



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Seminario de Grado: Pintura y poesía: teoría y praxis en la literatura del Renacimiento y el Barroco

**La Alegoría del Cupido Fúnebre en Otto Vaenius:
un análisis en emblemas de *Amorum Emblemata* y
*Amoris Divini Emblemata***

**Informe de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y
Literatura Hispánica, Mención en Literatura**

Alumno: Juan Nicolás Toro Navarrete

Profesora Guía: Sarissa Carneiro

SANTIAGO DE CHILE

2012

Índice

Introducción	1
Otto Vaenius: vida y obra	3
Cupido Fúnebre: entre el amor y la muerte	8
Van Veen y la representación del cupido	12
El emblema: origen y forma	21
La Alegoría como medio de construcción del arte emblemático	26
Análisis de los emblemas	30
Conclusión	45

Introducción

El presente trabajo se centrará en la comparación de la representación alegórica de la relación entre el amor y la muerte en cuatro emblemas del pintor, dibujante y humanista, Otto van Veen, también conocido como Otto Vaenius. Específicamente nos centraremos en dos de sus tres libros de emblemas *Amorum Emblemata* (1608) y *Amoris Divini Emblemata* (1615).

El género emblemático, inaugurado por el *Emblematum Liber* (1531) de Alciato, es poco conocido hoy en día, pero tuvo una gran importancia en los siglos XVI y XVII, pues respondía a las inquietudes pasatistas de la época, siguiendo, por una parte, la influencia de los *epigramas* latinos y por otra, la interpretación que tuvieron en este tiempo los jeroglíficos egipcios.

El emblema canónico se constituye de tres elementos básicos, un título o *motto*, una imagen o *pictura* y un *epigrama*, que responden a un solo concepto en donde todas las piezas del emblema apuntan a un solo significado que lo aúna.

Esta forma que aúna la palabra y la imagen, responde al tópico horaciano *Ut pictura poesis*, en el cual la pintura toma parámetros inicialmente propios de las letras para validarse en tanto arte liberal. Esta idea tiene gran vigencia en la época de producción del autor que nos compete en este caso.

Para poder abordar desde el campo de la literatura estos emblemas es que nos acercaremos a ellos analizando sus construcciones alegóricas, teniendo como finalidad específica determinar el tipo de relación establecido entre el amor y la muerte en los emblemas seleccionados de *Amorum Emblemata* y *Amoris Divini Emblemata*. Entenderemos básicamente la alegoría como una metáfora extendida (que utiliza un sentido figurado del lenguaje en vez de uno propio), definición planteada originalmente por Quintiliano en su definición de la alegoría, la cual retoma y teoriza Joao Adolfo Hansen en su libro *Alegoría*.

La relación entre el amor y la muerte porta gran importancia, como plantea Edgard Wind en *Los Misterios Paganos del Renacimiento*: la muerte no se ve opuesta a la concepción del amor de la época comprendida entre los siglos XV y XVII, sino que se relaciona constantemente, considerándose morir como parte de amar, lo cual denominará *Cupido fúnebre* y será evidenciable tanto en obras pictóricas como literarias. Siendo ambos libros escogidos de corte amoroso, es que buscaremos determinar hasta qué punto es evidenciable una relación entre amor y muerte en ellos y si cumple este modelo mencionado.

La relación entre el amor y la muerte será entonces el patrón según el cual hemos de escoger los emblemas a trabajar en esta ocasión, eligiendo aquellos que muestren esta relación de mejor manera, para así establecer una visión representativa de cada libro.

Los emblemas a tratar corresponden a “Amor, qui desinere potest, numquam verus fuit” [número 93 en el libro] y “Quod nutrit, extinguit” [96], ambos del libro *Amorum Emblemata* y “Constans est” [35] y “Sine amore mors” [55] del libro *Amoris divini emblemata*. El análisis buscará principalmente determinar si existe una variación en la forma en que se relaciona el amor con la muerte desde el primer libro de corte netamente amoroso profano al segundo, que refiere al amor divino.

La representación en las construcciones alegóricas de la relación amor-muerte nos presenta más de una arista, que pasamos a trabajar a continuación.

Otto Vaenius: vida y obra

Otto van Veen, también conocido por su nombre latinizado Otto Vaenius u Octavius Vaenius, nació en Leiden, Holanda, el año 1556, y destacó en las áreas del dibujo, pintura y actividad humanista.

Se cree que su primer maestro fue Isaac Claesz van Swanenburg (1537-1614), quien fuese pintor y vidriero en la misma ciudad de Leiden. En 1572, producto de la situación política, se mudó con su familia a Amberes y luego a Liege, en donde estudió bajo la tutoría del poeta y artista Dominicus Lampsonius (1532-1599). Luego deja la ciudad para viajar a Roma, Italia en el año 1574 o 1575. Se quedaría en dicha ciudad por cerca de 5 años, en donde se especula que estudió con el poeta y pintor Federico Zuccari (1540/1541-1609).

Cuando volvió a los Países Bajos vivió en Liege y Bruselas, en donde trabajó para la corte de Alejandro Farnesi, para asentarse posteriormente cerca de 1589 en Amberes, en donde se convirtió en el maestro de la Cofradía de San Lucas en 1593, pintando así decoraciones de iglesias, dentro de lo que destacan los retablos de la catedral de Amberes. Van Veen toma un puesto de renombre, considerado el mejor pintor de Amberes, cuando establece su taller cerca del mismo año, recibió al pintor Peter Paul Rubens como su pupilo hasta 1598, aunque hay fuentes que señalan que el periodo de tutelaje de Rubens habría sido entre los años 1596 y 1600, tras lo cual el pupilo viajó a Italia.

En 1602 trabajó como decano de la Cofradía de San Lucas y luego en 1606 obtuvo el mismo cargo para la Orden de los Romanistas (la cual tuvo gran importancia en el ámbito del arte flamenco) era una agrupación de la ciudad de Amberes de corte humanista, en la cual los artistas debían pasar por Roma en algún momento de su vida para pertenecer a ella. Así lo hicieron, además del mismo van Veen, su discípulo Rubens (quien se convirtió en Decano en el año 1609 y 1613 a 1614), Frans Snyder, Marten de Vos, Jan Fyt y Jan Brueghel the Elder, entre otros. Mientras formó parte de los romanistas, van Veen latinizó su nombre a Octavius Vaenius, como era la moda entre los humanistas.

Sin pertenecer a su corte, el renombre de van Veen lo llevó a pintar para el Archiduque de Austria Alberto VII y la Infanta Isabella Clara Eugenia (1566-1633). Este auge en la

carrera de van Veen, en donde fue considerado el mejor terminó cuando, un ya experimentado Rubens regresó a Amberes en el año 1609, ya que su antiguo discípulo pasa a ser el artista con mayor supremacía, derrocando a su maestro, convirtiéndose incluso en el decano de la Orden de Romanistas. Esto habría tenido fuertes repercusiones en la reputación de Vaenius, lo cual se reflejó en desmedro de su bienestar económico, lo que lo llevó a trasladarse a Bruselas en 1615, donde finalmente falleció en el año 1629.

Poco antes de la vuelta de Rubens es que Vaenius comenzó su incursión en la emblemática, publicando 3 libros *Quinti Horatii Flacci emblemata* (1607), *Amorum emblemata* (1608), y *Amoris divini emblemata* (1615).

Más allá de lo anecdótico de estos datos de su vida, estos permiten dar cuenta de la gran preparación humanista de van Veen y su constante contacto con otras figuras importantes del ámbito artístico y literario de fines del siglo XVI y parte del XVII, hecho que ha de tener un impacto en su obra, pues aplica en su trabajo las tendencias de la época.

El primer libro de emblemas del autor corresponde a *Quinti Horatii Flacci emblemata*, publicado por primera vez en 1607, con dos ediciones en el mismo año. La primera edición de ese año corresponde a una colección de textos en latín de varios autores, en su mayoría Horacio, acompañado de un grabado en la página que lo antecede. En la segunda edición se agregan cuartetos en holandés y francés, a los que se suman (en la tercera edición de 1612) versos en español e italiano. En todas las ediciones los emblemas son creados por el trabajo de varias personas: los versos en holandés de 1607 fueron creados por el poeta holandés, Gerbrand Adriaensz Bredero (158- 1618), su aporte es sustituido en 1612 por versos de autoría desconocida, junto con los versos franceses que fueron reemplazados por unos escritos por Leo de Meyer. Además hay que tomar en cuenta el aporte de los grabadores de las ilustraciones y el mismo Vaenius.

En Quinti Horatii Flacci emblemata, Vaenius muestra una finalidad moralizante a través de la estructura que relaciona la palabra y la imagen, propia del emblema, gracias a lo cual fue utilizado para la instrucción de un príncipe francés.

Este libro obtuvo gran popularidad, tiene una cuarta edición en holandés del año 1683, publicada en Amsterdam, revisada por Anthony Janssen van der Goes (ca. 1626-1699).

Esta fama lo llevó a ser muy leído en el siglo XVII e incluso el XVIII, además de ser utilizado para decoración de interiores.

El segundo libro del género emblemático del autor corresponde a *Amorum Emblemata*, del cual trataremos dos emblemas en este trabajo. En esta oportunidad, Vaenius entrega en sus emblemas diferentes consejos, reglas y condiciones para el amor entre los amantes. Este libro obtuvo un gran éxito, el cual no se refleja necesariamente en su cantidad de reimpressiones, siendo editado solamente dos veces en 1608 y una tercera vez en 1659, y en la antología de 1618, *Emblemata aliquot selectiora amatoria*.

Este posee un carácter políglota, ya que los textos de este libro se encuentran en diferentes versiones que contienen 3 idiomas cada una; la primera en latín, holandés, francés; la segunda en latín, italiano, francés y la tercera latín, inglés, italiano, existiendo además al menos tres copias con textos en español.

Las primeras dos versiones fueron publicadas en el mismo 1608, la tercera se encuentra ya en una segunda edición del libro. Estas versiones del libro contienen las mismas *picturae*, *mottos* y citas, sin embargo han sido advertidas algunas diferencias textuales entre las versiones políglotas de este libro.

Si bien Vaenius hizo las ilustraciones de los emblemas, no es él mismo quien los hubo de grabar. Este trabajo correspondería al dibujante y grabador Cornelis Boel (1576-1621), quien además del grabado firma el primer emblema del libro “Amor æternus”, y a quien también se atribuye contribuir al poema de alabanza “Orpheus niet altijt sijn herp’ houdt hoogh ghestelt” que se encuentra en el mismo *Amorum Emblemata*. Los *epigramas* en inglés fueron escritos por Richard Verstegen (c. 1550-1640), a quien además (como señala la introducción a la edición de Emblem Project Utrecht, versión utilizada para efectos del presente trabajo) se le atribuye contribuir en el poema “In comendation of the adorned author [...] M. Otho Venius”. Los *epigramas* en italiano son de Pietro Benedetti, quien firma el poema “Genera il genitor’ un suo simile”. Por su parte, el mismo Vaenius habría escrito los *epigramas* en holandés de las ediciones.

El tercer libro corresponde a *Amoris Divini Emblemata*, publicado por primera vez en 1615 (con una segunda edición del año 1660), del cual también analizaremos dos emblemas.

Vaenius en la introducción a sus emblemas, bajo el título de “Ad lectorem et spectatorem”, dice que crea este libro por la sugerencia de la Infanta Isabella Clara Eugenia, quien habría dicho que *Amorum Emblemata* podría ser redirigido a un amor espiritual y divino. Esto explicaría la gran similitud de ambos libros, y el hecho de que varios emblemas de este libro sean equivalentes en *pictura* al libro anterior. Aunque tampoco parece correcto considerar a *Amoris Divini Emblemata* como una simple versión religiosa del libro previo, ya que de los 60 emblemas que contiene el libro solamente 16 tienen un paralelo pictórico en *Amorum Emblemata*.

Vaenius es el primero que llevó la estructura del emblema amoroso a las ideas religiosas. Para esto sigue su propio modelo, así en donde antes estaba solamente Cupido, van Veen lo reemplaza por una pareja, conformada por el Amor Divino, un cupido vestido de túnica y coronado por rayos, que si bien aparece armado con el arco y flecha de cupido parece responder mucho más a la imagen del niño Jesús y una niña, que sería el alma niña educada por el Amor Divino.

Tomando en cuenta la motivación diferente de ambos libros, uno dedicado al amor sensual o profano y el segundo al amor divino es que cabe preguntarse, hasta qué punto son disímiles los conceptos entregados por ambos libros. Pero enfrentados a la gran diversidad de temas y tópicos abarcados por los dos libros en cuestión es que hemos de centrarnos en uno que llama nuestra atención en primera instancia, este es la relación entre el amor y la muerte, tema que es abordado tanto en *Amorum Emblemata* como *Amoris Divini Emblemata*.

El presente trabajo se centrará entonces, desde el terreno literario, en la comparación de las construcciones alegóricas de la relación entre el amor y la muerte en cuatro emblemas amorosos de Otto Vaenius¹. Para ello he de centrarme en una revisión del género

¹ Para más referencias a la vida y la obra de Otto van Veen:

“Veen, Otto van (1556-634)” *Universidad de Navarra*.

[http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensenas/4_Autores/Entradas/2009/10/27_Veen,_Otto_van_\(1556-1634\).html](http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensenas/4_Autores/Entradas/2009/10/27_Veen,_Otto_van_(1556-1634).html)

“Introduction to *Amorum Emblemata*” *Emblem Project Utrecht*.

http://emblems.let.uu.nl/v1608_introduction.html#Transcription

emblemático y la estructura del emblema. Para poder trabajar con propiedad los emblemas en cuestión se trabajará el concepto de alegoría, desde el cual se analizarán en función de su representación del amor y la muerte, elemento que paso a trabajar.

“Otto Van Veen Biography” *Artifact*. <http://www.artifact.com/artist/veen-otto-van-jk3q6yd1mv>

“Van Veen, Otto” *ArteHistoria*. <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/personajes/3657.htm>

Cupido Fúnebre: entre el amor y la muerte

La obra de Otto van Veen ha sido tratada de manera extensa entre los estudiosos de la emblemática, el primero de ellos Mario Praz, seguido por autores como Peter Boot que analiza, al igual que Praz *Amorum Emblemata* y *Amoris Divini Emblemata*, quienes establecen diferencias entre ambos libros a partir de la distinción básica entre amor profano y amor divino.

Otros temas que si bien son cercanos a estas obras, no las tratan específicamente, han sido tocados por autores como Erwin Panofsky y Edgard Wind. El primero analizando la representación de cupido en la historia del arte y el segundo estableciendo una relación entre el amor y la muerte como un elemento que estaría presente en obras desde el siglo XV hasta entrado el XVII, la cual pasamos a revisar a continuación.

Para comprender la representación artística de la relación entre el amor y la muerte, revisar la obra de Edgard Wind es de gran importancia. Si bien no abarca la obra de van Veen, en *Los Misterios Paganos del Renacimiento* encontramos estudiado el tópico del cupido fúnebre, figura que aúna la relación entre amor y muerte, la cual es parte del problema central que abordamos en este trabajo.

Wind trata el tema remontándose al momento en que se descubren las tumbas romanas, en las cuales se encuentran sarcófagos que tienen grabados con representaciones de distintas escenas de amor. Estas escenas de amor tienen en común que son representaciones de historias en que un hombre es objeto de amor de un dios: “El amor de Baco por Ariadna, el de Marte por Rhea, el de Zeus por Ganimedes, el de Diana por Endimión: todos ellos eran variaciones sobre un mismo tema; el amor de un dios por un mortal.” (Wind 157). Wind habla en específico del caso de Miguel Ángel, que hace un dibujo de Leda, a partir de un grabado recurrente en los sarcófagos romanos que era la relación de Leda y el Cisne, que sabemos según la mitología correspondería a una transformación del dios Zeus, quien se transfigura para acercarse a la mortal.

De esta forma, según Wind, la relación que hicieron los artistas del Renacimiento, influenciados fuertemente por la literatura rescatada de la Antigüedad clásica, sería que el

amor de un dios es el camino a la muerte, debido a las escenas de amor en los ataúdes: “Morir era ser amado por un dios y participar a través suyo de la felicidad eterna.” (Wind 157).

De esta forma, la muerte y el amor toman una relación que es fruto principalmente de la curiosidad de la época y que se encuentra plasmada en distintas obras. Al haber pocos registros pictóricos y más textos clásicos la forma de comprender estas imágenes es mediante lo que se conocía en el campo literario y mitológico².

En ese sentido, Wind hace referencias esclarecedoras desde la literatura, en donde Homero, Virgilio y Dante seguirían una misma idea de amor, la cual tiene relación directa con la muerte: “Quien estudie estos asuntos más de cerca, encontrará que el principio de la *vita* amorosa procede de la muerte, porque quienquiera que viva para el amor, muere primero para todo lo demás. Y si el amor tiene alguna perfección en sí (...) es imposible llegar a esa perfección sin morir primero respecto a todas las cosas imperfectas” (Medici, Lorenzo Cit. en Wind, 160).

Puede ser interesante ver cómo este “modelo” puede rastrearse en otras obras, ya sea como cumplimiento o ruptura del mismo. Siguiendo esa idea, dice Wind, es que Ulises bajó al infierno, buscando el único camino posible para la perfección. En la misma línea bajan Eneas y Dante que recorren el infierno antes de poder llegar hasta su amor. Lo cual mostraría la forma en que el amor necesitaba de la muerte para poder ser un amor real y perfecto.

Un contraejemplo, para Wind, sería el caso del mito de Orfeo y Eurídice, en el que Orfeo va a buscar a Eurídice, pero no muere en su trayecto, solamente va a buscarla al infierno, y esa sería la razón por la que no puede recuperar a su amada, ya que no logra el amor perfecto, pues el paso obligatorio para ello es la muerte, paso que sí habrían dado los personajes antes citados en sus respectivas obras al completar un viaje en el infierno.

² Y por cierto, aunque no es mencionado por Wind, pareciera existir una fuerte influencia del tópico horaciano *Ut pictura poesis*. En tanto estas representaciones pictóricas estarían validadas por su referente literario.

Wind llega a acuñar el concepto de *Eros Fúnebre*, que hace referencia a esta noción de amor mortífero que hemos explicado. Esta noción que estaría operando en las obras literarias y en la *inventio* de los artistas del Renacimiento sería la razón bajo la cual se relaciona el amor con la muerte. El Eros Fúnebre sería en verdad uno mismo con la Muerte.

El amor así entendido, como un Eros Fúnebre es definido por Ficino de la siguiente manera: “El Amor es llamado amargo por Platón (res amara), y no sin razón, porque la muerte es inseparable del amor (quia moritur quisquis amat).” (Ficino cit. en Wind 163), pero que es en realidad, dice Wind, una idea que ya había definido con anterioridad Safo: “Safo le atribuye el mismo sentido cuando llama al amor ‘agridulce’ y doloroso don”(Wind 164). Así el amor no solo es el éxtasis, la plenitud y la perfección de encontrarse y reunirse con un dios, sino que es amargo, es doloroso por la necesaria muerte previa.

Algunos de los rasgos comunes de este Eros Fúnebre y que destaca Wind sobre todo en sus citas al pie de página, son las calaveras y las antorchas invertidas. Este último rasgo representa la vida como una llama que se extingue rápidamente³.

Para entender esta forma de ver el amor en una época en que esos dioses no corresponden a la creencia general, se hace la misma asociación con el Dios cristiano, de forma que las personas que desean unirse con Dios, son las que al final son llevadas hacia él, pues la comunión con Dios no se podría alcanzar estando en el cuerpo. Para lo cual Wind cita a San Pablo, en donde se refiere a una muerte en que para llegar a Dios ansía disolverse, según los teólogos simbólicos este tipo de muerte sería “el beso” “...Y estaba simbolizado en la figura de Endimion, a quien besó Diana cuando estaba sumido en el más profundo sueño...” (Wind 157). Así, estas representaciones, en las que se relaciona Muerte y Amor, tendrían un significado de trascendencia, en la que el ser para poder recibir el amor Dios debe morir. De esta forma se establece un patrón para dicha relación, que podemos encontrar inicialmente en el amor divino y también en amor profano, usando términos de Mario Praz,

³ “La tradición cultural nos muestra como desde la antigüedad romana encontramos antorchas en sus múltiples formas simbolizando la muerte en los sarcófagos romanos. Este recurso iconográfico propio del mundo funerario será recuperado y trasladado en el tiempo desde el Renacimiento hasta el Barroco.” (Blasco).

como los casos que este mismo autor menciona de las obras de Homero y Virgilio⁴, por lo tanto rastreable también en emblemas de amor profano como los que utilizaremos aquí de *Amorum Emblemata*.

⁴ Intencionalmente dejo de lado el ejemplo que entrega sobre Dante. Ya que como acertadamente menciona Panofsky, antes de Wind, la representación de Beatrice corresponde a un objeto de amor que es a la vez divino y sensual.

Van Veen y la representación del cupido

Si hemos de revisar lo que la crítica ha dicho respecto de un autor de emblemas como Otto van Veen y de la representación del cupido, hemos de comenzar necesariamente por Mario Praz, quien en su *Imágenes del Barroco* hace un recorrido por ambos libros a tratar en esta investigación.

Praz no solo logra abarcar una gran cantidad de autores de emblemas amorosos en su apartado de “Amor Profano y Sagrado”, sino que como ya adelanta el título de esta sección del libro, hace una partición metodológicamente muy concreta sobre la diferencia entre el amor profano y el amor divino. Para efectos de la investigación, cabe destacar la distinción inicial hecha por Praz al trabajar por separado el libro de *Amorum Emblemata* y *Amoris Divini Emblemata* en las secciones de amor profano y sagrado en el libro antes mencionado.

El principal aporte de Praz con respecto a la obra de Vaenius es encontrar las referencias literarias y pictóricas de los emblemas del autor. Así logra establecer los autores clásicos que son utilizados, dentro de los cuales destaca Ovidio: “Pero Ovidio no es el único autor clásico utilizado por Vaenius. Tibulo y Propercio, Virgilio, Plauto, Terencio, Séneca también proporcionan temas, pero sobre todo, Publilio Sirio y Plutarco con sus máximas.” (Praz 118). De los cuales toma citas textuales o a veces hace ilustraciones de temas tocados por dichos autores. Además las fuentes emblemáticas que habrían de influenciar el trabajo de Vaenius y las demás fuentes, no clásicas, que cita.

Un elemento importante que abre el capítulo corresponde a un ejercicio de aplicación de metáforas a un soneto de Bocaccio, a modo de construcción de un posible emblema. Así se toca la figura de la salamandra, como un animal utilizado para metaforizar una relación entre amor y muerte que analizaremos más adelante.

Cuando pasa a abordar el tema del amor sagrado, Praz dedica las primeras páginas al libro *Amoris Divini Emblemata*, caracterizando así las diferencias principales entre un libro y otro. Comienza analizando las *picturae*, en las que el espacio de representación cambia drásticamente: “La tierra parece sofocada por pesados edificios grises, el cielo es un palio

de nubes plomizas, perforadas a veces por destellos lívidos que recuerdan a la humanidad pecadora el ojo omnipresente y vigilante del Juez Eterno” (Praz 151).

Marcando así una primera diferencia entre el primero y el segundo libro. La atmósfera del libro sería lúgubre, en el cual lo principal es la enseñanza y la moral cristiana “En realidad los nuevos emblemas de Vaenius están dedicados a la Infanta Isabel de España, por cuya sugerencia fueron compuestos, como confiesa en el prefacio” (Praz 151), es por ello que la visión cristiana de la moral y el amor se ve plasmada en elementos que anteriormente eran de corte profano.

Un segundo cambio sustancial que marca Praz es el que sufre cupido. Las representaciones muestran a un cupido coronado de rayos y vestido con mandil, que enseña a una niña, que es el alma. La figura de este amor es cercana a la del “niño Jesús”: “Cuando el siglo XVI llega a su fin, la representación de Cristo como un niño se hizo más frecuente en la imaginería simbólica devota” (Praz 191). Destacando así otro elemento de las *picturae* de estos emblemas, en los que no solo se pasa de un cupido solitario a uno acompañado, sino que se encuentra ahora totalmente influenciado por la moral cristiana, ya no está desnudo y su divinidad no apunta al panteón clásico, sino más bien a las Sagradas Escrituras.

Otra diferencia destacable que señala Mario Praz es el cambio de los autores clásicos como fuentes de referencia “Ovidio ha sido sucedido por San Agustín”. Pone en evidencia también el uso de pasajes bíblicos como parte del *epigrama* de los emblemas. Los cuales también menciona, pero a modo de crítica:

“Dejando a un lado las citas de los Santos Padres y los pedestres versos en flamenco y francés, atraen a nuestra atención los breves *epigramas* españoles escritos por Alonso de Ledesma, llamado en el prefacio *poeta peregregius*. No podía haberse hecho una elección más afortunada, porque esos versos animan con un toque de *agudeza* el insípido sermón de Vaenius” (Praz 153)

Así, entre las citas bíblicas y los sermones presentes en cada emblema, Praz pone la atención sobre los *epigramas* españoles. Los cuales portarán pequeñas sentencias cargadas de metáforas, que completan las representaciones alegóricas de estos emblemas mediante la agudeza, elemento que Praz destaca en cursiva, el cual es un procedimiento de construcción

poético-artística muy en boga durante el siglo XVII. La agudeza de ingenio se expresa en la medida en que el autor es capaz con perspicacia de encontrar las analogías, estas analogías, estas relaciones de las cosas con otras cosas, de determinadas circunstancias con otras, es necesariamente dependiente de la capacidad de indagar en todas las circunstancias de cada asunto, esta analogía, como veremos más adelante, se relaciona directamente con la construcción alegórica. Ya que relacionar mediante analogías y metáforas elementos que no están unidos en sus sentidos propios corresponde a la forma en que estas alegorías son construidas en los emblemas.

Praz entrega así una primera distinción entre ambos libros, logrando diferenciar las representaciones del amor profano y el sagrado. Aunque deja muchos aspectos fuera⁵ y por su finalidad, no da cuenta del problema específico de esta investigación, sí logra destacar ciertos rasgos específicos que serán de gran utilidad en el análisis actual de los emblemas escogidos.

En su *Estudios sobre iconología* (1939), Panofsky se refiere a la figura de cupido y hace de hecho una comparación entre el amor divino y el amor “sensual” (lo que Praz denominaría pagano). Esta diferenciación entre ambos tipos de amor se hace desde una característica específica de la representación del pequeño dios Amor, la ceguera. Aunque no se refiere específicamente a van Veen, sí se refiere a la misma oposición de tipos de amor que encontramos en los libros de este emblemista, por lo que es de vital importancia acoger sus consideraciones sobre dicha dualidad en la naturaleza del amor antes de ocuparnos de los emblemas escogidos aquí.

Esta ceguera que investiga Panofsky estaría relacionada con cierto rasgo cambiante del amor, en tanto sería una metáfora, con diferentes significaciones para diferentes épocas y autores.

“El niño alado, armado de arco y flechas era una figura muy familiar en el arte helenístico y romano. Rara vez es aludido como ciego en la literatura clásica y nunca en el arte.” (Panofsky 139) Aunque en la antigüedad clásica es abundante la creencia de que el amante

⁵ Praz no busca determinar una diferencia entre el concepto mismo de Amor Profano y Amor Sagrado. Sino que más bien enfoca su trabajo en realizar una diferenciación metodológicamente correcta de las características pictóricas y los referentes literarios para cada tipo de emblema.

se ciega al experimentar el amor, no se encuentran indicios de esta ceguera en las representaciones de Cupido. El autor llega a afirmar que si alguien se refiere a un cupido ciego de esta época sus dichos se pueden probar como erróneos.

Aunque lo que destaca por cierto es dicha ausencia de ceguera, es importante rescatar los rasgos que sí encuentra en los cupidos antiguos: “Cuando se considera al Amor como una figura, como lo hace por ejemplo Propertio, que lo describe en una famosa elegía ‘tal como los artistas lo pintan’, aparece como un niño alado desnudo, con arco y flechas, o una antorcha, o ambas cosas.” (Panofsky 140) El elemento de la antorcha, que también destaca Wind, como uno de los elementos utilizados para la representación del cupido fúnebre está entonces referido aquí también.

Siguiendo con el tratamiento histórico que tiene Panofsky respecto al tema, destaca en la Edad Media grandes cambios en la forma en que cupido es entendido y correspondientes diferencias en sus representaciones pictóricas. Se entiende, en dicha época, cupido de dos formas distintas: una alegórica e interpretativa, en la cual cupido se carga de un valor moral mitográfico y un segundo grupo que correspondería a un cupido idealizado, que responde a un concepto específicamente medieval del amor, con un carácter metafísico.

Este último rasgo es también una novedad ya que en la poesía griega y romana la teoría neoplatónica del amor no se encuentra presente. Hay un amor todopoderoso y omnipresente, pero como un principio natural, no metafísico, que penetraba pero no trascendía el universo natural.

La teoría platónica del amor influencia la concepción de *caritas divina*, la cual según Panofsky estaría oponiéndose a las concepciones sensuales del amor, ya que el concepto es utilizado para referirse al amor de Dios hacia los hombres. Creándose así la dualidad de amor divino y amor profano.

En el siglo XII hay un acercamiento de la *caritas* y el *cupiditas* (término que utiliza Panofsky para referirse específicamente al amor sensual), producto de una sublimación del amor sensual, que se espiritualiza. Al mismo tiempo que el amor divino se centra en la mística religiosa, focalizando las pasiones en torno a la Virgen.

El autor sitúa en el siglo XIII la temporal reconciliación de estos conceptos. En esta época el *Dolce Stil nuovo* no hace representaciones físicas del amor, porque lo consideran un concepto abstracto, ejemplo emblemático sería Beatrice en la *Divina Comedia* de Dante, en donde el objeto de amor concreto es sublimado a un nivel casi divino. Pero Petrarca ya vuelve a sensualizar el objeto de pasión, de manera que la reconciliación es históricamente muy breve.

En otros casos de la épica-alegórica se representa al dios amor como un joven rey con criado, alado, sus elementos representativos siguen siendo arcos, dardo y antorchas, pero se lo define casi como un ángel. Dejando de lado al niño amor, como ejemplo el autor menciona el *Roman de la Rose*.

“En estas descripciones poéticas, así como en las obras de arte inspiradas por ellas, ‘Amor’, ‘Amore’, ‘Frouwe Amour’, ‘Venus Cupido’, o ‘Amor’, de cualquier manera que se le llame, nunca es ciego, y no puede serlo por la creencia platónica de que las emociones más nobles entran al alma humana a través del más noble de los sentidos” (Panofsky 147) Así la vista de cupido se relacionará con la teoría platónica del amor, mientras que la ceguera implicaría una versión no metafísica, y por lo tanto no espiritual del amor.

Pero encuentra Panofsky, en este mismo siglo, una representación negativa del cupido también. En donde por una moralización en su representación se le atribuye la ceguera en tanto torpeza, junto con otros atributos cargados de significaciones negativas.

Ya en el siglo XIV la ceguera de cupido es suficiente información para determinar si está representando un amor divino o sensual: “tenía un significado tan preciso que su imagen podía cambiar de ser una personificación del Amor Divino a ser una imagen de la sensualidad ilícita y viceversa, simplemente con añadir o quitar la venda” (Panofsky 164)

Así, la ceguera sería una forma que podría distanciar el amor divino del sensual. Esto entregaría un dato muy concreto y de fácil interpretación. Pero ya en el siglo XVI la venda es utilizada sin restricciones y se vacía de significación en las representaciones del amor. “Una mayoría de los artistas del Renacimiento (...) empezó a usar el Cupido Ciego y el Cupido Vidente casi al azar” (Panofsky 165). Aunque entre los más cultos sigue siendo motivo de discusión, así por ejemplo Alciato hablaría en contra del motivo de la ceguera.

Y en el caso de Vaenius, Panosfky menciona que toma el motivo de la venda sobre los ojos en el emblema con la fortuna. Pero intenta resignificarlo, no atribuyéndolo a su carácter divino o sensual. Su investigación es de gran relevancia en tanto detalla rasgos importantes de la representación histórica de cupido y los elementos que lo fueron construyendo en distintas épocas, varios de los cuales son encontrados en los cupidos de los emblemas a analizar aquí.

En conclusión, Panofsky hizo una importante contribución al precisar las diferentes representaciones a lo largo de la historia del amor divino y el amor sensual, encontrando sus rasgos distintivos.

En su artículo “El poder universal de Cupido”, Jaime Cuadriello analiza el cuadro homónimo del pintor Jan van Kessel y el emblema que toca el mismo tema de Otto Vaenius. Si bien no todas sus consideraciones están en directa relación con el tema tratado aquí, sí su apartado de iconografía e iconología tienen bastante relación con nuestros emblemas, ya que analiza la figura del cupido en estas dos dimensiones.

Su trabajo nos brinda un elemento que nos ha de ser familiar. La figura del cupido cazador, “En Ovidio y Séneca también se percibe el protagonismo de Cupido como cazador furtivo en todas las direcciones del espacio y del tiempo” (Cuadriello 23). Podemos relacionar al cazador con los cupidos encontrados en nuestros emblemas, no en tanto cazador de animales, pero sí por la presencia de los diferentes utensilios que el cupido cazador utiliza. Para esta afirmación se apoya en el mismo texto de Panofsky que vimos anteriormente: “hay un paralelo en la literatura bizantina en Eusthatius Makrembolites, donde se dice que Eros usa sus dardos para vencer a los hombres, si antorcha para vencer a las mujeres, su arco para vencer a los animales salvajes, sus alas para vencer a las aves y su desnudez para vencer a los peces” (Panofsky cit. en Cuadriello, 23-24). En ese sentido, el aporte de Cuadriello a nuestro estudio radica en la descripción de una de las facetas de la representación de cupido, el cazador.

Centrándonos ya más directamente en la obra de Vaenius, es que nos detendremos en el artículo “Similar or Dissimilar Loves? Amoris Divini Emblemata and its Relation to

Amorum Emblemata” de Peter Boot, el cual hace una comparación entre los libros de Vaenius a analizar aquí.

Comienza la comparación oponiendo la enseñanza del amor religioso y el secular: “In the history of the love emblem, the teachings of secular and religious love have been presented as broadly similar, but also as diametrically opposed” (Boot 160) elemento que ya podíamos ver presente mediante el texto de Panofsky, el amor divino y el amor sensual son dos elementos cercanos y opuestos al mismo tiempo. “Vaeinius indeed uses some of the pictorial conceits of his earlier emblems in a different setting and draws conclusions about religious love that are to some extent comparable to the earlier ones about secular love” (Boot 160). Como menciona Boot, el mismo Vaenius toma motivos que ya había utilizado en su *Amorum Emblemata* para crear los emblemas del segundo libro, lo cual sería la muestra de la cercanía de ambos tipos de amor, pero, a pesar de utilizar un mismo motivo, no llega a las mismas conclusiones, ni utiliza los mismos *epigramas*, es decir, presenta ideas de fondo disímiles, lo cual reflejaría la lejanía y diferencia que existe entre lo profano y lo divino⁶.

Al hablar sobre el rol del fuego en los emblemas de Vaenius menciona Boot el supuesto petrarquismo presente en ellos, Boot refiere que se podría establecer cierta influencia petrarquista: “Only a small number of the emblems in *Amoris divini emblemata* exhibit the characteristics of Petrarchism that Forster lists in *The Icy Fire*” (Boot 161) La cual termina por descartar por completo de la siguiente forma: “So even though there is a minority of emblems that, while showing some Petrarchist characteristics, are far removed from its spirit, the great majority of the book’s emblems are not even remotely Petrarchist. There is no Petrarchism in the soul being adopted by Christ, in love being described as a precious treasure, in the concord between lovers producing virtue, or in the love of Christ being greater than that of one’s parents, etc. It is not even in denial of Petrarchism: it is just a completely different view of the world.” (Boot 161-162) Basándose así en las ideas centrales, planteadas sobre el amor en los mismos emblemas, las cuales no corresponderían a las ideas propias del petrarquismo. Si bien el descarte de este rasgo parece un poco

⁶ Ejemplo de esto es precisamente el caso de los emblemas a ser trabajados en esta ocasión: “Amor, qui desinere potest, numquam verus fuit” y “Constans est”

accesorio en un comienzo, no lo es, ya que logra a partir de esto encontrar una primera semejanza entre los libros en cuestión.

“Having said that, one respect in which the two books are alike is in their shared view of love as the force that creates the universe and keeps it together.” (Boot 162) Como ejemplo Boot menciona el emblema “Atlante Maior” [19] del libro *Amorum emblemata*, en el que Cupido sostiene el cielo y la tierra, es decir, sostiene más que Atlante. Y en el caso de *Amoris Divini Emblemata* el autor cita “Carmen de amore”, el poema que precede los emblemas del libro: “Here Christ is described as the life-giving love who keeps the universe together, without whom the elements collapse, the bonds between them having been dissolved” (Boot 162-163).

Una diferencia encontrada por Boot es el hecho de que en *Amorum Emblemata* Cupido tiene un rol mucho menos consistente que en el segundo libro. El primer Cupido es tanto el que ama como el objeto de deseo, también representa la experiencia del amor y otros en que el amor es representado como una fuerza externa, entre otros roles. Opone esto a lo que él considera un Cupido mucho más consistente en *Amoris Divini Emblemata*, en el que tiene roles de protector, guía, profesor, ayudante y objeto de amor del Alma niña (mas nunca de antagonista, porque los enemigos en *Amoris divini emblemata*, dice, “are always outside, not inside” (Boot 163) en palabras del autor).

Otra importante diferencia que marca el autor es que *Amoris divini emblemata* tiene, a diferencia del libro anterior, dos protagonistas constantes, Cupido y el Alma. Lo cual le entregaría al libro el carácter de narración, hecho que además estaría reforzado por los emblemas del principio y el final, los cuales marcan la forma de un viaje espiritual (el primero es el único en que no se muestra a Cupido y el Alma, solo nubes y luces, como el comienzo y preparación para el viaje, y los últimos tres expresan la eternidad del amor). Para Boot, esto le entregaría al segundo libro una mayor seriedad que al primero, en que los emblemas presentan una formación inconexa.

Boot ha de encontrar también diferencias entre un libro y otro al analizar los emblemas del segundo libro que tienen paralelismo en *Amorum emblemata*. No solo considera los emblemas que toman el mismo motivo en ambos libros (como es el caso del girasol) sino

que también los casos en que cierto motivos se repiten, no necesariamente en una relación de uno a uno: “Yet other differences between the two books appear when we look at the emblems that do show parallels. Often, the presence of a pictorial or other parallel does not imply much agreement in meaning.” (Boot 170) Así analiza varios casos de emblemas, en que si bien hay elementos paralelos, ya sean pictóricos como textuales, los significados que portan los emblemas son diferentes.

Boot afirma: “The most important is no doubt that, even though there is broad agreement as to the effects of love and a shared view of its cosmic importance, on a secondary level *Amoris divini emblemata* also argues against natural love” (Boot 170). Si bien podemos encontrar similitudes en la concepción general del amor como un eje rector del universo, el libro *Amoris divini emblemata*, se plantea contrario al amor secular. Desde la moral cristiana ha de criticar y contradecir aspectos que en el libro anterior se profesaban. Sobre todo, dice Boot, en aquellos emblemas del libro del amor divino que no tienen paralelo en el libro anterior.

Boot establece así unas importantes diferencias tanto de forma como de contenido existentes entre el libro *Amorum Emblemata* y *Amoris Divini Emblemata*, las cuales han de ser importantes al momento de enfrentarnos a los emblemas seleccionados para este trabajo.

El emblema: origen y forma

Es necesario antes de entrar en el estudio directo de los emblemas seleccionados, establecer algunos conceptos e ideas básicas sobre el emblema, para poder acercarnos con propiedad a su estudio. La emblemática es un género que nos parece bastante lejano hoy en día, pero que tuvo un gran éxito entre los siglos XVI y XVII.

¿A qué deben su popularidad los emblemas? Durante el XV presenciamos un cambio en la concepción de las artes tal y como se venían comprendiendo y ordenando (separando también) durante los periodos anteriores, especialmente la Edad Media: “El renacimiento planteó una nueva visión del hombre y del mundo, lo que suponía el uso de un nuevo lenguaje capaz de expresar las nuevas ideas. Arte y literatura aparecieron cargadas de nuevos valores semánticos simbólicos, como expresión de las preocupaciones del hombre moderno” (Santiago Sebastián 19) El emblema es expresión de las nuevas inquietudes del hombre renacentista, relacionando la literatura y el arte de una nueva forma, que paso a explicar a continuación.

Es conocida la actitud imperante desde el siglo XV en delante de recuperar la Antigüedad: se buscaba poder retomar la rica cultura greco-romana y egipcia, pues se consideraban como fuentes de un conocimiento oculto, quizás perdido por lo que se convertían en un modelo a seguir. Precisamente en este afán de recuperación es que surge el interés en los jeroglíficos⁷ egipcios que, tal como señala Mario Praz en su apartado “Emblema, empresa, epigrama, concepto” corresponde a una, junto con los *epigramas*, de las fuentes de las que habría de surgir el nuevo género emblemático.

Praz, basándose en el trabajo de Ludwig Volkmann, afirma que los emblemas corresponden a un intento humanista de crear un equivalente moderno de los jeroglíficos egipcios “se pensaba que los jeroglíficos eran una forma de escritura puramente ideográfica, con la que los sacerdotes egipcios anunciaban los designios divinos, y que los filósofos griegos habían

⁷ En el año 1419 se publica en Florencia *Hieroglyphica* de Horapolo (‘H’orus-Apolo), autor cuya existencia no ha sido probada, como tampoco la de su traductor griego, Filipo. La publicación de este libro inicia una moda entre los intelectuales de la época que comienzan a utilizar los jeroglíficos.

recorrido al saber jeroglífico” (Praz 24) De esta forma, partiendo de una errónea idea sobre la escritura egipcia, a raíz de un problema del lenguaje, en que no pueden descifrar dichos jeroglíficos, se llega a una consideración de la imagen con un valor simbólico, portadora de un significado que debe ser interpretado para ser comprendido.

Por otra parte, como ya mencionábamos anteriormente, Praz establece el *epigrama* como el otro elemento que permite el surgimiento de los emblemas durante el siglo XVI. “Los emblemas son, por tanto, cosas (representaciones de objetos) que ilustran un concepto; los *epigramas* son palabras (un concepto) que ilustran objetos(...)” (Praz 24) De esta forma, bajo la influencia de los jeroglíficos egipcios es que se llega a la representación de los *epigramas*, portadores del concepto que se grafica en la posterior *pictura* del emblema.

El libro inaugural del género emblemático es *Emblematum Liber*⁸, de Andrea Alciato⁹. Quien inventa no solo el género sino también la palabra emblema¹⁰. Este libro es el comienzo de un fructífero género, “El éxito de la obra de Alciato *Emblematum libellus* fue arrollador: más de 10 ediciones, incluyendo las traducciones a todas las lenguas cultas de Europa” (Sebastián 20).

El trabajo inicial de Alciato consistía en 99 emblemas correspondientes a traducciones de *epigramas* griegos, cuando el manuscrito llega a manos del impresor Steyner es este último quien decide incluir en cada *epigrama* una ilustración del concepto, las rústicas ilustraciones de esta primera edición fueron encargada al grabador Breuil: “A iniciativa de Steyner tornava visível o *ut pictura poesis* horaciano (...)” (Hansen, “A inventio” 1) Tópico

⁸ Publicado por primera vez por Heinrich Steyner en Ausburgo, el año 1531. Anteriormente publica en Basilea por Babelii, el año 1529 *Selecta Epigrammata Graeca*, una colección de 30 adagios traducidos del griego al latín, los cuales formarían parte de la posterior colección de emblemas.

⁹ Nacido el año 1492 en Alzate, Italia. Estudió en Milán, Pavía y Bolonia, donde se doctoró en leyes el año 1514. Si bien es mayormente recordado, y sobre todo mencionado aquí, por su gran aporte a la literatura y el arte por la creación de la emblemática, el área en que se sobresale en vida es la jurisprudencia, en donde crea grandes cambios mediante los métodos humanistas. Para más información: [http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena/4._Autores/Entradas/2009/11/2_Andrea_Alciato_\(1492-1550\).html](http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena/4._Autores/Entradas/2009/11/2_Andrea_Alciato_(1492-1550).html)

¹⁰ “La palabra emblema fue inventada por Alciato, que la tomó de las *Annotationes ad Pandectas* de F. Budé, en donde significaba ‘trabajo de mosaico’: en ese mismo sentido fue utilizado el término ‘emblematura’ por F. Colonna en su *Hypnerotomachia*, la cual tuvo gran influencia en el origen y la afición a los emblemas” (Praz 24)

de vital importancia para comprender la estructura del emblema y sobre el cual volveremos con detención posteriormente.

“La creación de emblemas se convirtió en un ‘juego de intelecto’ para conseguir un sentido lo más enigmático posible, por ello Alciato hablaba de *aliquid ingeniose ab ingeniosis excogitatum*” (Sebastián 20). Se considera ejercicio encomiable saber aplicar un concepto a una sentencia preexistente. El sentido del emblema no es explícito, sino que la construcción de este, uniendo palabra e imagen, esconde el concepto o idea de fondo. Esta práctica se llevó a tal punto que las sutilezas intelectuales crearon un lenguaje demasiado hermético, hecho del que se percatan los intelectuales y buscan otorgarle al emblema un contenido: “Los comentaristas de Alciato y los nuevos emblemistas vieron en este lenguaje un vehículo ideal para inculcar al hombre las virtudes, sabiduría, las buenas costumbres, etc.; de ahí que muchos de sus cultivadores fueran sacerdotes o religiosos” (Sebastián 20). De esta forma el emblema toma una función principalmente didáctica.

Con respecto a las funciones del emblema, si bien Santiago Sebastián menciona solamente una didáctica en la introducción a su edición comentada de *Emblematum Liber*, por otra parte Praz establece dos tendencias, agregando una segunda función, la sensual. Ambas presentes al mismo tiempo: “El siglo que generó lo grandes místicos produjo también los emblemistas: ambos parecen opuestos, y frecuentemente esta oposición se encuentra reunida en la misma persona” (Praz 18) por lo que la diferenciación entre sensual y didáctico parecería estar agotada en la misma contradicción del sujeto. Pero por una parte la función didáctica con su claro cometido se puede oponer a la sensual, que correspondería a “un desborde de imaginación”, pero siendo el emblema una pieza dispuesta a ser interpretada un mismo emblema puede entenderse desde las dos funciones por diferentes lecturas.

En cuanto a lo que refiere a la forma del emblema, esta puede variar de autor en autor, como sucede con la mayoría de los géneros literarios. Aun así se establece una forma básica de un emblema canónico, como es concebido por Alciato y luego de la intervención de Steyner, se encuentra constituido de tres partes:

Motto o lema (título): El *Motto*, mote, es casi siempre una sentencia aguda y en cierto modo críptica, no revela todo el sentido del emblema, sino que da pistas para el sentido de la imagen y es conocido como el alma del emblema.

Pictura (imagen): La *pictura* que también es conocida como figura, *icon*, *imago*, *symbolon*, es generalmente un grabado xilográfico o calcográfico y es el cuerpo del emblema.

Epigrama (texto): El *epigrama* corresponde a un contenido sentencioso que se expresa de forma breve, en general son *epigramas* latinos pero también pueden estar en lengua vernácula.

Esta forma básica del emblema, como mencionábamos anteriormente, toma forma definitivamente en la edición de Alciato, pero en casos como el *Amoris Divini Emblemata* de Vaenius, nos encontramos con versos escritos en Holandés, Francés, español y además citas bíblicas en latín, por lo que estos parámetros son hasta cierto punto flexibles.

Como adelantábamos anteriormente, la estructura del emblema muestra con claridad el tópico *Ut pictura poesis* planteado por Horacio en su *Poética*, que fue utilizado por los teóricos de la pintura y los pintores en el siglo XV, XVI e incluso en el XVII.

Siguiendo la designación tradicional de las artes nos encontramos con la separación entre artes liberales y las artes serviles o útiles, que tienen que ver con el trabajo físico, que es menospreciado ya desde el siglo V, y se proyecta a los posteriores siglos, incluso hasta el XVII: “Las materias que componían en el pensamiento medieval el denominado *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) pasan a formar parte de los *studia humanitatis*, mientras que el *quadrivium* sigue agrupando a las otras disciplinas clásicas (música, aritmética, geometría y astronomía)” (Corbacho 63). La pintura, la escultura y la arquitectura hasta el siglo XVI no son consideradas artes liberales.

Esta desigualdad en la concepción de las artes afecta, solamente en un ámbito simbólico, sino que también en lo concreto, entregándole un status económico inferior a las disciplinas menos valoradas.

Lo anterior, sumado a la falta de tratados teóricos sobre las artes pictóricas, dejaba en un desamparo erudito al área. Figuras como Leonardo Da Vinci, Alberti, Durero, Vasari o Ludovico Dolce, intentan llenar este hueco, para lo cual se valen de las mismas argumentaciones que validaban a las demás artes liberales como ciencias: “Dado que las artes liberales estaban sazonadas aún con el condimento de ciencias, es preciso aducir argumentos que se encuentren dentro de esta línea para demostrar la solidez que posee la teoría de la pintura” (Corbacho 64)

Esta situación produce un acercamiento en las letras y las artes “(...) las letras exhiben desde otras perspectivas la atracción que la pintura ejerce en los escritores, como manifiestan los tratados de arte redactados en verso, las loas de pintores o la convergencia de la palabra y de la imagen que distingue a géneros como la emblemática, la empresa y el teatro.” (Corbacho 74), según lo cual podemos comprender la unión de palabra e imagen en la composición de los emblemas, característica central y que ha de ser considerada en este trabajo, para lograr una comprensión cabal de los emblemas.

Puesto que el género está formado por la relación entre palabra e imagen es que corresponde aproximarse a su análisis considerándolos una unidad, en la cual ambos elementos forman parte de una misma construcción alegórica portadora de significado.

La Alegoría como medio de construcción del arte emblemático

Volviendo sobre la idea del lenguaje hermético del emblema, esta forma de expresión es un lenguaje figurado, en donde se intenta entregar un mensaje al lector-espectador del emblema. Encontramos una vinculación directa con el concepto de alegoría, que pasaremos a trabajar a continuación, en tanto es el proceso de construcción retórica que rige la mayoría de los emblemas de la época, ya que le permite expresar en un sentido figurado-oculto, que exige del lector un ejercicio de comprensión.

Es por lo anterior que debemos entender el concepto de alegoría (del griego *αλλος*, *allos*, “otro”, y *αγορευειν*, *agoreuein*, “hablar en público”) para la comprensión de los emblemas desde una visión desde el campo literario. Entenderemos alegoría como una metáfora extendida, idea que recoge Lausberg de los autores clásicos y que cita Hansen en su libro *Alegoria*: “La alegoría es una metáfora continuada como tropo de pensamiento, y consiste en la substitución de un pensamiento por otro pensamiento, que está ligado, una relación de semejanza, a ese mismo pensamiento” (Cit. en Hansen, *Alegoría*, 7). Entendiendo entonces la metáfora como la representación de una idea por medio de otra, la alegoría consistiría en una construcción formada por varias metáforas que se relacionan y hacen referencia a un concepto de fondo.

A partir de la definición que recoge de Lausberg, Hansen establece dos tipos de alegoría, estas serían: alegoría de los poetas y alegoría de los teólogos. Si bien cada una tendría especificidades que la distinguen de la otra, esto no quiere decir que una sola construcción alegórica no pueda contener o entenderse desde más de uno de estos tipos de alegoría.

La alegoría de los poetas griegos y latinos, también denominada de los rétores, corresponde a la alegoría verbal, aquella que se entiende netamente como un ornato del discurso, es decir, esto estaría operando en el nivel de la elocución: “(...) expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações. Escrever sobre ela implica, pois, retomar a oposição retórica *sentido próprio/sentido figurado*, não para validá-la, mas para reconstituí-la em alguns pontos de seu funcionamento antigo e de suas retomadas.” (Hansen, *Alegoría* 7) Así, la alegoría verbal estaría estableciendo una manera figurada de

expresarse para representar metafóricamente abstracciones, sentidos que escapan de lo dicho explícitamente.

La alegoría verbal como procedimiento retórico pretende afirmar una presencia (b) en una ausencia (a) : “Retóricamente, a alegoria diz *b* para significar *a*, como se escreveu, observando-se que os dois níveis (designação concretizante *b* e significação abstrata *a*) são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados.” (Hansen, *Alegoría* 15). Se exacerba la presencia desde la ausencia. La presencia del sentido, que es el sentido figurado, se da desde la presencia que es el tropo, la alegoría misma. Recogiendo el concepto de alegoría de Quintiliano, Hansen va a decir que este tropo corresponde a una transposición semántica de la presencia por la ausencia. Esta transposición se basa en la posible relación entre uno o más rasgos semánticos de sus significados. “A relação pode ocorrer por metáfora (semelhança), por sinécdoque (inclusão), por metonímia (causalidade), por ironía (oposição).” (Hansen, *Alegoría* 30). Y justamente este sentido de una presencia en ausencia es uno de los más importantes para las artes y la literatura que responden a los paradigmas del siglo XVI y XVII, por lo que también es en este caso aplicable a los emblemas que se analizarán en este trabajo.

Por su parte, la alegoría de los teólogos, conocida como alegoría factual, no se queda en el plano verbal de la expresión retórica, no es simplemente una construcción lingüística sino una técnica de “interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados” (Hansen, *Alegoría* 8). Se encuentra vinculada, este tipo de alegoría, a una forma de comprender el mundo.

La Alegoría factual no es un procedimiento lingüístico, sino que es una técnica sobre todo de interpretación hermenéutica, aunque posteriormente es también modelo para la construcción poética. Es operada como hermenéutica, del griego hermeneia, cuyo sentido tiene que ver con *transportar*, que los latinos entendieron como *interpretatio*, interpretación “No caso, não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas, os acontecimentos e os seres históricos nomeados por elas (las escrituras bíblicas)” (Hansen, *Alegoría* 12) Es interpretación que descifra las significaciones tenidas como verdaderas en los hombres, las cosas y las acciones.

Así es que ambas alegorías podrían confundirse en cierto punto, pero se debe tomar en consideración que ambas operan en planos distintos. “Generéricamente, a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma ‘semântica’ de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras” (Hansen, *Alegoría* 8) Una, la textual, opera en el plano de la elocución, las palabras presentes en el texto que están en representación de un sentido figurado y la segunda es una hermenéutica de los referentes históricos del texto, que si bien están nombrados en los textos, carece de relevancia la palabra en sí.

Nos detendremos con mayor detalle sobre algunos aspectos de la alegoría retórica, ya que, como veremos más adelante al abordar los emblemas en cuestión, es bajo la cual pueden ser interpretadas las construcciones alegóricas de aquéllos.

La retórica antigua para relacionar los discursos al concepto de mimesis expone un conjunto de reglas, clasificaciones, convenciones y procedimientos. El discurso en tanto imitación y producción, funciona apoyado en dos polos complementarios: la convención y la naturalidad. “Nesse dispositivo, o discurso subordina-se a três qualidades consideradas virtudes para *bem dizer* ou *bem fazer*: brevidade, clareza, verossimilhança” (Hansen, *Alegoría* 44) Si bien son conceptos que no dependen entre sí, es posible decir que *brevedad* y *claridad* discursivas le entregan la *verosimilitud* al texto, por lo que no son una finalidad, sino que corresponden al medio para llegar a ese fin.

Por brevedad se entiende una convención retórica, la cual apunta a la captación de la benevolencia de los oyentes del discurso, para ello la duración del discurso se debe acomodar a la atención del público, además de ser proporcional el discurso al tema en cuestión.

La claridad se logra mediante una articulación del conocimiento de tal manera que el oyente comprenda con facilidad el tema sobre el que se está tratando el discurso.

Hansen va a establecer 3 subdivisiones de la alegoría retórica, clasificando en base a la *claridad* de la alegoría en cuestión “que a classificam conforme a maior ou menor clareza da relação sentido figurado/sentido próprio.” (Hansen, *Alegoría* 54) Estas clasificaciones de

la alegoría retórica reciben la denominación de *tota allegoria*, *permixta apertiss allegoria* y *mala affectatio*.

La *Tota allegoria*, también denominada alegoría perfecta, es aquella completamente cerrada sobre sí misma, en la que se dificulta encontrar la relación entre la palabra y las cosas, pues no hay ningún rastro del sentido propio, está construida solamente con el sentido figurado.

Por su parte la *Permixta apertiss allegoria* corresponde a aquella en la que al menos alguna parte se encuentra en su sentido propio y no figurado. También se le denomina como alegoría imperfecta, no en tanto defecto de la construcción, sino que se encuentra en un grado de apertura al sentido propio mayor que la *tota allegoria*.

Por *Mala affectatio* se entiende una incongruencia en la construcción alegórica, ya que las metáforas que la conforman corresponden a campos semánticos dispersos, lo cual provoca que no se entiendan bajo un único sentido que sea capaz de aunar la alegoría completa.

Estas definiciones son muy funcionales y permiten entender y clasificar las alegorías de manera sistemática, lo cual ayuda en el análisis y entendimiento de las construcciones. Pero Hansen no solamente establece estas tres clasificaciones, sino que suma una nueva categoría, estableciendo así la *alegoría transparente*.

La *alegoría transparente* correspondería a la que devela por completo su sentido, en tanto no se entiende como una metáfora extendida, sino atendiendo a la segunda parte de la definición de Quintiliano: la alegoría como una traslación de sentido. En ella se entiende la alegoría como una definición ilustrada, cobra por lo tanto vital importancia el concepto de analogía, en tanto se relacionan conceptos de manera evidente, sin que estos estén remplazados en el texto como el caso del sentido figurado.

Es bajo estos conceptos teóricos que analizaremos los emblemas seleccionados, considerando al emblema completo (texto e imagen) una sola construcción alegórica.

Análisis de los emblemas

Teniendo en consideración las ideas expuestas, no sólo de la constitución misma de los emblemas, sino también de la alegoría como un proceso de producción utilizado en la época en que Vaenius ha de publicar ambos libros a ser tratados aquí, es que pasaremos a analizar las construcciones alegóricas presentes en los dos libros.

Debido al extenso número de emblemas de cada edición, es que hemos escogido 2 emblemas de cada libro, en función de un eje central que guiará el análisis de las construcciones alegóricas. Así el criterio de selección de los emblemas se ha basado en su muestra de la figura del cupido fúnebre, concepto que ya vimos anteriormente, con la finalidad de poder contrastar mediante sus construcciones alegóricas, la relación entre amor y muerte planteadas en *Amorum emblemata* y *Amoris Divini Emblemata*.

Los emblemas a tratar, corresponden a “Amor, qui desinere potest, numquam verus fuit” [93] y “Quod nutrit, extinguit” [96], ambos del libro *Amorum Emblemata* (1608) y “Constans est” [35] y “Sine amore mors” [55] del libro *Amoris divini emblemata* (1615).



Figura 1

“Amor, qui desinere potest, numquam verus fuit”, corresponde al primer emblema a tratar y para comenzar el análisis, lo haremos en el orden en que las construcciones son expresadas, partiendo así por el título. El *mote* (en español “Amor que puede terminar, nunca fue real”) si bien nos entrega una noción inicial sobre la idea del amor como un sentimiento eterno que no puede tener fin, no adquiere total sentido hasta relacionarlo con la *pictura*, pero es necesario mencionar que se está utilizando el lenguaje en su sentido propio, aún no nos encontramos con su sentido figurado.

Cuando nos enfrentamos con la *pictura* (figura 1), tenemos la imagen de un cupido de tranquilo semblante, atado a un mástil bajo el cual un montón de trigo y troncos arden en llamas, buscando alcanzar al cupido que solamente espera a ser abrazado por el fuego, rodeado por el humo. Mientras al lado derecho de la imagen una mujer, utilizando un bastón aviva las llamas que cuecen las carnes del pequeño niño. Esta representación corresponde a una metáfora extendida, en tanto lo que se plasma en el dibujo se encuentra en un sentido figurado. El niño alado es la representación de cupido, que se encuentra en este caso como la representación del amor.

De esta forma el mote del emblema toma un nuevo sentido, y entrega un sentido a su vez a la imagen, en tanto el amor personificado en el cupido atado, es decir, un ente vivo, debe poder ser eterno, y en este caso eso implica el enfrentarse a la muerte y poder seguir existiendo más allá del aparente fin de la vida.

A la *pictura* del emblema sigue una cita de Séneca “Si cruci affigatur, si igni comburatur, Semper amat qui verè amans est” (Aunque sea clavado a la cruz o quemado en el fuego, un real amante amará por siempre). Esta cita, explicita la idea de la corporalidad del castigo, de la muerte, que el amante debe soportar.

A continuación el emblema sigue con la presentación del *epigrama*¹¹, que lleva por título “Love in enduring death” (Amor perdurable en la muerte). Continúa “If loues beloued should, all mortall hatred shew, Gainst him by swoord & fyre, by torment & by death, Yet constant hee remaynes, whyle hee hath anie breath,” Manteniendo la idea del castigo físico

¹¹ Para efectos de este trabajo nos centraremos en los textos en inglés, ya que la edición de *Amorum Emblemata* contiene los *epigramas* en 4 idiomas: Inglés, Alemán, Italiano y Francés.

en el amor, esta vez llevándolo a la figura del sujeto que ama. Pero el final de este *epigrama* es de vital importancia para nuestro tema, ya que se establece una relación explícita entre el amor y la muerte: “True loue in death it self, none can vnconstant know.” Estableciendo así que el verdadero amor está en la muerte, creándose la conexión directamente con la figura del cupido fúnebre.

Así, al considerar las categorías de alegoría que establece Hansen, estaríamos frente a la “alegoría de los rétores”, es decir, una alegoría verbal que corresponde al ornato verbal del discurso. Pero en este caso no nos encontramos exclusivamente con un ornato en el texto, la *pictura* también está creada sobre una construcción alegórica, utilizando el cupido para la representación del sentimiento amoroso, ejemplo claro del tópico horaciano *ut pictura poesis*.

Si nos centrásemos exclusivamente en la *pictura* del emblema, nos encontraríamos con que la imagen correspondería a una *alegoría cerrada*, en tanto solamente nos encontramos con el cupido atado al mástil. Si bien puede ser obvia la asociación del hijo de Venus con el amor mismo, la relación con la muerte no queda del todo clara. Aunque parece estar sugerida por la expresión tranquila del rostro del niño Amor, en donde a pesar de estar siendo quemado vivo no demuestra dolor, ni tristeza ni enojo, esto es producto de que en la *pictura* todos los elementos que la componen se encuentran en un sentido figurado.

Pero como el emblema es una construcción que incluye todas sus partes, vemos como los componentes escritos hacen mucho más evidente el sentido del emblema, ya que el *epigrama* y el *motto* presentan un sentido propio. Por lo que en su unidad se puede clasificar la construcción del emblema como una *Permixa apertiss allegoria*, en la que encontramos tanto sentido figurado como sentido propio.

La idea del castigo corporal y de la muerte que ha de atravesar el amor, en el caso del emblema el mismo dios Amor, corresponde a la alegoría de cupido como representación del sentimiento del amor y víctima por tanto, de las llamas y la muerte, pero también como el que logra perdurar más allá de la muerte, en tanto es la representación del amor real.

La construcción alegórica de este emblema se basa en la presencia de cupido como alegoría del sentimiento amor, para representar de manera extendida alegóricamente la

supervivencia del amor más allá de la muerte, sometiendo al cupido Amor a la muerte física. Hecho que como vimos anteriormente es evidenciable no solamente en la *pictura*, sino que es apoyado por el mote del emblema, cita de Séneca y el *epigrama*. Vemos entonces la relación del amor y la muerte como una unidad, el amor real se ha de efectuar en la misma muerte.

Podemos entender entonces este emblema en relación al concepto de *Cupido Fúnebre*, en tanto establece que el amor y la muerte no son entes opuestos, sino que por que el contrario la muerte y el amor estarían vinculados en una unidad.

El siguiente emblema corresponde a “*Quod nutrit, extinguit*”, también del libro *Amorum Emblemata*. Este título del emblema número 96 del libro establece un nuevo elemento. La noción de que el mismo alimento es el que extingue. Este *motto* no cobra sentido hasta ser relacionado con el resto del emblema, por lo que hasta hacerlo no es posible determinar si nos encontramos frente a un uso propio o figurado del lenguaje.



Figura 2

La *pictura* (figura 2) muestra un cupido de pie, sosteniendo con su mano derecha una antorcha invertida, con sus alas abiertas y herido en el pecho, en la altura del corazón por una flecha. A diferencia del emblema anterior, cupido en este caso no aparece acompañado sino que está solo en la imagen. Por esto mismo, podemos asumir que la flecha que lleva clavada pertenece a una de las mismas flechas que porta cupido. Nuevamente nos encontramos con que los elementos de la *pictura* se encuentran en un sentido figurado, el cupido, la flecha y la antorcha serían en este caso los elementos figurados que destacan.

Luego de la *pictura* se presenta una cita, no atribuida a algún autor “Vt quâ nutritur pinguedine teda liquescit, Qua vi vo, hac morior; quam pereo hac pereo” (Como una antorcha es extinguida por la grasa que la alimenta, aquellos que me dan la vida, me alimentan y me apasionan engendran mi muerte). Manteniendo la idea presente en el mote, la cita continúa afirmando que lo que brinda vida proporciona la muerte al mismo tiempo. En este caso encontramos la explicación a la presencia de la antorcha en la *pictura*. Ya que ésta es alimentada y quemada al mismo tiempo por el mismo combustible. Estableciendo el paralelo con la relación humana amorosa, en donde aquellos que lo apasionan o enamoran son los mismos que le generan la muerte. Esto último explica en cierta forma el flechazo que tiene cupido en la *pictura*, que representaría metafóricamente el enamoramiento, en tanto se entiende como flecha de cupido y a la vez una herida mortal.

El *epigrama* de este emblema va antecedido por el título “Love killed by his owne noutirute”, el cual expresa la muerte de Amor por su propio alimento, como la antorcha que se extingue por la misma grasa.

Uno de los componentes que mencionábamos como centrales de la *pictura* era la antorcha, que corresponde a un elemento típico de las representaciones, ubicado por Panofsky, en las representaciones desde el arte clásico en adelante. La antorcha que sostiene el cupido herido en la imagen está invertida, esto no es azaroso, sino que es portador de un significado específico, lo cual es mencionado en el *epigrama*: “The torche is by the wax maintayned whyle it burnes,/ But turned vpsyde-down it straight goes out & dyes,/ Right so by Cupids heat the louer lyues lykewyse,/ But thereby is hee kild, when it contrarie turnes.” Cuando entendemos este *epigrama* a la luz de las construcciones alegóricas, no podríamos considerarla una alegoría imperfecta, sino que transparente, ya que su sentido es

completamente explícito pero se utiliza una traslación de sentido entre la antorcha y el amante, en donde se muestran como análogos: ambos tienen la posibilidad de morir por el mismo elemento que los enciende o les otorga vida respectivamente.

La antorcha invertida, como ya mencionaba Wind es una representación de la muerte, pero en este caso se encuentra especificada una muerte auto inferida, en tanto es la misma antorcha la que quema a sí misma, lo cual no es especificado por dicho autor.

Este emblema basa su construcción alegórica en la figura de la antorcha invertida: “La tradición cultural nos muestra como desde la antigüedad romana encontramos antorchas en sus múltiples formas simbolizando la muerte en los sarcófagos romanos. Este recurso iconográfico propio del mundo funerario será recuperado y trasladado en el tiempo desde el Renacimiento hasta el Barroco.” (Blasco) La antorcha invertida y sostenida por Cupido, se consume a sí misma y representa la muerte del amante por el mismo objeto de su amor. La alegoría se encuentra extendida a la figura del cupido flechado. En donde la víctima del cupido es él mismo y por ende es muerto por el mismo objeto de amor.

En este caso nos encontramos, al igual que en el emblema anterior, con el hecho de que el emblema en su totalidad ha de ser catalogado como una *Permixta apertiss allegoria* a diferencia de la *pictura*. Esta última de ser trabajada por sí sola se debería considerar como una Tota Allegoria, en tanto para comprender el sentido de la construcción alegórica se debe comprender la antorcha invertida que otorga sentido y base al resto de los elementos, todos, al igual que la antorcha, utilizados en un sentido figurado.

Pero si consideramos la totalidad del emblema, nuevamente nos enfrentamos a una alegoría imperfecta. En la cual mote, cita y *epigrama* no sólo entregan información, sino que explican metáforas internas de la alegoría misma, haciendo así más claro el sentido del emblema completo.

En conclusión, el emblema “Quod Nutrit, Extinguit” estaría, mediante su construcción alegórica, representando la idea de que el amor es portador en sí mismo de la muerte del amante, en tanto el mismo objeto de pasión del amante puede convertirse en el motivo de su muerte, es decir, establece que la muerte y el amor se encuentra unidos, morir es parte de amar, lo cual se corresponde con el modelo del *Cupido fúnebre* por la cercanía entre amor y

muerte, pero no expresa que la muerte sea un paso necesario para el cumplimiento del amor real, lo cual sí dice Wind sobre este concepto, sino que solamente la presenta como una posibilidad inmediata.

Podemos ver como estos dos emblemas revisados hasta el momento, ambos del libro *Amorum Emblemata*, establecen una relación entre el amor y la muerte en donde no se consideran como pares opuestos, sino que la muerte es parte del amor.

En el primer emblema, el amor debe ser eterno y superar la muerte, mediante la alegoría del cupido torturado, o la muerte como una fuerza en potencia que es parte del mismo amor. En el caso del segundo emblema lo vemos representado por la alegoría del cupido sosteniendo la antorcha invertida y flechado, así nos encontramos con una cercanía de la muerte y el amor. En el caso de “Amor, qui desinere potest, numquam verus fuit” vemos la muerte como parte del amor, en tanto ha de ser superada para demostrarse un real amor. Mas el segundo emblema establece una cercanía y una relación de inmediatez entre amor y muerte, pero no fija morir como requisito al amor real.

A continuación pasaremos a revisar los emblemas correspondientes al libro *Amoris Divini Emblemata*. Es importante tener en cuenta la gran diferencia que media entre estos libros, el anterior tiene un enfoque dedicado al amor sensual o amor profano, mientras que el segundo es explícitamente dedicado al amor divino, tal como señala su título. Esto es evidenciable en los emblemas, ya que la alegoría del amor esta vez no es el niño cupido de la Antigüedad, desnudo y que enamora a sus víctimas; en cambio la representación del amor es ahora realizada por medio de un Amor Divino cercano a la imagen del niño Jesús (elemento que, como mencionamos anteriormente, ya destacaba Mario Praz en su texto) así vemos al dios Amor con una aureola de rayos en su cabeza y vestido con una túnica (Lo cual Praz atribuye a la representación de la moral cristiana), además de su acompañante en todos los emblemas, el alma niña, que es educada por el Amor en los emblemas.

Es claro que la influencia religiosa se encuentra únicamente en las ilustraciones de los emblemas, sino también en las ideas de fondo ¿Afecta también la relación entre el amor y la muerte, difiriendo de la expresada en el libro anterior? Es precisamente la incógnita a la que pretendemos dar respuesta.

El primer emblema corresponde a “Constans est”, el cual es de vital importancia para esta investigación, ya que tiene su paralelo en el emblema de *Amorum Emblemata*, “Amor, qui desinere potest, numquam verus fuit”, analizado anteriormente en este mismo informe. Ambos emblemas tienen en su *pictura* a un sujeto atado al mástil en llamas, pero con algunas diferencias que pasaremos a revisar a continuación.



Figura 3

El mote “Constans est” (Es constante), hace clara referencia al amor, pero fuera de atribuirle la característica de constancia no entrega ninguna otra información, de todas formas es posible considerarlo como una muestra de sentido propio y no figurado.

La *pictura* (figura 3) nos muestra a una niña siendo atada o sostenida por Amor Divino a un mástil, bajo el cual arden en llamas unos troncos. El pequeño Amor Divino, como ya adelantábamos, aparece vestido y coronado con una aureola. Al lado izquierdo de la imagen aparece un hombre, con atavíos de soldado romano moviendo los troncos que crean el fuego que quema a la niña. Esta última no parece querer escapar al castigo, sino que sostiene ella misma la mano del Amor que está detrás suyo. Estos elementos que conforman la *pictura* se encuentran en un sentido figurado, pues están expresando el concepto del amor constante y no el mero castigo corporal.

El primer párrafo del *epigrama* de este emblema, escrito en latín, ya plantea la idea del amor Divino “Constans & perfectus debet esse Amor noster, vt si necesse fuerit, amore illius moriamur, qui amore nostri placidè ac benignè mori dignatus est.” (Nuestro amor tiene que ser constante y perfecto, que si es necesario podamos morir de amor por Él, quien por amor a nosotros se dignó a morir, tranquilamente, por nuestro beneficio) y se encuentra en un sentido propio y explícito estableciendo una comparación.

La referencia bíblica es innegable, pues “Él” hace referencia a Cristo. De esta forma este primer párrafo establece que el amor del que se trata el emblema corresponde al amor del ser humano hacia Dios. Además el referente de Cristo, entendido dentro de su tradición católica, es una figura que plantea un tipo de amor trascendente. Tal como explica el texto del emblema antes citado, es un amor que lleva incluso a la muerte, es aquí una figura de amor ejemplar, por el acto del sacrificio, la disposición a entregar la vida por amor a Dios.

Es importante la referencia de *El cantar de los cantares*, ya que esta cita no solamente nos sitúa en el contexto intrínsecamente bíblico, sino que establece una comparación explícita entre el amor y la muerte: “neque sanctus quispiam mori pro Domino potuisset in corpore, si prius à terrenis desiderijs mortuus non fuisset in mente” (Ningún santo sería capaz de morir en cuerpo por el Señor, si no ha muerto primero en mente a los deseos terrenales). Así se crea una imagen del amor que se entrega del hombre a Dios, lo cual entrega nuevos matices al emblema, estableciendo que antes de la muerte física ha de haber una muerte a los deseos terrenales, lo cual, al ser comparado con los santos, implica que la finalidad de estas muertes es el amor divino.

Este emblema continúa sus múltiples citas ahora con una procedente de los *Sermones* de Leo: “*Flammis externis superari charitatis Christi flamma non potest, segnior est ignis qui foris vrit, quàm qui intus accendit.*” (No es posible superar el poder del amor de Cristo por llamas externas: la llama que quema por fuera es más débil que la llama que arde por dentro) lo cual se encuentra en parte en un sentido figurado, en tanto las llamas internas no corresponden a fuego, sino que representan el amor divino.

Esta cita no solo nos entrega la noción, que nos daban los texto anteriores, de la idea del castigo y la muerte como el último obstáculo y sacrificio del amor constante a Dios, sino que trabajando la alegoría del fuego, se habla del fuego interno (el amor) que excede al fuego externo, el que quema, el mismo que aparece en la *pictura* del emblema quemando al alma niña.

Continúa con una epístola de Séneca: “*Si cruci affigatur, si flammis tradatur, semper amat qui verè amans est.*” (Aunque sea crucificado, aunque sea entregado a las llamas, el que en verdad ama lo hará siempre). Idea que se mantiene también en el corto verso español que lo sigue “El Amor que hasta la muerte No conserua su vigor, No se quente por Amor.” Entregando en un sentido no figurado nuevamente la idea del amor constante, que debe superponerse a la muerte.

El emblema mantiene dicha idea del amor divino, el amor de Dios como un amor perdurable, más allá del castigo físico también en los párrafos en holandés y francés. En el caso del párrafo holandés parte diciendo “*Ons liefde moet volcomen zijn, Volstandich, vast, in als ghestadich*” (Nuestro amor debe ser completo, tanto sólido como constante) y en el caso del francés evidenciable en “*Car si nous pensons au supplice Que jadis Dieu souffrit pour nous, Il n’y a tourment qui ne puisse Nous sembler agreable & doux.*” (Porque si consideramos el suplicio que antaño Dios sufrió por nosotros, no hay tormento que no pueda parecernos agradable y dulce). Lo cual va a ser relacionado nuevamente con la idea de esa constancia como la capacidad del amor de enfrentarse a los castigos físicos y la muerte, llevándolo al igual que en el caso anterior, a una asimilación del Amor del propio Dios-Cristo al morir crucificado.

Este emblema parece ser intencionalmente mucho más explícito que los emblemas del libro anterior, siendo que si bien los emblemas de *Amorum Emblemata* que analizamos también utilizaban los *epigramas* para explicar la representación de la *pictura* y en este sentido hacer la alegoría mucho más clara y el concepto final más accesible, esta actitud parece exacerbarse en el emblema recién visto, por lo que en su totalidad el emblema corresponde a una alegoría transparente o clarísima: ya que el sentido último de la alegoría es evidente tras detenerse en los textos del emblema y se establecen analogías, pero en su totalidad el emblema hace evidente las relaciones entre los conceptos. Nuevamente no es así en el caso de la *pictura*, en que el sentido del emblema queda parcialmente oculto, en donde podríamos hablar de una *permixta partis allegoria*, ya que la mayoría de los elementos están en un sentido figurado, a excepción del castigo del fuego.

No sólo nos encontramos con que los textos que siguen a la *pictura* explican la imagen, sino que se sirve de varias fuentes literarias y fuentes bíblicas para validar esta idea del amor constante a Dios.

Tal como sutilmente nos indicaba el *motto*, este emblema representa la idea de la constancia del amor a Dios, poniendo como elemento central a esta constancia el desapego al cuerpo físico, en donde el que ama a Dios realmente debe ser capaz de superar esos castigos e incluso enfrentar la muerte.

Si volvemos sobre los conceptos que plantea Hansen, debe entenderse “Constans est” desde la alegoría de los poetas. Ya que si bien toca temas religiosos, no hace una interpretación de los hechos del mundo y del hombre, sino que es una construcción alegórica, basada en una figura ficticia representada en el alma niña dispuesta a amar hasta la muerte, explicado o acompañado de varias citas y textos que explican la idea del amor constante.

El sentido final de la alegoría es interesante, habla de que el amor ha de ser constante y capaz de sobreponerse a la muerte. La construcción alegórica de este emblema se basa en la idea del fuego como el castigo y muerte del cuerpo terrenal. En este sentido el Amor Divino de la *pictura* que sostiene al alma niña en la pira de fuego se encuentra ayudándola o invitándola a participar del amor divino, el amor de un dios, tal como plantea Wind en su idea del *Cupido fúnebre*.

Seguimos con el segundo emblema de *Amoris Divini Emblemata* a trabajar aquí, y último de esta investigación, “Sine Amore Mors”. Su motte ya parece adelantarnos una idea explícita de la relación entre el amor y la muerte. En tanto la ausencia de amor implicaría la muerte, idea que parece a primera vista contraria a los demás emblemas, tanto de este libro como de *Amorum Emblemata*, ya que generalizando la muerte se mostraba como un elemento que participaba del amor, ya sea como una prueba de amor o como una muerte generada por el mismo amor en el caso de “Quod nutrit, extinguit”.



Figura 4

En la *pictura* (figura 4) encontramos al Cupido-Cristo sosteniendo un arco con la mano izquierda y una flecha en la mano derecha, coronado por la aureola de rayos y vestido con

una túnica mira tranquilamente a una niña que yace en el piso con los ojos cerrados. Se encuentra acostada sobre una calavera, pero no queda claro si se encuentra viva o muerta. Es definitivamente la *pictura* más críptica de los cuatro emblemas que se analizan en este informe, todos los elementos y la disposición de ellos se encuentra en un sentido figurado. La calavera es claramente una metáfora de la muerte, y dentro de una construcción alegórica mayor es importante que el Alma Niña descansa sobre ella.

Al igual que el caso del emblema anterior, este comienza con citas bíblicas, la primera del libro 1 Juan 3:14. “Qui non diligit manet in morte; omnis qui odit fratrem, homicida est, & scitis quoniam omnis homicida non habet vitam æternam in se manentem.” (El que no ama permanece en la muerte, todo aquel que odia a su hermano es un asesino, y ustedes saben que ningún asesino tiene vida eterna restante dentro de él) es un lenguaje que tiene una analogía clara, en donde ya se nos entrega la oposición entre amor y muerte, en tanto el amar se relaciona con la vida y la muerte con el crimen y el odio.

Esta idea se ve claramente en el párrafo que continúa (de Salmos 55:5) “Formido mortis cecidit super me: Mortem vocat Propheta odium fraternum, vita enim nostra dilectio est. si vita dilectio, mors odium est. cùm cœperit homo timere ne oderit quem diligebat, mortem timet; & acriorem mortem, & interiorem, qua occiditur anima non corpus.” (El miedo a la muerte ha caído sobre mí: el profeta llama muerte al odio fraternal, porque nuestra vida es amor. Si la vida es el amor, la muerte es el odio. Una vez que el hombre ha empezado a temer que él odia a los que una vez amó, teme la muerte. Y es más doloroso y profundo cuando muere el alma y no el cuerpo) La muerte es entonces no relacionada al amor, sino al odio. El amor correspondería a la vida y su contrario la muerte del alma. En este sentido la muerte si bien aparece opuesta, hace referencia a una muerte espiritual, mas no física.

Que la idea de muerte que representa la construcción alegórica de este emblema responde a una muerte espiritual, se ve en el verso español “Amor es vida del alma, Y a quien falta charidad, por defunto le contad” La vida del alma y la muerte del que no tiene caridad parecen tratarse en este caso de elementos en un sentido figurado y por cierto no físico, sugeridos por el uso de “por defunto le contad”, contarle como difunto no implica necesariamente la muerte real del sujeto, sino solamente una metáfora que responde a la “falta de charidad”.

Podemos finalmente encontrar esta idea en los versos en francés “Ceste figure signifie,/ Que qui recoit l’amour diuin,/ Possede & iouit de la vie,/ Je dis, d’vne vie sans fin./ Et qu’au rebours l’ame infidelle,/ Laquelle ne loge l’amour,/ Souffre vne mort continuelle,/ Et ne peut pas viure vn seul iour.” (Esta figura significa/ que quien recibe el amor divino/ posee y disfruta de la vida,/ es decir, de una vida sin fin/ Y que al revés el alma infiel,/ en la cual no habita el amor, /sufre una muerte continua/ y no puede vivir un solo día). En estos versos de sentido propio la muerte continua es explícitamente correspondiente al alma, se refiere a una muerte espiritual, en donde la vida del alma es entregada por el amor y sin él ésta muere.

La alegoría presente en este emblema es evidentemente, al igual que los otros 3 emblemas, de carácter textual, hay una ornamentación del lenguaje.

La construcción alegórica del emblema completo en este caso es un poco más compleja que la de los anteriores. El alma niña, que antes se encontraba recibiendo el castigo corporal de estar quemada y sujeta al mástil por el Cupido-Cristo, se encuentra ahora con los ojos cerrados y las alas vendadas sobre una calavera. La calavera es señal inequívoca de la muerte, lo cual se relaciona perfectamente con el *motto* del emblema, pero la falta de una señal física de esta muerte en la niña se vincula con el *epigrama* y las citas bíblicas tomadas por el autor.

La niña no evidencia daños físicos pues su muerte es espiritual, es la muerte del alma lo que representa la niña. Esta muerte producto de la falta de amor, lo cual si bien es claro en los textos del emblema en la *pictura* del mismo solamente se hace evidenciable en un pequeño detalle: cupido sostiene su arco y su carcaj con flechas, pero el alma niña no ha sido flechada, es decir, no ha recibido a Amor, por eso yace sobre el cráneo en señal de la muerte de su alma.

Este emblema tendría como sentido último la idea que sin el amor el alma muere. Esto que si bien no está directamente relacionado con el *Cupido fúnebre*, tampoco lo contradice, sino que parece matizarlo con nuevas significaciones.

Para concluir este análisis es importante contrastar la relación entre amor y muerte expresada en ambos libros.

En el caso de *Amorum Emblemata* el *Cupido Fúnebre* se encuentra presente ya que el emblema “Amor, qui desinere potest, numquam verus fuit” establece la muerte como un complemento del amor, este se realiza en la muerte y en ella se valida, pues el amante debe ser constante en su sentimiento a pesar de todas las pruebas que se le presenten, la muerte sería la prueba última que atraviesa el verdadero amor. Por lo que se cumpliría la muerte como una parte del amor, idea que no es negada en el emblema siguiente, aunque tampoco corroborada, en tanto solamente se plantea la muerte como una posibilidad que surge a partir del amor, pero no sería un requisito para el verdadero amor.

Por otra parte en *Amoris Divini Emblemata* estaría mucho más desarrollado el modelo del *Cupido Fúnebre* de Wind, ya en “Constans est”, el paralelo del primer emblema trabajado de *Amorum Emblemata*, encontramos un sentido un poco diferente a su antecesor, estableciendo la muerte como una prueba del amor a Dios. Respondiendo a los modelos de amor cristianos, vemos como el amor divino se concreta cuando el que ama deja de lado sus pensamientos terrenales y entrega hasta la vida por su amor. Esto se condice por completo con lo planteado por Wind. Esto es matizado por el emblema “Sine amore mors”, según el cual no solamente morir es parte del amor divino, sino que el que entrega su cuerpo por amor a Dios, sino que el amor es lo que le entregaría la vida al alma misma.

Por último, las construcciones alegóricas de ambos libros crean una relación del amor que no le entrega un carácter negativo a la muerte. Pero solamente *Amoris Divini Emblemata* cumple a cabalidad la idea del *Cupido Fúnebre*, ya que presenta a la figura divina invitando al amor de Dios mediante elementos que representan a la muerte del alma niña, mientras que en *Amorum Emblemata* si bien hay una cercanía de los conceptos, la muerte nunca es presentada como necesaria para la experiencia del amor real.

Conclusión

El género emblemático es una clara muestra, no solamente del afán por volver a las formas de la antigüedad clásica, imperante en los siglos XVI y XVII, sino que es una clara muestra de los cambios que significó el volver a pensar las artes desde el tópico horaciano del *Ut pictura poesis*, en donde la pintura y las letras dejan de ser lejanas y se acercan de variadas formas, entre las cuales rescatamos aquí el emblema, en el que se aúna entre su *motto*, *pictura* y *epigrama* la palabra y la imagen en una sola construcción.

La alegoría entonces, que en su génesis se concibe como un tropo pensado en la elaboración de textos, es aplicado también en la pintura e ilustraciones, este es el caso de los emblemas que tratamos aquí, los cuales mostraban construcciones alegóricas que se establecían a partir de la relación entre sus partes, más que de la vista seccionada de las mismas. Mediante el análisis de dichas construcciones, hemos podido determinar la relación expresa entre amor y muerte en cada uno de los cuatro emblemas escogidos para el presente trabajo.

La constatación de la relación entre el amor y la muerte en los emblemas nos permite concluir que el libro *Amorum Emblemata* efectivamente presenta en los emblemas escogidos un vínculo entre el amor y la muerte. El cual si bien podemos ver coincide con el cupido fúnebre en el emblema “Amor, qui desinere potest, numquam verus fuit”, aparece como el concepto evidenciando la unidad amor-muerte.

En el siguiente emblema “Quod nutrir, extinguit” encontramos una relación entre los conceptos en cuestión, pero no sería representativo del amor y la muerte, más bien expresaría en su construcción alegórica la idea del amor como posible detonante de la muerte, es decir, en tanto los mismos motivos que se tienen para estar vivo y para amar pueden por los cambios en el amor convertirse en los motivos de la muerte del amante. Y aunque esto no contradice la idea del cupido fúnebre, no la expresa tampoco ni mucho menos la profundiza.

En cambio, cuando vemos los emblemas del libro *Amoris Divini Emblemata* nos encontramos con el modelo del *Cupido Fúnebre* cumplido e incluso ampliado en la concepción cristiana del amor.

El emblema “Constans est”, que es el análogo de “Amor, qui desinere potest, numquam verus fuit”, al igual que su hermano de motivo pictórico establece una relación entre el amor y la muerte en la que se puede ver el modelo descrito por Wind. Pero en esta ocasión la muerte es una prueba necesaria para que el amor divino se concrete. Esta invitación del Amor Divino, que lleva al alma niña hasta el fuego que le ha de quitar su vida es precedida por la muerte en el amante de Dios de los deseos terrenales, por lo que vemos como la muerte es requisito del amor real, pero además cómo la pureza espiritual lo es también. Esta concepción del amor divino se ve más detallada por el emblema “Sine amore mors”, el cual expresa la concepción del amor como lo que le entrega la vida al alma, la cual sin amor habría de morir dejando el cuerpo vivo, pero sin alma, que es la que pasa a una vida después de la muerte en la concepción cristiana.

Como suponíamos, el vínculo entre amor y muerte tiene un cambio entre el libro *Amorum Emblemata* y su sucesor *Amoris Divini Emblemata*, pues el primer libro solamente anunciaría la muerte como prueba del amor real y el segundo no solamente establece la muerte como requisito de este amor divino real, sino que lo compatibiliza con la vida y la muerte del alma que ama. Evidenciándose así una diferencia, no tan opuesta pero que sí da cuenta de la influencia de las concepciones cristianas sobre la relación amor-muerte expresa en *Amoris Divini Emblemata*.

Bibliografía primaria

Vaenius, O. “Amoris divini emblemata”, Emblem Project Utrecht.

http://emblems.let.uu.nl/v1615_introduction.html

Vaenius, O. “Amorum emblemata”, Emblem Project Utrecht.

<http://emblems.let.uu.nl/v1608front1.html>

Bibliografía secundaria

ArteHistoria. “Van Veen, Otto” <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/personajes/3657.htm>

Artifact. “Otto Van Veen Biography” <http://www.artifact.com/artist/veen-otto-van-jk3q6yd1mv>

Blasco, M. Estudio “Iconográfico del panteón de Juan Bautista Romero”, Cementerios de Valencia.

http://cement_valencia.en.eresmas.com/estudio_iconografico_del_panteon.htm.

Boot, P. “Similar or Dissimilar Loves? Amoris Divini Emblemata and it Relation to Amorum Emblemata” http://peterboot.nl/pub/012_BootFinalPics.pdf

Corbacho, C. *Literatura y arte: El tópico ‘Ut pictura poesis’*. Salamanca: Cáceres. 1998.

Cuadriello, J. “El poder universal de Cupido”, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.

http://www.analesiie.unam.mx/pdf/68_05-42.pdf

Emblem Project Utrecht “Introduction to Amorum Emblemata”.

http://emblems.let.uu.nl/v1608_introduction.html#Transcription

Panofsky, E. *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 2006.

Praz, M. *Imágenes del Barroco*. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.

Sebastian, S. *Emblemas*. Madrid: Ediciones Akal, 1985.

Universidad de Navarra. “Veen, Otto van (1556-634)”

[http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena/4_Autores/Entradas/2009/10/27_Veen,_Otto_van_\(1556-1634\).html](http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena/4_Autores/Entradas/2009/10/27_Veen,_Otto_van_(1556-1634).html)

Wind, E. *Los Misterios Paganos del Renacimiento*. Barcelona: Barral editores, 1971.