

EL RECURSO A LO SIMBÓLICO EN EL RENACIMIENTO: SISTEMAS SIMBÓLICOS

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE
Universidad de Zaragoza

EL RECURSO SIMBÓLICO ha existido siempre, en cualquier momento de la obra humana, no siempre utilizado y no siempre comprendido. He querido plantear una muestra de diferentes recursos simbólicos utilizados en las obras de arte plástico, sin pretender que la muestra que voy a desarrollar agote los diferentes sistemas usados. Esta muestra de recursos la vamos a explicar con algunos ejemplos que analizaremos a continuación¹.

I. ARQUITECTURA

Sabido es que la arquitectura del Renacimiento va a utilizar una serie de formas de recuerdo o imitación romana, lo mismo que la cúpula y la planta central en algunas iglesias. Efectivamente la famosa cúpula de Santa María de la Flor de Florencia (Brunelleschi, 1418 y ss.) no se asemeja en nada a una obra romana, pero desde su construcción es el símbolo del progreso de la técnica renacentista y de la ciudad de Florencia. Por este procedimiento encontraremos edificios símbolo, o representantes de algo, es la «arquitectura como forma simbólica»; no nos vamos a referir a ello, sino a algo que tiene la arquitectura en su esencia.

La arquitectura de un edificio nace y se plasma en un diseño de planta y alzado, son los planos, estos pueden someterse a una geometría y a la armonía de medidas determinadas. Esta geometría y medidas pueden ser intencionadamente simbólicas. Veamos dos ejemplos².

¹ Véase ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990.

² ESTEBAN LORENTE, J. F., «El control del espacio arquitectónico en la iglesias-salón españolas. Algunos ejemplos», en LACARRA DUCAY, M.^a C., y GIMÉNEZ NAVARRO, C.

San Lorenzo de Florencia. Lo fundamental de esta iglesia se realiza en vida de Brunelleschi (1421-1424) y las capillas 20 años más tarde (1442). Es una iglesia de tres naves, con 8 tramos, sobre columnas de tipo corintio clásico, tiene capillas por cada tramo y un transepto con cabecera y capillas.

La planta de los tramos de la nave central se somete rigurosamente a la geometría del triángulo equilátero. Los tramos de las naves laterales son la mitad que un tramo de la central. La profundidad de las capillas la mitad que la distancia del tramo. El alzado interior de la iglesia sigue el sistema de la planta.

En resumen, la geometría del triángulo equilátero de la nave central domina toda la geometría de planta y alzado; también se aplican las razones que se llaman «armonías musicales» (2/1; 3/2; 4/3). Desde Vitruvio y en la teoría arquitectónica del Renacimiento, un templo debe estar ejecutado a imitación del cuerpo humano perfecto, por ello se entiende, ya en Vitruvio, someterlo a las armonías musicales³.

Pero en toda Europa occidental, al menos desde el siglo VII, la geometría a la que se sometía la planta de una iglesia y sus medidas reflejaban el rito y el dogma cristiano. En 1054 se han separado las iglesias romana y griega por una cuestión trinitaria, el «*Filioque*», cuestión que se soluciona en el Concilio de Florencia de 1439, desde entonces griegos y romanos aceptamos la misma formulación sobre la Trinidad. El triángulo equilátero que domina la planta de San Lorenzo de Florencia representa a la Trinidad.

S. Zeno Maggiore de Verona es una iglesia de tres naves con alternancia de columnas y pilares, edificada a finales del siglo XI y restaurada tras el terremoto de 1113, su nave central se somete rigurosamente a la geometría del triángulo equilátero en honor a la Santísima Trinidad, sistema geométrico que habían adoptado ya otras iglesias como la catedral de Elna⁴. Tenemos que con-

(coords.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2004, p. 90. La geometría de S. Lorenzo la comprobamos personalmente en enero de 1995. BARTOLI, L., *La rete mágica di Filippo Brunelleschi*, Florencia, Nardi, 1977, la intención de este estudio es demostrar que Brunelleschi lo sometió todo a una red de cuadrados. Falsea el plano de S. Lorenzo.

³ ESTEBAN LORENTE, J. F., «Teoría de la proporción arquitectónica en Vitruvio», *Artigrama*, 16, 2001, pp. 229-256.

⁴ ESTEBAN LORENTE, J. F., «La «ordinatio» y «compositio» vitruviana en las columnas románicas. Metrología de ejemplos escogidos», en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, Univ. Autónoma de Barcelona, 2001, pp. 101-114; «El plano de Saint-Gall y la «ordinatio» vitruviana», en *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita*, II, Madrid, Calambur Editorial, 2002, pp. 93-118; «La metrología y sus consecuencias en los edificios de la Alta Edad Media Española. III: El Primer Románico en España», *Artigrama*, 22, 2007, pp. 423-472.

cluir que la intencionada geometría del triángulo equilátero a la que Brunelleschi sometió la iglesia de S. Lorenzo lo hizo para simbolizar el dogma de la Trinidad y especialmente la doble procedencia del Espíritu Santo, procedente del Padre y del Hijo como de un solo principio, doctrina que defiende la iglesia de Roma y que se impuso en la declaración dogmática para griegos y romanos en 1439, en Florencia.

Veamos otro ejemplo muy distinto: La Iglesia de Santiago de los Caballeros en Medina de Rioseco.

La iglesia se construye bajo la dirección de Rodrigo Gil de Hontañón que visura las obras en 1546. Es una iglesia-salón de tres naves y cinco tramos (las bóvedas y el tramo de los pies son del siglo xvii). Medida la iglesia al centro de los pilares (las medidas son nuestras) y reduciendo las medidas a pies castellanos de la época resulta lo siguiente: la nave central tiene 37,5 pies, las laterales 25 pies y el tramo es de 30 pies. Resulta que estas medidas si las contáramos al modo romano clásico dan 15 *gradus*, 10 *gradus* y 12 *gradus*, ya que el «*gradus*» mide 2,5 pies. En este caso las medidas se convierten en un oculto símbolo estético al «modo romano clásico».

II. LA ALEGORÍA

La alegoría fue un recurso romano, abundantemente usado en los reversos de las monedas imperiales. La élite del Renacimiento fue coleccionista de estas monedas y de otras antigüedades; a mediados del siglo xv en Nápoles Alfonso V, en Florencia Pietro de Medicis, el Gotoso. En el siglo xvi se publican libros ilustrados con grabados de monedas romanas: Ænea Vico, Jean Tristán o Antonio Agustín. Prestaremos especial atención al aragonés Antonio Agustín por tener los comentarios más eruditos. También aparecen libros ilustrados dedicados a alegorías, como los del Doni, Cartari, P. Valeriano y la Iconología de C. Ripa⁵. La imitación de las figuras de medallas romanas y de textos literarios se impuso como recurso simbólico. Veamos algunos ejemplos.

⁵ VICO, Æ., *Le imagini con tutti i reversi trovati e le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie degli antichi. Libro primo*, Venecia, Paolo Manucio, 1558. TRISTAN DE SAINT AMANT, J., *Commentaires historiques: contenant l'histoire générale des Empereurs, Impératrices, Caesars, et Tyrans de l'Empire Romain: illustrée, enrichie et augmentée par les inscriptions et énigmes de treize à quatorze cens médailles tant grecques que latines...*, I, Paris, Sebastian Havré et Frederic Leonard, 1657, p. 69-72. AGUSTÍN, A., *Diálogo de las medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona, Felipe Mey, 1587. DONI, A. F., *La Zucca del Doni*, Venecia, Francisco Marcolini, 1552. RIPA, C., *Iconología*, Roma, Heredi di Gio Gigliotti, 1593.

Medalla conmemorativa de 1465 a Cosme de Medicis, el Viejo, editada por su hijo Pietro y su nieto Lorenzo el Magnífico tras la muerte de Cosme y la proclamación y titulación dada de «Padre de la Patria» por la Bailía florentina. En el anverso el retrato de Cosme y la inscripción COSMVS. MEDICES. DECRETO. PVBLICO. P. P. En el reverso la alegoría del gobierno de Florencia con paz y libertad. Y la inscripción: PAX LIBERTASQVE PVBLICA (yugo = gobierna) FLORENTIA [fig. 1].



Fig. 1. Medalla a Cosme de Medicis, 1465. Monedas romanas copiadas en grabado para la edición de A. Agustín (1587).

Esta alegoría de la Paz y Libertad está copiando y uniendo en una sola figura las dos alegorías romanas de la *Pax* con ramo de olivo y de la *Libertas* con un «pileo» o bonete en la mano. Así la explica Antonio Agustín diciendo que en Roma a los esclavos, cuando se les concedía la libertad, se les cortaba el pelo y se les ponía un «pileo» en la cabeza. La alegoría de Paz y Libertad está sentada en una silla curul, la del gobierno y sobre un yugo (el suave yugo del gobierno, Mat. 11,29). De modo que esta parte de la medalla está escrita parte en latín y parte en jeroglífico, con imagen simbólica, y lo que dice es: «Paz y libertad gobiernan (o gobernaron) Florencia», pues así fue y lo proclamó Cosme el Viejo ya en 1444, sus 20 años de gobierno pacífico.

Como «*pileus*» latino se tradujo al italiano como «cappello», sombrero, Cavalier de Arpino en los dibujos que hizo para la edición de Ripa (1603) la representó con un sombrero del tipo cardenalicio⁶. Pero las ediciones de

⁶ Pero ya en 1524, Lorenzo Lotto, en una taracea de la catedral de Bérgamo, representó el jeroglífico de la libertad con un sombrero catedralicio.

Ripa de Siena 1613 y Padua, 1624, adoptan una postura más arqueológica y la representa con «pileo».

Para ver cómo cambian detalles de las alegorías fijémonos en la alegoría de la Honra, unida en principio a la *Virtus* romana. La Honra, «*Honos*» (en latín), aparece en las monedas romanas como mujer coronada de laurel, vestida con una «*toga*» o una «*palla*» y la lleva terciada de modo que deja descubierto gran parte del pecho. *Virtus* por lo general aparece como masculino y como guerrero (también como mujer guerrera con botines y «*palla*»). A. Agustín (p. 35) nos recuerda que en diferentes monedas del emperador Vitelio aparecen juntas estas alegorías como en otras de Cordio Caleno, su justificación es que:

Cuéntase que Marco Marcelo queriendo hacer un templo a la Virtud, y a la Honra, no le fue consentido por los Augures, y que él hizo dos pero de tal manera que por el de la Virtud se entrase al de la Honra, no consintiendo que se valiese nadie de pedir honra sin andar por el camino de la Virtud.

Ticiano hacia 1515 hizo un lienzo que desde hace más de un siglo se titula *Amor sagrado y Amor profano* (Roma, Galería Borguense), pero que lo que en realidad representa es: Honra, Amor casto y Verdad, todo aplicado a las relaciones matrimoniales⁷.

Ticiano en 1515 representó a la Honra vestida pero con generoso escote, lo mismo que A. Alciato en 1531, aunque este en 1534 se preocupa de que se le vea al menos un pecho, pero también en ambas ediciones la representó completamente desnuda, en la figura de Venus pisando una tortuga. No obstante a partir de los grabados de Lyon 1547, obra de Bernard Salomon, la Honra, «*Honos*» en latín, se transforma en un hombre joven totalmente vestido con túnica y «*pallium*», a la vez la Verdad, desnuda antiguamente, se viste de ropa.

Ya que hemos citado a Alciato, veamos cómo sus emblemas, tanto su texto como sus grabados, van a influir en las alegorías.

Andrés Alciato ya en 1531 representó a la Honra como Venus desnuda pisando una tortuga (n.º 195, de la edición de 1550) para significar en la tortuga a la mujer casada prudentemente recogida en su casa y por consiguiente su honra⁸. Pues bien, cuando estas alegorías, la *Virtus* y *Honos*, de las monedas

⁷ AGUDO, M.ª M., ESTEBAN, J. F., y GAY, P., «Amor sagrado y profano de Ticiano en Alciato: Honra, Amor casto y Verdad», en *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, Universidad de Burgos, 2005, pp. 331-335.

⁸ Sigue a Plutarco, véase ALCIATO, *Emblemas*, edición de S. SEBASTIÁN, Madrid, Akal, 1985, p. 240.



Fig. 2. Vincenzo Cartari, Virtud y Honra.

romanas de Vitelio pasan a Vincenzo Cartari y a Celio Augusto Curio a mediados del siglo XVI reciben una copia y una interpretación muy congruente: se copia el tipo y forma de la moneda romana, aunque se comete algún error: el «parazoniom» de la *Virtus* es mal interpretado y se representa como un cetro. Pero lo fundamental es que a los pies de la Honra se pone la celada que pisaba la *Virtus* para indicar el valor de la Honra, y a los pies de la *Virtus* se pone la tortuga de la Venus de Alciato, de este modo se ejemplifica en un solo grabado toda la historia de los famosos templos unidos de la *Virtus* y Honra: *Virtus* custodia a Honra y esta se apoya en *Virtus* [fig. 2].

Pues estas alegorías tal y como aparecen en Vicencio Cartari y en Celio Augusto Curio fueron utilizadas, como divisa personal, por dos librereros del siglo XVI, primero por Pedro Landry (1588), impresor de Lyon, y más tarde por el editor y mercader de libros de Zaragoza Juan de Bonilla, en 1603.

La imitación de los textos alegóricos por medio de figuras la podemos ejemplificar con un epigrama de Ausonio (310-393) y una muy conocida pintura de Mantegna (Palacio ducal de Urbino).

Ausonio, epigrama XII: *In simulacrum Occasionis et Paenitentiae*.

Sobre las imágenes de la Ocasión y el arrepentimiento.

¿Obra de quién eres?

De Fidias; quien hizo igualmente las imágenes de Palas y Júpiter; yo soy su tercer triunfo. Soy diosa conocida como Ocasión, por pocos y excepcionalmente.

¿Por qué estás tú de pie sobre una rueda?

Porque no sé estarme quieta.

¿Por qué llevas talares?

Porque soy fugaz. Y porque la fortuna que Mercurio suele otorgar yo la doy cuando he querido.

¿Por qué el pelo cubre tu rostro?

Porque no quiero ser conocida.

¿Por qué vas calva por detrás?

Para que nadie pueda cogermelo cuando huyo.

¿Quién te sigue en compañía?

Que te lo diga ella.

Dímelo, te lo ruego ¿quién eres?

Soy diosa a quien ni siquiera Cicerón dio nombre. Soy la diosa que exige cuentas de lo hecho y de lo no hecho, para provocar arrepentimiento, naturalmente. Así me llaman Metanoea.

Dime pues, ¿por qué te sigue?

Siempre que he pasado fugaz, ella permanece y los que yo dejé atrás se quedan con ella. Tú también, mientras insistes, mientras permaneces preguntando, me llamas a mí, que ya he escapado de tus manos.

III. JEROGLÍFICOS

Pasemos a otro sistema simbólico, el de los jeroglíficos. Se generalizan a raíz del descubrimiento (1419) y difusión desde Florencia a partir de 1421 del famoso libro de los Jeroglíficos de Horapolo. Imitando los jeroglíficos de este libro o inventándose otros nuevos, los intelectuales y gente culta construirán sus jeroglíficos usándolos de diversa manera.

Queremos abrir esta parte simbólica con un especial jeroglífico, que encierra un enigma, y que fue empresa de Jerónimo Zurita, el gran maestro de la historia moderna. Lo hizo para la edición de sus Anales de la Corona de Aragón en 1578. Representa un candado francés, de letras, y si sabemos la clave, es decir las palabras que tenemos que componer, el candado se abre, este es el enigma; pero Zurita nos facilitó la clave, ya que nos pone el candado abierto, y no tenemos mas que leer la frase, pues bien, esta frase ha esperado hasta el día

del 25 de octubre del año 2012 para que nuestro profesor Guillermo Fatás Cabeza la leyerá y dice así, comienza en latín y sigue en griego: HOC AGE Ω ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ, que traducido a nuestra lengua quiere decir: «Adelante, ¡Oh, por fin! (se abre) El conjunto ordenado de conocimientos». Descubierta la clave se abre el candado, o sea los treinta libros que sobre la historia de la Corona de Aragón había escrito el ilustre Jerónimo Zurita, «Trabajos felizmente llevados a cabo»⁹ [fig. 3].

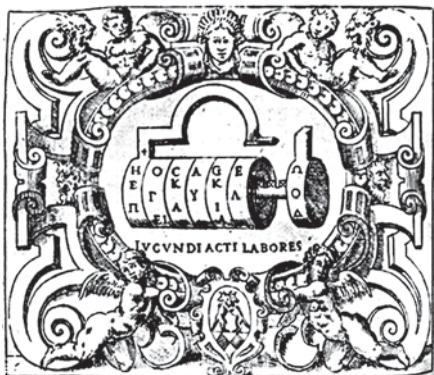


Fig. 3. Candado de Jerónimo Zurita (1578).

Pero vamos a ver otro jeroglífico que tuvo mucha mayor trascendencia. En el libro citado de Horapolo, *Hieroglyphica*, ilustrado por Jacques Kerver (París, 1543)¹⁰, la serpiente con el significado del rey aparece en cinco jeroglíficos.

En 1515 Durero había representado al emperador Maximiliano (bisabuelo de Felipe II) pisando una serpiente con un gallo para significar el triunfo sobre el Rey Galo (el francés Luis XII). Obra financiada por Carlos V y solo terminada en época de Felipe II.

Pues bien el Greco en el cuadro de *San Mauricio y la legión tebana* (1580-82) firma sobre una serpiente, para titularse «pintor de la serpiente» que es lo

⁹ ESTEBAN LORENTE, J. F., «Zaragoza y los jeroglíficos de Zurita», *Aragón en la Edad Media*, xx, *Homenaje a la profesora M.ª Desamparados Cabanes Pecourt*, Zaragoza, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas, y Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 267-285, aquí dimos una lectura equivocada de la clave del candado.

¹⁰ Usamos la edición de HODESCHELIO, D., Augsburgo, 1595, y la de GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.ª, Madrid, Akal, 1991.

mismo que pintor real, es por esta firma, por este descaro, por lo que el Rey no lo aceptó como pintor real, por tener la desfachatez de titularse antes de hora¹¹.

Y por si esto nos parece poco, en el patio de la Universidad de Salamanca se copiaron unos jeroglíficos de otro famoso libro *El sueño de Polifilo* de Francisco Colonna (Venecia, 1499)¹², que antes se habían copiado en el desaparecido claustro de Santa Justina de Padua. Facilitamos la transcripción de uno de ellos ya que aparece explicado en letras latinas tanto en el libro como en el claustro, dice así: «Ofrece a Dios con liberalidad los dones de la naturaleza que adquieras con tu trabajo, así, poco a poco, irás conformando tu ánimo con el suyo. Él custodiará firmemente tu vida, gobernándola con misericordia, y te conservará incólume»¹³. Esto escrito en el claustro, en jeroglífico y en latín, es un aviso cristiano a todo intelectual de la universidad, tanto alumno como profesor. Más tarde el mismo jeroglífico se lo dedicó A. Bocchio a su hijo Pirro.

Un caso más. Lorenzo Lotto realizó en 1524 una serie de 33 jeroglíficos para unas taraceas de la catedral de Bérgamo, estos jeroglíficos iban destinados para ocultar otros pasajes anteriores del mismo Lotto sobre asuntos del Antiguo Testamento, fueron estudiados por Diana W. Galis¹⁴.

El paso del Mar Rojo. Un personaje desnudo (virtud, especialmente la verdad) cabalga un asno (el pueblo judío) sobre un mar de fuego rojo (Mar Rojo), el personaje, Moisés, está adornado por los atributos de la esperanza (jaula), prudencia (espejo) y templanza (compás), conduce al pueblo judío desde el lugar infernal (máscara sin ojos) de la opresión militar (casco) a la libertad de la tierra prometida por Dios (máscara con ojos y gorro cardenalicio; que sustituye al «pileo», recordemos a Ripa), todo lo hace bajo la amenaza de un rey ya muerto (serpiente degollada)¹⁵.

¹¹ ESTEBAN LORENTE, J. F. «Los jeroglíficos del Greco», *Artigrama*, 17, 2002, pp. 275-292.

¹² COLONNA, F., *Sueño de Polifilo*, traducción, introducción, comentarios y notas de P. Pedraza, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981. PEDRAZA, P., «La introducción del jeroglífico renacentista en España: enigmas de la Universidad de Salamanca», *Cuadernos Hispánicos*, 394, 1983, pp. 5-42.

¹³ Nota anterior, COLONNA, I, p. 82 y II, p. 41.

¹⁴ GALIS, D. W., *Lorenzo Lotto: A study of his career and character with particular emphasis on his emblematic and hieroglyphic works*, Bryn Maw College, Ph. D., 1977 y «Cancel wisdom: Renaissance Hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo intarsia», *The Art Bulletin*, LXII, 3, 1980, pp. 363-375. No acertó en la interpretación del jeroglífico que ocultaba el paso del Mar Rojo por los israelitas conducidos por Moisés.

¹⁵ ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado...*, op. cit., p. 294.

IV. EMPRESAS

Empresa o divisa es una figura enigmática que significa algo de lo que pretende una persona concreta y es de uso personal de esta. Se usaron desde el siglo XIII por los caballeros normandos y franceses. A partir del descubrimiento de los Jeroglíficos de Horapolo se aumenta y difunde su uso desde Italia. En sus inicios la empresa es solo una figura, pero ya a mediados del siglo XV solía acompañarse de un mote o leyenda que desvelaba parte de su contenido significativo. Una empresa perfecta es aquella que la mitad de su mensaje lo dice la figura (cuerpo) y la otra mitad lo dice el mote (alma).

Un ejemplo de divisa perfecta fue la de Don Juan de Aragón, sobrino del Rey Católico, virrey de Cataluña y de Nápoles, Conde de Ribagorza, primer Conde de Luna, Castellán de Amposta, a la edad de 40 años, tiene una medalla hecha hacia 1497 que representa un trépano de orfebre o escultor (forador) con el mote QUE NO MORDIO = orador que no faltó (también en su sepulcro en el pórtico de la iglesia de Montserrat) [fig. 4].

Veamos el yugo y las flechas de los Reyes Católicos ya que hemos tenido que esperar a José Luis Mingote Calderón, en el 2005, para que sepamos el verdadero sentido de estas empresas en su propio tiempo¹⁶.



Fig. 4. Empresa de don Juan de Aragón.

¹⁶ MINGOTE CALDERÓN, J. L., *Los orígenes del yugo como divisa de Fernando el Católico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

Tras la victoria de Toro y las Cortes de Madrigal (1476) los reyes conceden un perdón condicionado a los nobles rebeldes y enemigos del gobierno, condicionado a que se sometan a su autoridad por propia voluntad. Entonces la reina adopta como empresa un haz de 11 flechas atado por el centro y con las puntas hacia el suelo, para indicar que otorga el perdón de la pena de muerte (flechas de la ejecución), el rey optó por un yugo de tres cuellos, el usado para domar toros bravos, para indicar que los nobles rebeldes deberán someterse al gobierno por voluntad o por la fuerza, como toros rebeldes. Tal fue el significado de estas empresas o divisas, y no el que una mala tradición nos ha transmitido en los libros de historia.

Muchas empresas personales adornan nuestros monumentos, pinturas y libros.

V. EMBLEMAS

En estos momentos del Renacimiento, los emblemas son unos libros que pretenden enseñar deleitando, y «emblema» no es más que una de las páginas de uno de estos libros, y no otra cosa como malamente usamos la palabra hoy. Estos libros se inician con el de Andrés Alciato, *Emblematum liber*, Amberes, Enrique Esteiner, 28 de febrero del 1531, pero tuvo muchas ediciones sucesivas con al menos cuatro familias de grabados diferentes, se siguen publicando en el siglo XVIII, por ejemplo en Madrid, 1781. A imitación de Alciato surgió una legión de libros de emblemas.

La importancia y repercusión artística de estos libros es múltiple: por un lado los primeros libros influyen en los subsiguientes y naturalmente sus imágenes.

En otros momentos los emblemas y sus imágenes sirven de patrón para obras de escultura y pintura, como es el caso de los relieves del palacio de Zaporta (1550) o el autorretrato de Rubens con su mujer Isabel Brand (1609), en ambos casos una edición de los Emblemas de Alciato de 1549 y 1550 fue el modelo directo.

En otros casos el emblema viene a explicar una obra de arte anterior, con imágenes y contenidos similares, este es el caso del famoso cuadro de Ticiano *Amor sagrado y Amor profano*, que no es tal sino *Honra, Amor casto y Verdad* y lo hemos podido explicar con un emblema de Alciato de 1531.

Podríamos seguir con muchos ejemplos más, pero dejémoslo aquí para pasar a otro sistema simbólico.

VI. DIOSOS Y HÉROES DE LA ANTIGÜEDAD

Los dioses y los héroes de la antigüedad adquirieron antes de Roma y en Roma (Cicerón) un sentido simbólico. En la Edad Media, además del sentido literario, siguen teniendo significado simbólico, que se acrecienta en el «Otoño de la Edad Media». En la España del XVI el manual al uso de una mitología simbólica fue la obra de Juan Pérez de Moya: *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina, provechosa a todos estudiosos. Con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas y historiadores*. Madrid, Francisco Sánchez, 1585; tuvo incluso edición de Zaragoza, 1599 (hoy en Cátedra, 1995). Pérez de Moya, además de eclesiástico y predicador, fue hombre preocupado por la docencia y su obra de mayor éxito fue unas matemáticas que se estudiaron hasta que en el siglo XVIII aparecieron otras publicadas.

Veamos de este sistema simbólico algún ejemplo francamente sorprendente: Erasmo de Rotterdam empezó a poner un sello en sus cartas a partir de 1509, este sello llevaba la figura del dios Terminus; eso es lo que siempre se ha dicho.

Creo que no nos hemos parado a pensar que la imagen que tenemos del dios Término y la que tuvieron las gentes del siglo XVI se la debemos a Erasmo de Rotterdam, pues él añadió a la piedra de *Terminus* la cabeza de Juventud masculina [fig. 5].



Fig. 5. Juventud masculina sobre la piedra de Término. Medalla de Erasmo (1519).

Erasmo era consciente de lo que hacía, unir el torso de Juventud-masculina a Término, que solo es una piedra, lo tenemos expresado en la carta que en 1528 dirige al secretario imperial Alfonso Valdés, para explicar su divisa, a instancias del emperador Carlos V¹⁷.

Ven allí esculpida una imagen que en su parte inferior es una piedra y en la superior un mancebo con los cabellos al viento. Por si esto fuera poco leen en la misma piedra la palabra TERMINVS [...]. En la antigüedad los lindes de las posesiones rústicas se señalaban con un mojón. Consistía este en una piedra que se levantaba en el suelo... Se le rodeó de un respeto supersticioso, para apartar al ignorante vulgo de caer en la tentación de quitarlo, en la creencia de que en aquella piedra se violaba a un dios. A ese dios le llamaron Término los romanos, que le dedicaron un rústico templete y unas fiestas: las Terminales. Ese dios Término, como se lee en los anales de Roma, fue el único que no quiso reconocer la soberanía de Júpiter [...]. Refiere Tito Libio [...] que entregándose el capitolio al agorero, solo Juventud y Término no quisieron moverse. Este agüero fue recibido con gran contentamiento de todos porque interpretaban que pronosticaba la perpetuidad del imperio. La Juventud es útil para la guerra, y el Término está fijo [...]. Alejandro, arzobispo titular, llamado por Jacobo, rey de Escocia, para que volviese a su patria, y reclamado yo a Roma, como discípulo agradecido y admirable, me regaló algunos anillos, pues teníamos la costumbre del intercambio de recuerdos. Uno de estos anillos llevaba en su piedra esculpido el dios Término. Un italiano, curioso en antigüedades, reveló la existencia de este dios, antes desconocido. Acepté y me así al agüero [...].

Como explica Erasmo en 1528, estando en Italia en 1509 recibió como obsequio de su alumno Alejandro Stewart (arzobispo e hijo natural del rey de Escocia Jacobo IV) entre otros anillos uno con una gema que se interpretó como el dios Término. Esta gema representaba un torso barbado colocado sobre una piedra cuadrada. También cita la fuente literaria sobre la unión de Término y la Juventud (femenina), que es Tito Livio y S. Agustín.

Erasmo adoptó una figura similar como empresa personal y mandó hacer un sello que colocaba en todas sus cartas. En este caso la figura es la de un joven de frente, con el cabello flotando, situado sobre una piedra cuadrada en la que aparece la leyenda de TERMINVS y rodeando al joven (la Juventud) CEDO MULLI.

¹⁷ ERASMO, *Obras escogidas*, traslación castellana directa, comentarios, notas y un ensayo bibliográfico por L. Riber, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 1.318-1.320.

Edgard Wind¹⁸ considera que Erasmo, conocedor de las fuentes y en el círculo humanista de Aldo Manucio de Venecia, unió en una figura la piedra de Término y la figura de Juventud, así transformó el anterior obsequio.

En 1519 está fechada una medalla que usó Erasmo cuyo modelo es de Quintin Metsys de Amberes. En el haz representa el retrato de perfil de Erasmo con inscripción en latín y griego: «Retrato del natural / 1519 / Sus escritos muestran una imagen mejor». En el reverso representa la piedra cuadrada con la inscripción TERMINVS y el perfil de Juventud-masculina y la inscripción CONCEDO NULLI, rodeando las figuras la inscripción en latín y griego que dice: «La muerte es la última línea de las cosas / Considera el final de una larga vida» [fig. 5].

Como hemos visto en 1528, a instancias del emperador Carlos V, Erasmo explica su divisa que tiene un significado de «vanitas»: «El término de todo es la muerte y esta no cede a ninguna cosa». Pero esta explicación no satisfizo a sus enemigos que consideraban que la empresa de Erasmo era una demostración de su soberbia, y que pretendía decir que su intelectualidad no cedía espacio a los demás.

Entre 1538-40 Hans Holbein el Joven hizo un grabado para la edición de las obras de Erasmo, *Opera omnia*, Basilea, 1540. Aquí aparece el retrato de Erasmo ya viejo situado detrás de «Término» y apoyándose en él, como queriendo decir que ya había traspasado la línea de la muerte (pues había muerto en Basilea el 12 de julio de 1536). Obsérvese que el grabador y editor de entonces ya no consideraba que *Terminus* era una piedra, sino un busto humano.

Comentario: A la vista del sello de Erasmo pensamos con Wind que lo tomó como divisa personal uniendo Término y Juventud-masculina (y no a *Juventa*), haciendo pues una interpretación personal de los conocidos textos clásicos y, como era costumbre en esos años, haciendo una divisa desafiante. Pero Erasmo aplica la expresión de «A nadie cedo» a Juventud-masculina, siguiendo las palabras de S. Agustín (C. D. IV, 29): «La juventud romana, fortalecida por la diosa Juventa, no cedería ante nadie».

Tengamos en cuenta que en aquella época Erasmo era el intelectual más reconocido y famoso, por delante de cualquier otro. Pero en 1519 Erasmo ya está muy preocupado por su lenta vejez, la «Reforma» de Lutero ha empezado

¹⁸ WIND, E., «Aenigma termini. El emblema de Erasmo de Rotterdam», en *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 125-131. FRANSEN, B., «Erasmo, Término y la muerte. Letras e imágenes en diálogo», en *Erasmo en España. La recepción del humanismo en el primer renacimiento español*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.

a cambiar el panorama religioso y los enemigos de Erasmo son muchos y ya le acusan de soberbia y de exhibirla en su sello. La medalla de ese año hace clara alusión a la muerte, pero especialmente a la fama que perdura en sus escritos, como dice en la medalla en griego, es decir, escritos para intelectuales. En 1528, apremiado por las acusaciones de sus enemigos y sin duda para salvarse de ellas, Erasmo da a su Término un profundo sentido cristiano, «la muerte es el final de la vida», insinúa silenciosamente la unión de Término y Juventud.

Los contemporáneos de Erasmo no entendieron la unión de Juventud y Término, prueba de ello es que en 1540 TERMINVS pasa a ser un busto. Y el amigo de Erasmo A. Alciato incluyó el Término de Erasmo en un emblema (n.º 157), con la figura del bloque de piedra unido a un busto humano ya viejo y el NVLLI CEDO se refiere a la piedra no a Juventud, que ya no existe. Así se difundió esta imagen equivocada de *Terminus-busto* que ha invadido posteriormente portadas de libros y esculturas de edificios al mezclarse con las cariátides, femeninas y masculinas y el recuerdo de los Hermes griegos que protegían las casas, como nos cuenta Aristófanes en Lisístrata. En historia del arte se les llama a estas figuras estípitescas «Termes» o «Hermes», en recuerdo pues de ambos dioses. Pero deberíamos recordar con Erasmo que Término es solo una piedra; no un busto de viejo sobre una piedra.

En el dorso de la portada de la iglesia del convento de la Piedad de Casalarreina (La Rioja), pasadas las puertas y mirando hacia el altar, aparecen casi a tamaño natural los relieves de Baco y Hércules, caracterizados por su descenso a los «infiernos», estos personajes están ejemplificando en un lenguaje moderno, el del Renacimiento, la bajada de Cristo a los Infiernos para rescatar a nuestros primeros padres y a los personajes ejemplares del Antiguo Testamento. Ya que Baco bajó a los infiernos para rescatar a su madre Semele, y Hércules bajó para rescatar a Alceste, la cual consintió en morir en lugar de su marido (Eurípides)¹⁹.

VII. FILOSOFÍA NEOPLATÓNICA

En uno de los tres pilares de la portada norte de la catedral de Calahorra se representó el rapto de Ganimedes, tomando como ejemplo un grabado del libro de empresas de Aquiles Bocchio (1555) porque ejemplificaba el rapto

¹⁹ ESTEBAN LORENTE, J. F., «La portada de la iglesia de la Piedad de Casalarreina», en *I Coloquio sobre Historia de la Rioja. Logroño 1, 2 y 3 de abril de 1982*, «Cuadernos de Investigación, Historia», X, 2, 1984, pp. 95-107.

del éxtasis místico, la belleza del alma raptada por Dios, una de las vías para acceder al conocimiento de Dios. En los otros pilares se representó a la *Virtus* y la Prudencia, y al Amor casto castigando a Cupido. Estas tres alegorías ejemplifican las tres vías que colocó Ficino en la entrada de su academia de Careggi para el acceso al conocimiento: Virtud, Amor y Belleza²⁰.

Pero como el rapto de Ganimedes, ya en Cicerón, tiene un sentido ambivalente, en la sillería del coro de la catedral de Barbastro, en una de las misericordias, allí donde los canónigos asientan el culo mientras cantan y rezan en una cómoda posición erguida, allí se representó también el rapto de Ganimedes pero con el significado del vicio nefando de la paidofilia.

En el Renacimiento los dioses paganos ocuparon en nuestras iglesias un papel simbólico importante²¹.

Algunos textos filosóficos han tenido especial repercusión en las obras de Arte. E. Panofky y E. Wind han destacado la influencia del pensamiento neoplatónico florentino en las obras de Botticelli y en las de Miguel Ángel, por citar algún ejemplo.

Vamos a ver algo más sencillo. Platón en el diálogo del *Simposio* nos describe el famoso «Hombre de Aristófanes», este personaje, como la alegoría de la caverna o el gallo de Platón son anécdotas de éxito hasta nuestros días.

«El hombre de Aristófanes» resume las aspiraciones humanas hacia la perfección, así lo hizo acuñar en una medalla Marcantonio Passeri con la inscripción: PHILOSOPHIA. DVCE. REGREDIMVR (conducidos por la filosofía volvemos, a la perfección primitiva). Fue representado en los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (1589), en el hastial norte de la iglesia de S. Pedro de Siresa y también Goya lo representó en un disparate.

En el «Disparate desordenado», Goya ha reflexionado directamente sobre el texto de Platón ya que en él se habla de la posibilidad de que este antiguo hombre corriera a gran velocidad en cualquier dirección, así Goya le ha dibujado los pies en doble dirección, pues de lo contrario una mitad tendría que llevar a cuestas a la otra mitad²² [fig. 6].

²⁰ ESTEBAN LORENTE, J. F., «La puerta del lado del evangelio de la Catedral de Calahorra», en *I Coloquio sobre Historia de la Rioja...*, op. cit., pp. 107-121.

²¹ ESTEBAN LORENTE, J. F., «Los dioses paganos en las iglesias españolas del siglo XVI», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXII, 2000, pp. 157-190; «Los dioses paganos en nuestras iglesias», en *Humanismo y pervivencia en el mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, III, Alcañiz-Madrid, 2002, pp. 22-31.

²² ESTEBAN LORENTE, J. F., «Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya», *Artigrama*, 18, 2003, pp. 471-503.



Fig. 6. Francisco de Goya, «Disparate desordenado».

VIII. ASTROLOGÍA

Pasemos a otro sistema simbólico del que algo tenemos que saber. La astrología, en aquella época, es la ciencia de la astronomía aplicada (algunas veces para la adivinación).

Cosme el Viejo mandó terminar la capilla funeraria para sus padres e hijos, la llamada Sacristía Vieja de la iglesia de San Lorenzo de Florencia. La pintura de la bóveda sobre el altar se atribuye a Giuliano de Arrigo, llamado Pasello, y se cree que fue pintada bajo la dirección del astrónomo Paolo del Pozzo Toscanelli. Sobre el altar de este espacio se pintó una pequeña bóveda donde se puede ver una representación del mundo celeste, al gusto de las figuras de la época y con la representación científica de los planetas. Astronómicamente se puede fechar en el día sábado 11 de julio de 1444 a las 10 h. 30 m. aproximadamente. ¿Por qué? Resulta que en ese momento Cosme se garantizó el gobierno absoluto de Florencia y apoyándose en la conjunción de Júpiter y Saturno que se representa en la bóveda, se garantizó un poder estable y en paz durante 20 años, Cosme murió al cabo de esos años, el 1 de agosto del 1464.

Con este recurso expresa simbólicamente su poder, la predicción de su muerte, su conocimiento en aquello que otros, la mayoría, ignoran²³.

Y como hemos visto su hijo y nieto eran concedores de ello y a su muerte mandaron imprimir la medalla conmemorativa de los 20 años de gobierno con paz y libertad sobre Florencia.

En la villa Farnesina de Roma, que fue palacio campestre del muy rico mercader Agostino Chigi, hacia 1511 Baltasar Peruzzi pintó el gran techo de la sala del horóscopo. Aquí con las figuras de constelaciones, signos zodiacales, planetas y el punto de la Fortuna se explicó el horóscopo de nacimiento del dueño del palacio Agostino Chigi. Uniendo procedimientos astronómicos y astrológicos se puede calcular exactamente la fecha que indica: día 29 de noviembre de 1466, aproximadamente a las 4 h. 30 m. p. m. hora solar de Siena. En la partida de bautismo el padre de Agostino, convencido de la importancia del horóscopo de nacimiento y de sus predicciones, se preocupó personalmente de registrar la hora astronómica, hora sidereal del nacimiento: 29 de noviembre de 1466, a las 21 h. 30 m. Pues bien, en el día 29 de noviembre del 1466, las 21.30 horas siderales son en Siena las 16.30, hora local. As. 15.º de Géminis, M. C. 19.º de Acuario, Fortuna 12.º de Piscis en casa X²⁴.

Tomando libros de astrología de la época en los que se han basado algunas de las figuras representadas podemos leer que el As en 15.º de Géminis dice «El hombre tendrá muchos conocimientos», y en 19.º de Acuario dice «El hombre tendrá poder». Además la Fortuna está en la casa X, la del poder. Poder económico y conocimientos humanísticos es lo que aglutinó Agostino Chigi a lo largo de su vida y por lo que la fama lo celebró en su tiempo y posteriormente. Así que esto es lo que quiso publicar con esta pintura, en su villa palaciega.

IX. ALQUIMIA

Vamos a finalizar esta excursión por los sistemas simbólicos del Renacimiento con una bella figura alquímica.

La Alquimia es, sin duda, la precedente de la química, pero no fue solo eso, fue una ciencia-filosofía que unía el estudio, la experimentación y el

²³ ESTEBAN LORENTE, J. F., «Los cielos en Florencia y Salamanca en el siglo xv», en *Actas del XII Congreso Ibérico de Astrología. Jaca 22-25 de junio de 1995*, Zaragoza, 1995, pp. 435-456.

²⁴ ESTEBAN LORENTE, J. F., «Precisiones a los horóscopos artísticos de la Farnesina (Roma) y Zaporta (Zaragoza)», *Artigrama*, 8-9, 1991-92, pp. 327-357.

perfeccionamiento intelectual, espiritual y místico, la purificación del hombre. De modo que los logros químicos de la alquimia ejemplificaban el grado de perfección espiritual y de conocimiento de su ejecutor. La aspiración de la alquimia fue conseguir «la piedra filosofal» y el «elixir de la vida». Nada de ello se consigue sin la suma de todos conocimientos y la astrología es esencial, sin el ejercicio de la virtud y la oración.

En el palacio Farnesio en Caprarola nos encontramos con el «studiolo» particular del cardenal Alejandro Farnesio. Este pequeño recinto conocido como «gabinetto dell'Hermatena» es una declarada habitación alquímica, fue pintada por Federico Zuccari en 1569, el cardenal se preocupó repetidamente y en persona de la preparación de los bocetos para la pintura.

El pequeño gabinete está situado tras la sala de la «Solitudine», dedicada a la meditación y a los filósofos de vida retirada. El gabinete tiene un techo en el que se representó como si fuera una bóveda esta figura del Hermatena, rodeada por cuatro pechinas con instrumentos.

El «Hermatena» es un andrógino, imagen esencial en la alquimia. Filosóficamente ejemplifica la «madurez», «festina lente» y herméticamente la fijación de lo volátil: Mercurio es la rapidez de la elocuencia y Atenea es la inmutabilidad de la sabiduría, Mercurio es lo volátil y Atenea lo fijo, es el mercurio fijado por el azufre. Una serie de detalles redundan en este significado: Aparecen sentados en una piedra cuadrada (cúbica) cubierta de hiedra verde, el pie alado pisa una tortuga, la lechuza se aferra a una piedra (Festina lente).

El andrógino es la culminación de la Gran Obra, sentado sobre el verde es el inicio o materia vulgar, vestido sucesivamente de amarillo, blanco y rojo = primera fijación, albedo y fijación perfecta; tanto el pie sobre la tortuga como la lechuza sobre la piedra ejemplifican la fijación de lo volátil y viceversa; la cabeza de Medusa sobre el escudo blanco de Atenea representa la «nigredo» que precede a la «albedo». Ejemplifica distintos momentos del proceso alquímico²⁵.

²⁵ Véase ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado...*, *op. cit.*