

## LA TEORÍA EMBLEMÁTICA EN EL ARTE POÉTICA ESPAÑOLA DE RENGIFO Y VICENS

ANGEL PÉREZ PASCUAL

Se han celebrado recientemente dos exposiciones públicas que trataban de rescatar para el público un tipo de poesía que podemos llamar "metamétrica", en la que se incluyen todos aquellos géneros que luego se han agrupado bajo el nombre de poesía visual o de poesía fonética<sup>1</sup>. Ambos acontecimientos han prestado una inusual atención al pionero papel desempeñado por el *Arte Poética Española* de Rengifo en la codificación y difusión de estas formas poéticas<sup>2</sup>.

En la literatura emblemática hay "un significado que ya no se da preestablecido y codificado, sino que se oculta y se hurta a toda lectura normativizada"<sup>3</sup>. El acceso al significado de las composiciones de literatura emblemática o visual no se da de una forma directa, si entendemos como tal la que se da en el signo lingüístico, por ejemplo<sup>4</sup>. Para entender un emblema es

- 1 Se trata del ciclo de conferencias organizado por el profesor J. M<sup>a</sup>. Díez Borque titulado "Literatura de la Celebración", que se celebró en Madrid en 1992, y de la exposición coordinada por el mismo profesor y presentada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid durante los meses de febrero y marzo de 1993 bajo el título de "Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces".
- 2 Debe tenerse en cuenta, no obstante, que el *Arte Poética Española* tuvo dos versiones: la original del propio Rengifo, que es la que podemos encontrar en las ediciones de 1592, 1606, 1628 y 1644; y la adicionada por Vicens en las ediciones de 1703, ¿1726?, 1727 y 1759. La versión de Vicens añade pasajes propios al texto de Rengifo y, lo que es más importante, incorpora un gran número de capítulos dedicados a materias nuevas que no eran tratadas en las ediciones originales de Rengifo. Entre esos nuevos capítulos que introduce Vicens y que no se hallan en el texto original de Rengifo, son especialmente importantes para el tema que nos ocupa los dedicados al enigma (CXII), jeroglífico (CXIII), emblema (CXIV), empresa, insignia, divisas y símbolo (CXV) y poesías mudas (CXVI). Me consta que Christian Bouzy ha escrito un breve estudio comparativo de las dos versiones del *Arte Poética Española*. Le agradezco aquí la gentileza de habérmelo enviado antes de su publicación. Nada nuevo puedo añadir en mi trabajo, por lo que remito al suyo, cuando se publique.
- 3 Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, "El régimen de lo visible", en J.M<sup>a</sup> Díez Borque, (ed.). *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993, p. 268.
- 4 Aunque cabe preguntarse si la interpretación de un signo lingüístico es directa o indirecta o en qué sentido utilizamos en este caso el criterio de "lectura directa", tema que no es objeto de este trabajo.

necesario recurrir a la interpretación sucesiva de dos códigos complementarios, el literario y el visual.

Esos códigos pueden haber sido configurados antes de la creación poética o pueden desarrollarse de forma simultánea al proceso de lectura o visualización. Este trabajo está dedicado a mostrar algunos ejemplos de ello, tomando como modelo el *Arte Poética Española*.

Para empezar hay que decir que en la tradición emblemática existe, cuando menos, una codificación tácita o implícita de los significados expresados a través de imágenes o figuras y que esto es, precisamente, lo que distingue al icono emblemático del período barroco de las imágenes simbólicas irracionales que se pueden encontrar en la poesía de los siglos XIX y XX, porque en éstas cada autor crea su propio símbolo y le da un sentido propio, pero en aquéllas, en las barrocas, la imagen simbólica ha adquirido un sentido determinado en función del uso, de la costumbre o de la convención de los usuarios, del mismo modo que ocurre en el origen del signo lingüístico. Y así como las gramáticas codifican el uso de los signos lingüísticos, los múltiples tratados de iconografía o simbología, antiguos o modernos<sup>5</sup>, ponen de manifiesto que a cada imagen le corresponde un significado preciso y que éste, igual que ocurre en el caso del signo lingüístico, puede variar por efecto del contexto. Es algo parecido, por poner un ejemplo de codificación de imágenes, a lo que sucede en el tarot, donde cada carta tiene un significado propio y un significado adquirido en relación con las otras cartas que aparecen con ella.

El poeta que crea y el lector que interpreta, el que codifica y el que descodifica, deben poseer una *competencia* estética equivalente, porque de lo contrario, como es evidente, no habría comunicación. Otra cuestión es que esa competencia sea del tipo que se da en las jergas, es decir, que de ella participe sólo un pequeño número de lectores. Precisamente, el reducido ámbito de comunicación, la dificultad de acceso al significado, es en gran parte el principal atractivo de esta poesía visual, convertida a menudo en una cábala impenetrable para los no iniciados o en un reto al ingenio del lector. De tal modo esto es así que, cuando la función de la poesía visual es, como sucede con mucha frecuencia, moralizadora o apologetica, ese reto al ingenio se convierte en una técnica didáctica hábilmente empleada por los poetas, especialmente los dedicados a la literatura de tema religioso y, entre éstos, sobre todo, los jesuitas, como ha señalado Rodríguez de la Flor en varios de sus trabajos. No es casual que el autor del *Arte Poética Española* original, la editada por primera vez en 1592, sea precisamente un jesuita<sup>6</sup>.

5 Podemos citar los ejemplos antiguos de RIPA, RUSCELLI, Juan de OROZCO, MENESTRIER, BOSCHIUS, etc; y los modernos de Gilbert DURAND, CIRLOT, PANOFKY, etc.

6 No es éste el lugar para debatir el problema de la autoría de esta obra, pero puedo anticipar que definitivamente hay que atribuírsela a Diego GARCÍA RENGIFO, religioso de la Compañía de Jesús.

En los colegios de la Compañía de Jesús se desarrolló con enorme fruto lo que podemos llamar la "pedagogía del ingenio", dentro de la cual la literatura emblemática fue un instrumento muy recurrido. La utilidad didáctica de la literatura emblemática se basaba en un recurso psicológico de motivación del ingenio que consistía en oponer al receptor una dificultad de interpretación o descubrimiento del sentido oculto de los emblemas, de forma que, una vez descubierto, "el concepto quede más honda y persistentemente grabado en la mente"<sup>7</sup>. Esta es una idea que encontramos expresada muy claramente en la doctrina estética de Gracián (otro autor jesuita): "A más dificultad más fruición del discurso en topar con el significado, cuando está más oscuro". Es de suponer que Rengifo y Gracián participarían frecuentemente en actividades como "interpretar jeroglíficos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adagios, emblemas, enigmas", propuestas en la *Ratio Studiorum* de la Compañía de Jesús para ejercitar el ingenio de sus estudiantes<sup>8</sup>. Allí iría adquiriendo Rengifo su conocimiento de la literatura emblemática.

Dado el carácter cabalístico de la poesía figurativa al que nos referíamos más arriba, adquieren sentido aquellos tratados que, como el de Rengifo y Vicens, describen, descodifican o normativizan los géneros de literatura emblemática. Pero por la misma razón, estos tratados son tan escasos, pues no todo el mundo conoce lo suficiente este tipo de literatura como para explicarla. En esto, los jesuitas contaban con cierta ventaja, por lo ya dicho acerca de las prácticas escolares en los colegios de la Compañía, aspecto que ampliaremos un poco más en la última parte de este trabajo.

Había, pues, una reducida cantidad de preceptivas encargadas de orientar la lectura de la poesía visual, pero existían y en cierta medida eran tenidas en cuenta. Un camino de investigación que todavía está por desarrollar es el de analizar cuál fue la influencia real que esos tratados ejercieron en la práctica creativa de los poetas. Sabemos que no siempre eran tenidos en cuenta por culpa de la diversidad de criterios de los tratadistas<sup>9</sup>.

---

7 Esta es la explicación que da MARAVALL en *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*. Cito por Emilio OROZCO, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, p.119, nota 76.

8 Vid. Eusebio GIL (ed.) et al., *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La "Ratio Studiorum"*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, p. 217.

9 Juan de BORJA, por ejemplo, escribe: "Aunque las leyes, que han publicado algunos nuevos Autores, de la manera de hazer las Empresas, son tan rigurosas, como las han querido hazer; añadiendo unos, y quitando otros a su beneplácito; no por esto me pareció, que obligavan a la observancia de ellas, sino en quanto llevan razón, por no ser, ni autoridad, no la antigüedad de los autores, tanta, que dexarlos de seguir, importe mucho; pues, ni aun los mismos legisladores en las empresas, que han hecho, han guardado sus leyes con el rigor, que las han escrito. Hame parecido advertir esto, porque si algunas cosas se notaren hechas contra estas leyes, se entienda, que no se han dexado de guardar, por no saberse; sino, por haver antes querido en esto, imitar a los antiguos". Juan de BORJA.- *Empresas morales*, Bruselas, 1680, 2ª impresión, prólogo "Del autor al lector". Manejo la edición de Carmen BRAVO-VILLASANTE, publicada en Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.

Pero incluso podemos añadir a esas obras encargadas de explicar la literatura visual otro modo de normativización o codificación de este género literario. Es el caso de los mismos textos de literatura jeroglífica en los que hay lo que podríamos llamar una *autocodificación*, que puede consistir tanto en la explicación precisa de la *clave de lectura* que permite entender el texto-imagen como en la simple mención del género específico al que se enfrenta el lector, de forma que, atendiendo a esa mención, la recepción e interpretación del texto está condicionada, pero también facilitada, por el conocimiento previo que el lector tiene de ese género.

Más complejos son los casos en que no existe *autocodificación* explícita, como en aquellos emblemas, empresas, etc., compuestos de una imagen y un texto, acompañados de un lema o mote. Pero también en estos casos, como decíamos antes, debe tenerse en cuenta que cada imagen empleada por un poeta tiene un significado tradicional que, frecuentemente, es entendido por el lector sin necesidad de otro comentario. Cuando no es así, el texto poético, o el lema, son los encargados de aportar la clave interpretativa, convirtiéndose así en elementos codificadores y a la vez descodificadores de la imagen. Y en último extremo puede que sea el autor el que comente e interprete sus propios emblemas. Porque todo acceso al significado exige un código que permita la lectura de los signos. Ese código puede ser previo al texto literario o puede hallarse en el propio texto, pero debe existir y es necesario que el lector lo conozca.

En resumen, existen dos modos de codificación de la poesía visual: el preceptivo, en los tratados que dictan las leyes que han de regir la composición; y el metapoético, cuando el propio poema determina las normas de lectura. Esta autocodificación puede ser, a su vez, explícita, genérica o implícita.

El *Arte Poética Española* original de Rengifo es tenida por muchos como el primer tratado en el que se dedica una parte de su espacio a explicar algunos géneros de literatura visual. Pero hay que advertir de una vez por todas que es muy diferente lo que dijo Rengifo de lo que añadió Vicens. Una simple mención nominal bastará de momento para evitar en el futuro la constante confusión con que se alude a esta obra. Rengifo sólo describe y ejemplifica dos tipos de laberintos, el de letras y el de versos enteros. Por su parte, Vicens añade varios capítulos más dedicados a la descripción y ejemplificación de los siguientes géneros de literatura emblemática: jeroglífico, emblema, empresa, insignia, divisa, símbolo y poesía muda.

En la descripción de los laberintos Rengifo es, efectivamente, el primer tratadista español que normativiza algún género de poesía visual. Sirve, pues, como testimonio de lo que antes hemos llamado *codificación preceptiva*. A propósito de los laberintos de letras dice:

Los laberintos de letras se componen, necesitándose el Poeta a meter en los versos las letras que quiere, y en los lugares que conviene, según la figura que ha de llevar el Laberinto. Porque unos Laberintos se hazen en figura redonda, otros en

L A B Y R I N T O .

Deſte Laberinto ſe haze mencion en el Capitulo.68. del Arte Poetica.

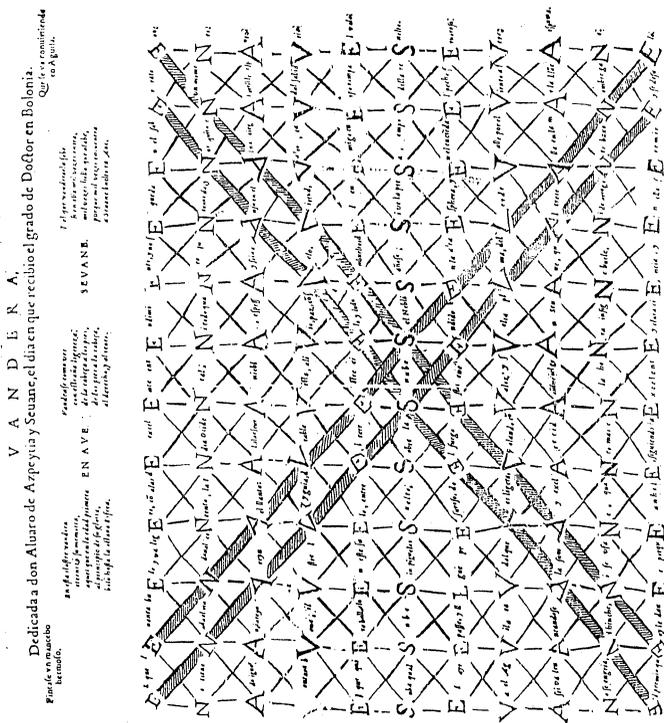


Fig. 1. LABERINTO

quadrada, otros pintando un ave, o un árbol, o una fuente, o una cruz, o una estrella, o otras figuras desta manera, proporcionando las coplas, y las letras con aquella figura. Para componer estos Laberintos, ha de escribir el Poeta en un papel ancho solas las letras que quiere que se lean, y apartadas la una de la otra la distancia que es menester para la figura que pretende, y luego yrá hinchendo los vazíos de la Poesía que quisiere, no metiendo más syllabas entre letra y letra, de las que pide el espacio que ay de una a otra; de manera que las letras señaladas, (que han de yr de otra forma de letra, o de otro color) se lean por si, y juntamente entren en los versos en que van entrepuestas<sup>10</sup>.

10 RENGIFO, *Arte Poética Española*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592, capítulo LXVIII, pp. 93-94.

Lo mismo hace con los laberintos de versos enteros:

Otros Laberintos se hazen de versos enteros, los cuales leydos, al derecho, o al revés, saltados o cruzados, o de otras maneras siempre hazen copla (...).Otros se componen de coplas Redondillas, o de serventesios en esta forma. Házense quatro, o cinco, o ocho, o diez órdenes, y otras tantas coplas en cada orden, cuyos versos lleven los vocablos y sentencia, tan independiente el uno del otro, que puedan concertar con qualquiera verso de las otras coplas: de suerte, que de qualquiera parte que uno comience a leer, y para qualquiera que eche siempre vaya haziendo copla<sup>11</sup>.

Estas dos citas reúnen toda la doctrina que se puede encontrar en el *Arte Poética Española* que escribió originariamente Rengifo a propósito de la poesía visual. Por eso me ha parecido conveniente traer aquí la cita completa. Lo que añade Rengifo a su doctrina es la descripción e interpretación de algunos ejemplos concretos. Y es aquí donde encontramos también testimonios claros de codificación previa metapoética, ya sea explícita, ya genérica, ya implícita. Uno de los ejemplos recogidos por Rengifo que más fortuna ha tenido entre los que se han interesado por este tipo de literatura es el laberinto-bandera dedicado a don Álvaro de Azpeitia y Sevane. En su comentario, Rengifo interpreta uno de los símbolos empleados, el del águila: "Píntase en él un hermoso mancebo (...) que se va convirtiendo en Águila, Symbolo de la agudeza de ingenio...". Antes nos referíamos a que la interpretación de este tipo de símbolos estaba garantizada por la tradición, y ésta es una prueba de ello, porque debemos dar por seguro que tanto el autor del laberinto como su intérprete conocen sobradamente el sentido de un símbolo como el del águila. Se conoce su significado como se conoce el de muchas palabras, sin necesidad de acudir a ningún diccionario, y el comentario que hace Rengifo es el mismo que podríamos haber oído a cualquiera que viera el laberinto colgado en una pared.

En este caso en concreto, el propio laberinto determina, además, el código de lectura que ha de tener en cuenta el lector-visualizador; lo hace en las siguientes quintillas:

En esta ilustre vandera  
eternizó su memoria,  
aquel que en la edad primera  
al principio de su gloria,  
boló hasta la octava esfera.

Vandease como ves  
con estraña ligereza,  
de la cabeça a los pies,  
de los pies a la cabeça,  
al derecho y al revés.

---

11 RENGIFO, *o.c.*, cap. LIX, p. 95.

Y el que vandearla sabe  
si en ella mil veces entra,  
mil vezes halla qué alabe,  
porque mil vezes encuentra  
a Sevane buelto en Ave.<sup>12</sup>

La función codificadora de estas quintillas, en especial de la segunda, es evidente, pues determina el nuevo *código de lectura* que debe tener en cuenta el lector. Es un caso de *autocodificación metapoética explícita*, ya que el texto poético recibe una función explicativa del resto de la composición de la que ese mismo texto forma parte.

Por otro lado, el simple encabezado de este ejemplo, en el que aparecen las palabras *laberinto* y *bandera*, es una muestra de *autocodificación metapoética genérica*, en cuanto que supone en el lector —naturalmente, un lector instruido en la Poética, que haya leído tratados como el del propio Rengifo o el de Antonio de Tempo, por ejemplo— un conocimiento previo del carácter de estas formas de poesía, y determina y facilita, como decíamos, su lectura. Es el mismo caso, ya fuera de la poesía visual, de cualquier soneto que vaya precedido de precisiones como "soneto acróstico", "soneto retrógrado", etc., que advierten al lector de la doble lectura que admiten esos poemas.

Los capítulos en que Vicens regula la creación de emblemas, empresas, etc., son todavía mucho más ricos en cuanto a formas de codificación de la literatura emblemática, pero vemos que ya Rengifo había escrito el primer tratado castellano que anticipaba unas normas aplicables tanto a la creación de ciertos géneros de poesía visual como a su interpretación. Sin embargo, no puede decirse que haya en sus páginas una teorización mínima de literatura emblemática, propiamente dicha, si en ese grupo incluimos sólo los emblemas, empresas, símbolos, divisas, insignias, poesías mudas o jeroglíficos. Y no hay que pensar que Rengifo desconociera estos géneros o que no tuviera una formación teórica suficiente como para redactar unos cuantos preceptos: hay una estrecha vinculación, que ya hemos anticipado en parte, entre la literatura emblemática y los jesuitas. En sus colegios se convocan frecuentemente certámenes poéticos a los que se presentaban composiciones emblemáticas, en sus aulas se comentaban los emblemas de Alciato<sup>13</sup> y, en fin, la *Ratio Studiorum*, que regía las enseñanzas que se debían impartir en los colegios de la Compañía de Jesús, propone en varias de sus reglas la creación o interpretación de emblemas, empresas, etc., como práctica didáctica<sup>14</sup>.

12 RENGIFO, *Arte Poética Española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606, p. [80 bis].

13 Vid. Félix GARCÍA OLMEDO, *Juan Bonifacio (1538-1606) y la cultura literaria del Siglo de Oro*, Santander, Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo, 1939, 2ª ed., p. 54.

14 Vid. Eusebio GIL (ed.) et al.- *El sistema educativo...*, o.c. p.157: "Procure entregar al mismo Prefecto General para que lo revise, cualquier ejercicio que los alumnos de retórica y clases inferiores hayan de declamar públicamente, en casa o fuera. Sin embargo, los emblemas y poesías que se ponen en público en algunos días muy señalados, deben ser leídos todos por dos sujetos designados por el Rector, para elegir los mejores" -capítulo XII, regla 3, de la *Ratio Studiorum*. Los editores de esta obra añaden en nota aparte (o.c., p.

Y sin embargo, Rengifo afirma que su "theorica, aun en su nacimiento ha comenzado a dar fruto. Pues della salieron los varios Epitaphios, Canciones funebres, y Hieroglíficos, que en esta Universidad [de Salamanca] sacaron los vasallos de V.S." (Rengifo, Dedicatoria "Al Conde de Monterrey")

Y es cierto que describe versos y estrofas del género de las que se utilizaban en epitafios y canciones, pero no vemos que ninguno de los capítulos de su Poética vaya dedicado a la descripción, comentario o normativización de los jeroglíficos. No queda sino pensar que para Rengifo jeroglíficos y laberintos son una misma cosa, o mejor dicho, que los laberintos son composiciones que entrarían dentro del grupo más amplio de los jeroglíficos. En este sentido, podemos decir, efectivamente, que no hay "muchos jeroglíficos poéticos, como tales, antes de las páginas de Díaz Rengifo", aunque mucho mejor descritos o definidos los podemos hallar en la versión de Vicens, para el que jeroglífico "es una sentencia, dicho o agudeza (...) que declara lo representado en una figura, dibujo, cartela, etc..."<sup>15</sup>.

En tiempo de Rengifo era lo habitual confundir los conceptos de jeroglífico y emblema. Así sucede en Horozco y Covarrubias, Sebastián de Covarrubias, Menestrier, etc. Por su parte, Juan de Borja o Villava se quejaban de que no se distinguieran ambos géneros en los tratados<sup>16</sup>.

Los editores de la *Ratio Studiorum* de los jesuitas definen los jeroglíficos como *conceptos simbolizados por animales*<sup>17</sup>, aunque no sabemos si ésa era la idea que se tenía de los jeroglíficos en los colegios de la Compañía de Jesús, cuando estudió en ellos Rengifo. También Antonio Palomino da una definición parecida: "El jeroglífico es una metáfora que incluye algún concepto doctrinal mediante un símbolo, o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico y versión poética en idioma vulgar"<sup>18</sup>. Ninguna de las dos tiene nada que ver con lo que podemos encontrar en el *Arte Poética Española* de Rengifo. Sólo podemos suponer que cuando nuestro autor habla de jeroglíficos incluye en ese grupo los dos tipos de laberintos que describe en su manual. Así que el *Arte Poética Española* no se ocupa de la literatura emblemática propiamente dicha nada más que en las versiones añadidas de Vicens a partir de 1703. Y es un error

---

300) que "los emblemas consistían en ejercicios retóricos sobre un símbolo" y que "el jesuita Jacob Pontanus (1542-1616) los describe en su obra *Progymnasmata latinatis*, libro de preceptiva en muchos colegios de la Compañía de aquel tiempo".

15 Víctor INFANTES, "Calderón y la literatura jeroglífica", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Tomo III, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 1593-1602. Para la opinión aquí citada véanse las pp. 1599-1600. La definición de jeroglífico de Vicens puede verse en su versión del *Arte Poética Española* (edición de 1759, pp. 177-178, aunque hay que advertir que la primera de las ediciones añadidas por Vicens es la de 1703, con respecto a la cual la de 1759 no ofrece ninguna variante significativa).

16 Vid. Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Atenas castellana*, Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 60-61.

17 Eusebio GIL, *o.c.*, p. 301, nota 2 al capítulo XVI.

18 Cit. por Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Atenas...*, *o.c.* p. 62.

atribuir a este tratado la primacía entre las preceptivas de teoría emblemática, pues antes de 1703 existían ya otros con noticias acerca de estos temas (los de Pinciano, Carvalho, Caramuel, etc.).

La principal diferencia que encontramos entre Rengifo y Vicens en lo que a su tratamiento de los géneros de poesía visual se refiere es, precisamente, la mayor conciencia teórica de Vicens con respecto a los géneros de este campo de la literatura, conciencia que es el resultado de una práctica mucho más habitual después de escrito y publicado el tratado del Rengifo. Vicens edita su obra en un período en el que los emblemas se multiplican en numerosos actos de canonización, en el que las clasificaciones de las empresas se hacen cada vez más pormenorizadas, y en el que Jacobus Boschius acaba de publicar su *Symbologia* (1702), de forma que "el mundo de los signos cada vez se complicaba más en las últimas manifestaciones de un barroquismo desorbitado que refleja magníficamente las formas de la emblemática y la heráldica. Sin intérpretes y comentaristas había el peligro de que todos estos signos pudiesen quedar en formas anquilosadas ininteligibles (...). Con el tiempo es evidente que las empresas divisas y emblemas fueron tema de juego de ingenio"<sup>19</sup>.

Vicens comparte ya muy poco del espíritu doctrinal que inspira el tratado de Rengifo: "Sólo te ofrezco —dice Vicens en su "Razón de lo añadido"— lo que hallarás añadido de estrella a estrella, parto de mis vigiliás, nacido antes para mi propio empleo, y ahora para el desvelo común de los poéticos ingenios, a persuasiones de la carencia de tan famoso libro". Vicens está ya a las puertas de un nuevo concepto de la literatura visual como "juego de ingenio" más que como instrumento didáctico-moralizador. El *arte* de Rengifo es el de reunir, el de Vicens, añadir, o por decirlo de otra forma, la obra de Rengifo es una "suma" de los procedimientos poéticos, la de Vicens es, claramente, una multiplicación. Como en la cita anterior, Vicens es uno de los últimos ejemplos de "barroquismo desorbitado".

En cualquier caso, ambos son los autores de dos preceptivas que cumplen una muy relevante función en la transmisión, descripción, codificación, creación e interpretación de la poesía visual en general, dentro de la cual se inserta la literatura emblemática.

---

19 Carmen BRAVO-VILLASANTE, (ed.), Juan de Borja, *Empresas Morales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, (edición facsímil que reproduce la de Bruselas de 1680), pp. XXV-XXVI.