

SOBRE LOS ORÍGENES DEL EMBLEMA LITERARIO: *LEMMATA* Y CONTEXTO

JOSE MANUEL DÍAZ DE BUSTAMANTE

Universidad de Santiago de Compostela

(A la memoria de Manuel Taboada Cid)

La Sagrada Escritura nos enseña que *en el principio era la Palabra y la Palabra era Dios...* y apoyándome en su autoridad, como filólogo, quiero llamar la atención de todos sobre el hecho de que los estudios de emblemática literaria se han centrado con excesiva frecuencia en aspectos meramente plásticos o, a lo sumo, en la influencia de determinadas *picturae* especialmente dramáticas en el desarrollo de algunas de las peculiaridades más significativas del Teatro barroco en general y de la Contrarreforma en particular. Ha llegado a haber una cierta obsesión por hallar reflejos de emblemas o series de emblemas en obras que ni remotamente pueden reflejar nada de ello, olvidándose en cambio de otras en las que hay una declarada intención de acudir a la críptica del jeroglífico o del emblema, pero en las que no hay una representación figurativa. Querámoslo o no, esto ha hecho un cierto daño a la acribia que debe presidir nuestras investigaciones, porque ha limitado a especialidades excesivamente aisladas el estudio de una producción que hoy, en justicia, hemos de llamar multidisciplinar, pero de verdad, y esta es la razón por la que yo quiero hacer abstracción de otras muchas consideraciones y centrarme en el meollo mismo de un problema común a todos nosotros que lo fue, además, hace muchos años para todos aquellos sutiles teorizadores del XVI y del XVII que estaban convencidos de que tras la *machina* emblemática se ocultaban filones de sabiduría eterna y misteriosa.

Un cierto número de colegas nuestros se empeña todavía hoy en demostrar que el género emblemático fue fruto del momento en que llega a Florencia, en el año 1419, el tratado deuterogéptico (note mi auditorio a qué término he querido recurrir por prudencia) conocido como *Hori Apollinis Niliaci Hieroglyphica*, traducido al latín casi un siglo más tarde (1517) por Fasanini¹. Está claro que la

1 Sobre la "egiptomanía" es de utilidad la obra de K.M. DANNENFELDT, "Egypt and the

difusión de los escritos platónicos en los medios intelectuales florentinos, y la masiva afluencia de eruditos griegos después de la caída de Constantinopla en 1453, favoreció el éxito popular del sistema neoplatónico (el platonismo académico se había asentado ya en los primeros años del siglo) y que, de la mano del idealismo redivivo, la emblemática de aire cristiano adquirió un desarrollo extraordinario que hoy en día nos asombra.

Pero como sucede casi siempre, este panorama tan claro y sencillo no responde a la realidad. Y no responde a la realidad porque ésta es más rica y variada de lo que estamos dispuestos a reconocer: emblemas concretos (por una parte) y empresas, divisas y *sententiae* (por la otra) existían ya desde muchos años antes de que se conociera el tratado de Horapolo y, por supuesto, de que al buen Alciato le diera por componer la primera serie orgánica de emblemas. Sobre este campo ha trabajado mucho Pastoureau, y ha llegado a conclusiones importantes sobre cómo el emblema es muy anterior a lo que ordinariamente suponemos y, sobre todo, anterior y diferente en cuanto a origen a lo que los especialistas antiguos en el tema estarían dispuestos a reconocer, quizás por ser el origen real mucho menos fantástico que el origen pretendido²: al fin y al cabo, para un artesano del Renacimiento o del Barroco, remontarse a las *armoiries* bajomedievales era bastante menos excitante que, con la cabeza llena de extravagancias procedentes de interpretaciones diversas del *Fedón* de Platón, llegar a los tiempos de Thamos y asistir, como quien dice, a momentos anteriores a la prostitución de la sagrada Memoria por parte de la escritura. Porque en el fondo se trata de añorar tiempos en los que sólo los auténticamente privilegiados podían acceder a la Sabiduría, y eso tras largo proceso iniciático, en tanto que los seres vulgares quedaban al margen. Pero vuelvo al tema recordando un interesante artículo de P.-Y. Badel sobre los antecedentes medievales del *libro de emblemas*³ mismo (ya no del emblema en sí) en el que se analizan aspectos codicológicos que denotan la existencia de una tendencia clara a dotar a los códices de literatura moralizante o moralizada de una *mise-en-page* concreta que constituye el precedente histórico de un *emblematum libellus*.

Pero pienso, además, en aspectos poco recordados —pero muy sabidos— de la heráldica bajomedieval, en la que la unión de las armas y la divisa constituye frecuentemente ejemplo de auténticos emblemas "silvestres"; pienso en los emblemas aislados (o protoemblemas, si se prefiere) de la *Hypneros*

Egyptian Antiquities in the Renaissance", *Studies in the Renaissance*, 6 (1959) pp. 7-27, en la que el autor, egiptólogo, estudia el asunto desde la perspectiva de la exactitud histórica; para enfoques más acordes con la fantasía de los *dilettanti*, véanse J. BALTRUSAITIS, *La quête d'Isis. Introduction à l'Égyptomanie*, Paris 1967 y A. GRAFTON, "Rhetoric, Philology and Egyptomania in the 1570s: J. J. Scaliger's Invective against M. Guilandinus's Papyrus", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42 (1979) pp. 167-194.

2 Sugerente en grado sumo es su *L'imagination emblématique à la fin du Moyen Âge: Armoiries et Devises des chevaliers de la Table Ronde*, Paris 1980.

3 Me refiero a "Antécédents médiévaux des livres d' emblèmes", en el volumen monográfico *Les Emblèmes en Europe* de la *Revue de Littérature Comparée* 256, 4 (1990) pp. 605-624 especialmente 606-609 y 623-624).

tomachia Polyphili, y me llama la atención el que la difusión de la llamada sabiduría hermética de origen (real o pretendidamente) egipcio, sin estar propiamente hablando en los orígenes de la emblemática, favoreció, sin embargo, el desarrollo de sus aspectos más esotéricos⁴. Es curioso señalar que los tratadistas más minuciosos señalan casi sin excepción que el género emblemático procede de la unión más o menos armoniosa de las tradiciones culturales bíblica y troyana y sólo Pierio Valeriano, de entre los grandes, se muestra convencido de la raigambre egipcia. En la Biblia, efectivamente, es posible (o mejor quizás fue posible) hallar elementos "emblemáticos"⁵: el árbol de la vida, el *arco iris postdiluviar*, la *paloma portadora de la ramita de olivo*, la *espada de fuego del ángel guardián* del Paraíso etc. No voy a entrar en detalles acerca de los sentidos de estos símbolos o alegorías, pero creo importante recordar que algo sucede en la Europa de los siglos XV al XVII que permite que cientos de años de investigación bíblica, (mejor o peor, tanto da) sean olvidados, cuando no despreciados, en beneficio de puras fantasías intelectuales; pero de esto me ocuparé más adelante.

Volviendo a nuestros sutiles y quisquillosos tratadistas, es digno de mención el hecho de que el emblema moral suele ser derivado de la tradición bíblica, y de la tradición troyana el emblema heroico y las llamadas *imprese d'amore e guerra*. Y es que, efectivamente, en Homero y en Virgilio, cuando se describen las armas de Aquiles y, subsiguientemente, las de Eneas, aparecen animales fabulosos o reales con el valor de *signa* de identificación, es decir, como genuinos blasones y auténticas figuras de armas⁶. En el fondo, lo que sí hay es una triple y no doble corriente: por un lado la ciencia medieval, representada en la aportación de una secular y perfectísima exégesis de los textos bíblicos; por el otro, la tradición "troyana" es decir, la epopeya y lo heroico, representada también por los saberes de la heráldica y la simbología militar (mucho más importante entonces de lo que hoy —en que disponemos de ejércitos "uniformados"— podemos suponer siquiera) del mundo caballeresco; y, en el medio, la aportación intelectual del Humanismo, entendido como un sistema de comunión espiritual entre minorías privilegiadas en lo intelectual y lo social. El fruto de esta triple unión tuvo como característica fundamental el ser

4 G. POZZI, "Les Hiéroglyphes de l' *Hypnerotomachia Poliphili*", en Y. GIRAUD, *L'Emblème a la Renaissance*, Paris 1982, pp.15-28.

5 "Quoad originem & antiquitatem Emblematis seu Symboli, non desunt scriptores, qui illius authorem constituunt magnum Israelitici populi ducem, Mosen, asseverantque, se in evolvendis sacris ipsius voluminibus reperire nescio quae emblematum vestigia, qualia sunt arbor vitae, plantata in paradiso terrestri; Iris, post universale diluvium supra nubes pluvias formata; columba, viridem oleae ramum sustinens, & c.", Philippo PICCINELLI, *Mundus symbolicus, in emblematum universitate, formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus: subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis & c. Innumera conceptuum argumenta...*, Coloniae Agrippinae, Hermannus Demen 1687, tractatus symboli naturam, & construendi methodum, compendio explicans, I. Etymologia & antiquitas symboli, fol. 10r.

6 Véase mi "Panorama das interpretações transliterais de Virgilio" en *Virgilio e a Cultura Portuguesa. Actas do Bimilenario da Morte de Virgilio*, (Temas Portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda) Lisboa 1986, pp. 107-134.

especialmente aristocraticista, constituyendo un mundo de conocimientos que, deliberadamente, debían quedar fuera del alcance del vulgo (característica que resulta ser uno de los elementos clave para la comprensión del género).

En la fase ya no renacentista sino barroca del género, los teorizadores, cada vez más numerosos, se empeñan en definir el término *emblema* y, lo más curioso, es que casi cuatrocientos años más tarde seguimos obsesionados con lo mismo, y que se lo digan si no a Peter Daly, que se pasa la vida advirtiendo de los peligros de que todos los investigadores comencemos nuestros trabajos dando o buscando una definición de *emblema*, y él mismo se cuida de hacer que su crítica se haga buena comenzando, siempre o casi siempre, de la forma que critica⁷. Pero esto puede deberse, tal vez, a que nuestro siglo es neobarroco; tal vez, a que "los de letras" seguimos teniendo poco contacto con el mundo real. La definición que más me gusta de entre las de la época de oro de la emblemática es la de Paolo Aresi⁸: *composición de figura y lema que, trascendiendo su propia significación, representa un concepto particular y concreto*. Huelga decir que Picinello aceptando las líneas generales de esta definición, se siente obligado a introducir puntualizaciones que permitan englobar las infinitas variedades que el Barroco hace un género teóricamente simple: el emblema heroico se diferencia del moral en que éste admite todo tipo de figuras, reales o imaginarias, simples o compuestas, y recibe el sentido moral de la figura o del lema. El emblema heroico, por su parte, tiene la exigencia de que figura y lema deben tener un significado coincidente con el del emblema en sí mismo⁹. Mayor dificultad plantea la inclusión en el género de los jeroglíficos y las divisas. En principio, el jeroglífico consiste únicamente en figura, sin lema: cualquiera que conozca el claustro del edificio viejo de la Universidad de Salamanca y haya tenido la fortuna de haber leído a Santiago Sebastián y a Pilar Pedraza, sabe de qué estoy hablando.

Interesa destacar un aspecto normalmente poco estudiado de la figura, entendida como elemento no propiamente legible: debe tratarse de una *res nota*, es decir, de algo fácilmente identificable tanto si consta de un solo elemento

7 Discuto esta cuestión en *Instrumentum Emblematicum*, Georg Olms-Weidmann Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 1992, vol. I, p. VI.

8 Citado (en latín) por Picinelli, o.c., fol. 10v: "Est compositio figurae & lemmatis, ultra propriam rei significationem, mediante illa, figurate repraesentans conceptum aliquem nostrum particularem et ordinatum".

9 *Ibidem* en fols. 10v-11r: "Hac definitione satis discernitur emblema seu symbolum heroicum ab aliis similibus compositis ac inventis, qualia sunt emblemata moralia, symbola moralia, (dividitur enim symbolum seu emblema in morale & heroicum, quod ab Italis vocatur *impresa*) hieroglyphica, & c. Et quidem ab emblematis moralibus distinguitur heroicum ex eo capite, quod illa admittant omnia figurarum genera, integra & divisa, realia & imaginaria, fabulosa & historica, perfecta & monstruosa, simplicia & mixta, significando serve integre & perfecte, sive per solas figuras aut sola lemmata, quae conceptum dumtaxat moralem, in figuris rapraesentatum, innuunt. Contra, emblema heroicum... sua corpora maiore rigore ac significatione magis peculiari seligit, eruitque sensus illos mutuos, quos lemma & corpus inter se habent reconditos. A symbolis morlibus differt, quod haec nihil sint aliud, nisi dictum vel sententia, instar aenigmatism significans aliquod documentatum vel mysterium".

como si se trata de una composición. Hace ya muchos años escribía yo al respecto que, en lo tocante a la figura, lo más espectacular no era precisamente lo más brillante. Y es que la *figura* resulta mucho más atractiva a primera vista que el *lemma*, del mismo modo que siempre ha resultado más tentador el estudio de la influencia de lo figurativo que el de la influencia de lo textual. Por lo que se refiere a la emblemática "impresa", la exigencia (relativa) de que *pictura* y *lemma* guarden decoro y relación entre sí dio lugar a que las fuentes de los diversos emblemas o colecciones de emblemas resultaran casi siempre coincidentes, sobre todo en los llamados emblemas heroicos y, en consecuencia, fáciles de rastrear y entender. Las dificultades comienzan cuando se trata de comprender *realmente* los emblemas cuyos elementos aislados proceden de fuentes diferentes; pero llegan a un nivel casi inabarcable cuando se trata de analizar la génesis de los *lemmata* "de autoridad", es decir de aquellas sentencias o *dicta* cuya carga de sentido o intensidad depende del conocimiento de una fuente concreta¹⁰: una obra específica de un autor específico, con la particularidad de que el contexto original puede ser significativo o no.

Hay un hecho que no puedo dejar pasar por alto porque afecta directamente a lo que yo pretendo hablando hoy aquí: desde el principio, prácticamente desde Alciato (al que convencionalmente voy a considerar el punto de arranque del género) ha habido desacuerdo chocante entre los teorizadores acerca de qué es realmente un emblema, qué es una divisa o una empresa, o un jeroglífico (profano o sagrado). Para hacer que el asunto resulte aún más interesante, se da la circunstancia de que ni siquiera hay cierta coincidencia en las normas generales que rigen la composición emblemática, como decía Villava a propósito de las "empresas", es decir, los emblemas particulares, en un texto al que prestaron inteligente atención Karl L. Selig y Giuseppina Ledda:

los Autores que desta invención escriven, hasta oy no an querido ni quieren convenir en las condiciones y requisitos que ha de tener la empresa. Porque las que pone Jovio, refuta Ruscelio, las de Ruscelio, Contilio, y bien mirado no sé quién les ha dado autoridad, para que quiten y pongan condiciones a su gusto en cosa que de tantas maneras han usado gravísimos varones...¹¹

10 Válgame como ejemplo la mal llamada "medalla de catedrático" de los doctores universitarios: la parte emblemática presenta la imagen de un sol radiante con el *lemma* PERFVNDET OMNIA LVCE. Este emblema plantea la dificultad —para muchos de los que la llevan— de que propiamente hablando carece de sujeto, por ello se ha explicado a veces como referido éste al Sol. Sin embargo, como tal emblema compuesto de *pictura* y *lemma*, simbolizó la Libertad (entiéndase de cátedra y de acción) hasta que tal mensaje pareció excesivamente liberal y la explicación se refirió a la figura del astro. Sin embargo, lo más importante es que la leyenda procede de un pasaje excepcional del poema de Lucrecio: "quam subito solet sol ortus tempore tali/ convestire sua perfundens omnia luce./ omnibus in promptu manifestumque esse videmus" (*De rerum natura*, 2, 147-149). La idea fue aprovechada por Cicerón en un texto que sin duda conocía el padre del emblema doctoral: "ex aethere igitur innumerabiles flammae siderum existunt, quorum est princeps sol omnia clarissima luce conlustrans, multis partibus maior atque amplior quam terra universa..." (*De natura deorum*, 2, 92 2-5).

11 Me refiero a K. L. SELIG, "La teoria dell' emblema in Spagna: I testi fondamentali", *Convivium*, 23 (1955) pp. 409-421 y a G. LEDDA, *Contributo allo studio della letteratura*

Soy consciente de que esta imprecisión es probablemente la característica más reconocida y molesta del género, y todos nosotros nos hemos encontrado alguna vez ante definiciones casi contradictorias precisamente en momentos en que necesitábamos concreción y univocidad. Pero es necesario reflexionar sobre éste y otros hechos, prescindiendo en buena medida de las informaciones inseguras: también los teóricos de la heráldica en el Renacimiento tardío y el Barroco dan la misma impresión de inseguridad o de confusión cuando establecen las normas de su "ciencia del blasón", y es que se olvida a veces que no se están determinando los reglamentos de una actividad nueva, sino que se está intentando reducir a sistema un mundo muy complejo, de orígenes muy diversos y con muchos años de vida. Este mundo que llamamos Emblemática es la suma de elementos diferentes en momentos diferentes y, consecuentemente, no siempre es posible establecer unas normas universales que contemplen todas las posibilidades, en ...*cosa que de tantas maneras han usado gravísimos varones*, por decirlo con Villava.

Hace unos veinticinco años, en trabajos memorables, Miedema y también Drysdall¹² recordaban a sus lectores que Alciato en persona hablaba del emblema y de sus características en un sentido que no tenía nada que ver con cuanto los tratadistas posteriores veían en él, y para más sorpresa, en los *opera omnia* que editó personalmente (Basilea 1547 y Lyon 1548), el *Emblematum libellus* no lleva *picturae* de ningún tipo. Es más, lo que sus contemporáneos más ilustrados reconocen a Alciato es la paternidad del *término*, no del *género*. No es que estemos como al principio, es que estamos peor que al principio... Porque ya Fasanini, en 1517, comentando aspectos del texto de su traducción latina de Horapollo, mencionaba la rentable y significativa combinación de *lemma* y *pictura* para expresar altos y nobles conceptos.

Los comienzos del género transparentan una relativa originalidad de *pictura* y de *lemma*. Este es el caso de los *Emblemata* de Alciato: los temas, claramente epigramáticos todavía, se remontan en su mayor parte a la *Anthologia Graeca*, en tanto que *pictura* y *lemma* parecen ser obra del jurisperito milanés. Pero resulta también evidente que ni él mismo tenía la menor idea del éxito que iba a alcanzar su obra. Alciato compone auténticos emblemas, en la línea de la *Anthologia Graeca* y, si se quiere y muy especialmente, del *Dittochaeon* de Prudencio¹³, no de la evolución ulterior del género que inaugura. Por decirlo en

emblematica en Spagna (1549-1613), Pisa, 1970, p. 209.

- 12 H. MIEDEMA, "The Term 'Emblema' in Alciati", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968) pp. 234-250 y D. L. DRYSDALL, "Préhistoire de l' emblème: commentaires et emploi du terme avant Alciati", *Nouvelle Revue du XVIe siècle*, 6 (1988), pp. 29-44.
- 13 Me ha resultado muy sugestivo el trabajo de J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, New York 1935; mucho menos valor tienen dos trabajos de I.P. ROTHBERG, *The Greek Anthology in Spanish Poetry*, University Microfilms, Ann Arbor, 1954 y "Covarrubias, Gracián and *The Greek Anthology*", *Studies in Philology*, 53 (1956), pp. 540-552. Los usos indirectos de Virgilio y la influencia de las *ekphrasis* prudencianas las estudia A. MAHONEY, *Virgil in the Works of Prudentius*, Washington D.C. 1934 I (Diss. Catholic University of America, *Patristic Studies* nr 39) quien, como era natural, no vio la

otras palabras, lo que acabó siendo la emblemática que conocemos, comenzó (o pudo comenzar) como una *relectio* de la *trouvaille* de Alciato bajo clave de sabiduría egipcia, o de *Hypnerotomachia* o, más adelante, de Pierio Valeriano¹⁴. Y he querido traer a colación a Pierio Valeriano, porque es preciso que tengamos presente que no sólo es autor de los *Hieroglyphica* o arcanos de los egipcios, sino excelente editor y audaz comentarista de textos clásicos latinos, Virgilio entre ellos. Y los comentaristas y coleccionistas de *dicta* o *adagia* tienen mucho que decir en emblemática; pienso en Erasmo, pienso en Paulo Manucio, pienso en Polidoro Virgilio, pienso también en Paolo Giovio, Girolamo Ruscelli y tantos otros.

Pero vuelvo al asunto. Una característica evidente de la emblemática de Alciato es la longitud de los *lemmata*, eminentemente descriptivos o, en todo caso, epexegeticos. Y está claro que no cumple una de las normas básicas del género, pero como es uno de sus *patres*, ningún teórico osa siquiera criticarlo. Lo mismo sucede con sus *picturae*, excesivamente detalladas y minuciosas como para entrar en los cánones de lo permitido y, sin embargo, universalmente aceptadas. Ciertamente la mayor parte de los comentaristas del *Emblematum libellus* ("librillo de estampas", diríamos hoy...) fue de eruditos en materia literaria y no de emblematistas (piénsese en el caso español del Brocense, de Juan de Mal Lara o de Diego López)¹⁵. El caso es que se puede ver que hay un cambio radical en la forma y el sentido de los lemas desde Alciato hasta los grandes autores del Barroco, como también lo hay en las *picturae*, aunque prefiero dejar ese tema a los especialistas del ramo. Ello no obstante, debo aclarar que creo imprescindible un estudio de la "plurisignificación" de los lemas semejante al que llevó a cabo Giuseppina Ledda sobre la *plurisignificanza delle imagini* porque, efectivamente, hay una interesante tendencia al intercambio de lemas respecto de las *picturae* correspondientes. El caso es que el *lemma* es el medio por el que una figura cualquiera, en principio indeterminada en su significado, pasa a ceñirse *ad certos ac peculiares animi nostri limites*, como decía Aresi. Pero quizás antes de que sea posible entender esta relación debemos plantear cuestiones metodológicas que hasta hoy han estado casi olvidadas.

Preparando los materiales de lo que iba a ser mi *Instrumentum Emblematicum*, pude observar claramente que había una evolución curiosa en su

importancia de las "cartelas" en la literatura renacentista y barroca: creo que parte de la clave está, precisamente, en el precedente del *Dittochaeon* (sin estudiar todavía por nadie). Esta obra, como es sabido, se compone de 49 poemitas de cuatro versos en los que el autor glosa o describe cuadros de la historia sagrada. Como detalle significativo señalo que durante mucho tiempo circularon con el nombre de *tituli historiarum*.

14 Véase S. ARDUINI, "La *Hypnerotomachia Polyphili* e il sogno linguistico dell' Umanesimo" *Lingua e Stile*, 22 (1987), pp. 197-219 (con útil bibliografía), G. LUCHETTA, "Contributi per una biografia di Pierio Valeriano. L'ultimo ventennio a Belluno. Il Capofamiglia. Le prebende. I Testamenti", *Italia Medioevale ed Umanistica*, 9 (1966), pp. 461-476, y A. MARCOCCHI, "Ludovico Beccadelli e Pierio Valeriano. Per la prima fortuna degli *Hieroglyphica*", *Italia Medioevale ed Umanistica* 12 (1969) pp. 329-334.

15 Debo mucho —como casi todos— al clásico de K.L. SELIG, *Studies on Alciato in Spain*, New York-London 1990.

carácter, y que en la práctica se confundían particularidades del emblema alciatesco y de las *imprese* italianizantes. Observado y analizado este fenómeno en más de veinte mil lemas, creo que es posible extraer ahora algunas conclusiones de tipo general que, en unos casos, serán novedosas y, en otros, simplemente confirmarán hechos de sobra conocidos.

La emblemática madura, posterior a 1560, se caracteriza porque sus lemas, mucho más breves que los del periodo de desarrollo post alciatesco, proceden casi siempre de obras literarias, como *sententiae ex auctoritate*, y ello tanto en latín (la inmensa mayoría) como en lenguas vulgares (tanto más frecuentes cuanto más avanza el período barroco y en relación con la llamada "querrela de antiguos y modernos"). Pero el panorama no es tan simple como he podido pintarlo hasta aquí, porque si se tiene en cuenta la línea (a veces sutil en exceso) que separa la emblemática universal de la particular (o lo que es lo mismo, la emblemática de causa infinita de la de causa finita), resulta que aún hay otra posible clasificación: los libros de emblemas se caracterizan en buena medida porque los lemas son de extracción clásica (literaria), extra-contextualizados, para jugar con la evocación de los textos originales y, en cambio, los emblemas aislados tienen cierta tendencia a mantener notas de originalidad, y también una cierta libertad de extensión (frente a las *imprese*, siempre breves).

Un aspecto que suele ser olvidado es que cuando Alciato compone su *libellus*, es enemigo militante de la poesía, pues toma partido contra ella, en el mismo bando que algunos de los más destacados humanistas del campo filológico¹⁶. El ataque alciatesco a la poesía se basa, por propia confesión del autor, en su inutilidad, en que no transmite pensamientos trascendentes. En el fondo el problema es muy simple, pues se trata del conflicto eterno entre los grados o niveles del estilo: los autores graves reniegan de la poesía personal o sentimental (la que está más difundida en su época) y buscan una solemnidad y una majestad que explican la aparición de las epopeyas renacentistas en lengua vulgar, una vez agotada con el *Africa* de Petrarca la vena latiniparla, pero que en modo alguno corresponden a unos sentimientos socialmente generalizados. El punto más interesante en este sentido es que cuando Achille Bocchi¹⁷ (*Quaestiones symbolicae*) busca un apoyo metodológico a sus ideas —quizás preconcebidas— sobre el alcance del ingenio humano, sobre el cultivo de las artes más nobles y elevadas, recurre a la antigua retórica romana para dar rienda

16 Cf. R.J. CLEMENTS, "The Condemnation of the Poetic Profession in Renaissance Emblem Literature", *Studies in Philology*, 43,2 (1946), pp. 213-232 y "The Cult of the Poet in the Renaissance Emblem Literature", *Publications of the Modern Language Association of America* 59,3 (1944), pp. 672-685.

17 ACHILLE BOCCHI, *Symbolicarum Quaestionum de Universo Genere quas serio ludebat, libri quinque*, Bononiae 1574; los asuntos y temas técnicos véanse en P. BAGNI, "L'invenio nell' *Ars Poetica* Latino-Medievale", pp. 99-114 en B. VICKERS, *Rhetoric Revalued...*, *Medieval and Renaissance Texts & Studies, monograph 1*, Binghamton, New York, 1982 y E. GARIN, "Retorica e *Studia Humanitatis* nella Cultura del Quattrocento", *Ibidem* pp. 224-240.

suelta a ese entusiasmo por lo universal e infinito. Pero es que, además, los emblemistas se consideraban no tanto herederos de los sacerdotes egipcios versados en los misterios de la aritmología, de la simbólica esotérica, etc., sino como escritores originales, y efectivamente muchos de ellos lo eran, sobre todo los que no fueron exclusivamente autores de emblemas (como el mismo Alciato, cuya profesión, que también le habría dado fama si no hubiera escrito su libro de emblemas, era la de jurisconsulto, ciencia a la que dejó una obra excepcionalmente importante).

Llegados a este punto, conviene recordar que si se hace una clasificación despiadada de la literatura emblemática tardorrenacentista y barroca nos encontramos con que hay emblemistas procedentes del mundo de lo literario (religioso y profano), emblemistas procedentes del mundo de lo plástico o figurativo y, por último, tratadistas de corte erudito que no son, propiamente hablando, autores de emblemas sino "especialistas" que, de vez en cuando, producen algún emblema: pienso en Giovio, Estienne, Aresi, Contile, Tesaurus, Menestrier y muchos otros. Y es que no puede ser lo mismo un emblema visto desde la óptica de Daniel Heinsius o Teodoro de Bèze que un emblema visto por ojos de Dürero o de Cesare Ripa.

El tema más debatido en los cenáculos literarios del Renacimiento italiano (y, por ende, del europeo) era el de la recta interpretación del *aut prodesse uolunt aut delectare poetae* horaciano. Se trataba de justificar lo bello mediante lo útil al modo de lo que se había hecho durante la Edad Media con los autores clásicos, releídos alegóricamente para hallar *in lutea quodammodo massa auri metallum* como decía Guiberto de Gembloux que había logrado hacer Fulgencio ¡con Virgilio...! Ya Clements¹⁸, hace bastantes años, llamó la atención de todos nosotros sobre cómo el didactismo puro de los primeros años de la emblemática dio paso a un humanismo equilibrado durante el período áureo del género y desembocó en recurso doctrinal en manos de reformistas, contrarreformistas y apóstoles de cualquier modo de religiosidad barroca. Quizás mi visión es demasiado oscura, o pesimista, pero creo que merece la pena detenerse, siquiera de pasada, en los casos que representan esas *Luces evangelicae* que, casi sin excepción, adornan ahora nuestras bibliotecas universitarias y los establecimientos de los anticuarios: los libros de emblemas jesuítcos (o de los reformados puritanos, tanto da) por un lado, y la literatura sencillamente "ejemplar" o de *exempla* al modo medieval pero enriquecida por los avances de la filología humanística por el otro. Quiero dedicar aquí un cariñoso recuerdo al P. Dimler S.J. que, a propósito del "huevo como emblema" arrojó mucha luz sobre los componentes esenciales de los libros de emblemas, ya no de sus compañeros de institución, sino general. Pero tengo un caso *in mente* que me parece todavía más relevante; pienso en el gran Arias Montano: este monstruo de erudición y sabiduría publicó en Amberes en 1575 su *David*, esto es "espectáculo de acendradas virtudes, agradable a Dios, basado en ejemplos tomados del David pastor, soldado, general, desterrado y

18 En "*Picta poesis*", *Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblems Books*, Roma, 1960, p. 22.

profeta"¹⁹. Coincidente en tema con docenas de libros de emblemas de temática religiosa basados en *exempla* de la Biblia, sin embargo representa, bajo la forma de *argumentatio partita* pura, sin imágenes, lo que en otros casos depende de la unión de *pictura* y *lemma*. En última instancia, Arias Montano tiene conciencia de que su público no precisa de ilustraciones y, puesto en la tesitura de tratar un tema del género más noble, organiza su materia al modo que hallamos en los libros de emblemas, que es el preceptuado por la retórica romana, pero sin recurso a lo figurativo. Conozco un hermoso caso paralelo en el *De gli eroici furori* de Giordano Bruno: en esta obra se describen, con intención comparable, diversos emblemas dotados de *lemmata* y de *picturae* que reciben un exquisito trato literario pero no pictórico. Tal vez la cuestión se reduzca a una necesidad catequética en el libro de emblemas religioso, y a una necesidad argumental en obras deliberativas como las dos que acabo de reseñar; esto por un lado y, por el otro, una adecuada aplicación de las *figurae*: en un caso, físicas, en el otro verbales. Pero de esto nos hablará Víctor Infantes.

Decía Servio, al comienzo de su comentario a la *Eneida* de Virgilio que una de las fases obligatorias de toda exégesis era la dilucidación de la *auctoris intentio*. En el caso del género emblemático que nos ocupa, la *intentio* es más difícil de identificar, porque siendo muchos los autores y muchos los emblemas de cada autor y no siempre originales de cada uno de ellos, el sistema se oculta más de lo normal. La razón de ello no está sólo en la diversidad de los elementos que entran en juego, sino, de manera especial, en su "plurisignificación". Si se admite generalmente el sentido parenético de la emblemática literaria (no tanto de las empresas) y, en consecuencia, su pertenencia a un género deliberativo, se entiende que la base de cualquier argumentación posible en el conjunto de cada "libro de emblemas" es ajena a la causa misma, esto es, aportada desde fuera. Ordinariamente esta aportación tendrá la forma de *sententia*, y se constituirá *per exempla* o *ex auctoritate*. Pero en otros, lo hará de maneras más complejas.

Tengo mucho interés en dejar clara la situación de estos elementos en el contexto más amplio de la *inventio* en que operan y tienen sentido. La *narratio*, como es de sobra sabido, exige tres virtudes necesarias (que nos encontraremos en el género emblemático sin ser, muchas veces, conscientes del alcance de este fenómeno), *brevedad*, *claridad* y *probabilidad* que marcan la evolución, en la obra bien pensada y construida, de la *narratio* eminentemente informativa a la *argumentatio*, eminentemente probatoria. Un género como el emblemático, básicamente moral, se mueve exclusivamente en el campo de las pruebas artísticas o, por otro nombre, artificiales, es decir aquellas que requieren de cierta técnica y que no es posible hallar en el mundo real (por eso no hallaremos ni un solo *signum* auténtico) ni construir sobre argumentos (por eso no hallaremos ni un solo *argumentum* auténtico que no haya sido convertido en "lugar común", en un tópico). ¿Qué hallaremos, pues? Sencillamente *exempla*, como sucede

19 B. ARIAS MONTANO, *David, hoc est virtutis exercitissimae probatum Deo spectaculum, ex David pastoris, militis, ducis, exulis ac prophetae exemplis*, Antuerpiae 1575, (he manejado el ejemplar del Warburg Institute, signatura NOH 1257).

básicamente en los *Emblemata* de Alciato. La razón técnica de ello radica en la necesidad de poner en relación, mediante el método inductivo, la causa con un *exemplum* que, en principio, le es ajeno; este método es el propio del género emblemático. Pero no quiero adelantar acontecimientos.

Según los principios clásicos de la Retórica antigua, (de la que, no nos engañemos, depende la práctica totalidad de los emblemáticos) el *exemplum* tiene una fuente material, o base histórica, que puede ser una historieta o un núcleo narrativo al modo de las que prestan a nuestro Alciato la materia a tratar: pienso en el emblema concreto NON TIBI SED RELIGIONI, o en el más conocido PIETAS FILIORVM IN PARENTES; pero esta fuente material también puede pertenecer al dominio de lo simbólico (un mito agotado y "neutralizado") o rondar lo propio de los *signa*, es decir pertenecer al rango de lo evidente (pensemos en la docena de densos libros que dedica Picinello²⁰ al mundo de los *signa naturalia*). Este es el punto en el que la emblemática puede acercarse sorprendentemente a los géneros de mayor trascendencia y depender de pruebas casi inartísticas, según el autor quiera organizar su material (el caso más adecuado para ejemplificar este aspecto es el de la llamada emblemática jesuítica, o el de los libros de emblemas religiosos que debemos a autores reformistas).

En el fondo, todo depende de si se desea hacer enseñanza moral o teológico-dogmática. Esta, precisamente, es la segunda propiedad del *exemplum* emblemático, la *utilitas*; propiedad que es netamente suasoria y, frecuentemente, dialéctica porque puede tener una realización *pro parte*, a partir de la cual empieza a tener relevancia el tratamiento literario como *commemoratio* que le es propio. Por cuanto a mí respecta, creo que resultaría ofensivo que descendiera a los pormenores básicos de este tratamiento; ello no obstante, creo oportuno recordar que el *exemplum* es una digresión dentro de la *argumentatio* en sí. No es, ni mucho menos, casual que en el plano de lo estrictamente literario la *commemoratio* se base en la antonomasia para permitir al autor establecer el grado de dificultad que desee dar a su *argumentatio* y, en consecuencia, el grado de accesibilidad que desee dar a su obra: la utilidad o el decoro aconsejarán los niveles en los que deba moverse la información o cultura del público que se espera tener. Este es el mecanismo técnico inicial del conocido "clasismo" de la literatura emblemática.

Pero, al mismo tiempo, es algo mucho más importante: la noción misma de *commemoratio* como *digressio* significativa en el contexto más amplio de la argumentación, hace que en la misma base literaria de la emblemática esté ya presente la diferencia entre emblema (e impresa, por supuesto) y libros de emblemas, es decir, entre *exemplum* y *argumentatio partita per exempla*. En el

20 Me refiero, por supuesto, a los libros en que se tratan elementos naturales (llamados por el autor, de forma excesivamente genérica, *corpora naturalia* para distinguirlos de los *artificialia* que ocupan toda la segunda parte), a saber, I, II, IV-XII. Sin embargo, es de notar que en muchos de estos libros se simbolizan elementos que no es posible identificar de ninguna manera si no media una ayuda.

emblema —en cada emblema— se manifiesta la voluntad del autor, que establece el camino que el lector debe seguir mediante llamadas hábiles a determinados conocimientos que actúan en su mente como *indicia* y, en última instancia, acercan la distancia que media entre *exemplum* y alegoría. Esto equivale a decir que aclaran la cuestión de si es tan frecuente como se suele decir, o no, la figuración emblemática en obras dramáticas, metafísicas o morales del Barroco. En todo caso, tanto los emblemas como las alegorías que les son paralelas admiten más de una interpretación, cuya profundidad suele depender más del acumen del lector que de la intención del autor. No nos extrañe que los modos exegéticos de la interpretación transliteral y alegórica (Homero, Virgilio, la Biblia...) sean aplicados sin rubor a la literatura emblemática en tantas de esas series que reciben ya no *glossa* en verso complementarias del sentido del emblema de que se trate (recordemos de nuevo a Alciato), sino auténticos *tractatus* en prosa que no sólo explicitan la intención del autor sino que, además, sirven para hacer evidente su erudición (recordemos a Saavedra Fajardo, tantas veces indigesta²¹). El culmen de estas transferencias o interpretaciones de sentidos ocultos (*místicos*, es la palabra técnica) lo tenemos en ejemplos como las pestilentes *Flores de Miraflores* en las que el (a pesar de todo) bien intencionado P. La Iglesia descalabró —eso sí, a lo divino— los emblemas de Alciato.

Siento la tentación de hablar un poco de la dependencia que media entre emblema y *similitudo*, y de cómo opera lo *comparabile*; pero no es adecuado a la ocasión hacerlo. Simplemente quiero llamar su atención sobre un problema vinculado a todo esto, que es el de la relación entre *exemplum* y *similitudo* por una parte y entre emblema y alegoría pura por la otra. No es casual que una de las obras que, desde la sombra, más han influido en el nacimiento y desarrollo de la literatura emblemática, la *Summa de exemplis ac similitudinibus rerum* de Juan Goro de San Gimignano²² lleve el título que lleva. Lo que quiero señalar se puede hacer más visible si se recuerda que el tratado barroco equivalente en mayor grado, el de Picinello, lleva por título *Mundus symbolicus...*, porque en última instancia, en ambos repertorios se reconoce que, en la argumentación del género deliberativo (*lato sensu*): sermón, drama, emblema..., es necesario recurrir a las pruebas externas, pues es cada autor el que establece el nexo que debe mediar entre causa y demostración, porque no hay delimitación posible de las zonas de lo comparable.

Ahora bien, ni el *exemplum* ni la *similitudo* son la panacea: el primero porque se apoya fundamentalmente en la *commemoratio*, la segunda porque es anhistórica; por ello es más frecuente, sobre todo en temas de reconocida trascendencia, el recurso a la *auctoritas*, que es la más literaria de las pruebas

21 En el fondo, se trata de la manifestación del agotamiento del género emblemático; la base metodológica la tomo de F. QUIVIGER, "Arts visues et exégèse littéraire à Florence de 1540 à 1560", en *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Paris 1990, pp. 165-173.

22 Venetiis, Johannes & Gregorius de Gregoriis, 1497 y 1499.

externas a la causa, porque se basa en *dicta* o *sententiae* de valor reconocido y pone de manifiesto cierta erudición.

Está claro que ésta es la descripción técnica del funcionamiento interno de los emblemas y de las series orgánicas que hallamos en los "libros de emblemas", pero es preciso comprobar de qué modo se comporta todo este sistema en el mundo de lo histórico y no sólo del *ars rhetorica*. Me sorprendió, al analizar mi *corpus de lemmata*, el que la inmensa mayoría procediese de la literatura latina, porque no creía que las explicaciones modernas tuvieran que ser más fidedignas que las antiguas, y éstas no son explícitas y, si se me apura, ni siquiera son claras cuando hablan de originalidad y de individualismo de las composiciones emblemáticas y las *imprese*. Pero en el panorama de la literatura humanística inmediatamente anterior y también contemporánea de Alciato he podido hallar la pista que lleva a la solución de muchos de los problemas que me inquietan.

Los numerosos eruditos que se dedicaron a comentar los autores clásicos en esa época que bullía y rebullía de comentarios encontraron que no se trataba de seguir las pautas de los grandes comentaristas medievales, ni siquiera de los de la Antigüedad, sino que era posible prestar a sus observaciones un tono personal a la vez que erudito. Y ésta es la razón por la que los comentarios van a ser distribuidos en zonas al diseñar la maquetación de la página, para que haya lugar no sólo para la exégesis en sí, sino también para las *notae* de tipo técnico y, por último, para lo que se conoce como *axiomata* o reflexiones morales en las que el autor de los comentarios pone lo mejor de su cacumen al servicio de sus lectores, seleccionando lo más granado no sólo del texto que sirve de pretexto, sino también de otros. No es preciso que observe que esta es la cantera de quienes, como Erasmo, se dedicaron a recoger esas flores de la sabiduría o la elegancia de los antiguos que tras las *Adagiorum chiliades* nos llevan de la mano a los cajones de sastre de varia doctrina que son las *Polyantheas* barrocas. La *docta varietas* de las fuentes erasmianas se completa con las infinitas posibilidades que brinda la libertad de comentar el adagio extraído de los textos más venerables para hacer que, extracontextualizado, pase a significar algo todavía más elevado y moralizante. Si este comentario se hace en prosa latina, como es el caso de Erasmo, o en verso como hizo Alciato y revolucionó el mundillo literario europeo llamando emblema a lo que se había llamado simplemente *epigramma cum thesi*, da lo mismo. El caso es que todos ellos, los emblemáticos y los otros, que no hacían sino reescribir con los mismos materiales un tesoro común de enseñanzas morales más dignas en su opinión que la inane poesía, se sentían —y eran— escritores originales y personalísimos, aunque estuvieran fusilando a todo el Parnaso y cultivando, en última instancia, el género centenario.

Me resta tan sólo añadir que en función de este origen común no nos conviene dejarnos engañar por las apariencias: muchas veces hay influjo directo de lo emblemático en lo literario, pero las más de ellas sólo hay coincidencia de fuente común entre lo literario y lo emblemático. Porque todos los autores que nos ocupan y nos deleitan tuvieron unas lecturas muy semejantes que confunden los emblemas que hay en los libros y los libros que hay en los emblemas.