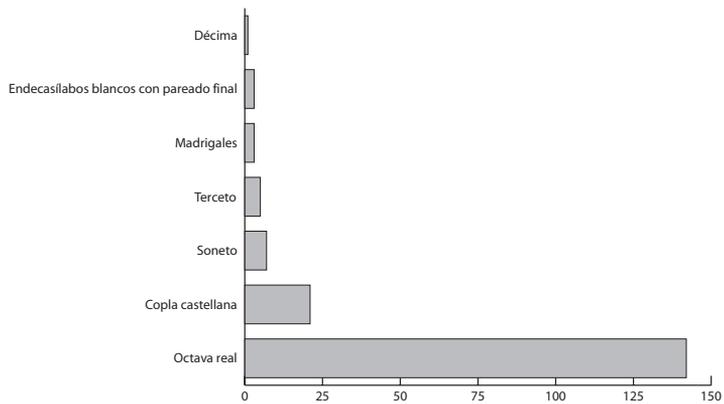


Figura 6.5. Composiciones métricas de la traducción anónima de Alciato, siglo XVII, Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander.

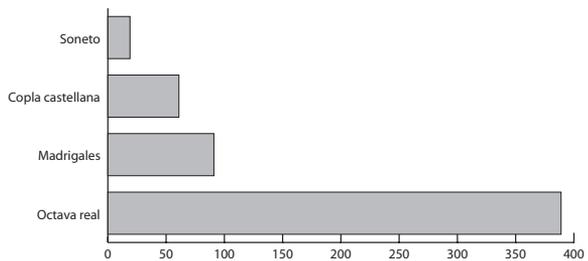


Figura 6.6. Estrofas en el epigrama emblemático español.

- Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Madrid, 1610): Los 300 emblemas son expresados en octavas.
- Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales* (Baeça, 1613): De sus 99 emblemas emplea epigramas de combinaciones de endecasílabos y heptasílabos en longitud variable formando madrigales en 91 casos, y en otros 8 emplea la octava.

Considerando los resultados de estos cuatro emblematistas, tenemos el predominio bien manifiesto de la octava real: octava, 389; madrigal, 91; copla castellana, 61; soneto, 19 (fig. 6.6).

El empleo de la doble redondilla como molde para trasladar el epigrama de corte clásico fue empleado ampliamente por Lope, Trillo y Figueroa y otros poetas. No es extraño que en los emblemas también se use, dada la facilidad para jugar con los dos elementos estructurales del epigrama moral.

Lo mismo ocurre con la octava, que permite variados juegos expositivos. Son abundantes los casos de traducciones de epigramas de 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 Lima.<sup>33</sup> Los epigramas latinos de entre ocho y doce versos suelen verse 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, mediano.<sup>34</sup>

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.

Como ya hemos dicho, la octava se usaba por lo general para trasladar 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

<sup>33</sup> 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. 62–4). A continuación trata del soneto, que dice que no puede tratar más que de un motivo.

<sup>34</sup> Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo (Madrid: CSIC, 1973), II, págs. 293–5. Pone de ejemplo un epigrama en octava con un concepto agudo.

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.

Conviene que no olvidemos que, además de este tipo de epigramas emblemáticos, el de estrofas muy breves (que no dejó de usarse en la fiesta pública o en exequias de reyes) también se empleó en libros de emblemas, como el de extrema rareza de Juan de Horozco, *Sacra symbola* (Agrigento, 1601), o los epigramas en español que realizó Alonso de Ledesma para la edición de los *Amoris divini emblemata* de Otto Vaenius, publicada en 1615 a instancias de la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia como *contrafactum* del admiradísimo libro del mismo Vaenius, *Amorum Emblemata* (1608). La brevedad y concisión de estos epigramas llamó la atención a Mario Praz,<sup>35</sup> que elogió a este autor español por la agudeza y la gracia con que compuso su adaptación, en contraste con las versiones en francés y holandés, que le parecían menos pulcras. La elección de Ledesma del tercetillo, tercerilla o terceto castellano como vehículo formal para estos epigramas tiene un sentido, y se apoya en unos precedentes. Tres o cuatro versos octosílabos eran una forma poética propia de la fiesta pública para exhibir emblemas o jeroglíficos con su explicación en español (en tercetillos, redondillas o cuartetas). Es decir, se asociaban la lengua (castellano o español) el tipo de verso (octosílabo) y la estrofa (breve) a un propósito didáctico, popular y de divulgación. Seguramente fue la misma causa la que llevó a Horozco a incluir los epigramas de *Sacra symbola* en tercetillos españoles aunque el comentario lo escribiera en latín.

Los teóricos del epigrama dedican su atención también a las voces del discurso: puede ser simple alocución, apóstrofe, coloquio o una forma mixta de narración, según Minturno; o, como indica Possevino, los epigramas pueden ser narrativos, dramáticos o mixtos, dependiendo de si es el poeta el que habla, o que sean personajes imaginados, o ambos. La prosopopeya, aunque no es frecuente, aparece algunas veces en los epigramas emblemáticos.

El *aguijón* (remate final agudo), el resolver el epigrama con un efecto sorpresivo o inesperado, obligado para un buen epigramatista, no encaja tanto en el epigrama emblemático. En esta modalidad, importa más la habilidad para establecer comparaciones entre la situación planteada y la moralidad de manera que parezca algo natural y no forzado, ya sea por medio de partículas comparativas, oraciones causales, etc. La mayoría de los epigramas de Ledesma en *Amoris divini emblemata* de Vaenius muestra una estructura sencilla basada con frecuencia en oraciones subordinadas causales. En el

<sup>35</sup> Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (London: Warburg Institute, 1939), pág. 138.

primer verso se presenta la cláusula principal, y la subordinada causal ocupa los otros dos.

Es precisamente en estas formas breves de Ledesma y Horozco en donde la parquedad verbal facilita las conexiones rápidas y ayuda a captar la chispa de los conceptos mejor que en los epigramas emblemáticos más largos:

Cual sigue la sombra al cuerpo,  
Tal la invidia a la afición  
Y a virtud la emulación.<sup>36</sup>

Y estos otros ejemplos, también de Ledesma:

MICAT INTER OMNES AMOR VIRTUTES

Es la luz de charidad  
Entre las virtudes bellas  
Cual sol entre las estrellas. (págs. 88–9)

NEC VIDISSE SAT EST

Amor es como la gloria,  
Pues la cosa que es amada  
Jamás le cansa ni enfada. (págs. 100–1)

## Conclusiones

El epigrama emblemático español sigue la tendencia europea de los maestros occidentales del Humanismo al preferir los epigramas epidícticos y morales, al estilo de los que se inspiraron en las fuentes clásicas y con la incorporación de asuntos bíblicos y anécdotas patrias a los temas heredados. Su uso se genera y fomenta en ámbitos escolares y universitarios, tanto en poemas neolatinos como en versiones en español que van adaptando una preceptiva heredada del epigrama en latín.

Los poetas han de ahorrar la métrica y estilo (sin perder las marcas que identifican al poema dentro del género) a los esquemas poéticos españoles de los siglos XVI y XVII. En esa trayectoria, la octava se erige como la más idónea de las estrofas para los propósitos de los emblematistas, seguida de otras formas como el madrigal, la copla castellana de redondillas y, en mucho menor proporción, el soneto.

No por ello se pierde la larga tradición de poemillas en metro castellano (tercetillo, redondilla o quintilla) para emplear en las *affixiones* de la fiesta pública, de modo que al desfilarse ante la exposición de estos artefactos, en un

<sup>36</sup> Otto Vaenius, *Amoris divini emblemata* (Antverpia: Ex officina Martini Nuti & Ioannis Meursi, 1615), págs. 56–7.

golpe de vista se pudieran percibir el mensaje visual de la *pictura* y el verbal del epigrama.

La agudeza se restringe en el epigrama emblemático en aras de facilitar la comprensión del documento que pretende transmitir sin tener que apelar a sorprender al lector con intrincados juegos conceptuales o lingüísticos. La habilidad del poeta emblematista ha de mostrarse al hallar motivos atractivos (anécdotas, situaciones, apólogos, *exempla*, etc.) con los que establecer, mediante un comparación, un puente que conduzca a una lección moral o cívica. La lectura del mote ha de suscitar interés; la contemplación de la *pictura*, producir deleite, y el epigrama confirmará si el vínculo entre mote y *pictura* lo hemos interpretado bien. Finalmente, la composición global puede guardarse en la memoria en la medida en que el conjunto ha logrado deleitar, enseñar o conmover.