

HUMANISMO Y EMBLEMÁTICA: LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA SIMBÓLICA EUROPEA EN LA PINTURA LATINOAMERICANA (SIGLOS XVI Y XVII)

Consuelo Gómez López

El éxito editorial de los *Hieroglyphyca* de Horapollo, publicados en 1505 en Florencia a partir de la traducción griega de un original supuestamente egipcio, hizo proliferar por toda Europa una literatura emblemática que adquiriría carta de naturaleza con la publicación de los *Emblematum Liber* de Alciato en 1531 como primera obra genuinamente emblemática. Las ediciones de este tipo de literatura, casi siempre ilustradas, dieron lugar a un corpus de imágenes con correspondencia significativa, cuyo empleo asociado a la expresión artística de argumentos políticos, morales y religiosos pronto mostraría su efectividad, sentando las bases para su uso generalizado como armas de propaganda política y difusión de principios doctrinales durante el Renacimiento y el Barroco. En este sentido la emblemática fue profusamente empleada en el arte ceremonial de los Austrias, y con ellos pasó a territorio Latinoamericano en época colonial, en estrecho contacto con los principios de Humanismo Cristiano que regían la labor evangelizadora de las órdenes religiosas allí asentadas. El estudio de la transposición a tierras americanas de esta “moda emblemática” europea, de su paralelo desarrollo respecto al arraigo de los principios humanistas, y del eco que todo ello tuvo en las artes figurativas Latinoamericanas bajo los Austrias, son algunos de los aspectos que aborda esta comunicación, mostrando a través de la consideración de determinados ejemplos significativos, la existencia del verdadero influjo que la emblemática europea ejerció en la elaboración de la pintura colonial, promoviendo su integración en un lenguaje común de formas tras las que se ocultaban principios ideológicos también comunes.

En la primera década del siglo XVIII, el pintor y tratadista español A. Palomino, definía los emblemas, jeroglíficos y empresas como “*especies de argumento metafórico, que se ofrecen en la pintura, y rigurosamente pertenecen a los Humanistas*” y precisaba su utilidad como “*metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas, ideales o fabulosas, o de otra ingeniosa o erudita presentación, como mote, o poema, claro, ingenioso y agudo*”¹.

Sus palabras, coincidentes con las que la crítica historiográfica y artística venía pronunciando a lo largo de dos siglos², constituían un excelente compendio de los principales rasgos que habían caracterizado el concepto y empleo de estas formas de expresión en su versión renacentista, entendidas como un ejercicio erudito de ingenio, cuya práctica correspondía a los humanistas, basada en la combinación de literatura y pintura, de lo visual y lo filosófico, donde la imagen, convertida en portadora de significado moral y didáctico, era la protagonista. La fórmula partía de la influencia que el tópic del *Ut Pictura Poesis*, esto es, de la vinculación entre poesía y pintura establecida por Horacio en su *Ars Poetica*,³ había ejercido en la cultura del Humanismo.

Hay que decir a este respecto que la emblemática, como cultura visual y filosófica, tenía su origen en el Humanismo renacentista del siglo XV, concretamente en la revalorización

¹ Palomino, A. A., *El museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1715.

² La bibliografía sobre literatura emblemática es muy abundante. Existe un buen estado de la cuestión desde el punto de vista de la historiografía moderna en la Introducción a la edición castellana de los *Hieroglyphyca* de Horapollo, elaborada por el investigador español J.M. González de Zárate, Madrid, 1991, pp. 21-34.

³ Lee, R.W., *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982.

que la ciencia jeroglífica había experimentado en Florencia de manos de los neoplatónicos, quienes en su intento por conocer los “misterios de la Antigüedad” y conciliar cultura clásica y cristianismo, habían considerado los jeroglíficos como una especie de escritura sagrada que había sido empleada por las religiones antiguas para explicar la Fe cristiana, como una especie de “copia de las ideas divinas en las cosas”, tal como expresaba Ficino⁴, que se ofrecía ante sus ojos como el instrumento perfecto para aplicar su método de conocimiento, trascendiendo el lenguaje hermético de objetos y símbolos para alcanzar la Verdad. Pero además, el Neoplatonismo había visto en esta forma de expresión una especie de retorno a una época dorada en que palabra e imagen se habían unido al servicio de Dios. Y esta idea fue retomada por la Iglesia, que vio en dicha combinación, característica de la composición de emblemas y jeroglíficos, un instrumento perfecto para transmitir la Verdad Evangélica, confiriendo a estas formas de expresión una importante función como elementos de moralización y educación puestos al servicio de la expresión de la teoría política y los principios doctrinales de la Contrarreforma⁵.

Todos estos presupuestos resultan fundamentales a la hora de abordar nuestro objeto de estudio, en tanto que la vinculación entre imagen y palabra como recurso figurativo asociado al empleo de jeroglíficos y emblemas, aparece en Latinoamérica íntimamente vinculado a las peculiaridades culturales y políticas del proceso de colonización iniciado por los españoles, basado en buena medida en un programa didáctico y doctrinal protagonizado por las órdenes religiosas -franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas- a partir de los presupuestos culturales y filosóficos de un Humanismo de raíz cristiana de profundas implicaciones políticas. Debemos recordar, en este sentido, la importancia que los saberes humanistas jugaron en el planteamiento político y colonizador de la Monarquía Hispánica, empleados como instrumentos puestos al servicio del poder con el fin de reflejar y ensalzar el concepto de imperialismo cristiano en tierras americanas, cuyo espacio era considerado a modo de complemento de la supremacía militar y religiosa europea⁶.

Por ello, no deja de ser significativo que la primera producción emblemática de importancia registrada en Nueva España, el túmulo que se erigió en la Catedral de México para las exequias de Carlos V en 1559, apareciese vinculada al mundo ceremonial de la Monarquía Hispánica y que lo hiciese a través de un programa simbólico cuyo contenido conocemos gracias a la elaboración y posterior publicación de una relación escrita y publicada en México en 1560, cuyo autor, el español Cervantes de Salazar, pudo también ser el responsable intelectual del programa⁷. Hombre vinculado al Humanismo moralizante de corte erasmista que rigió la teoría cultural y política de la España de la primera mitad del siglo XVI, Cervantes de Salazar encarnaba la figura del erudito dedicado al estudio y enseñanza de gramática y retórica. Tanto él

⁴ Cfr. Hocke, G.R., *El Manierismo en el arte*, Madrid, 1961, p. 75.

⁵ Este sentido didáctico de emblemas y jeroglíficos había sido ya señalado dentro del movimiento Neoplatónico por Pico della Mirandola, quien consideraba el empleo de la imaginería jeroglífica por parte de las religiones paganas como un recurso para distraer a la multitud y proteger de la profanación de los secretos divinos “mostrando solo la corteza de los misterios al vulgo, mientras se reserva la médula de su auténtico significado para los espíritus más perfectos y elevados”. Mirandola, P. De, *Commento*, III, xi, 9, Edición de E. Garin, p. 580. Cfr. Wind, E., *Los misterios paganos del renacimiento*, Barcelona, 1972, pp. 27-28.

⁶ Esta vinculación entre Humanismo y política en los primeros momentos de la época colonial Latinoamericana quedó reflejada, entre otros aspectos, en la carta que los franciscanos dirigieron al Emperador solicitando la inauguración de la universidad de México, alegando que no podía tener “firmeza ni estabilidad la cristiandad de estos naturales mientras no hubiere un estudio general en que ellos y los españoles se ejerciten en el estudio de letras”, a partir de las cuales alcanzarían virtud y ciencia, estableciendo un interesante y significativo paralelo con la sabiduría salomónica como referente simbólico relacionado en estos momentos con la retórica de corte emblemático empleada por la Corona. Cfr. **Francisco Cervantes de Salazar**, *México en 1554 y túmulo imperial*, Edición, prólogo y notas de Edmundo O’Gorman, Méjico, 1975, p. 14.

⁷ **Cervantes de Salazar**, *Túmulo Imperial de la Gran Ciudad de México*, México, 1560.

como su maestro e inspirador, el humanista español Luis Vives, eran representantes de una corriente de pensamiento enriquecida con planteamientos de carácter sociológico-políticos derivados en parte de su contacto con el mundo espiritual y político de las más importantes cortes europeas, en las que había sido ya demostrada por estos años la efectividad del empleo de la emblemática como lenguaje simbólico común para la transmisión de ideas. De hecho, la obra de Cervantes descrita por Salazar se mostró como un conjunto de imágenes simbólicas en relación a la retórica de corte imperial que había comenzado a desplegarse en torno a la figura de Carlos V desde su coronación en Bolonia (Italia) en 1530.



Ilustración 1. Túmulo erigido en la Catedral de Méjico en honor del Emperador Carlos V (1559)

Para comprender el modo en que la emblemática llegó a Latinoamérica es preciso tener en consideración que el empleo de la imagen con fines didácticos contaba en este espacio con tradición en relación a la labor educativa desempeñada desde los primeros momentos por las órdenes religiosas en su labor catequética, como alternativa ante la inexistencia de un lenguaje común que facilitase la comunicación. En este sentido, sabemos de la existencia de unos libros de jeroglíficos elaborados en Nueva España en los primeros momentos de evangelización, en los que la imagen y la palabra se unían al servicio de la transmisión de unos contenidos religiosos fundamentales⁸, de modo que el empleo de imagen y palabra como instrumento transmisor de ideas fue alcanzando su definición como lenguaje simbólico inmerso en un contexto pedagógico que habría de servir de base para el empleo de la emblemática.

La importancia que en este proceso tuvo la promoción de centros educativos a partir de la tercera década del siglo XVI, fue fundamental⁹. En ellos la enseñanza de la gramática latina promocionaba el conocimiento y empleo del latín y, a partir de él, de los saberes humanistas, mediante el acceso a los textos de filósofos clásicos y teólogos cristianos¹⁰. El espíritu que regía estas primeras fundaciones, como la realizada en 1532 en Santa Cruz de Tlatelolco (Nueva España), recibió un notable impulso con otras de mayor envergadura, con rango ya universitario, como las de Santo Domingo, fundada en 1538 por promoción episcopal y, sobre todo, la Universidad Pontificia de México, fundada en 1551, entre cuyos docentes se

⁸ VV.AA. Historia de la Educación en España y América, siglos XVI-XVII, Madrid, 1993, pp. 331-334.

⁹ *Ibidem*, pp. 335-336.

¹⁰ Resulta interesante comprobar como en estas mismas fechas, hacia 1530, el espíritu del Humanismo Cristiano se había dejado sentir en la fundación de dos poblaciones mexicanas: Santa Fe de Tacubaya y Santa Fe de la Laguna, por iniciativa de D. Vasco de Quiroga, en una fusión del ideal español de vida urbana con los hábitos indígenas. VV.AA. Ob. Cit. (1993), p. 336. Sobre Humanismo mexicano ver Méndez Plancarte, G., "Los fundadores del humanismo mejicano", en *Boletín del Instituto Caro y cuervo*, 1, México, 1945, y *Humanismo Mexicano en el siglo XVI*, México, 1946.

encontraban notables humanistas procedentes de universidades españolas¹¹, entre ellos el propio Cervantes de Salazar.

Resulta interesante comprobar cómo esta introducción firme de los principios humanistas coincide, además de con la elaboración del túmulo imperial, con la aparición de un interés por las decoraciones de “temática culta” en conexión con los ideales humanistas¹² y, sobre todo, con la realización de uno de los programas de erudición clásica más importante de los primeros momentos de la pintura novohispana, claro reflejo de ese acceso que se viene señalando a las fuentes clásicas, paganas, a través del filtro medieval del cristianismo. Se trata del programa de pinturas murales del convento agustino de Atotonilco el Grande (1542-1547), cuyo autor intelectual debió ser Alonso de la Veracruz, personaje vinculado por estas mismas fechas con el mundo universitario en calidad de catedrático de Filosofía y Teología. El programa, que decoraba la escalera del convento, fue planteado desde el punto de vista conceptual al estilo de las galerías de hombres ilustres del Renacimiento, rodeando la imagen de San Agustín, a la que estaban dedicadas las pinturas, con las de autores clásicos como Sócrates, Platón, Aristóteles, Pitágoras, Séneca y Cicerón¹³.

Esta misma simbiosis entre lo pagano y lo cristiano, entre cultura clásica y humanista, se hizo presente poco después en el túmulo de la catedral mexicana en honor de Carlos V, incorporando a la presentación de los mensajes una práctica sin precedentes en el mundo novohispano, la de la emblemática, cuya tradición, como ya ha sido comentado, llegaba a Nueva España a partir de la difusión europea de los principios teóricos culturales y políticos del Humanismo renacentista italiano. La decoración iconográfica del túmulo constituía la transposición a tierras de Nueva España de un verdadero compendio de humanismo y cultura clásica adaptada a la expresión de la realidad política, social, religiosa y cultural del momento, asumiendo la ya tópica creación de un nexo ideológico con la Antigüedad grecolatina en su calidad de referente cultural, mediante el empleo del clasicismo como medio de expresión, aunque la imagen y los contenidos transmitidos formaban parte de la tradición medieval o de la reinterpretación que artistas y humanistas habían realizado de la misma.

La propia estructura arquitectónica del túmulo constituía en sí misma un compendio de humanismo vinculado a la expresión de la estética clasicista, cuya impronta le venía conferida por la propia formación peninsular de su tracista, el castellano Claudio de Arciniega, ya conocedor a su llegada a México en 1554 de la obra de maestros como Luis de Vega, el arquitecto de Carlos V, con el que al parecer había trabajado en 1541 en Madrid, o de los clasicistas Machuca y Siloe, con los que había entrado en contacto en la ciudad de Granada (España)¹⁴.

¹¹ Entre ellos, algunos “hijos ilustres” de la universidad salmantina, como Rodríguez de Quesada, el rector-fundador, y los catedráticos fray Alonso de la Veracruz, Bartolomé de Ledesma, discípulo de Vitoria; el propio Cervantes de Salazar, así como Bartolomé Frías y Albornoz y Mateo Arévalo Sedeño. Esta incorporación de maestros salmantinos continuó a lo largo de los siglos XVI y XVII. **Carreño, A.M.**, *La Real y Pontificia Universidad de México, 1536-1865*, México, 1961.

¹² Ver **Nieto, V.** y **Cámara, A.** “El arte colonial en Iberoamérica”, colecc. *Historia 16*, tomo 36, pp. 106-119.

¹³ Según S. Sebastián, estas imágenes de autores clásicos imitaban las existentes en un tratado de filosofía editado en París en 1526 por el impresor Simón Colineus. Este mismo impresor repitió la portada en otros trabajos, como los *Comentarios a Aristóteles*, editados en París en 1536, que pudieron ser manejados probablemente por Alonso de la Veracruz en su labor docente. SEBASTIAN, S. *Iconografía e Iconología del arte novohispano*, 1992, p. 105.

¹⁴ El túmulo se componía de dos cuerpos, el primero de cruz griega con doce columnas toscanas sobre pedestales y entablamentos con frontones rectos. En su interior había bóvedas de media naranja con nervios. El segundo cuerpo era de planta cuadrada de cuatro columnas también toscanas. Sobre las restantes columnas del primer cuerpo se alzaban grandes columnas piramidales rematadas por bolas. Ver **Bonet Correa, A.**, “Túmulos del Emperador Carlos V”, en *Archivo Español de Arte*, 1960, 129, pp. 55-66 y **Marco Dorta, E.** *Fuentes para la historia del Arte Hispanoamericana. Estudios y documentos*, tomo I, Sevilla, 1951, pp. 57-65.

Desde el punto de vista de la emblemática que aquí nos interesa, el túmulo constituía una transposición artística de la obra *tum Liber* de Alciato, que había visto la luz en Augsburgo en 1531, invadiendo a partir de entonces toda la cultura europea. A través de ella se daba forma, mediante imágenes explicadas con textos, a la creación de un lenguaje ideográfico que pretendía imitar la sabiduría del mundo antiguo, recogiendo una tradición simbólica en la que se fundían elementos que pertenecían ya a la cultura humanista, como la mitología, las fuentes bíblicas, los autores griegos y latinos de la Antigüedad y Edad Media vinculados a la filosofía moral y la teoría política, las producciones arquitectónicas y numismáticas de la Roma imperial y, sobre todo, los jeroglíficos egipcios, en los que se hallaba la base de desarrollo del emblema como forma de expresión de verdades políticas, religiosas y morales.

En 1536 existía ya una edición francesa de los emblemas de Alciato y en 1542 fue traducido al alemán. La edición castellana, sin embargo, fue algo más tardía, aunque al parecer la obra se conocía ya entre los humanistas hispanos a través del texto latino. No obstante, en 1549 apareció la traducción al castellano por Daza Pinciano, mientras que la mexicana hubo de esperar hasta 1577, si bien es posible que Salazar conociese alguna de las ediciones latinas o la española de 1549, e incluso que alguna de estas ediciones hubiese llegado a México en aquellas fechas¹⁵.

Los emblemas se integraron en un programa iconográfico de tono triunfal y sentido mítico-heroico propio de la arquitectura efímera de los Austrias, presente también en los túmulos españoles de Valladolid y Alcalá de Henares. Su fin último consistía en exhibir a través de imágenes la idea de un estado victorioso gracias al predominio espiritual y heroico del emperador puesto al servicio de la expansión de la Fe¹⁶, estableciendo una verdadera superación de la Antigüedad a través de representaciones como la que aludía al sometimiento de personajes como Alejandro, Aníbal o Pirro ante el poder del emperador¹⁷. Tales mensajes se integraban en un discurso que aparecía ante los ojos del espectador a través de una curiosa mezcla entre lo medieval y lo moderno, entre lo foráneo y lo autóctono, cuya práctica era frecuente en Europa asociada a la imagen figurativa y simbólica del poder por aquellas fechas. De este modo, junto a la figura de Hernán Cortés al modo del monarca justiciero y guerrero de la Edad Media, o a la alusión a la tradición triunfal del tema de la muerte de inspiración petrarquista, aparecía la que probablemente fuese la primera representación en tierras americanas del tema renacentista de la Fama asociada a una estructura funeraria¹⁸. Ésta se representaba con alas en los brazos y en los pies, llena de ojos y lenguas¹⁹, siguiendo un modelo iconográfico muy similar al escogido para el túmulo erigido en 1558 en Valladolid²⁰ que posteriormente sería recogido por la emblemática cristiana a través de la *Iconología*, de Ripa, a partir de un fragmento de *La Eneida* de Virgilio.

Siguiendo esta misma línea humanista-renacentista, aparecían en el túmulo referencias astrológicas de contenido moral, tema éste que había seducido a Alciato, quien incorporó a sus *Emblemas* cuatro con este contenido²¹. Éstos se mezclaban a su vez con los habituales cuadros de historia con que se decoraban las estructuras efímeras, glosando la

¹⁵ S. Sebastián señala que este libro pudo llegar a México en 1551 con Cervantes de Salazar. **Sebastián, S.**, Ob. Cit., (1992), p. 140.

¹⁶ **Checa Cremades, F.**, Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento, Madrid, 1987, pp. 259-275.

¹⁷ "...estaba el emperador sentado, armado de todas las armas, en silla imperial, y aquellos afamados capitanes, Alejandro, Aníbal, Pirro, Cipión Africano, las cabezas descubiertas, armados, cogiendo yerba del campo en señal de vencidos...". **Cervantes de Salazar**, Ob. Cit., (Ed. 1975), p. 190.

¹⁸ Panofsky considera que este tema no hizo su aparición en el arte funerario americano hasta el Pleno Renacimiento. **Panofsky, E.**, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, 1972, p. 254.

¹⁹ **Cervantes de Salazar**, Ob. Cit. (Ed. 1975), 9-193.

²⁰ Las exequias de Valladolid fueron registradas por el humanista español Calvete de la Estrella en una detallada relación escrita bajo el título *El túmulo Imperial, adornado de Historias y letreros e epitaphios en Prosa y verso latino por Iuan Christoval Calvete de la Estrella...Valladolid, 1559*. Desde el punto de vista iconográfico cuenta con el estudio de **Abella Rubio, J.J.**, El túmulo de Carlos V en Valladolid, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, (1978), pp. 177-196.

²¹ Se trata de los emblemas 101 a 104. **Alciato**, *Emblemas*, Ed. S. Sebastián, Madrid, 1993, pp. 134-139.

tradicción beligerante de los monarcas españoles en la lucha contra el infiel y en acrecentamiento



Ilustración 2. Emblema XXXVI de Alciato "Que se ha de resistir el apremio", recreado en el túmulo mejicano en honor de Carlos V.

del Imperio, si bien en este caso la adaptación al nuevo espacio geográfico sustituyó las habituales campañas de Túnez o las luchas contra los protestantes en el norte de Europa, por otros hechos ligados al sometimiento de los indígenas al poder imperial en la batalla de la toma de México, aunque las formas de expresión partían del modelo ofrecido por las representaciones de la expedición a Túnez de 1535 que aparecieron en el viaje triunfal por Italia, así como en el conjunto de decoraciones alusivas a este tema del palacio centroeuropeo de Binche²².

Por otra parte, la iconografía del túmulo participaba de una línea inequívocamente contrarreformista, coincidente con un episodio especialmente evangelizador y combativo de la Iglesia americana, incluyendo representaciones como

la de la Iglesia Militante y la Iglesia Triunfante, a modo de dos doncellas que sostenían entre sí un diálogo humanista, que denotaba el tono general de las decoraciones, también apreciable en aspectos como la relación establecida entre la muerte y la Fe o la imagen de la llama en alusión a la Fe verdadera como virtud real acudiendo a un modelo de representación que se haría luego recurrente en la iconografía barroca y que sería también recreada por la emblemática a partir de fuentes religiosas, concretamente del Evangelio de San Juan²³.

No obstante, las conexiones directas del programa iconográfico con la emblemática renacentista partían, como ha sido comentado, de los *Emblemas* de Alciato como fuente principal de inspiración. Son varias las imágenes que muestran su inspiración directa, total o parcial, en este autor. Entre ellas la de un hombre que intentaba doblar una palmera, a la que Cervantes de Salazar atribuía el significado de “*la constancia y firmeza del César en los trabajos bellicosos*”, la cual era una clara transposición del emblema 36 de Alciato, que a su vez remitía a autores clásicos como Diógenes y San Pablo. Asimismo, Cervantes de Salazar debió tomar de este autor el emblema 82, en que aparecía un navío detenido por una rémora, para aludir a la fortaleza del emperador en la superación de obstáculos²⁴, así como otra imagen, la del emblema 56, que remitía a otro de los temas del túmulo, el del triunfo de las cualidades políticas de Carlos V, a la que Cervantes de Salazar describía como una escena con un carro con Faetón, representante del mal gobierno y, contrapuesto a él, Carlos V, empleando aquí el recurso de la oposición de contrarios que tan frecuente fue en la práctica simbólica del Renacimiento²⁵.

La variedad de ejemplos alcanzaba a otras imágenes, como la que recreaba al dios egipcio Harpócrates para significar el silencio, al que Alciato había descrito en el emblema 11, así como una personificación de la envidia a modo de mujer “*muy flaca y triste, envuelta en víboras la cabeza*”, según lo propuesto en el emblema 71, cuya representación acabó por

²² **Morales Folguera, J.M.**, *Cultura simbólica. Arte efímero en Nueva España*, Granada, 1991, p. 35.

²³ Así se encuentra en **Rollenhagen**, *Nucleus Emblematum*, Emblema 31, Utrech, 1613.

²⁴ “Luego adelante iba por el mar un navío y el pescado Echeneida o Rémora que le detenía: significaba la virtud de César haber sido contra cosas muy poderosas, fuerte y eficaz...” **Cervantes de Salazar**, *Ob. Cit.*, (Ed. 1975), p. 198.

²⁵ “...Estaba Faetón, como por mal gobernar, él y el carro caían abrasados. El Emperador sentado en *otro* derecho guiando los caballos con una vara...” *Ibidem*, p. 192.

hacerse común entre la emblemática, siendo recogido por obras de marcado sesgo cristiano como la elaborada por C. Ripa²⁶.

Especialmente relevante fue la imagen de la colmena con el enjambre de abejas que aparecía como uno de los remates del túmulo para aludir a las virtudes propias del rey²⁷, la cual venía avalada por todo un trasfondo literario que garantizó su éxito emblemático a partir de autores clásicos como Elianoy, a partir de él, Plinio -quien lo propone como imagen de "ordenada República"-, así como Platón, Aristóteles y Séneca. En el momento de la representación mexicana ya autores como Horapollo (*Hieroglyphyca*), Piero Valeriano (*Hieroglyphyca*, XXXVI,I) y Alciato (*Emblemas*, 148) la habían empleado, inaugurando una larga tradición que tuvo su continuidad en los tratados de emblemática barrocos dirigidos a la educación del príncipe, y que fue recogida en uno de los fragmentos decorativos de las exequias celebradas en honor de Felipe II en Sevilla durante 1598²⁸. Esta misma fusión entre fuentes clásicas y emblemáticas inspiró iconográficamente la imagen en que se daba forma al "Buen Celo" a modo de una figura bifronte que no era sino la transposición gráfica de la idea humanista del "Buen Consejo" en su versión aristotélica²⁹, vinculada a su vez a la idea de Prudencia, que cobró forma a través de la imagen también bifronte del dios Jano, que Alciato representaba en el emblema 18. Hay que decir que precisamente la virtud de la Prudencia fue protagonista en el programa iconográfico, adoptando diversas formas de inspiración, tanto bíblicas como jeroglíficas, para su representación. En estas versiones se la asociaba con la figura

de la serpiente a partir de las palabras de San Mateo (X,16) "sed prudentes como serpientes", mientras en otra aparecía unida a la imagen de un león, recreando las psicomachias o luchas de virtudes y vicios de corte medieval, pero recurriendo al estilo típicamente humanista de la concordancia de opuestos, que a su vez remitía a autores como Horapollo (IV,II) y P. Valeriano, quienes también relacionaban la figura del león con la fortaleza. Tanto esta imagen como otra en la que se recreaba un castillo



Ilustración 3. Emblema LXXXII, "Sobre los que se amparan fácilmente de la virtud", recreado en el túmulo mejicano en honor de Carlos V.

roquero que se presentaba como símbolo del Imperio, custodiado por un león y un gallo, partían del simbolismo animal que a partir de autores antiguos había sido empleado en el medievo, al que aquí se otorgaba un sentido contrarreformista a través de su inspiración en el emblema 15 de Alciato.

Resulta aun difícil determinar la influencia real que los aspectos emblemáticos de este túmulo ejercieron en las artes figurativas coloniales a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Es posible que su ejecución y, sobre todo, su difusión a partir del texto de Cervantes de Salazar, impulsase el gusto de la sociedad colonial por la emblemática. Este argumento parece venir avalado por datos como el que nos informa de la existencia de unos envíos comerciales

²⁶ Ripa, C., *Nova Iconología*, Roma, 1603.

²⁷ "...había una colmena con su enjambre de abejas, y muchas que seguían a una mayor, que llaman el rey. Significa esta figura que la grandeza y aumento de la república consiste en el rey justo y piadoso, porque el rey de las abejas, según los naturales, tiene agujijón con que pique, y piedad con los que concilia: y porque el César tuvo justicia y clemencia, con las cuales engrandeció sus reinos y señoríos..." **Cervantes de Salazar**, Ob. Cit. (1975), p. 196.

²⁸ **Lleó Cañal, V.**, Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano, Madrid, 1979.

²⁹ **Aristóteles**, *Ética a Nicómaco*, VI,ix, 1142B. Cfr. **Wind, E.** Ob. Cit., (1972), p. 265.

llegados a Nueva España en 1600, entre cuyo contenido han sido registradas las más importantes obras de emblemática europea, entre ellas las de Sambucus, *Emblemata et Aliquot Nummi Antiqui* (Amberes, 1564), Rucelli, *Le Imprese illustri con espositioni et discorsi*, (Venecia, 1566), Camilli, *Imprese illustri di diversi...*, (Venecia, 1586), Horapollo, *Hieroglyphyca*, Florencia, 1505, Valeriano, *Hieroglyphyca, sive de sacris aegyptorum...* (Basilea, 1556), y Hernando de Soto, *Emblemas Moralizadas*, (Madrid, 1599)³⁰. Algo después, en los primeros años del siglo XVII, quedará constatada la penetración de la cultura emblemática entre ciertos sectores cultos de la sociedad colonial a partir de otro hallazgo, el del inventario de la biblioteca de D. Fernando Delgado de Castro y Vargas, en cuya biblioteca existían ejemplares de obras como la *Silva Allegoriarum*, los *Emblemas* de Juan de Horozco, y los escritos por Paradín, Valeriano, Pérez de Moya y, probablemente, también Camerarius³¹. No deja de ser significativa la vinculación de este personaje con el Colegio de la Compañía de Bogotá, donde debió entrar en contacto con el sistema pedagógico de los jesuitas, quienes consideraban los ejercicios de empresas y emblemas como parte integrante de sus cursos de retórica, jugando un importante papel en la difusión del Humanismo en Nueva España a través del sistema de la *Ratio Studiorum*, basada en métodos didácticos que tendían a ejercitar las diversas facultades cognoscitivas y creativas a través de los juegos de ingenio que ofrecía la práctica de los emblemas. De hecho, fueron los jesuitas quienes promovieron en el último tercio del siglo XVI la edición de los *Emblemas* de Alciato³².

Es posible, sin embargo, que algunos de los libros de emblemática relacionados con la biblioteca de D. Fernando de Castro procediesen de adquisiciones familiares anteriores, pues fue precisamente en relación con su padre, D. Juan Delgado de Vargas, con quien se produjo la primera muestra de decoración emblemática que conocemos, asociada a una vivienda, en el ámbito territorial de Nueva Granada. Se trataba de la decoración pintada del techo de una de las salas, donde se desarrolló un programa fundamentado en un Humanismo de raíz cristiana que recurría a la habitual mezcla de figuras mitológicas y religiosas. En uno de sus extremos se recrearon las imágenes de un rinoceronte y un elefante, animales profundamente relacionados con la emblemática a partir de fuentes antiguas y medievales, para los que el investigador español S. Sebastián ha encontrado un precedente figurativo en un grabado de Durero luego recreado en la obra de D. De Arfe *De Varia conmensuración para la escultura y la arquitectura*, publicado en Sevilla en 1585³³.

La difusión de la cultura emblemática y su reflejo en las artes figurativas en este mismo ámbito, queda asimismo constatada por otro ejemplo dado a conocer hace ya tiempo por el mismo investigador³⁴. Se trata de la decoración del techo de una de las salas de la casa de Don Gonzálo Suárez Rendón, capitán y fundador de la ciudad de Tunja (Nueva Granada), en cuya biblioteca se encontró el *Symbolorum et Emblematum* de Camerarius, publicado en Nuremberg en 1593, si bien la principal fuente de inspiración del programa no es ésta, sino los *Emblemas Morales*, de Sebastián de Covarrubias Orozco, obra de claro contenido cristiano publicada en Madrid en 1610, lo que hace suponer que la sala debió realizarse ya entrado el siglo XVII. En esta obra parecen tener su inspiración figuras como la de las palmeras, el girasol o el ciervo (Covarrubias, *Emb. Mor.* I,59; II,45; III,16), mientras que S. Sebastián propone para la del caballo que aparece en uno de los lados, la inspiración en la empresa número 25 de la obra *Empresas Morales*, de Juan de Borja, personaje también relacionado con los métodos de

³⁰ **K.L. Selig**, Algunos aspectos de la literatura emblemática en la literatura colonial, en *III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1970.

³¹ **Soria, M.S.**, La pintura del siglo XVI en Sudamérica, Buenos Aires, 1956.

³² **Sebastián, S.**, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995, p. 83.

³³ **Sebastián, S.**, Ob. Cit. (1995), pp. 62-65 y *Arte y Humanismo*, Madrid, 1981, p. 94.

³⁴ **Sebastián, S.**, Los frescos de la casa del fundador de Tunja, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1965.

conocimiento de la Compañía de Jesús, cuya obra se había dado a conocer en Praga, en lengua castellana, en el año 1581³⁵.

Estos ejemplos son aquí presentados como constatación de la existencia de un gusto por una pintura de temática culta y humanista, de contenido simbólico, que se había ido desarrollando a lo largo del siglo XVI en el arte colonial mediante la inserción de las influencias europeas en el particular contexto religioso-político del mundo latinoamericano. Además, el arraigo de esta sensibilidad artística de corte humanista a lo largo del siglo XVI, queda constatada por la existencia de otros notables ejemplos en los que se aprecia la influencia de algunos de los aspectos culturales y figurativos dotados de mayor contenido simbólico de la pintura renacentista: Por una parte la recreación de los triunfos o carros alegóricos, tema a caballo entre lo medieval y lo renacentista que había sido consagrado por Petrarca y que gozó de una importante tradición en las artes plásticas de diferentes países europeos desde el trecento; por otra, el tema de las sibilas, ejemplo de combinación entre cultura clásica, pagana y contenidos cristianos³⁶.

Pero al margen de estas manifestaciones, hay que decir que por su mezcla de palabra e imagen, la emblemática se mantuvo desde un principio vinculada a una doble vertiente didáctica y de deleite que encontró en la Fiesta y en las decoraciones efímeras que la acompañaban un fecundo campo de desarrollo como recurso de expresión estética y simbólica.

El empleo de esta práctica figurativa se mantuvo vinculada a la fiesta como modo de expresión de ideas relacionadas con Trento y se generalizó en las cortes europeas desde mediados del siglo XVI, trasladándose al ámbito latinoamericano, donde experimentaría desde comienzos del siglo XVII un importante proceso de codificación que conduciría a la repetición sistemática de fórmulas y al abuso en el empleo de determinados símbolos³⁷. Éstos estaban casi siempre referidos a la expresión de principios religiosos y a la exaltación de las virtudes del príncipe o, en su caso, del virrey, que eran presentados al espectador en clave emblemática y acompañados de abundantes referencias mitológicas de sentido alegórico elaboradas al estilo quinientista, con las que se intentaba otorgar a los programas iconográficos un tono mítico de contenido moral con el que entroncar la historia presente concebida según el tópico humanista de la nueva Edad de Oro. Así ocurrió, por ejemplo, en las fiestas celebradas con motivo de la entrada del Virrey Marqués de Villena en México en 1640 y en las del Virrey Conde de Baños, celebradas en la misma ciudad dos décadas más tarde, en 1660, cuyo despliegue decorativo puede muy bien servir de ejemplo en relación a la fusión que se produjo entre lo mitológico y lo emblemático en el arte efímero. Era, exactamente, el mismo tipo de relación que existía en los despliegues decorativos de las fiestas cortesanas europeas que los propios virreyes debían conocer por su particular origen y sus contactos políticos con el exterior, actuando probablemente como agentes difusores de modelos.

En la mencionada entrada de 1660, la figura de Júpiter fue interpretada en clave emblemática a partir del emblema 75 de Solórzano³⁸, recreando el pasaje mitológico de la Gigantomaquia que había sido ya recreado por otros autores preemblemáticos como Piero Valeriano. Además, el programa se completaba con seis jeroglíficos de significado emblemático relacionado con el gobierno del príncipe a partir de la mencionada obra de Solórzano, (emblema

³⁵ Juan de Borja había sido embajador de España en la corte del emperador Rodolfo II. Pertenecía a una familia ilustre que había dado a la Iglesia dos papas, Calixto II y Alejandro VI, así como uno de los primeros padres de la Compañía de Jesús, San Francisco de Borja, primo a su vez de Carlos V. **Saiz Rodríguez, P.**, *Espiritualidad española*, Madrid, 1961.

³⁶ **Sebastián, S.**, Ob. Cit. (1992), pp. 106-107 y 118y (1991), p. 237 y ss.; **De La Maza, F.** *De La mitología en el arte colonial de México*, p. 33; **Palm, E.W.**, El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Deán de Puebla, en *El retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, 1974, pp. 11-18. Según señala T. Gisbert en La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano, en *La Arquitectura efímera en el Mundo Novohispano*, México, 1983, p. 155.

³⁷ **Díaz Ruíz, M.**, La fiesta religiosa como articulación de la vida citadina, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, 1983, pp. 107-127.

³⁸ **Solórzano Pereira, J. De**, *Emblemata Regio Política*, Madrid, 1651.

66) y de la de Saavedra Fajardo, (empresa 55)³⁹, cuya influencia se había hecho también patente en la entrada del Virrey Marqués de Manzera en México en 1664, donde se elaboraron unos jeroglíficos para decorar uno de los arcos, inspirados en la empresa 86 de Saavedra Fajardo⁴⁰, recreando también el ya comentado emblema del enjambre de abejas como símbolo de buen gobierno, que había sido empleado en el túmulo imperial de Carlos V y que fue posteriormente recogido por Saavedra en su empresa 73 y por Solórzano, en la 76⁴¹.



Ilustración 4. Túmulo erigido en honor de Felipe IV en la catedral de Méjico (1666) (Biblioteca nacional de Madrid)

Todos estos ejemplos

no hacían sino confirmar la transposición a tierras Latinoamericanas de unas fórmulas de expresión adaptadas al pensamiento conceptual del mundo Barroco europeo, cuya estrecha relación con la política determinó su carácter unitario y su rápida difusión, permitiendo el ensayo de fórmulas iconográficas semejantes que mostraban su validez en espacios geográficos distantes, puestas al servicio de la representación de una misma idea. Resulta significativa, a este respecto, la elaboración de una estructura efímera con la que se cerraría la serie de ejemplos relativos a la influencia de la literatura emblemática europea en tierras Latinoamericanas en tiempos de los Austrias. Se trata del túmulo elaborado en 1666 en México en honor de Felipe IV, del que conservamos una descripción gráfica y literaria elaborada por Isidro de Sariñana⁴², al que el investigador J.M. Morales considera también inventor del programa⁴³, el cual da cuenta en su relación de las obras emblemáticas empleadas para su elaboración, que no son otras que las ya conocidas de Alciato, Saavedra Fajardo, Solórzano, Valeriano y Covarrubias.

El túmulo intentaba destacar la figura de Felipe IV como gobernante cristiano y la mayoría de sus contenidos eran de contenido religioso y político, referidos a la devoción

³⁹ **Saavedra Fajardo, D.** De, *Idea de un Príncipe político cristiano representado en Cien Empresas*, Munich, 1640.

⁴⁰ La imagen representaba una esfera que giraba sobre su eje para representar la gran actividad del Virrey. Al respecto, en la empresa 86 de Saavedra Fajardo se expresaba: “y así, lo cierto es que ese príncipe de la luz que tiene a su cargo el Imperio de las cosas las ilustra y da forma con su presencia volteando perpetuamente del uno al otro trópico”. **Saavedra Fajardo**, Ob. Cit. (1640).

⁴¹ **Morales Folguera, J.M.**, Ob. Cit (1991), pp. 113-129. Éstos no fueron los únicos ejemplos. S. Sebastián da noticia de un arco levantado en México en honor del Conde de Paredes que tuvo como autores intelectuales a Sor Juana Inés y a Carlos de Sigüenza y Góngora, este último autor de la obra *Triunfo Parthenico*, publicada en 1683, donde incluía algunos emblemas y recogía las palabras de Giovio en el *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, publicada en Lyon, en 1559. Para la ocasión se utilizaron fuentes como Ovidio, Virgilio, Petrus Crinitius, Comes y Cartari, así como Alciato y Piero Valeriano. **Sebastián, S.**, Ob. Cit, (1995), p. 84.

⁴² **Sariñana, I** de, *Llanto de Occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas. Funebres demostraciones que hizo Pyra Real en las exequias del Rey N. Señor D. Felipe III El Grande*. México, 1666.

⁴³ **Morales Folguera, J.M.**, Ob. Cit., (1991), p. 200. También sobre esta obra ver **Allo Manero, A.**, *Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica*, *Cuadernos de Investigación Histórica*, VII, Logroño, 1981. **Sebastián, S.** (1992), pp. 87-88; **Maza, F. De**, “Las pyras funerarias en la historia y en el arte de México”, México, *Annales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1946. **Minguez, V.**, “La muerte del Príncipe: Reales exequias de los últimos Austrias en México”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, Madrid, 1990, n° 6, pp. 5-20 y **Morales Folguera, J.M.**, “El túmulo de Felipe IV en la catedral de México”, *Boletín de Arte*, Málaga, 1990, n° 11 pp. 105-118.

inmaculista del Rey, a la unión en el dolor de América y Europa ante su muerte y al papel político de la Nueva España, lo que justificaría la unión de fuentes emblemáticas “tradicionales”, como Alciato y Valeriano, con otras de contenido moral y cristiano relacionadas con el príncipe, más en la línea barroca, como Saavedra, Solórzano y Covarrubias. La influencia más destacada de Alciato podía observarse en tres de los dieciséis emblemas que decoraban el zócalo, en los que se recreaban los emblemas 133, 148 y 180 de este autor, a través de unas imágenes como las que representaban a Europa y América dedicando el arco al Rey, la del águila azteca expulsada de su nido por el águila imperial, o la del sol que ilumina todo el mundo.

Solórzano, por su parte, inspiraría los emblemas inmaculistas, como el que representaba al Rey como soldado de la torre de David, símbolo de la Virgen María, o el del Rey que contempla su sepulcro, en alusión a la terminación del Panteón de El Escorial, aspecto que de una

forma literaria había recogido también Covarrubias. Asimismo, un fuego apagado por el soplo de un niño simbolizando al rey era el motivo escogido por Isidoro de Sariñana para la composición de otra imagen que enlazaba con el emblema XII de Solórzano, donde se comparaba al Príncipe con la luz de una vela que se consume en beneficio de los demás.

Finalmente, el tono político, religioso y moral de los emblemas de Covarrubias se dejaría sentir en la elaboración de una imagen en que el Rey quedaba representado a través de una saeta disparada hacia un blanco que figuraba su alma disparada hacia la salvación, según el emblema 227 del autor mencionado. Junto a él, los emblemas 84 y 99 inspirarían la imagen del león coronado con el toisón al cuello, simbolizando la virtud de la Clemencia, opuesta a la figura de un cordero en señal de piedad.

La elaboración de este conjunto de imágenes, como las del resto de las decoraciones reseñadas, no hacían sino poner de manifiesto la validez que la emblemática como lenguaje simbólico tuvo en las artes Latinoamericanas a partir de la efectiva y rápida transposición de los múltiples y variados modelos europeos, que fueron aceptados prácticamente sin exclusión. Su introducción y desarrollo mantuvo en todo momento una estrecha relación con los principios doctrinales, filosóficos y políticos, de un Humanismo Cristiano que regía el universo cultural de la Corte de los Austrias en la primera mitad del siglo XVI. Fue precisamente la asociación entre este sistema de pensamiento, la política y la emblemática, la que aseguró el éxito de su transposición a tierras americanas y la que determinó su carácter escasamente innovador en este ámbito, pues aquí como en Europa respondía a los fines para los que había sido creado, la difusión de unos principios ideológicos que requerían para expresarse de un lenguaje común y “ortodoxo”, que encontró en la emblemática una especie de catálogo de imágenes, debidamente sancionadas y disponibles.



Ilustración 5. Emblema correspondiente al túmulo de Felipe IV (Catedral de Méjico, 1666) Europa y América dedican el Arco al Rey (Biblioteca Nacional de Madrid)

El empleo de emblemas y jeroglíficos asociados a decoraciones efímeras de un carácter eminentemente público funcionó en Latinoamérica, como también ocurriese en las diferentes cortes europeas, como elementos propagador del gusto, que fue progresivamente extendiéndose por los dominios americanos de la Corona española, especialmente para la época tratada, por México, Perú, Colombia y Brasil, determinando un triunfo de la cultura simbólica en la que las innovaciones se limitaban casi con exclusividad a la inserción de motivos autóctonos sobre unas obras en las que es de suponer que la efectividad en la transmisión del mensaje eclipsara al propio valor de la ejecución artística. Hay que destacar, en este sentido, que la asociación de la emblemática con el arte efímero hace que la mayoría de las obras registradas en Latinoamérica sean conocidas exclusivamente a través de descripciones, lo que dificulta el conocimiento de las prácticas aplicadas a su proceso de elaboración artística, así como su calidad estética final. Sería interesante, por ello, conocer aspectos relativos a los posibles artistas implicados en su realización, así como realizar un control, tanto de los medios, como de las vías de difusión y los protagonistas implicados en la introducción de los tratados de emblemática en el Nuevo Mundo, pues es de suponer, por ejemplo, que los virreyes debieron jugar en este particular aspecto un importante papel, dada su vinculación directa en muchos casos con el mundo cortesano y su prácticas artísticas.