

LOS JEROGLÍFICOS EN LOS SERMONES BARROCOS.

Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra

GIUSEPPINA LEDDA
Universit  di Cagliari

1) Una necesidad de establecer límites me induce a considerar, en esta sede, la presencia de los jerogl ficos¹ en los sermones del género epidíctico. Se hallan también en los demás géneros, pero con menor frecuencia, mientras abundan en los discursos apologéticos pronunciados durante las fastuosas celebraciones de beatificaciones, canonizaciones, inauguraciones de iglesias y de altares, octavas, etc...

En estas solemnes ocasiones la fiesta, singular forma de comunicación multimedial, publica enfáticamente un solo mensaje a través de los distintos códigos y a través del juego de estos mismos entremezclados, subordinados, interrelacionados. La Iglesia, se transforma mágicamente por la intervención de ingeniosos artificios, de aparatos efímeros, luces, flores, pinturas y sobre todo emblemas, jeroglíficos y géneros mixtos de palabras e imágenes.  Un caprichoso *assemblage* de elementos heterogéneos? No por cierto. Fernando de la Flor en los jeroglíficos y en los aparatos efímeros de la fiesta de S. Ignacio de Loyola (Salamanca, 1610), dispuestos según el orden cronológico con respecto a la vida del Santo, ha distinguido las etapas de "un recorrido de piedad —próximo al Rosario, al Via Crucis— pensado para ser paseado y meditado para que del mismo se extrajeran los efectos piosos que habían arquitecturado su programa"².

1 Empleo el término *jeroglífico* por ser el que predomina en las relaciones de fiestas, en las justas y en los sermones del tiempo, denominando incluso composiciones que más se acercan al emblema. Sobre la identificación, fusión o confusión de los géneros mixtos cfr.: G. LEDDA, "Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta barroca", (*Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, 1992).

2 F. R. DE LA FLOR, *Atenas Castellana*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1989, pp. 67-68.

"Un usage rhétorique conscient et subtil du mélange des effets visuels et verbaux" —observa Kibedi Varga— en la fiesta barroca persigue con competencia y habilidad la persuasión³. Hay un diseño en la variedad y en la aparente caprichosa acumulación, según he intentado demostrar en otro trabajo a propósito y de la fiesta de S. Fernando de Sevilla (Sevilla, 1670), a la *inventio* sigue la *dispositio* que organiza un macrodiscurso epidíctico⁴.

Si los jeroglíficos, los emblemas, las cifras, las pinturas de varios géneros forman un discurso, los sermones en las mismas ocasiones, acogen y dan voz a jeroglíficos y emblemas⁵; el curso sigue y la palabra desde el púlpito puede, a su vez, ofrecer datos aptos para su traducción gráfico-icónica: desde la imagen a la palabra, desde la palabra a la imagen la circulación es continua.

2) Por lo tanto, las sugerencias, además de los libros de emblemas y empresas (algunos de ellos —recuerdo— incluyen entre los destinatarios a los predicadores)⁶, vienen sin duda de los jeroglíficos de las justas poéticas y de los destinados al adorno de la Iglesia. Esto no implica, sin duda, influencia determinante o imitación: se trata de una circulación de temas y formas del gusto de la época. En la base de todo está el concepto⁷.

En las páginas de Gracián, el teórico por excelencia del ejercicio analógico conceptista, el jeroglífico, la empresa y el emblema se hallan citados como ejemplos de varios tipos de conceptos y de agudezas (21 son las citas de Alciato), como expresión valorizada de conceptos ("corta esfera le parece a la fecunda invención la de las palabras y de escritos cuando pide prestados a la pintura sus dibujos para expresar sus conceptos;"...) ⁸, como fuente erudita de conceptos. Una autoridad moderna en nuestro campo, Mario Praz, ha escrito: "los emblemas son por tanto cosas y representación de objetos que ilustran un concepto"⁹. Recuerdo que había titulado la primera edición de sus estudios sobre emblemática *Studi sul concettismo* (Firenze, 1946). Un problema inicial para mí: si los conceptos difieren de los emblemas y de los géneros mixtos tan sólo por la parcial concretización gráfica, ¿en ausencia de ésta, sería más lícito hablar, en nuestro caso en los sermones, de conceptos, agudos, predicables? El jeroglífico

3 A. KIBÉDI VARGA, *Discours, récit, image*, ed. Pierre Mardaga, Liege, 1898.

4 G. LEDDA, «Per una lettura della festa religiosa barocca», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma 1990, pp. 277-292.

5 Observa Aurora EGIDO: "Dejando a un lado los certámenes y academias, la sermonística ocupa un lugar relevante, junto con la literatura religiosa en general, siendo éstas las ramas que destacan como más florecientes en el uso y abuso del emblema y hasta en lo que podríamos llamar emblematización de la cultura"; "Emblemática y literatura", en *Historia y crítica de la literatura española*. Primer suplemento, Barcelona, ed. Crítica, 1992, p. 82.

6 Cfr. entre otros: *Le imprese sacre* de P. ARESI (1613-1640); *Il mondo simbolico* (1653) de PINCINELLI; *El Veredicus christianus* (1601) del P. J. DAVID; en España *La idea del Buen Pastor* NUÑEZ DE CEPEDA (1682); *El Gobierno Moral y político hallado en las aves más generosas y nobles* de FERRER DE VALDECEBRO, (1668).

7 Un capítulo aparte merecería el examen de la libre interpretación de los "lugares sagrados" que dan origen a gran parte de los "conceptos predicables barrocos".

8 B. CRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Castalia, tomo II, Madrid, 1969, p. 212.

9 M. PRAZ, *Imágenes del Barroco*, ed. Siruela, Madrid 1989, p. 17.

constituye una infracción —Lyotar¹⁰ incluso llega a hablar de subversión intensa, de desafío al sistema del lenguaje— por crear una discontinuidad en el pasaje normal lineal desde la imagen a los significantes verbales; si no se crea dicho desplazamiento, este tránsito a otro código de expresión ¿es lícito, insisto, hablar de jeroglíficos en los sermones barrocos? ¿y, en caso afirmativo, cuáles elementos justifican la designación?

3) Sin embargo, para alentar la voluntad de proseguir en el asunto propuesto intervino la palabra de los teóricos y tratadistas del arte de la predicación que fui a consultar. Los concienzudos y celosos preceptores de la palabra desde el púlpito lamentan y censuran la presencia de los jeroglíficos en los sermones a partir de las últimas décadas del siglo XVI. Agustín Salucio cita como ejemplo negativo el de un predicador que empezó su sermón

por no sé qué desenvoltura y emblema diciendo quatro saetas con que hería: una de oro, y otra de plomo, etc. Y prosiguió ese argumento como pudo, o como su ingenio bastó a aplicar a cosa tan peregrina del Evangelio un disparate tan vano. Holgara yo de preguntarle si Jesucristo, cuyo oficio él hacía en aquel caso, comenzó alguno de sus sermones por tal exordio, si imagino que San Pablo o San Pedro comenzaran a predicar con tal devaneo, o si San Ambrosio, San Basilio, San Crisostomo o San Vicente... Comenzaran su sermón con tal emblema o hieroglífico...¹¹

Considera por tanto emblemas y jeroglíficos "vanos dispartes", "devaneos", invenciones peregrinas.

Terrones del Caño denuncia su boga en la *Instrucción de predicadores*:

Lo de los jeroglíficos ha cundido de manera que hay predicadores que los componen de su cabeza fingidos al propósito de lo que quieren decir, y fingen la ninfa, y un sátiro con una letra que decía, etc. Un jeroglífico o dos considerados, cuando más, en un sermón: «Pintaban los antiguos». Si que no eran todos pintores, qué otros oficios harían los antiguos¹².

Leo en la "Dedicatoria al Lector" de una colección de sermones del P. Juan de Luna, del mismo año:¹³

Bien se Cristiano, y avisado lector, que el componer libros de sermones, se deue ordenar a la enseñanza, y bien del alma, y a esto estorua mucho la muchedumbre de jeroglyficos, y humanidades que en la era presente con los pensamientos diuinos, y historias sagradas en los sermones se mezclan.

10 J. F. LYOTARD, *Discurso, Figura*. Trad. esp., Barcelona, ed. Gil Gili, 1979.

11 F. AGUSTÍN SALUCIO, *Avisos para los predicadores del Santo Evangelio*, ed. mod. Barcelona, 1959, p. 206.

12 FRANCISCO TERRONES DEL CAÑO, *Instrucción de Predicadores*, ed. mod. Espasa Calpe, Madrid, 1946, p.86.

13 P. Juan de LUNA, *Adviento, Natividad, Circuncision y Epiphania de Nuestro Redentor. Con todas las fiestas de Nuestra Señora, y su esposo S. Jose*, en Madrid, en la Imprenta de Juan de Cuesta. Año de MDCVIII. En ésta y en las siguientes citas conservo la grafía, los acentos y la puntuación de la época.

El padre Diego Murillo, predicador conocido por el lenguaje claro y pintoresco, el decoro y la conveniencia propios de la palabra evangélica, pronuncia su censura y, curiosamente, la expresa en una oración, que comentaré más adelante, cuya "dispositio" y cuyo desarrollo se basa en tres jeroglíficos: "es ley entre predicadores grandes —afirma— no usar de invenciones, ni aprovecharse de jeroglíficos, porque realmente estas dos cosas quitan mucho la grauedad"¹⁴.

Según Juan Bautista Escardó, celoso defensor de la predicación grande y robusta, que arrastra y quiere hacer mella en los ánimos, contrario por lo tanto a los modos delgados y sutiles, los jeroglíficos son armas del demonio. Escribe:

Estos años passados la quiso debelar (la palabra de Dios) el Enemigo con los Geroglyficos y fabulas; agora no se atrevera a esso; con la misma Sagrada Escritura, y doctrina de los Padres, no declarada con el espiritu que se escrivio sino con la curiosidad del que la acomoda, le haze guerra: de suerte que nos vence con nuestras mismas armas; consideracion de gran dolor y de vivo sentimiento...¹⁵

En la segunda mitad del siglo XVII las censuras disminuyen, se apagan; se acogen los jeroglíficos con menor sospecha, incluso se llega a aconsejarlos.

Fray Felix de Barcelona en 1656 los recomienda como tercer modo apto para introducir los sermones:

El tercer modo es con algun emblema o geroglifico, dales ayre a la letra, o motetes; y si viene con el Evangelio parece bien; y sino parecen algunos de poca grauedad. En el sermon de la Circuncision se introduxo una vez un Pellicano, que abriendose el pecho con su proprio pico derrama la sangre para resucitar a sus propios hijuelos muertos de una venenosa sierpe, con una letra que dize: *cito ut vivam*. Pellicano a lo divino es Christo *PSAL.101 Similis factus sum Pellicano*...¹⁶

Francisco de Ameyugo sugiere su uso con tal que sea finalizado a atraer la atención de los fieles, (los emplea en sus sermones). En la *Rhetorica Sagrada y Evangelica* escribe:

La fabrica ingeniosa, y artificio hermoso de un palacio se lleva los animos, y los ojos de los que atentos le miran, assi un sermon, si es ingeniosamente artificioso, se roba la atencion para mover la voluntad. Las fuentes de donde pueden sacarse las invenciones son los Adagios; los Hieroglyphicos; los Emblemas, los dichos celebres de los Antiguos; las humanidades, la Historia y especialmente la Sagrada Escritura¹⁷.

14 *Sermones predicados en la Beatificación de la Beata Madre Virgen Fundadora de la Reforma de los Descalços...* Colegidos por orden del Padre Fr. José de Jesús María, General de la misma orden, en Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, 1615, f. 369v.

15 J. BAPTISTA ESCARDÓ, *Rhetorica Christiana*..., en Mallorca por los Herederos de Gabriel Gualp, 1647, f. 16v.

16 Fray Félix de BARCELONA, Predicador Capuchino... Tratado póstumo, *Instrucción de predicadores. Para hazer bien los sermones y predicarlos provechosamente*. En Barcelona, por Joseph Forcada, 1679, p. 44.

17 P. Francisco de AMEYUGO, *Rhetorica sagrada y Evangelica*, en Zaragoza, por Juan Ybar, 1667.

Desaconseja su empleo en la introducción al sermón, el P. Pascual en el *Predicador Istruido*; los admite entre otros medios que considera eficaces en su cuerpo "para explicación, o para adorno". Para su empleo basta saber leer el gran libro de la naturaleza "en cuyas páginas espaciosas, con letras gruesas y de varios colores, quiere darsenos a conocer la sabiduría, y es cada propiedad de la naturaleza, un claro geroglífico, en que se cifra un documento, que enseña a bien vivir"¹⁸.

El recelo, la condena, la cautela y aceptación indican y prueban que los jeroglíficos son discernidos de manera consciente sea como elemento de útil o fútil adorno, sea como coadyuvantes de la comunicación y explicación de la palabra evangélica; el término no se emplea como fórmula genérica para indicar conceptos predicables enigmáticos y cifrados.

Unas pruebas más podrían sacarse de algunos fragmentos de sermones en que los predicadores reanudan el moderno empleo de los jeroglíficos a la antigua tradición egipciaca. Es el caso del Padre Domingo de Ribera, que en un sermón pronunciado en ocasión del centenario de la construcción del monasterio del Escorial, sugiere y considera oportuna la conversión a lo divino de los jeroglíficos paganos: "porque misterios tan grandes no se pueden explicar, sino por geroglíficos"¹⁹, y del Padre Antonio de Padilla que en un sermón a la beatificación de San Ignacio de Loyola (Salamanca, 1610) se apoya en San Clemente Alejandrino que "había enseñado dos maneras de Escrituras Hieroglificas, y Misticas, que usauan los Egipcios"²⁰.

4.a.) Alentada por la autoridad de los teóricos de la sagrada comunicación, he pasado a la lectura de un consistente corpus de sermones que me ha ofrecido la oportunidad de constatar varios tipos de realizaciones. He podido observar que, a pesar de la básica diferencia morfológica determinada por la falta de concretización gráfica, buena parte de los —*jeroglíficos hablados*— —*sin duda los que más me han interesado*—, lejos de agotarse en el ejercicio conceptista verbal, entran en el juego ilusionista de las sinestias barrocas, quieren ser visibles, "hablar", "predicar a los ojos"; evidencian el cuerpo y guardan, en cierto sentido, el sistema de tripartición semiótico reconstituyendo los tres elementos que componen los géneros mixtos —*cuerpo, lema, subscriptio, declaración*—. Una parte del material consultado, acabo de decir, otros sermones o pasajes de los sermones, aun autodefiniéndose jeroglíficos, son meros juegos

-
- 18 M. A. PASCUAL, *El operario instruido, y oyente aprovechado*, en Madrid, por Diego Martínez Abad, 1698, p.110.
 - 19 *Octava sagradamente culta, celebrada de orden del Rey nuestro Señor, en la Octava maravilla. Festiva Aclamacion: Pompa sacra, Celebre, Religiosa. Centenario del Unico Milagro del Mundo San Lorenzo El Real del Escorial*. Escrito por el P. M. Fray Luis de Santa Maria, Monge Geronimo, Lector de Sagrada Escritura..., Madrid, En la Imprenta Real, 1664.
 - 20 *Fiesta que hizo el Insigne Colegio de la Compañia de Iesus de Salamanca, A la Beatificacion del glorioso Patriarcha S. Ignacio de Loyola...* Por Alonso de Salazar, en Salamanca, por la Viuda de Artus Taberniel, Año de MDCX.

analógicos, ingeniosos, arbitrarios, que coinciden y se podrían designar conceptos agudos. Indicaré, además, con el atributo *figurabili*²¹ un tercer grupo de textos en los que lo figural habita el discurso; aunque no se mencionen los jeroglíficos, ofrecen datos e imágenes aptos a la composición de jeroglíficos pintados o enunciados.

4.b.) Establecidos estos tres grupos: jeroglíficos visuales-verbales, jeroglíficos que quedan en los límites del código verbal y de la agudeza, jeroglíficos potenciales, voy a hablar ahora del primer grupo, los que indicaré en adelante como *jeroglíficos verbales de calidad visual*, esto es, con elevado porcentaje de icasticidad. La ausencia del dibujo requiere una intervención; su falta impone una presencia sustitutiva. La palabra tiene que restaurar el poder sugestivo de la imagen gráfica. Ejemplifico presentando dos tipos de estrategias.

El autor simula una sugerencia visual: tiene bajo los ojos, o en la memoria un jeroglífico que ha visto; el trabajo figural verbal empieza a partir de una imagen de cuyos signos se apropia; no como autor sino como mediador, subordina su lectura y enunciación a la mirada; verbaliza su percepción visual para activar la percepción visual-mental del destinatario: describe, lee, interpreta, descifra material iconográfico *in absentia* como si estuviera presente. Una imagen gráfica constituye la premisa del *jeroglífico hablado*.

Pedro de Valderrama —citado por Gracián como maestro de *agudeza compuesta* y de *acolutio*; Crisóstomo español lo define Luque Fajardo— orador que en sus discursos sapientemente une riqueza de léxico y erudición, imaginación, ingenio y teatralidad, pronuncia un sermón en honor de S. Ignacio de Loyola. La relación escrita por Luque Fajardo²², ofrece la oportunidad de reconstruir la escenografía de fondo de la predicación. En las paredes la nutrida exposición de emblemas y jeroglíficos constituye una significativa muestra de difusión de la cultura conceptual de la época. Escribe Francisco de Luque Fajardo:

y no es de passar en silencio, la multitud de papeles bizarramente pintados, y con gallardas letras escritos assi de varia poesia, Latina y Castellana, como de Hieroglyphicos, Enigmas y obras de ingenio, en alabança del Santo, de manera que no siendo possible acomodarse todos, sin notable estoruo, al adereço del Claustro, que se quedaron mas de setezientos carteles, por fixar: tales que pudieran ser adorno, en qualquiera demonstracion, de fiesta solemnisima²³.

21 Me ha sugerido el adjetivo el empleo que el P. G. POZZI hace de él refiriéndose a novelas, como *I promessi Sposi*, cuyas palabras tienen el poder de evocar imágenes gráficas y pintadas. Cfr. *Sull'orlo dell'invisibile parlare*, Milano, Adelphi, 1992.

22 Francisco de LUQUE FAJARDO, *Relacion de la Fiesta que se hizo en Sevilla a la BEATIFICACION del Glorioso San Ignacio, fundador de la Compañia de IESUS*, en Sevilla por Luis Estupiñán, Año 1610.

23 *Ibid.*, p. 26.

Y hasta los patios de acceso al templo y las relativas capillas acogen aparatos plásticos cuya composición respeta el esquema de los jeroglíficos y de los emblemas (cfr.: el grupo de figuras de bulto, los astrólogos convocados a que expliquen la caída del Santo; acompañan a las figuras motes y versos de explicación.). En los arcos de las ventanas, los signos zodiacales aluden a las virtudes de los Santos de la Orden con letreros "como mote de empresas", "letras y versos castellanos con la agudeza que de ellos se colige".

Valderrama participa al general tripudio con un discurso icástico y emocional a la vez. Un largo fragmento nace de una imagen acuñada en una antigua moneda de Constantino. El orador observa, describe con la palabra detalladamente todos los elementos del invisible, para él visible, grabado: en una de las caras aparece la figura del emperador "ricamente endereçado" en un "brioso caballo"; y en la otra, en la refiguración-emblema, una palma muy levantada con muchos racimos enlazados en su tronco, en la cumbre una cruz de la que salen chorros de agua que forman en la base una balsa en la que parece que se está ahogando un dragón. A los dos lados del estanque, una matrona venerable mira la palma y la Cruz, una joven le da la espalda y juega con una paloma. "Clarísimo geroglífico de la Compañía de Jesus —comenta el orador— Mirad que junta tan mirable de arboles, junto el esposo aqui, la Palma tarda en crecer doscientos o trescientos años, y su fruto se da tardísimo, pero la parra y las vides dan sus razimos a los tres o cuatro años... Este es el milagro de la Compañía, que aviendo tan poco que se fundo ha llevado frutos tan tempranos como la vid"²⁴.

Es interesante observar cómo la palabra, emulando el dibujo, para hacer la escena visible, describe elementos y detalles que seguramente no se podían percibir en el pequeño tamaño de la medalla, actúa como una ampliación fotográfica para que se pueda admirar el vestido de ricos paños, pero muy honestos de la mujer anciana, venerable y alegre, la desenvoltura de la joven desvergonzada y deshonesto. La valoración de la descripción favorece en efecto la visión imaginativa del objeto proyectado. Conviene, además, destacar el relieve evidencial del diseño espacial centrado según la estructura clásica del triángulo (palma, cruz, mujeres) con eje central (palma) y el consiguiente incremento de la focalización perceptiva. El autor guía la mirada hacia el espacio evocado: "mirad... aqui...". El mote reza: "Statura tua similis est palma..." Descrita y hecha presente, con nitidez esquemática y detallada en el realce de algunos particulares, la imagen del *cuero* suscita interrogativos y abre un discurso hermenéutico, en el que los signos constituyen los escalones de un proceso de ostentación y de aclaración al mismo tiempo. El orador procede a la *declaración*: la palma = signo de la victoria de los que combaten por la Iglesia = Ignacio; racimos enlazados en el tronco = jesuitas ofreciendo sustento espiritual a los jóvenes y material a los ancianos; dragón = demonio; mujer anciana expresando alegría = antigua fe que triunfa por intervención de Ignacio; mujer joven = herejía. Quiero llamar además la atención sobre el elemento árbol, palma,

que se pone en consonancia creando efectos de redundancia con otras imágenes de una serie de composiciones mixtas murales inspiradas ellas también en la simbología de los árboles: "Pintaronse gallardamente, otras tantas figuras symbols de sus heroycas virtudes (de los Santos de la Orden) arrimadas a los arboles con diferentes insignias en las manos"²⁵.

Otro caso de simulación de experiencia visual traducida en las palabras y proyectada, para que gocen de ellas los destinatarios, lo propone el Padre Cipriano de Aguayo en un sermón en ocasión de las fiestas en honor de la beatificación de Santa Teresa. El jesuita se inspira en unas "finas estampas" de un pequeño libro que ilustra la vida de la Santa:

Pintanla cercado el rostro de rayos y resplandores, nueva insignia de su beatificacion, y al Espiritu Santo en figura de paloma aleando delante de su rostro, señal de que de proposito la enseño y ilustro. A su lado pintan la palma triunfadora de nuestro Salvador, que es la Cruz, a quien la Santa esta arrimada y por el tronco della ondeada esta iscripcion *Aut pati, aut mori* (...) finalmente ponle por blason y mote, como que sale de la boca estas palabras del *Pfalm.* 88.

La imagen, más que cifrada, se deduce, es de tipo devocional, pero a pesar de eso, el orador emplea el lenguaje y la construcción de los géneros mixtos; refiriéndose a varios elementos de la composición usa los términos específicos de la literatura emblemática y de las empresas: insignia, inscripción, señal, mote.

Don Francisco Guerrero Solano pronuncia un sermón en honor de S. Gerónimo en ocasión de su fiesta (Baeza, 1666). Declara, tópico acto de humildad, no poder cumplir con su tarea ante el espacio inaccesible de lo inefable. Una imagen del Santo circundado por jeroglíficos acude en su ayuda sugiriendo la idea y la textura del sermón:

Bolvi los ojos al Retrato del Glorioso Patriarca, y en los misterios de sus Geroglificos, con que discreta la Iglesia, y advertido el pincel bosquexan su pintura, Halló cifrado mi oracion Euangelica su assumpto, y mi obligacion el desempeño..

Los *figurantes* son un león, una piedra, una calavera, un capelo. El orador, en la introducción, indica los elementos que aluden a las virtudes del Santo creando con las palabras los signos del cuerpo; llama la atención de los fieles como si ilustrara una representación gráfica en *presentia*: "Registra el retrato... Mira un leon... Atiende a una piedra... Repara en la calavera... Advierte como le bosquexan con Capelo... Fixemos la atencion". Me limito a considerar el elemento *león*. El mote reza *Eretici sunt Ecclesiae quasi leones*. Como en los jejroglíficos pintados el figurante "levanta misterio", plantea interrogativas y solicita soluciones. La estructura con que se propone es la de la *agudeza por ponderación misteriosa* que requiere dos tiempos: la enunciación problemática y

25 *Ibid.*, p. 112.

la sutil adecuada respuesta. (El mismo autor emplea frecuentemente los términos *reparo*, *reparar*).

¿Por qué "El mas Valiente de los brutos, y tenido por el mas arriscado de las fieras, prostrado por el suelo, se rinde barbaramente político, si rusticamente cortesano, a S. Geronimo?", "Porque es forçoso (se refiere al gallo) azotarse primero con sus alas? Es misterioso geroglífico el que miro". La solución constituye la *declaración*: el león significa la victoria sobre los herejes que amenazan a los cristianos. El comparante león plantea otra asociación. Sansón había hallado, unos días después de su victoria, en la boca del animal muerto un panal de miel. La imagen polisémica, que aparece en numerosos emblemas del tiempo con varias significaciones, halla la siguiente explicación: Sansón = doctor sagrado = Jerónimo; león = hereje; panal = divinas letras. La disposición respeta el esquema del jeroglífico: la imagen, presentada en forma compacta, es animada por las palabras; siguen el mote en latín y la *declaración*, o solución del caso. Una nota más para evidenciar otros procedimientos por medio de los cuales la figura, el "cuerpo ausente" se hace presente. El discurso se anima y amplifica acogiendo la interpelación creadora eficaz de efectos de presencia: "¿Quién eres bruto? Eres manso cordero, o cervatillo tímido a quien domestico el agassajo de Geronimo?"; se enriquece con pinceladas culteranas de color: "animal, cuyos dorados rizos volantes llamas parecen", "animado bostezo de un taladrado escollo, o irracional aborto de la gruta de un risco", "(coronado bruto) que imperioso sacude, formando ondas de grana, la enmarañada greña, penacho de oro o Africano turbante". De esta manera la elipsis, la condensación que son propias del jeroglífico dejan el paso a la amplificación permitiendo acoger formas suavas y afectivas.

4.c.) Es distinto el segundo procedimiento productor de efectos visuales; me refiero al caso en que la enunciación verbal, lejos de seguir la descripción de una imagen previa, como en los casos presentados, resalta la operación contraria, la elaboración "in fieri" de la pintura y de la declaración del jeroglífico.

El padre Diego Murillo, ya mencionado por haber considerado peligroso, no apto en los discursos graves, el uso de los jeroglíficos, en ocasión de la fiesta de Sta. Teresa compone un sermón en tres jeroglíficos. La alegría común permite una excepción. Y el grave sacerdote cede y se transforma en un juglar "a lo divino"²⁶:

El espíritu me llama poderosamente a buscar inuenciones para manifestar la alegría del corazón, que como veo la ciudad tan alegre, y a todos tan llenos de regocijo, me ha parecido que sería dar muestra de melancolía, no salir con alguna inuención: y si pareciere falta de graedad, exemplo tengo en Daud para poder escusarme, pues a el en la fiesta que hizo al arca del testamento le pareció que el perder la autoridad Real tañendo, y dançando era buen medio para mejor celebralla²⁷.

26 *Sermones predicados en la Beatificación de la B.M. Teresa de Jesús...*, cit., f. 369 v.

27 *Ibid.*, ff. 36-37.

El primero de los jeroglíficos se inspira en la parábola de la vírgenes prudentes, uno de los motivos más frecuentemente y rutinariamente repetido en los varios sermones pronunciados para la ocasión. Cuanto ya conocido, escuchado y comprendido por la comunidad de los oyentes, cobra nuevo interés: se produce un proceso de desautomatización, la imagen se vuelve deshabitualizante en su nueva enunciación en forma de jeroglífico, y a través del procedimiento con que el autor lo construye. El *cuerpo* detenta una posición privilegiada; los elementos son: una lámpara de cristal = fragilidad de la mujer; agua que se vierte en la lámpara = potencia pasiva del alma, su disposición para recibir los dones sobrenaturales; mano con vela encendida = la luz de la fe emanada desde lo alto; mano con vaso vertiendo aceite = caridad y esperanza.

El segundo jeroglífico, más esencial y breve, es deducido de un paso del *Eclesiastes* en que se refiere al Gran Sacerdote Simón, hijo de Onias, al que se atribuyeron como signo de sus virtudes un olivo, un ciprés y el ave fénix:

y le pinto desta manera un oliuo cercado de pimpollitos, que estiende sus ramas a todas partes, y un cipres a su lado que se va leuantando en punta, y una aue fenix que esta abrasando a entrambos arboles con las alas, en el oliuo pongo un rotulo pequeño que dize: *Ipsa quasi oliua pullulans*, y en el cipres otro que dize *quasi cipressus in altitudine se extollens*; y en medio una letra que dize *fenix in utroque*²⁸.

Sigue la consabida explicación de los signos: olivo=vida activa; ciprés = vida contemplativa (ejemplificada en Marta y María); fénix dominando los dos árboles = unión de los dos estados en Sta. Teresa.

El tercer jeroglífico acompaña un fragmento de S. Pablo (*segunda carta a los Corintios*) en el que se refieren los beneficios concedidos a los apóstoles en la contemplación de los misterios divinos: *Nos autem revelata facie gloriam Domini speculantes, in eandem imaginem transformamur a claritate in claritatem tanquam a domini spiritu...*:

para la gloria de la Santa pinto un monte (y quiero que sea el Carmelo) y sobre lo alto del una piedra leuantada, como atalaya, y lo superior della un espejo, y arriba en un cielo pinto un sol que esta reuerberando en aquel espejo, bañándole con sus rayos, y un lince con un antojo, que lo esta mirando con atencion. Cerca del espejo pongo un rotulo que dize *In eandem imaginem transformamur*: y abajo una letra que dize *Vix possum discernere*²⁹.

Cada signo tiene su explicación: espejo = Sta. Teresa que, atalaya de los misterios del cielo, participa en los asuntos divinos consiguiendo la transformación del alma al contacto con la perfección divina; lince = contemplación y visión, que no se podría sufrir sin la ayuda de los anteojos (gracia).

28 *Ibid.*, f. 377 v.

29 *Ibid.*, p.

Como complemento al último jeroglífico, así como se acostumbraba a menudo en los jeroglíficos pintados para las fiestas religiosas, Diego Murillo, maestro de la facundia llana, sugestiva y apacible, une versos divulgativos de carácter popular:

Tan al vivo en vos se ve
que para diferenciaros
es necesario miraros
con ojos de lince i fe

El adecuarse del acto de enunciación al gráfico-figurativo es sorprendente. El predicador imita con empatía una real actividad artística; su deseo es el de hallar palabras que consigan pintar, formen el cuerpo, como los pintores deseaban que sus pinturas hablasen. En un nivel meta, el autor evidencia la composición describiendo a sí mismo mientras crea el jeroglífico: "La pintura del jeroglífico sera una doncella. La letra dize...". "y la pinto de esta manera...", " y en el olivo pongo un rotulo pequeño que dize..."; y mientras pinta incluso se alegra por el buen éxito del jeroglífico: "Veis como viene bien el jeroglifico?..."; "Paremos un poco en esto porque tambien importa a la inteligencia del jeroglifico...", "Con esto queda concluida la declaracion del jeroglifico"³⁰.

En la misma colección de sermones en celebración de la Santa hay otro ejemplo del mismo procedimiento. El orador-pintor, el Padre Vallejo, compone, mira y hasta modifica el diseño del jeroglífico. (El predicador lo emplea en este caso limitadamente, a una sola parte del sermón):

Yo la pintare en la figura de Ninfa, pero más quiero pintarla con su propio habito, porque assi sale mas hermosa. Pintola pues desta suerte, que va sacando de su pecho y coraçon gran numero de estrellas... y le aplico yo una letra...³¹

En los festejos que tuvieron lugar en el monasterio del Escorial, en ocasión del centenario de su construcción, el padre Domingo de Ribera, dedica un sermón a la Asunción de la Virgen. En la Introducción discute, como ya he referido, sobre la licitud de los jeroglíficos paganos, presenta algunos de ellos y considera oportuna "su versión a lo divino": "Cristianaremos esta profanidades" porque "misterios grandes no se pueden explicar, sino por Geroglificos, y por Enigmas". Un pasaje del Evangelio del día *Intrauit Iesus quodam Castellum et mulier...* (Lucas 10) le inspira la composición. La *dispositio* y el desarrollo ya los conocemos: descripción del *cuerpo*, atribución del mote, comentario - declaración:

En esta urna, pues, de Maria, pongo el lugar de la Pyramide de Rachel: en vez de Estatuas, las dos hermanas Marta y Maria; y para que sea mas celebre este tumulo, que el de Rachel, cerco el de Maria con doze piedras viuas...

30 *Ibid.*, p. 570 y ss.

31 *Sermones predicados en la Beatificacion...*, cit. pp. 422-436.

Sea alma que descifre el Geroglyfico, la letra del Euangelio: *Intravit Iesus in quodam Castellum*³².

En la declaración explica los signos: castillo = María ; huésped = Dios hecho hombre; estatuas de Marta, María y la Magdalena = vida activa y contemplativa; doce piedras = doce apóstoles. Con frecuencia aparecen en el discurso apóstrofes al destinatario para que participe en la construcción del jeroglífico y lo descifre.

Un ejemplo más viene de un sermón de Fr. Antonio Bernal del Corral, obispo de Tarragona, pronunciado en ocasión de la translación del cuerpo de S. Ramón Nonato al nuevo templo tarraconense³³.

En la *Introducción*, el autor, afirma que la fiesta de Neomenia por el traslado del cuerpo de Josef al Nuevo Panteón de la Tierra prometida es presagio y "diseño de nuestra festividad" y que las vicisitudes de José parecen aludir a las de Ramón. A continuación el autor se presenta a sí mismo meditando sobre la elección de cuál de entre los varios significantes —¿serpiente, cordero, paloma?— aluda mejor a las virtudes del Santo. Cita S. Isidoro, Plinio, Plutarco, Pitágoras, Piccinelli, Bargagli. Juzga más eficaz aprovechar la polisemia que ofrece la serpiente. El signo guía la *dispositio* y coordena la división del discurso:

Será pues la idea de la Serpiente del Evangelio pintada en quatro geroglificos o Emblemas. En el primero una serpiente naciendo del cadaver con este mote. *Ex morte resurgo*. En el segundo una serpiente, que entre las durezas de unas peñas se está quitando la piel con esta letra, *Cognati corporis experts*. En el tercero, una serpiente enroscada, con este lema *Ad me redeo*. Y en el cuarto, una serpiente dividida en dos, con este epigrafe *Eficio, non deficio*³⁴.

El primer emblema, la serpiente naciendo de un cadáver alude al nacimiento del Santo; el segundo a la pobreza y a la penitencia que el Santo ejerció; el tercero a su humildad (en el mismo sentido se halla en Bargagli); y el cuarto —que deriva de Piccinelli— al Santo que, por haber recibido los Sacramentos, sobrevivió para custodiar la Sagrada presencia. En el discurso, además de los emblemas que organizan las partes, hay diseminados en los varios apartados numerosos jeroglíficos y alusiones que anuncian y prefiguran el presente.

En los casos examinados, los autores, aun entrando en el juego conceptual emblemático, persiguen las finalidades propias, lícitas en la sacra comunicación:

32 *Octava sagradamente culta...*, cit., p. 217.

33 *Sermon que en la translacion del Sagrado Cuerpo de Nuestro Padre San Ramon Nonato ...predico... el muy Reverendo Padre Mestro Fray Antonio BERNAL DEL CORRAL*. En "Breve Resumen de las Solemnissimas Fiestas que en la deseada y plausible translacion de las Reliquias del glorioso Cardenal San Ramon No-Nacido. Hizo la siempre Sacra, Celeste, Real, y Militar Familia de Mercenarios Redentores, en 16 de octubre de 1695... en Barcelona, en casa de Rafael Figuero, (s.f.)".

34 *Ibid.*, p. 10.

interpretan y expresan la alegría y la emoción que nacen del evento y la comunican para que los fieles participen en ella; configuran un plus de evidencia y de resonancia significativa. El ejercicio puede, en cierta medida, relacionarse con la práctica de marca ignaciana, muy difundida entre los predicadores, de evocar imágenes y de proyectarlas por medio de la prosopopeya y de la hipotiposis para que "hablaran a los ojos" de los fieles (la fórmula no es mía, la he hallado en textos de conocidos predicadores de la época)³⁵. Lo singular es que la técnica indicada de las "*figure al vivo*" se caracterizaba por la teatralidad y la capacidad del *movere* los afectos, contraponiéndose en esto a la predicación aguda, que aprovecha símbolos y cifras; y sin embargo, acabo de subrayarlo, todo es posible en el juego de las paradojas y metamorfosis barrocas: los signos jeroglíficos, que interesan el ingenio y el intelecto pueden ser fruto de los afectos e influir en ellos.

5) *Jeroglíficos que evidencian el acto del invenire*. En lugar de la búsqueda y de la voluntad de "hablar a los ojos", los autores de los jeroglíficos a los que me refiero ostentan el alarde del ingenio, la capacidad de poner en relación elementos simpatéticos y en oposición, lejanos y contiguos en el tiempo y en el espacio; leen los signos en cuanto prefiguraciones del evento que se celebra. El Universo "quasi quidam liber est scriptus, digito Dei" (S. Vittore, *Doctr. Cristiana*, 1, 40) y el libro escrito por Dios, el Testamento, solicitan el ejercicio interpretativo, loable cuando no cae, y eso ocurre con frecuencia, en el peligro de lecturas originales, sorprendentes y paradójicas. Supo entender el justo aprovechamiento de la "lección sagrada" Nuñez de Cepeda³⁶, que en una de sus Empresas recomienda, amonesta y enseña:

Piden particular atención algunas cláusulas difíciles que dicto el Espíritu divino en sus escrituras. Cerrolas con un velo de tinieblas para trabajar nuestra presunción o para quitar al entendimiento el hastio que le causa lo muy comun; o porque lo que facilmente se halla, con la misma facilidad de desistima. Dificultonos la inteligencia porque lo que se adquiere con mas trabajo, adquirido es de mas precio, y lo que cuesta mas de averiguar, se fija mejor y dura en la memoria. Fiarse del propio ingenio es perderse. La demasiada sutileza está de ordinario reñida con la verdad, y suele ser origen de graves daños. Vanos non los discursos, y muchas veces perjudiciales, si no se fundan en el acertado sentir de los santos y doctores.

Nuñez de Cepeda sabe evaluar exactamente el efecto mnemotécnico que se consigue a través del trabajo sutil y difícil de descifración de las divinas cifras, pero también conoce los peligros y los riesgos de lo que puede volverse arbitrario juego adivinatorio. La perspicacia y el anhelo de captar lo escondido tras el velo, de entender la teología simbólica y figural, "il visibile parlar divino", el afán de

35 La eficacia del espectáculo activado está documentada en un manuscrito de V. de Céspedes que cuenta que los fieles, al escuchar un sermón del Padre Lerma, "juraban haber visto el león, (se refiere al episodio de Sansón) destrozado, la capa suelta y culebreando la vibora". V. DE CÉSPEDES, *Trece por docena. Censura Censurae*. Ms. en la Biblioteca del Estado de León.

36 F. NUÑEZ DE CEPEDA, *Empresas Sacras*, Lyon, 1682, ed. por R. GARCÍA MAHÍQUES, ed. Tuero, Madrid, 1988, p. 140.

investigar más allá de la corteza de los árboles, de la apariencia de los objetos, más allá de la forma de los astros, la voluntad de interpretar ingeniosamente en clave religiosa la mitología pagana, prevalecen sobre el deseo de emulación pictórica finalizada a la utilidad comunicativa que hasta aquí hemos señalado. Si en el discurso de Murillo, de Valderrama y de los autores que leían y producían *pinturas*, los jeroglíficos empleados —como acabo de señalar— son medio de intensificación comunicativo-expresiva; si en las palabras la pintura de salida, realiza el sentimiento y la afectividad coadyuvando a la finalidad persuasivo-moral, en los casos que voy a señalar, los autores no consiguen evitar el peligro de que el discurso pierda en fuerza persuasiva lo que gana —en los mejores casos— en sutileza y brillantez.

Fray Domingo Enrique, calificador del Tribunal de la Inquisición, en un sermón en la fiesta de San Luis Beltrán (Valencia, 1673)³⁷ compone el emblema "de un imposible" para celebrar las misiones y conversiones realizadas por el Santo en el nuevo mundo. Ninguna lectura ekfrástica de los signos, ninguna llamada fática y conativa a los oyentes para que vean y admiren; el ejercicio del ingenio es patente. *Lavare etiopem* se lee en el mote inspirado en un emblema de Alciato "Lavare etiopem" (embl. XLIX, uno de los pocos de base bíblica en que se presenta Jeremías amonestando a Jerusalem y se pone la pregunta si puede un etiope cambiar su piel, o un león pardo borrar sus manchas). La declaración explica el emblema construido sobre un emblema; la analogía es por antítesis: el agua del océano no tiene el poder de hacer blanco un guineano, mientras San Beltrán, superando los límites de lo posible, consiguió volver blancos los más negros en el alma. Difícil sería traducir y reducir en los signos sintéticos de un *cuerpo* la contraposición de los elementos correlatos.

En las últimas décadas del siglo y en las primeras del XVIII, los jeroglíficos se multiplican en los textos; el ejercicio y juego de búsqueda y hallazgo de ingeniosas relaciones se intensifica; cada vez más se hace difícil reconocer en ellos un medio para realizar el *utile dulci*. Ha señalado Herrero García en el *Sermonario clásico* que es el periodo en que "domina el culto al concepto ingenioso, a la antítesis paradójica; gusta más sorprender que convencer"³⁸. El prurito exegético, el afán de interpretación personal no permiten aquellos paréntesis de sentimiento afectivo que he resaltado en oraciones del primer grupo.

Cito un ejemplo entre los muchos, un sermón pronunciado por el canónico José de Cardona en ocasión de la fiesta de la Virgen de los Desamparados (Valencia, 1667)³⁹. Se trata de una retahila de jeroglíficos (he contado más de

37 *Auto glorioso, Festejo Sagrado con que el Insigne Colegio de Preclara Arte Notaria celebró la Canonización de San Luis Bertran...*, descriviola Thomas Lopez de los Rios, en Valencia por Geronimo Vilagrassa, 1674. pp. 264-317.

38 Miguel HERRERO GARCÍA, *Sermonario clásico. Con un ensayo sobre la oratoria sagrada*, Madrid, 1942, p. LXXII.

39 *Oracion Panegirica a la Solemne Translacion de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora...* Dixola el Doctor Josef de Cardona, Dean y Canonigo de la Santa Metropolitana

50), que se presentan como agudezas de perspicacia, que intentan, según Gracián "dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo las más recónditas", pero en realidad son agudezas de artificio, y no en la acepción positiva de Gracián, más bien se trata de "jeroglíficos fingidos —como censuraba Terrones del Caño— al propósito de lo que se quiere decir". El autor, que presume conocer la antigua lengua sagrada, emprende la tarea de abrir los sellos de lo que está apuntado, ocultado, aludido y no mostrado: acerca la *figura*, el *modelo* y el *complementum*. El empeño de quien media, interpreta y revela es frecuentemente enunciado: "Apliquemos el geroglífico, declarando sin violencia lo que misteriosamente simboliza...", "Mercurio es geroglífico de...", "el olivo... llevo a ser expreso geroglífico de la permanencia y eternidad...", "no podíamos hallar mas cabal geroglífico...". Con frecuencia se citan los más conocidos autores del género: Pierio Valeriano, Alciato, Berchiorio, y el antiguo maestro Plinio.

Es Miércoles: el día deriva su nombre de Mercurio. El paso de Mercurio de la constelación de los gemelos a la de la Virgen es anuncio y predicción de la traslación de la Sagrada Imagen de la antigua Capilla a la nueva Iglesia. Al primer anuncio siguen otros elementos y atributos que aparecen en juego y correspondencia con los de María: Mercurio es "depósito de la sabiduría creada", la Virgen es "archivo de la divina". Mercurio, Hermes, Servator es "protección, defensa, amparo de los hombres", María es protectora de los desamparados. Hasta la insignia constituye un correlato: la caña "sin sustancia" prefigura la protección de la Virgen hacia los locos, débiles y vacíos de mente. La serpiente que se enlaza en el caduceo de Mercurio tiene su análogo en la vara lirio de María vencedora de la serpiente-dragón de Esculapio. Los templos consagrados a Mercurio se erigen en proximidad de los lugares donde se administraba la justicia, la nueva iglesia está situada en la plaza de los tribunales. Las referencias siguen. Mercurio es *mercatorum Deus*, María es protectora de los mercaderes de Valencia. La constelación de los gemelos es *figura* de los dos niños que la Virgen ampara bajo su manto.

Y con gran flexibilidad los significantes astrales explotados para significar el religioso evento pueden aludir a episodios terrenos: en el mes de mayo el sol, que tiene su asiento en la constelación del león "hijo del cuarto día", entra en la de los gemelos, emanando su viva luz en Mercurio. Singular correlación halla el autor con la visita de don Juan de Austria, "sol de Europa" ("hijo del cuarto rey Felipe cuya real casa y solar, es el noble solar de Europa") a la nueva capilla a la que da luz fomentando la piedad y el culto a María.

En la primera parte del sermón prevalecen temas de la mitología de Mercurio entremezclados con los de Esculapio, cuyo templo, es arraigada tradición local, fue construido en el lugar en que se erigió el templo de María.

Iglesia de Valencia. En *Reales Fiestas que dispuso la Noble, insigne, y siempre Leal Ciudad de Valencia, a honor de la milagrosa Imagen de la Virgen de los Desamparados, en la traslación a su nueva sumptuosa Capilla*. Escrivela Don Francisco de la TORRE, en Valencia por Geronimo Villagrasa, 1668, pp. 295-346.

Según un antiguo vaticinio Esculapio, que recibió su vida de un huevo (*cfr.* Lucano) había de perderla misteriosamente a causa de un huevo: el vaticinio se cumple con la construcción del templo cuya forma es en efecto ovalada. Paso por alto, para ahorrar tiempo y cansancio al lector, un buen número de los misteriosos anuncios. Un ejemplo más baste como muestra del original devaneo: una parte del sermón se basa en la simbología de las cuatro calidades de madera con que se construyó la cruz. Seguiré con ustedes como se desarrolla el juego analógico a partir del cedro; la cita valdrá como muestra del arbitrario vagabundear de uno o otro elemento de la naturaleza en compañía de personajes mitológicos y bíblicos. El cedro es alusivo de las virtudes marianas; elige los lugares ricos en aguas, aleja las serpientes y es signo que representa la fama; expresa por lo tanto la fama de María aumentada en la translación desde la estrechez y obscuridad de la primera sede a la solemnidad y fasto de la actual. La red analógica se extiende tentacularmente y peligrosamente. La fama llama a la memoria del atrevido orador los "sonoros clarines" que acompañaron los libros de la ley a las manos Safán. *Trait de union*, puente analógico, entre ley y María es el acto de atar: la ley ata a los reos porque, sin juicio, no hagan daño a otras personas; la Virgen ata a los locos para impedir que se hagan daño a si mismos. La singular asociación anima al incansable investigador-descifrador a establecer analogías de ésta derivadas. Si Safán custodia la ley y María representa la ley, Safán es el nuevo templo de María. Pero a este propósito el incauto predicador recuerda que Safán significa Hericius; la cueva del erizo tiene cuatro puertas, cuatro son las puertas del templo de María; y lo prueba y argumenta: el erizo recoge las frutas desechadas y podridas, la Virgen recoge y da sepultura a los cuerpos deshechos de los muertos. El elemento cedro, introducido como polo de atracción de un apartado, está lejos, abandonado en favor de más seductoras atracciones analógicas. Lo excéntrico y lo raro de las correspondencias establecidas exceden los límites del *apum*; ¿qué credibilidad puede concederse a analogías tan claramente increíbles? ¿La incontinencia de la imaginación crea atrevidas conexiones que, lejos de valorar la transmisión del mensaje, es de suponer, dejando perplejos y aturridos a los más humildes destinatarios, y tal vez admirados a los enterados. Absolutamente imposible sacar del artificioso sermón la lección moral irrenunciable, según parecer de Granada, Murillo y otros severos defensores de la palabra evangélica, en los discursos apoloéticos enunciados para celebrar la gloria y fiestas de santos.

6) Textos *Figurabili*. No se hace mención en ellos de jeroglíficos y emblemas, y sin embargo se trata de textos que contienen elementos aptos para constituir emblemas. En ámbito distinto como género y calidad de producto, recuerdo que Praz ha individuado en los *Trionfi* de Petrarca "una visión del tiempo y de la eternidad a través de emblemas" y, en efecto, de esa obra cumbre se sacaron numerosos emblemas. Pasajes bíblicos y paganos relacionados con eventos modernos y agudamente interpretados ofrecen sintagmas y datos aptos a ser traspuestos y exteriorizados concretamente en jeroglíficos grabados. Si los jeroglíficos de las justas y de las fiestas podían constituir fuentes y ofrecer motivos y estímulos para los jeroglíficos de los sermones, los sermones podían apuntar, a su vez, elementos, motivos y temas a los aficionados al género mixto.

Ofrece unos ejemplos de potenciales jeroglíficos el ya citado sermón de Valderrama al que me remito. Muchos son los fragmentos que presentan una configuración apta a su conversión en imagen gráfica: el imprevisto reventar de un volcán (sierra alta cubierta de nieve, inaccesible sin yerba ni pastos) = Ignacio de noble y excelsa familia (cumbres elevadas), frío antes de la conversión, ardiendo como el fuego escondido en la sierra, después de la llamada divina. Otra sugestiva analogía, potencial jeroglífico, deriva del corazón y de las entrañas de las abejas, en las que se puede observar, según testimonio de Ulises Aldobrando, el dibujo de una cabecita de buey para recordar que los insectos en su vida se alimentaron de la cabeza del animal, asimismo la IHS, en el corazón de Ignacio, hecha visible en la mano, significa las obras de caridad que Dios alimentó en él. Es fácil imaginar la transferencia de los comparantes desde el código verbal al gráfico; pocos signos esenciales: un volcán que echa fuego y piedras en la primera imagen, una abeja aliméntandose en la cabeza de un buey, una mano, la IHS en la segunda.

Otro ejemplo: Don Pedro Malagón y Aparicio enuncia un sermón a "la Dedicacion y Renovacion del Grande Templo de Jaen"⁴⁰. Presenta la imagen del águila considerada y descrita detalladamente en el acto en que se eleva, mira al sol para sacar nueva fuerza y energía. El águila es figura apta para representar la renovación del templo. Todos los datos pueden fácilmente pasar al código gráfico:

levanta el Aguila en su cansada vejez el buelo y con cotano altivo se acalora, y con impulso valiente del corazon se abalança a una peña, o se ase de alguna altiva montaña, o desgajada, o cimbrada del peso de la naturaleza, a quien sacude, a quien hiere como si fuera cantero, encallando en ella el pico *et praeruptam se praeicit rupem*, y sirviendole el pico de harpon, y recogiendo las alas, se deja caer como saeta fogosamente despedida, a hazer assiento con las dos basas de las presas, en una fuente de aguas frias...⁴¹.

La analogía que se configura como *agudeza compuesta*, se extiende dando vida a otras correlaciones. Así, por ejemplo, los ojos se humedecen, y a las lágrimas corresponden las "luminarias, y antorchas (que) lloraron deshechas en ternura un mar de cera, y quando hasta los cohetes lloraron, pues hubo tambien labrimas de fuego". Otra imagen deriva del episodio de Eliseo que acudió en ayuda de un obrero que trabajaba para alzar un edificio a orillas del río Jordán. Al cortar el tronco de un árbol perdió el hacha que cayó en el río. Eliseo con un ramo ligero consiguió que el hierro pesado aflorara. El episodio puede significar el de Zaqueo que subió a un árbol para ver al Redentor, y también puede figurar la obra de los dos obispos que erigieron el templo. Otras imágenes, potenciales *figurantes* de jeroglíficos grabados se hallan diseminadas en el sermón.

40 *Descripcion panegyrica de las Insignes Fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaen celebra en la Traslacion del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo, por el mes de octubre del ano 1660. Festivas y generosas demonstraciones de aquella nobilissima ciudad ...Dispusola Juan Nuñez Sotomayor..* En Malaga imprimio Mateo Lopez Hidalgo, Impressor de la Santa Iglesia Catedral. Año de 1661.

41 *Ibid.*, pp. 676-77.

7) Para completar esto, tendría que señalar además todas las frecuentes citas en que no se desarrollan jeroglíficos, sino que se mencionan como calidad y atributo de alguna situación o imagen: "Parece jeroglífico de...", "podría ser jeroglífico...", etc.. No me detengo en esto, se trata de un indicio más de proyección del género en los sermones. Lo que me interesaba demostrar, y deseo haberlo conseguido, es la circulación desde la imagen a la palabra, y desde la palabra a la imagen. Los códigos se alimentan recíprocamente, los estímulos son continuos; palabras e imágenes están conectadas, se entrelazan e influyen: las imágenes gráficas, las pinturas, sugieren palabras, engloban las palabras, producen escritura y lectura figurativas y viceversa. Las pinturas no pueden tener voz, pero, en una singular aleccionadora apuesta y desafío, sus autores piden que hablen; las palabras en su enunciación oral no son visibles, pero quieren proyectar imágenes, ser perceptibles ópticamente. Nunca, como en la edad barroca, en las artes y en la literatura, ha estado más vivo el deseo de aprovechar todos los usos posible de las imágenes, todas las imágenes —sagradas y profanas— posibles. En ninguna época, como en la barroca, el deseo visual ha animado la palabra escrita y enunciada y las palabras han apuntado la idea de las figuras. Las imágenes fluctúan, y las metáforas, esas extraordinarias síntesis de palabras e imágenes han amplificado y enriquecido el horizonte del universo discursivo y artístico.