

SABIDURÍA CIFRADA EN EL SIGLO DE ORO: LAS ENCICLOPEDIAS DE *HIEROGLYPHICA* Y FIGURACIONES ALEGÓRICAS¹

SAGRARIO LÓPEZ POZA
(Universidade da Coruña)

Sin ser magia ni ciencia, asuntos de que se ocupa este seminario, los jeroglíficos egipcios fueron un enigma que ejerció durante siglos un hechizo y fascinación en los hombres de letras que llegó a cotas inusitadas precisamente en los siglos XVI y XVII. Justo es que dediquemos un recuerdo en este encuentro a unas obras que reflejan ese interés durante el Siglo de Oro, que fueron estimadísimas por oradores, predicadores, académicos y poetas y a las que rodeó durante siglos un aura casi mágica, justificada por su afinidad sutil con los escritos herméticos y los secretos de la Alquimia.

Conviene aclarar que el concepto que se tenía entonces de los jeroglíficos egipcios estaba basado en un error. Se creía que cada signo pintado o esculpido representaba una palabra (es decir, se tomaban los jeroglíficos como ideogramas). Alrededor del año 200 d. C. Clemente de Alejandría² había dicho que,

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación y desarrollo tecnológico cofinanciado por el Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I + D), Ministerio de Educación y Ciencia de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER): «Biblioteca Digital Siglo de Oro II: Relaciones de sucesos, Polianteas y fuentes de erudición en la Edad Moderna (catalogación, digitalización y difusión vía Internet)», código: HUM2006-07410/FILO.

² *Stromata*, lib. v, cap. IV y siguientes. Puede consultarse la obra del padre de la iglesia, traducida del griego al inglés en *Christian Classics Ethereal Library*: <<http://www.ccel.org/ccel/schaff/anf02.vi.iv.html>> [18/07/07].

además de las cualidades metafóricas y alegóricas, en los jeroglíficos parecía haber un componente fonético, lo que el tiempo demostraría que era verdad (es decir, que la representación de objetos o animales pintados eran usados como elementos gráficos con el valor fonético de la palabra egipcia correspondiente a lo representado), pero la opinión de que los jeroglíficos seguían un método alegórico y que no eran escritura ordinaria, sino *expresiones de ideas divinas* y de conocimiento sagrado, fue la que prevaleció durante siglos³.

Costaría aún mucho tiempo y esfuerzo hasta que Champollion, tras 23 años de estudio de la Piedra Rosetta⁴, pudiera concluir en 1822 las traducciones completas de la inscripción trilingüe que contenía⁵. De los tres sistemas de escritura propios de Egipto: *jeroglífico*, *hierático* y *demótico*, el jeroglífico fue el más antiguo de todos y el que más tiempo duró. En un principio se empleó para escribir todo tipo de textos, pero con la aparición del hierático, quedó reducido a reproducir textos religiosos en monumentos. Por esta razón los antiguos griegos le dieron el nombre de *ta hiera grammata*, 'las sagradas letras', o *ta hieroglyphica*, 'las sagradas (letras) grabadas', de ahí nuestra palabra «jeroglífico».

Hoy sabemos que la escritura jeroglífica es un sistema complejo compuesto de:

a) *Ideogramas*: que representan objetos en forma puramente gráfica, sin elemento fonético. Por ejemplo:

☉ /r/, 'día, sol':

□ /pr/, 'casa':

b) *Fonogramas*: Son signos particularizados que indican pronunciación. Por ejemplo:

◌ /r/, 'boca'

el fonograma «boca» sirve para indicar el sonido «r». En última instancia esto es lo que va a llevar a la confección de un alfabeto.

c) *Signos silábicos*, representando dos o tres consonantes y, a veces, acompañados de fonogramas. Por ejemplo:

³ Erik Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993, pág. 12.

⁴ En 1799 se descubre la Piedra Rosetta.

⁵ Champollion publicó en París, en 1824 su *Sumario del sistema jeroglífico*. Gracias a sus conocimientos de más de una docena de lenguas antiguas (incluido el copto), su intuición y su trabajo, logró describir los nombres de Ptolomeo y Cleopatra en la piedra Rosetta y a partir de ahí progresar en su interpretación de los jeroglíficos.

☪ /nb/, 'cesta':

★ /sb', 'estrella'

d) *Determinativos*: que hacen las veces de marcadores en las palabras para indicar su función semántica. Por ejemplo, los verbos de movimiento llevan el determinativo:

△

y las que denotan líquidos, el determinativo:

~~~~~  
~~~~~

Los ejemplos proceden de la página «Alfabetos de ayer y de hoy», a donde remito para más información⁶. Es decir, y para que se entienda sin mucho esfuerzo, la pintura de una maza —como ideograma— transmitía la idea de MAZA (instrumento), pero como fonograma, tenía el valor fonético de la palabra egipcia *maza* (*hd*). Como sistema fonético, el código jeroglífico egipcio era deficiente en vocales, así que *hd* podía significar —según con qué vocales se acompañaran los sonidos— «blanco», «plata» y «daño».

Durante el siglo xv se produjo un acercamiento a la cultura egipcia de manera distinta a como se había hecho hasta entonces. En Florencia, Cosimo de Medici había fundado hacia 1439 la Academia Platónica, que se convirtió en estímulo de especulaciones de humanistas preocupados por cómo conciliar la doctrina cristiana con la filosofía de los antiguos, sobre todo Platón y los Neoplatónicos (Plotino, Porfirio, Jámblico y Proclo). En la Academia, sabían que muchos de los antiguos griegos eminentes, y el mismo Platón, habían ido a Egipto a aprender y estudiar y habían vuelto impresionados por su cultura y enriquecidos con su conocimiento. Marsilio Ficino (1433-1499)⁷, filósofo, filólogo y médico, que sirvió a los Medici por tres generaciones, traductor y comentarista de la obra de Platón, Plotino y los principales textos neoplatónicos, incluidos los escritos herméticos atribuidos a Mercurio Trismegisto, plantea la idea de una conexión directa entre Cristianismo, literatura Hermética y la Filosofía de Platón en sus obras *De Christiana Religione* y *Theologia Platónica*, escritas entre 1473 y 1478.

⁶ *Promotora española de Lingüística*: <<http://www.proel.org/alfabetos/jerogli.html>> [18/07/07].

⁷ En 1471, publicó traducciones latinas de algunos tratados herméticos; en 1483, una traducción de Platón; en 1492, una traducción al latín de Plotino y en 1497 una edición de Iamblichus. Toda esta actividad traductora lo convirtió en pionero de un renacimiento neoplatónico.

Para Ficino y sus seguidores, Hermes Trimegistus (que etimológicamente significa en griego 'El mensajero de los dioses tres veces grande') era un sabio egipcio, contemporáneo o incluso predecesor de Moisés que habría adquirido un conocimiento que sobrepasaba incluso al que fue revelado a los profetas hebreos, y comparable sólo al de los evangelistas. Pitágoras se había familiarizado con sus enseñanzas en Egipto y por mediación suya habían sido transmitidas a Platón, que asimismo estudiaba la sabiduría egipcia y habría basado su propia filosofía en las doctrinas de Hermes. De modo que, la sabiduría egipcia, la filosofía neoplatónica y los estudios humanísticos se convirtieron en eslabones consecutivos de una cadena de tradición, unidos entre sí y unidos a su vez al Cristianismo por su objetivo común: *el conocimiento y la revelación de Dios*. Teología y Filosofía, por tanto, tenían el mismo fin.

Para los seguidores del Neoplatonismo, comprender la verdadera naturaleza de las cosas suponía un contacto inmediato entre el intelecto humano y las ideas divinas. La filosofía se impuso como meta distinguir entre materia e idea, definir la diferencia entre la apariencia y el significado, comprender e interpretar *las cualidades simbólicas de las cosas*. El resultado podía conseguirse de varios modos, mediante contemplación piadosa, interpretación filosófica o la creación artística, pero el objetivo final era siempre el mismo: *manifestar la idea, captar a dios*.

La única e indiscutible concepción de los jeroglíficos hasta fines del siglo XVIII estaba fundada en la traducción que había hecho Ficino de Plotino⁸, lo que significaba una aceptación de la definición que daba este último de la escritura jeroglífica. Según Plotino, los egipcios, bien por medio de la ciencia o de forma casual, habían llegado a un método mediante el cual *podían escribir con distintas pinturas de objetos materiales*, en lugar de letras corrientes que expresan sonidos y forman palabras y frases. Estas representaciones no eran simples imágenes ordinarias de las cosas que representaban, sino que estaban en deuda con cualidades simbólicas (*sophia*) por medio de las cuales revelaban al que las contemplaba (si era un iniciado) una percepción o intuición profunda de la verdadera esencia y sustancia de las cosas, y un entendimiento intuitivo de su origen trascendental; una intuición que no era el resultado de razonar o de la reflexión mental, sino adquirida espontáneamente por iluminación o inspiración divina. Como representaciones artísticas de objetos excepcionales, revelaban el mundo ideal del alma.

⁸ Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, Wiena: F. Tempsky, 1915, pág. 23.

HORAPOLO

Esas mismas concepciones se muestran en el método que emplea el único tratado conservado de la antigüedad clásica sobre jeroglíficos: *Hieroglyphica* de Horapolo. Nada se sabe con absoluta certeza del origen de este libro o de su autor. El manuscrito fue hallado en la isla griega de Andros hacia el año 1419 por un viajero florentino, un monje llamado Christoforo Buondelmonti, que lo llevó consigo a Florencia hacia 1422. En cuanto llegó a la ciudad italiana, se hicieron copias manuscritas que circularon y suscitaron gran curiosidad; muy pronto se hicieron comentarios explicativos de su contenido. No importaban las deficiencias en la forma en que se había transmitido el texto, ni el griego tardío y oscuro en que estaba escrito. Su concepción errónea y desencaminada o engañosa de la escritura egipcia no sólo fue aceptada por lo general sin crítica, sino que el libro permaneció siendo durante siglos una autoridad incuestionable sobre los jeroglíficos egipcios.

En las pocas líneas introductorias de los *Hieroglyphica*, se indica que el libro fue escrito en egipcio por Horapolo de Nilopolis y que luego se tradujo al griego por un tal Philippos. El autor no ha podido ser identificado con certeza con ninguno de los *Horapolos* de los que nos ha llegado noticia; el traductor es desconocido por completo, pero si la tradición es cierta, sería el único caso existente que se sepa de un libro traducido del egipcio al griego en su totalidad.

Para Iversen⁹, hay ciertos indicios de que esta obra fue escrita no antes y no mucho después del siglo IV d. C. y la traducción no es mucho más tardía. Posteriormente, Schöne ha sugerido que fue recopilado probablemente en la segunda mitad del siglo V. La inclusión de nombres griegos y alusiones griegas, sugiere que Horapolo es de procedencia alejandrina, ya que Alejandría era un crisol de cultura griega y egipcia.

Según el libro de Horapolo, las relaciones entre signo y significado eran de naturaleza alegórica y se establecen por medio del mismo tipo de razonamiento filosófico que más tarde se encontrará en el *Fisiólogo*, primer bestiario conocido,¹⁰ y los bestiarios de la Edad Media. Por ejemplo:

¿Cómo representan *desvergüenza*? Para expresar *desvergüenza*, pintan una mosca, porque, aunque se la rechace sin cesar, en absoluto deja de presentarse de nuevo.

⁹ *Op. cit.*, págs. 47-9.

¹⁰ *El Fisiólogo* es el más famoso de los bestiarios medievales, a pesar de que su origen se remonta al siglo IV de nuestra era. Escrito originariamente en griego, probablemente en Alejandría, se le conoce sobre todo por las traducciones latinas medievales que han llegado hasta nosotros. Su intención es aleccionar a sus lectores sobre el dogma cristiano, moralizando con ejemplos tomados del mundo animal, con un sugestivo mensaje simbólico.

Los *Hieroglyphica* de Horapolo forman dos libros; uno contiene 70 capítulos y el otro 119, cada uno dedicado a un jeroglífico en particular. Cada capítulo tiene un título o encabezamiento que describe al jeroglífico mismo en términos sencillos, como por ejemplo: «Cómo significar eternidad» o «Cómo significar el universo».

Como ejemplo bien conocido, podemos evocar la grulla llevando una piedra en una pata levantada, que significa *hombre alerta contra sus enemigos*. Según Plinio, las grullas tienen sus centinelas, que avisan a las demás si viene alguien, por el día mientras pacen, por la noche mientras duermen. Con Horapolo, se asoció la grulla portando una piedra como símbolo de la vigilancia, y así aparece desde entonces en representaciones simbólicas de empresas, emblemas, divisas, marcas de impresor, etc. Paolo Giovio¹¹ explica cómo le hizo una empresa al duque de Amalfi (fig. 1):

Hícele pues por empresa una grulla para que pusiese en el estandarte, con la pierna izquierda alzada con una piedra en las uñas, que es remedio contra el sueño, según dice Plinio de estas aves, que son vigilantísimas, con un breve alderredor que decía: OFFICIVM NATVRA DOCET.



1. Empresa del duque de Amalfi (Paolo Giovio)

¹¹ Paolo Giovio, en su *Dialogo delle imprese militari e amoroze*, obra escrita en 1551, aunque no se publicó hasta 1555 (primero sin ilustraciones, y después de 1559, con bellas xilografías). La edición de donde tomo la ilustración es la traducción al español de Alonso de Ulloa: *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, en León de Francia, en casa de Guilliemo Roville, 1561.

Así aparece, por ejemplo, entre muchas representaciones simbólicas con ese sentido, en la marca del impresor Martín de Montedoca (que trabajó en Sevilla) con el lema: VIGILATE (fig. 2).



2. Marca del impresor Martín de Montedoca

Puede que nos sorprenda, pero todavía en la cultura actual sigue ejerciendo influencia el sistema simbólico que nos dejó Horapolo. Con frecuencia vemos leones a las puertas de lugares públicos (el congreso de los diputados, ayuntamientos, iglesias, etc.) y la explicación hemos de buscarla en los *Hieroglyphica* de Horapolo y los autores que le siguieron:

Cómo representan «vigilante». Para escribir *vigilante* y también *guardián*, dibujan una cabeza de león, porque el león tiene cerrados los ojos mientras está despierto y en cambio cuando está dormido los tiene abiertos, lo que es señal de vigilancia. Por este motivo, junto a las cerraduras de los templos, se ponen leones, de modo simbólico, como guardianes. (Horapolo, *Hieroglyphica*, 1.19). (Fig. 3)

Jeroglífico III. VIGILANCIA



πῶς ἐρηγρότα γραφεσιν.
 * Ἐρηγρότα λέγειται ἢ καὶ φύλακα λέ

εἶπ' ὁ γραφεσὶν ἀφ' αὐτῶν, ἐπειδὴ ὁ λέων οὐδέποτε
 ἐρηγροῖται, μέμνηκε τοῦ ὄφθελμοῦ, καὶ μάλα οὐ
 δὲ ἀνεκρότης τοῦ βίου ἔχει, ἕσπερ' ἔστι· ὁ δὲ λέων οὐ
 σημαίνει τὴν ἀειψότητα καὶ τὴν ἀκρίβειαν τῆς κλείδου, ὅτι
 ἰσχυρὸν ἔχει τὸν αἶμα καὶ τὸν πνεύμα.

20

Cómo representan «vigilante».

Para escribir «vigilante» y también «guardián», dibujan una cabeza de león, porque el león tiene cerrados los ojos mientras está despierto y en cambio cuando está dormido los tiene abiertos, lo que es señal de vigilancia. Por este motivo junto a las cerraduras de los templos se ponen leones, de modo simbólico, como guardianes.

3. Horapolo, *Hieroglyphica*, I. 19.

El emblema xv de Alciato, «Vigilantia et custodia» (*vigilancia y custodia*), además de hablar del gallo que anuncia el día, indica: «En las torres de los templos pónganse campanas de bronce que llamen al alma vigilante a las cosas de lo alto. También está el león, que se pone ante las puertas de los templos como custodio, porque duerme con los ojos abiertos»¹² (fig. 4).

4. Andrea Alciato, *Emblemata*, ed. de Paris, Jean Richer, 1584.

- La primera edición en griego de la obra de Horapolo se realizó en Venecia, en 1505, por Aldo Manuzio, en un volumen que reunía varios textos en griego y latín de gran interés para los estudiosos de la época. La edición contenía las

¹² Traducción del epigrama por Pilar Pedraza, en la edición de los emblemas de Alciato de Santiago Sebastián, Madrid: Akal, 1985. De todos modos, hay descripciones, como las del castor, el león, el pelícano, el fénix y la cigüeña en el *Fisiólogo* que se corresponden todas con las descripciones de Horapolo, y es difícil, a menos que lo indique el emblematista, saber si la fuente es uno u otro.

fábulas de Esopo en versión de Planudes, con interpretación latina y en griego. A ello se sumaban ejercicios sobre la fábula de la hormiga y la cigarra de Aphthonio y otras obras, entre las que estaban los *Hieroglyphica* de Horapolo¹³.

La primera traducción al latín —realizada por Bernardino Trebacio— apareció en Augsburgo en 1515, y pronto se imprimió en Basilea (1518 y 1534), París (1530), Venecia (1538) y Londres (1542). La segunda traducción —de Filippo Fasianini— apareció en 1517. Siguiéron otras traducciones y numerosas ediciones. En España, el humanista Lorenzo Palmireno publicó en Valencia una edición del texto griego en 1556.

En un principio la obra no llevaba ilustraciones, y sólo se incluyeron a partir de la edición de Jacques Kerver en París, en 1543, en la edición de la primera traducción al francés, de autor anónimo. Se adornó con 197 xilografías, que suelen atribuirse a Jean Cosin. Se adjunta un *Appendix* con diez jeroglíficos adicionales y algunos tomados de la *Hypnerotomachia Poliphilii*. Cada jeroglífico sigue esta estructura:

1. Una indicación del concepto o idea que se va a representar
2. La imagen que se corresponde con el concepto
3. Justificación de la correspondencia entre imagen y concepto

El libro estimuló con su publicación estudios teóricos y literarios sobre los jeroglíficos, y las descripciones detalladas que ofrecía de los signos instaron a muchos artistas a intentar reproducirlos, lo que dio origen a un desarrollo de una tradición de imágenes jeroglíficas decorativas. Una de las primeras manifestaciones de su influencia fue en las medallas. Leon Battista Alberti (1404-1472) empleó un motivo jeroglífico en la decoración del reverso de su medalla (figs. 5-6), que representaba un ojo alado, con el mote «Quid tum» (‘¿Y ahora qué?’) queriendo significar «la rápida retribución de la justicia divina», e incitó a que se usaran los jeroglíficos con propósitos de decoración arquitectónica y monumental. En su libro sobre la arquitectura: *De re ædificatoria* (1450)¹⁴, que

¹³ «Ex Aphthonii exercitamentis de fabula, tum de formicis et cicadis, graece et latine» / Aphthonius ; «De natura deorum» (Graece) / Lucius Annaeus Cornutus ; «Collectio Proverbiorum Tarrhaei et Didymi» / Didyme ; «De Allegoriis apud Homerum» / Héraclite de Pont ; «Hieroglyphica, graece» / Horapollo ; «Fabellae tres et quadraginta... cum latina interpretatione» / Ignace ; «Collectio proverbiorum Tarrhaei et Didymi, item eorum quae apud Sudam [sic] aliosque habentur, per ordinem literarum...» / Suidas ; «De Non credentis historiis» / Phalaephatas ; «De Fabula, ex Imaginibus Philostrati, graece et latine» / Philostrate. El colofón indica la fecha (octubre de 1505) en la imprenta de Aldo Manucio.

¹⁴ Completo tratado de arquitectura en todos los aspectos teóricos y prácticos relativos a la profesión del arquitecto. El libro no fue publicado hasta unos años después de su muerte, en 1485. Se trata de una obra dirigida no a especialistas, sino al gran público con formación humanística, tomando como modelo los diez libros de arquitectura de Vitrubio, que en aquel momento circulaba en copias manuscritas sin corregir filológicamente. La obra también está dividida en diez libros.

difundió por toda Europa sus teorías en ediciones en italiano, francés, español e inglés, recomienda utilizar, para las inscripciones en monumentos, mejor que letras corrientes (que con el tiempo se hacen ininteligibles, como pasó con la lengua etrusca) «las letras sagradas egipcias», que pueden leerse en toda circunstancia y ser interpretadas por eruditos iniciados. Pero se planteaba el problema de cómo realizar esos jeroglíficos simbólicos en representaciones artísticas (no hay que olvidar que no había prácticamente posibilidad alguna para un europeo del Renacimiento de estar informado de la apariencia de los jeroglíficos egipcios originales). Lo que tenían más accesible eran los obeliscos que había en Roma, o los leones del Capitolio (que tenían inscripciones jeroglíficas en la base). También se tenían por jeroglíficos sagrados egipcios —erróneamente— unos objetos rituales de culto representados en los restos de un friso de tiempo antiguo que se conservaban en la iglesia romana de San Lorenzo in Campo Verano. Los artistas del siglo XVI los copiaban una y otra vez, y se consideraban uno de los atractivos turísticos de Roma.



5 y 6. Medalla de bronce de Leon Battista Alberti por Matteo de'Pasti, Rimini, c. 1450-5. Reverso y anverso

Los jeroglíficos se pusieron de moda en los círculos humanistas de la corte del emperador Maximiliano I. Willibald Pirckheimer tradujo al latín el manuscrito más famoso de Horapolo, y encargó a su amigo Durero las ilustraciones. La obra se presentó al emperador en 1514, cuando ya se estaba realizando un monumento en grabados xilográficos que refleja esta fascinación por los jeroglíficos de Horapolo: el arco triunfal de Maximiliano.

Maximiliano I, elegido en 1508 emperador del Sacro imperio romano germánico, deseaba realizar un arco triunfal que lo glorificara al igual que los emperadores romanos antiguos. El plan arquitectónico del Arco Triunfal lo concibió originalmente el pintor de corte y arquitecto Jorg Kolderer, quien trazó un diseño del arco en formato reducido. Fue el historiador, biógrafo y astrónomo Johannes Stabius a quien se le ocurrió la idea de transformarlo en un grabado xilográfico gigante, lo que no sólo haría evitar el enorme gasto de realizarlo en piedra, sino que permitiría difundir los grabados por todas partes del imperio,

logrando un fin propagandístico de magnitud inusitada hasta entonces. Él fue quien ideó el contenido (imágenes e inscripciones). Fue el mismo Stabius el que persuadió a Durero para que hiciera la supervisión artística de ejecución del Arco Triunfal hacia 1512¹⁵.

El arco está compuesto por 192 piezas de grabados xilográficos que debían unirse luego para formar un gran arco de 3 m de ancho x 3,5 m de alto en que se reflejan los logros políticos y personales del emperador, su linaje ilustre (entre los que incluía a César, Alejandro e incluso Hércules) y los descendientes destacados. Una de las imágenes más conocidas inserta en el arco triunfal es el retrato jeroglífico de Maximiliano, para cuya elaboración —a excepción del gallo, que representa a Francia— todos los demás motivos proceden de los *Hieroglyphica* de Horapolo¹⁶ (fig. 7).



7. Durero. Arco triunfal de Maximiliano I (detalle)

¹⁵ Gran parte del proyecto lo realizaron ayudantes de Durero: Hans Springinklee y Wolf Traut. Las dos torres de los extremos se atribuyen a Albrecht Altdorfer. Las marcas de Kolderer, Stabius y Durero se hallan en la esquina inferior derecha.

¹⁶ El arco está dividido en tres portales, «Fama» y «Nobleza», los dos de los extremos y el del centro se dedica al «Honor y Poder». La parte central del edificio se dedica a la genealogía de la Casa de Absburgo. Los veinticuatro tableros sobre los arcos de la fama y la nobleza reflejan la historia política de Maximiliano. La dos torres redondas de los extremos muestran eventos y logros personales de Maximiliano. Stabius proporcionó una descripción detallada de éstos en los textos impresos en la base.

Las decoraciones del arco son una mezcla de simbolismo cristiano, pagano y el que se suponía egipcio, con marcada influencia de Horapolo. En la lámina de la parte más alta se incluye el retrato del emperador rodeado de símbolos supuestamente jeroglíficos. Está sentado sobre un haz de plantas de papiro, para significar su antiguo linaje (según el código de Horapolo), apoyado en un león (muy magnánimo, poderoso y valiente) y rodeado de símbolos que hoy nos resultarían incomprensibles sin las explicaciones de Stabius y Pirckheimer, en las que se inspiró Panofsky para proporcionarnos una «traducción»¹⁷.

Maximiliano [el emperador mismo] —un príncipe [perro con la estola] de gran piedad [estrella sobre la corona del emperador], muy magnánimo, poderoso y valiente [león], ennoblecido por imperecedera y eterna fama [basilisco sobre su corona], descendiente de antiguo linaje [el haz de papiro en el que está sentado], emperador romano [águilas bordadas en la tela del honor], dotado de todos los dones de la naturaleza y en posesión de arte y sabiduría [rocío descendiendo desde el cielo] y maestro de gran parte del globo terráqueo [serpiente enroscando el cetro]— ha ganado con virtud guerrera y gran discreción [toro] una brillante victoria [halcón en el globo] sobre el fuerte rey aquí indicado [gallo en una serpiente, representando al rey de Francia] y de este modo vigilante protegido a sí mismo [grulla con la pata levantada] de las estratagemas del mencionado enemigo, que ha sido juzgado imposible [pies caminando solos en agua] por toda la humanidad. (Interpretación de Panofsky siguiendo el texto explicativo de Stabius y Pirckheimer)

Así palabra e imagen contribuyeron a la propaganda política de un emperador, lo que incitó a imitar el sistema. Un arco en piedra era demasiado costoso, y no tenía la posibilidad de exponerse en todos los rincones del imperio. Este procedimiento nuevo permitió distribuir las principales láminas xilográficas por muchos lugares para glorificar al emperador¹⁸, y el método se imitó en las fies-

¹⁷ Reproducida por Rudolf Wittkower, «Hieroglyphics in the Early Renaissance», en *Developments in the Early Renaissance*, ed. B. S. Levy, Albany, 1972, págs. 84-5.

¹⁸ El encargo a Dürero se hizo probablemente en 1512, y debió de concluirlo en 1515, pues en esa fecha solicitó el pago en carta fechada el 15 de julio. La impresión completa, llevada a cabo dos años después por Hieronymus Andrea la formaban 192 xilografías. En febrero de 1518, Maximiliano pudo enviar una copia a su hija Margarita, a los Países Bajos. Mientras que Stabius recibió el pago en mayo y a Dürero se le prometió el pago en septiembre del mismo año, Hieronymus Andrea no recibió ningún pago durante ocho años. Finalmente en 1526, nueve años después de la muerte de Maximiliano, la ciudad de Nuremberg reembolsó el trabajo de talla, y a cambio entregó los tacos de madera, que hasta entonces había conservado en su poder. Los tacos xilográficos se llevaron a Augsburgo, Viena, Graz, y de nuevo volvieron a Viena. De los 192 tacos, han sobrevivido 171 y se conservan en la Galería Albertina de Viena. En los dos años que siguieron a la realización del arco, se grabaron unas 700 copias. La primera

tas públicas de entrada de príncipes, reinas, etc. en las ciudades, reflejando en pinturas en tela, sobre arcos efímeros los mensajes simbólicos que glorificaran al personaje recibido y a la vez transmitiéndole mediante ese método lo que los ciudadanos esperaban de él. Un soberbio ejemplo de hasta dónde podía llegar el retorcimiento barroco del sistema lo constituye el arco ideado por Sor Juana Inés de la Cruz para el recibimiento del vigésimo octavo virrey de México, don Tomás Antonio de la Cerda, conde de Paredes y Marqués de La Laguna, que quedó plasmado en las obras de la monja *Neptuno alegórico*, en prosa, y la *Explicación sucinta del arco*, en verso, en que se advierte la gran deuda de la autora con los libros de los que aquí hablamos¹⁹.

Los *Hieroglyphica* de Horapolo se convirtieron en autoridad canónica sobre todas las cuestiones relativas a jeroglíficos, y se consideraba la obra con cierto temor y respeto, creyéndola la única evidencia auténtica de la sabiduría de la escritura egipcia. Su influencia en la literatura y el arte posteriores fue enorme, y para los estudios serios de egiptología supuso una rémora, pues no hubo manera de enfocar el asunto de los jeroglíficos sino desde el que ofrecía el libro de Horapolo, fascinante aunque tergiversado o viciado.

HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI

Esta fascinación entre artistas y hombres de letras por los símbolos que se creían jeroglíficos egipcios, y por tanto vinculados a conocimiento primitivo y sagrado, fue aprovechado por el erudito veneciano Francesco Colonna (1433-1527). Perteneció a una rama de una familia romana bien conocida, pero nació en Venecia y allí murió²⁰. Poco sabemos de su vida, aparte de que estudió teología en Padua e ingresó en la orden de los dominicos. Se cree que viajó mucho en su juventud y que visitó Sicilia, Constantinopla y tal vez incluso el Oriente Próximo. Su fama y celebridad en los círculos literarios se basa en una pieza de fantasía literaria escrita hacia la mitad del siglo xv y titulada *Hypne-*

edición del Arco completo estaba impresa entre 1517-1518. Aproximadamente se realizaron unos 200 juegos completos. El tablero 24 de la parte histórica, que debía ocupar el sepulcro de Maximiliano, está vacío todavía. La segunda edición se realizó por orden del Archiduque Fernando, nieto de Maximiliano, entre 1526-1528. Pidió 300 ejemplares del conjunto, y dio permiso para imprimir juegos adicionales que compensaran o indemnizaran al impresor. La tercera edición se realizó por orden del Archiduque Carlos, hijo del Archiduque Fernando, en 1559. Aún se hizo una cuarta edición dos siglos y medio después, en 1799, por Adam Bartsch e impresa por T. Mollo en Viena. Esta edición es fundamentalmente diferente de las tres primeras, pues se advierte el desgaste de los tacos xilográficos y faltan algunos.

¹⁹ Ver para más detalles: Sagrario López Poza, «La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*», *La Perinola*, 7 (2003), págs. 241-70. Ahora puede accederse al trabajo a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=26820&portal=157>>

²⁰ Está enterrado en la iglesia de San Giovanni e Paolo de Venecia.

rotomachia Poliphili, que significa 'Lucha en sueños de Polífilo (el que ama a Polia) con Eros'. En España se alude a esta obra como *Sueño de Polifilo*²¹. El libro fue publicado en Venecia en 1499 por Aldo Manuzio, y aunque no tuvo un éxito inmediato, obtuvo gran celebridad e influenció de manera importante en los círculos literarios.

Se ha interpretado como una alegoría en que el héroe Polífilo, a través de sus numerosas vicisitudes en sueños, persigue a la divina Polia, que no sería sino una personificación alegórica de la Antigüedad²².

El mérito literario global de esta obra es discutible, y algunos críticos lo han rechazado como ilegible. Ciertamente está escrita con un extraño vocabulario híbrido de latín con sintaxis italiana, y con abundantes neologismos (palabras inventadas por el autor) de origen latino, griego y hebreo. Este idioma tan particular seguramente sería tan difícil para los lectores del siglo XVI como para los de hoy. El autor muestra ingentes conocimientos arqueológicos, epigráficos, arquitectónicos, litúrgicos y gemológicos. El argumento tortuoso y la prosa se han interpretado por algunos como una verdadera reflexión del mundo inconsciente y misterioso del soñador²³.

²¹ Ver las dos ediciones de Pilar Pedraza en español: *Sueño de Polifilo*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981 y *Sueño de Polifilo*, ed. y trad. de P. Pedraza, Barcelona: El Acantilado, 1999.

²² La *Hypnerotomachia Poliphili* relata la historia del sueño de Poliphilo «en que se muestra que todas las cosas humanas no son sino un sueño, y muchas otras cosas, dignas de conocimiento y memoria». Al comenzar la obra, el inconsolable Poliphilo atormentado por el insomnio que le produce pensar en su amor no correspondido por Polia, consigue por fin dormirse, y entonces aparentemente, se despierta en un bosque oscuro donde comienzan sus aventuras. En un argumento algo laberíntico, se mueve a través de muchos lugares extraños encontrándose con dragones, lobos y doncellas, con un telón de fondo cambiante compuesto por ruinas misteriosas, monumentos, huertos, jardines y fuentes. De pronto, se encuentra una ninfa que se parece a Polia y de la cual se enamora. Siguiendo procesiones triunfales y otros espectáculos, la ninfa le revela que ella es de hecho esa Polia «a quien tan bien amas». Después de una ceremonia que se parece al matrimonio, embarcan para la isla Cythera en la barca de Cupido. A partir de entonces, Polia se encarga de la narración, mientras refiere cómo Poliphilo se enamoró de ella cuando él la vio en Treviso, mientras ella peinaba sus cabellos en una ventana. Ella no sólo rechaza sus lances, sino que, para cumplir una promesa por haber sobrevivido a la peste, dedica su vida a castidad eterna. Poliphilo la visita en secreto en el templo de Diana, y cuando él cae a sus pies en desmayo mortal, ella arrastra su cuerpo lejos y lo esconde. Pero Cupido se le aparece a ella en una visión, y la impulsa a volver y besar a Poliphilo para devolverle la vida. Venus bendice su amor, y los amantes están por fin unidos, pero cuando se abrazan y se besan finalmente, Polia desaparece con un lamento: «Poliphilo, mi estimado amante, adiós». Poliphilo se despierta. Es el alba del 1 de mayo de 1467, y él está en Treviso. Su sueño ha acabado y el protagonista queda «inundado de una dulce y locuaz ilusión». Todo lo que ha pasado ha sido fantasía.

²³ Hay críticas muy dispares. Unos ven el texto como un producto estereotipado de su tiempo. Liane Lefavre, por ejemplo, sugiere que es de algún modo un ejemplo indefinible de «un género altamente estilizado». El Profesor Weiss, por otro lado, declaró que la obra era «una competidora con grandes posibilidades de ganar el título de la más aburrida de la literatura italiana». George D. Painter defiende

A pesar de las críticas sobre el texto y el estilo, el libro ha sido celebrado universalmente y con justicia por sus hermosos grabados xilográficos y la presentación material. Debe recordarse que en el momento que se produjo (1499), la inclusión de ilustraciones con tacos de madera de boj en los libros impresos (todavía incunables) era un fenómeno relativamente nuevo. Aunque el número de volúmenes cuidadosamente ilustrados aumentó a lo largo de la década de 1490-1500, este trabajo es excepcional por la manera en que las xilografías se integran con el texto armoniosamente, mientras que en otros libros del siglo XVI no iban en paralelo las ilustraciones con el argumento.

Los grabados parecen modernos, por su carnalidad y paganismo. Con frecuencia se encuentran hoy ejemplares mutilados, a los que faltan las láminas más escabrosas o eróticas, como la del triunfo de Príapo. Se desconoce con certeza el nombre del artista que ilustró esta obra. Dada la habilidad y calidad de la factura, se ha apuntado a varios maestros conocidos, como Mantegna, Bellini y Carpaccio. Sin duda, las xilografías están influidas de esos artistas, pero no se ha conseguido una identificación satisfactoria del creador.

El libro también se cita frecuentemente como un hito en la historia de las inscripciones arquitectónicas. Aunque no es en absoluto un manual práctico del asunto, Poliphilo encuentra en su itinerario numerosos edificios, ornamentos, jardines y esculturas y los describe con detalle. También se representan en los grabados xilográficos de las ilustraciones.

Una faceta del libro que ha encantado a los lectores actuales son los enigmas y juegos de palabras innumerables²⁴. Una ingeniosidad en la *Hypnerotomachia* apunta a la identidad del autor anónimo. Las capitales orladas del comienzo de cada uno de los treinta y ocho capítulos crean un mensaje en acrósticos: POLIAM FRATER FRANCISCUS COLONNA PERAMAVIT ('el hermano Francisco Colonna amó

elocuentemente que el autor «sentía que la realidad misma es misteriosa, y puede describirse legítimamente en términos de misterio; que sólo símbolos sorprendentes, la narrativa laberíntica, y un estilo prosístico impenetrable intencionadamente pueden expresar el mundo nocturno de la mente inconsciente». Más recientemente, Joscelyn Godwin alaba la intensidad del trabajo de atmósfera, describiéndolo como una fantasía erótica sostenida «saturada con el deseo de mirar, saborear y consumir».

²⁴ Todavía sigue siendo hoy *best-seller* la novela *The Rule of Four* de Ian Caldwell y Dustin Thomason, publicada en 2004, que llegó a tener muy buena crítica y entusiasmo a muchos lectores norteamericanos y europeos. La acción se inicia en el campus de la universidad de Princeton durante el fin de semana de Viernes santo de 1999. Los protagonistas son cuatro estudiantes universitarios, dos de los cuales están intentando resolver el misterio que se oculta en la *Hypnerotomachia Poliphili*. Paul Harris, uno de los jóvenes, que lleva cuatro años estudiando la obra y prepara su tesis sobre ella, se percató de que el libro contiene un mensaje en clave al que puede accederse siguiendo «la regla del cuatro». Para leer el mensaje, se comienza con una letra, hay que moverse a otra que está cuatro líneas más abajo, luego tres columnas a la derecha y luego dos líneas hacia arriba, dos columnas a la izquierda y se repite el proceso. Eso explicaría, según el protagonista de la novela, la difícil lengua y sintaxis de la obra, y se ofrece una compleja teoría sobre el autor renacentista y los motivos que le llevaron a proceder así.

a *Polia desperadamente*'), por lo que se ha creído identificar al autor con el monje dominico Francesco Colonna, que perteneció al monasterio de SS. Giovanni e Paolo en Venecia y se sabe que en el momento en que suponemos que se compuso la obra, en 1467, era novicio en Treviso. Se conocen algunos otros detalles de su vida, incluso el hecho enigmático de que en 1501 se le ordenó reembolsar una suma concedida por la Orden para la impresión de un libro. ¿Pudo ésta contribuir al costo de producción de esta obra? Colonna murió en octubre de 1527 a la edad de 94 años. Polia, si existió, es un personaje más difícil de identificar, aunque se sugiere que pudo haber sido un miembro de la destacada familia Lelio, de Treviso.

Por lo que nos interesa esta obra aquí, es porque los monumentos arquitectónicos que se describen ostentan con frecuencia como adornos decoraciones simbólicas con inscripciones que el autor nos transcribe, traduce y comenta. Muchas de ellas están escritas en lo que Colonna llama «coelati hieroglyphi, ouero characteri aegyptici» y los signos usados son de hecho los del friso del templo que ya hemos mencionado arriba, suplementados, cuando se hace necesario, con símbolos inventados por el propio Colonna, ejecutados cuidadosamente con el mismo estilo.

La audacia y ambición con que Colonna se puso a redactar sus jeroglíficos se ilustra claramente en el capítulo iv, uno de los principales por la influencia que han ejercido en el arte las descripciones que contiene. Entre los monumentos y conjuntos escultóricos que se describen, está un elefante de piedra negra sostenido por un pilar del mismo material bajo el vientre. Sobre él, un obelisco de piedra verde rematado por una bola de cristal²⁵. Todas las inscripciones y los jeroglíficos del elefante tienen relación con el esfuerzo, el trabajo y la inteligencia. Uno de los jeroglíficos de este capítulo es de los más famosos de la obra. Casi todos sus ideogramas son invención de Colonna, con figuras de un bucráneo, una pátera, un jarro, un áncora y un delfín. Así lo describe Polifilo:

Quando por fin regresé a la plaza, vi en el pedestal de pórfido, dignísimamente cincelados alrededor, estos jeroglíficos: primero un bucráneo con dos instrumentos agrícolas atados a los cuernos; y un altar sostenido sobre dos pies de macho cabrío, y con una llama ardiendo encima, y en su frente un ojo y un buitre; luego, una jofaina, y un aguamanil; siguiéndole, un ovillo de hilo atravesado por un huso; y un vaso antiguo con la boca tapada. Una suela con un ojo y con dos ramas atravesadas y hermosamente atadas, una de olivo y otra de palma; un áncora y una oca; una lámpara sostenida por una

²⁵ Imitando un monumento de Catania, representa un elefante que lleva un obelisco a su espalda, idea que luego, en 1667 tomó Bernini para usarla en su monumento de la Piazza della Minerva en Roma.

mano; un timón antiguo con un ramo de olivo atado; luego, dos garfios, un delfín; y por último, un arca cerrada. [...] Medité sobre estas antiquísimas y sagradas escrituras y las interpreté así:

EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBERALITER, PAVLATIM REDVCES ANIMVM DEO SVBIECTUM. FIRMAM CVSTODIAM VITAE TVAE MISERICORDITER GVBERNENDO TENEBIT, INCOLVMENQVE SERVABIT.

La traducción de Pilar Pedraza:

Ofrece a Dios con liberalidad los dones de la naturaleza que adquieras con tu trabajo; así, poco a poco, irás conformando tu ánimo con el suyo. Él custodiará firmemente tu vida, gobernándola con misericordia, y te conservará incólume.

El claustro de la Universidad de Salamanca se decoró en 1530 con bajorelieves que reproducen varios de los jeroglíficos de la *Hypnerotomachia Poliphili*, entre otros, éste que acabo de mencionar (figs. 8-9), aunque cambiando el orden de las figuras (tal vez porque no se comprendió bien)²⁶.



8-9. Jeroglífico de la *Hypnerotomachia* en patio de la Universidad de Salamanca

Otro de los más famosos jeroglíficos de la obra aparece en el capítulo VII, donde Polífilo, tras vagar por una región subterránea donde encuentra un dragón monstruoso («el amor animal»), encuentra la salida a ese laberinto y llega a un lugar ameno. Allí encuentra un puente de un solo arco, en cuyos pretilos hay fijadas dos piedras grandes de pórfido donde, según cuenta el protagonista:

²⁶ Ver para más información los trabajos de Pilar Pedraza: «La introducción del jeroglífico renacentista en España: Los "enigmas" de la Universidad de Salamanca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 394 (abril 1983), págs. 5-42 y «Los Jeroglíficos del Patio de la Universidad de Salamanca y la *Hypnerotomachia Poliphili*», *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología*, núm. 8, s. a., págs. 36-57.

vi estos nobilísimos jeroglíficos egipcios: un antiguo casco, rematado por una cabeza de perro, un bucráneo con dos ramas de hojas menudas atadas a los cuernos y una hermosa lucerna. Estos jeroglíficos, excepto las ramas, que no sabía si eran de abeto, de pino o de enebro, los interpreté así: PATIENTIA EST ORNAMENTVM CVSTODIA ET PROTECTIO VITAE [La paciencia es el ornamento, protección y guardiana de la vida]

En la otra parte vi este elegante relieve: un círculo, y un ancla sobre cuya caña se enroscaba un delfín. Y éstos los interpreté así perfectamente: ΑΕΙ ΣΠΕΥ ΔΕ ΒΡΑΔΕΟΣ «Semper festina tarde» [Siempre apresúrate despacio]

Estos jeroglíficos o ideogramas también se incluyeron en el programa iconográfico del claustro de la Universidad de Salamanca (fig. 10).



10. «Semper festina lente» en patio de la Universidad de Salamanca

El mote *σπευ"δε βραδέως* lo cita Aulo Gelio en sus *Noctes Atticae* (x.11), en un capítulo sobre el adverbio «mature», y alude al lema del emperador Augusto «Festina lente», que recomienda a la vez paciencia y rapidez, disposición audaz y prudente control de sí mismo, mote sobre el cual vuelve Suetonio en *De vita Caesarum* (II, xxv). En la discusión de Aulo Gelio, el hombre *maduro* combina la prontitud con el esmero. Hasta la edición de la *Hypnerotomachia Poliphili*, en diciembre de 1499, el motivo no se había representado gráficamente, y como es sabido, Aldo Manuzio, cuyas prensas habían producido la obra, adoptó como empresa o marca de impresor precisamente este motivo (el delfín y el ánora, sin el lema) en enero de 1501, en el segundo volumen de *Poetae Christiani veteres*, y siguió usándola en al menos 19 versiones distintas (fig. 11). En la obra de Colonna, el círculo simboliza eternidad (inspirándose en Horapolo, que indica que los egipcios representaban la *eternidad* con una serpiente con la cola escondida debajo del resto del cuerpo —explica que los egipcios lo llaman «ureo» y en griego es «basilisco», animal que se consideraba inmortal—). El delfín sería jeroglífico de la rapidez, mientras que el ánora simboliza el freno o detención (paciencia).



11. Marca del impresor Aldo Manuzio en una de sus variantes

En 1508 Erasmo en sus *Adagia*, (*Chiliades adagiorum*, II, núm. 1) escribió sobre el lema *Festina lente* vinculado a Augusto, a las monedas romanas, a Aldo y a Pietro Bembo²⁷. En el pasaje se muestra el concepto que tenía Erasmo de los jeroglíficos —que refleja la visión de los círculos Neoplatónicos—, e ilustra sus apreciaciones con ejemplos tomados de los clásicos, Horapolo y la *Hypnerotomachia*. El que Erasmo tratara con respeto y veneración este asunto, hizo que los humanistas alemanes lo imitaran, lo que contribuyó a la expansión de su uso.

Por alguna razón, el sentido de este jeroglífico debía de ser especialmente apreciado por Colonna porque lo repite de forma parecida en diversos lugares de la obra. Por ejemplo, en el importante capítulo X, en que Polífilo se dirige a una región alegórica, el reino de Telosia, que posiblemente simbolice el destino. Polífilo recorre curiosos parajes en compañía de hermosas ninfas, guiado por *Logística* (la Razón) y *Thelemia* (la Voluntad) él pregunta algo que no comprende:

Sapientísima ninfa, a mi salida de la caverna subterránea encontré un puente antiguo y hermoso en cuyos pretilos, uno de pórvido y otro de ofita, vi esculpidos unos jeroglíficos y los interpreté ambos. Pero quedé ignorante sobre los ramos que estaban atados a los cuernos, puesto que no los reconocí, y tampoco supe por qué una parte era de pórvido y la otra no.

La ninfa «Logística» le explica que uno de los ramos era de abeto y el otro de alerce y que uno arde bien y el otro no, y por ello significan la *Paciencia*, que no se enciende de ira fácilmente ni se ablanda en las adversidades; que no sólo no se enciende, sino que apaga a los que están encendidos.

Llegan a un río atravesado por un puente, que tiene en la clave de cada arco una lastra cuadrada que contenía un jeroglífico en relieve.

²⁷ Ver Edgard Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, trad. J. Fernández de Castro y J. Bayón, Barcelona: Barral, 1972, págs. 104-9 y Gombrich, «Icones Symbolicae», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, I, XI (1948), pág. 173.

A la derecha, vi una matrona coronada por una serpiente, sentada sobre una sola nalga, y con la otra pierna en acto de levantarse. En la mano de la pierna sentada sostenía un par de alas y en la otra una tortuga. En la otra parte había un círculo que contenía dos amorcillos que, dando la espalda a la circunferencia, sostenían su centro.

La ninfa «Logística» le dice el significado: «*Velocitatem sedendo, tarditatem tempera surgendo*», ('Atempera tu velocidad sentándote y tu pereza levantándote'). Es una alegoría de la Prudencia, una variante del *festina lente*. El otro jeroglífico, el del círculo con los amorcillos, ha de interpretarse, según Logística: «*Medium tenuere beati*». Es decir, 'dichosos los que se han mantenido en la vía del medio', con que prepara a Polifilo para elegir, entre tres puertas que le enseñan, la del centro. Estos dos jeroglíficos se reprodujeron asimismo en piedra en el claustro de la Universidad de Salamanca, formando parte de un programa iconográfico de mensajes filosófico-morales para los estudiantes.

El capítulo XIX es el más interesante desde un punto de vista de la epigrafía renacentista y de la simbología jeroglífica. Contiene descripción minuciosa de falsas inscripciones romanas que se representan con jeroglíficos inventados por el propio Colonna, que aluden al poder y a las virtudes del gobernante²⁸. Tras dar detalles minuciosos de un obelisco que encuentra, Polifilo describe numerosas lápidas y se refiere a muchos sarcófagos y monumentos funerarios. En una de las caras de la basa rectangular que sustentaba el obelisco vio unos jeroglíficos esculpidos, como éste:

Había una figura circular redonda, [...] con estos elegantes jeroglíficos: primero un caduceo con serpientes; arriba, dos elefantes que disminuían hasta convertirse en hormigas; entre ellos, en el centro, había un vaso con fuego y en el otro lado una copa con agua a un lado y a otro de la parte inferior de su vara vi una hormiga que crecía hasta convertirse en elefante. Lo interpreté así: «*Pace ac concordia parvae res crescunt, discordia maximae decrescunt*».

²⁸ Para ponernos en situación, en este capítulo, Polia persuade a Polifilo para que vaya a ver unos antiguos epitaños en un templo destruido. Allí él ve cosas admirables, como un mosaico que representa el rapto de Proserpina, por lo que se sobresalta al recordar que ha dejado a Polia en la playa y que está expuesta a que Neptuno se la arrebate. Regresa corriendo y al llegar, ella le tranquiliza. Luego viene el dios Amor, que los invita a navegar con él, en su nave, hacia la isla de Citea, en busca de la fuente de Venus. Tras llamar al viento Céforo, navegan felices. La barca de Cupido es de madera de sándalo, y sus seis remos los manejan otras tantas muchachas bellísimas: Impudor, Compañía Juvenil, Molicie, Felicidad Terrena, Seguridad y Hermosura. Un cortejo alegre de tritones, nereidas, delfines y aves acuáticas les acompaña. Por primera vez, Polifilo se siente plenamente feliz; se considera más feliz que Paris huyendo de Helena, Jasón con Medea o Teseo con Ariadna.

Es decir: 'Las cosas pequeñas crecen con la paz y la concordia, con la discordia disminuyen [incluso] las más grandes'²⁹. Las equivalencias de signos-conceptos serían:

Caduceo = *pace ac concordia*

hormiga = *parvae res*

elefante = *crescunt*

fuego y agua = *discordia*

El empleo del elefante y la hormiga para simbolizar cosas grandes y pequeñas procede de San Jerónimo (*Epist.* ix, 12). También estos jeroglíficos de la justicia y la concordia aparecen en el claustro de la Universidad de Salamanca.

Las inscripciones de Colonna se consideraron genuinas por muchos de sus contemporáneos e incluso intelectuales como Erasmo creían que Colonna había tenido acceso a copia de las obras perdidas de Chairemon para inspirarse³⁰.

La difusión por la imprenta de los *Hieroglyphica* de Horapolo y la *Hipnerotomachia Poliphili* puso de moda a comienzos del siglo xvi la creación de nuevos símbolos jeroglíficos para expresar ideas y conceptos que no aparecían en Horapolo, como máximas morales o filosóficas, sentencias, etc. Algunos de los jeroglíficos empleados por Colonna se hicieron populares y se emplearon con fines decorativos en medallas y como «empresas» o en decoraciones arquitectónicas, como vemos en el claustro de la Universidad de Salamanca, o en los frescos de Santa Giustina de Padua. Varias libros escritos por italianos de entonces muestran la influencia de las dos obras, como Marcantonio Sabellico en: *Enneades seu Rapsodiae historiarum* (Venecia, 1504) y las *Antiquae lectiones* (Venecia, 1516) de Ludovico Ricchieri (más conocido por su nombre latinizado: Caelius Rhodiginus). Ninguno tuvo, sin embargo, contribuciones de importancia para la concepción del jeroglífico de la que estamos hablando.

PIERIO VALERIANO Y SUS *HIEROGLYPHICA*

A mediados del siglo xvi se publicó otra obra que no sólo ofrecía ayuda para la exégesis de los símbolos antiguos, sino que brindaba un corpus muy amplio de figuraciones alegóricas basadas en todo tipo de textos. Me refiero a los *Hieroglyphica* de Giovan Pietro della Fosse, más conocido por el nombre de Pierio Valeriano Bolzani. En esta miscelánea en latín de más de 900 páginas trabajó su autor más de cincuenta años antes de verla impresa. Pronto se convirtió en el repertorio de símbolos por antonomasia del Renacimiento y mantuvo una influencia indiscutible en la literatura y el arte hasta el siglo xviii.

²⁹ Es una máxima de Salustio (*Jug.* x, 76).

³⁰ Karl Giehlow, *op. cit.*, pág. 47 y 59.

La obra se editó por primera vez en 1556; en una edición parcial en Florencia, editada por Torrentino, y ya en forma completa en Basilea, por Isingrin: *Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptiorum literis commentarii Joannis Pierii Valeriani Bolzanii*,... Es decir: *Jeroglíficos, o comentarios sobre las letras sagradas de los Egipcios*. Pero es muy interesante lo que sigue al dirigirse al lector:

Habes in hisce commentariis non solum variarum historiarum numismatum veterumque inscriptionum explicationem, verumetiam praeter Aegyptiaca et alia pleraque mystica, tum locorum communium ingentem magna cum oblectatione sylvam, tum sacrarum literarum, in quibus haud raro et Christum ipsum et Apostolos Prophetasque hujusmodi locutionibus usos fuisse videmus, exquisitam interpretationem, ut sane non temere Pythagoram, Platonem aliosque summos viros ad Aegyptios doctrinae gratia profectos intelligas: quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit quam divinarum humanarumque rerum naturam aperire... Basileae, 1556 (Isengrinus)

Como se ve, el título se ha inspirado en el libro de Horapolo, y el autor intenta adaptar al modelo jeroglífico (tal como hemos dicho que se concebía en los círculos neoplatónicos) los símbolos heredados de la tradición clásica.

Su autor había nacido en Belluno en 1477 y murió en Padua hacia 1558 ó 1560³¹. Cuando tenía 16 años lo llevaron a vivir a Venecia con su tío Fra Urbano Valeriano Bolzani (1443-1524), erudito buen conocedor de lenguas, muy interesado en los jeroglíficos y que había viajado por Grecia, Asia Menor, Palestina e incluso Egipto³². Fue tutor de Giovanni de Medici, que llegó a ser luego el papa León X. Había publicado una gramática griega y formaba parte de la Academia Aldina de Helenistas de Venecia, fundada por el impresor Aldo Manuzio en 1500. La *Nueva Academia*, como también se llamó, reunía una vez por semana a intelectuales que elegían los textos que habían de imprimirse por Aldo de entre los manuscritos griegos y latinos más autorizados.

Fra Urbano Valeriano había vivido en Treviso algunos años, cuando el autor de la *Hypnerotomachia Poliphili* vivía también allí, así que sin duda se conocieron, dada la afición de ambos por los jeroglíficos egipcios.

Desde muy joven, pues, Pierio fue introducido en los círculos humanísticos venecianos, y tuvo por tutor a Sabellico, al que se debe el cambio de nombre de Pietro por Pierio (derivado de *pierides* —nombre con que se aludía a las musas—, que le puso a su discípulo por lo brillante que era). A través de su tío, vinculado a los Médici, Pierio fue elegido tutor de Ippolito y Asessandro Medici. Llegó a ser secretario privado o «cameriere secreto» de León X. En 1537 se ordenó sacerdote,

³¹ Los datos que siguen sobre Valeriano proceden de Erik Iversen, *op. cit.*, págs. 70 y sigs.

³² Pierio Valeriano dedicó a su tío el libro xxxiii de sus *Hieroglyphica*.

pero rechazó las diócesis de Capo-d'Istria y Avignon para poder continuar con sus intereses literarios. A él se deben varias obras: una Historia de Belluno, un tratado sobre el significado del relámpago, una defensa del derecho de los curas a llevar barba, y su *Contarenus* o *De litteratorum infelicitate* ('Infelicidad de los sabios', Venecia, 1620). Algo más importancia tuvieron sus poemas: *Poemata* (Basilea, 1538) y *Amorum libri quinque* (Venecia, 1549).

Pero por lo que hoy es conocido Pierio Valeriano es por su enorme repertorio de jeroglíficos o comentarios sobre las letras sagradas de los egipcios y de otros pueblos (como reza en la mayor parte de las ediciones). En la obra trabajó prácticamente toda su vida. Aunque se publicó en 1556, desde mucho antes circulaban manuscritos de partes sueltas. Stéphane Rolet estima que todos los libros habían llegado ya en 1529 a tener una primera forma que autorizara su difusión manuscrita. Este detalle, de gran importancia, no se ha sabido con certeza hasta que este especialista en latín renacentista ha presentado su tesis doctoral, de la que sólo se ha difundido una síntesis, y esperamos su publicación³³.

Valeriano debió de vacilar con relación al género en que deseaba exponer su trabajo. El tipo de asunto a que se refería, frecuente materia de conversación en círculos humanistas y academias, aconsejaría plasmarlo en forma de diálogo, como hicieron otros en su tiempo con el género de las empresas (Paolo Giovio: *Dialogo dell'imprese militri e amorose*, escritas en 1551, no publicadas hasta 1555), pero eso hubiera implicado hacerlo en italiano, y la aspiración de Valeriano era dar un carácter más universal a su obra, que pudiera ser materia de estudio y trabajo en círculos y centros de elevada cultura en la Europa de entonces. Eso obligaba a pensar en un tratado en latín. Lo que se produjo no podemos decir que sea una enciclopedia, ni un diccionario. El género se inserta mejor en lo que suele denominarse miscelánea, heredera de la silva antigua, que no sigue un orden alfabético ni sistemático.

La obra está dividida en 58 libros, y organizada por temas, atendiendo más al significado que al significante (fig. 12). Cada libro comienza con una carta dedicatoria a una persona relevante de su tiempo, amigo o mecenas del autor, seguido del tratado sobre el significado simbólico de uno o más motivos jeroglíficos de modo que tengan alguna relación con la persona a quien Valeriano lo ofrece. El primer libro lo dedica a Cosimo de Medici, duque de Florencia, y en él se ocupa del león y sus significados alegóricos. Continúa con el elefante, el rinoceronte, la variedad de bestias como serpientes, monstruos como la Gorgona, la Hidra, la Medusa. Pasa luego a ocuparse de los pájaros, peces, partes

³³ Se indica en el resumen de su tesis doctoral: Stéphane Rolet, *Les Hieroglyphica de Piero Valeriano (1556): somme et source du langage symbolique de la Renaissance*. Tesis doctoral de Historia del Arte, dirigida por Maurice Broek, defendida el 14 de enero de 2000. Université François Rabelais, Tours (Francia). Anunciada su impresión en la editorial Droz.

secreto modo que tuvieron —los egipcios— de pintar y tallar. Habían ideado un «muto parlare» (según dice la edición en italiano, en traducción de Girolamo da Sisi)³⁴

de entenderse por la mente por medio de las imágenes de las cosas y no de pronunciarse con ningún sonido de voz o conjunción de letras, habiendo sido los inventores, sin lugar a dudas, los sacerdotes de Egipto, a quienes, desde entonces, todas las naciones que tienen alguna ciencia de las cosas, en todas las obras, con un tácito consentimiento, se han esforzado en imitarles.³⁵

La intención de Valeriano es reconstruir ese lenguaje mudo y simbólico de ideas, de modo que cada concepto pueda tener su expresión jeroglífica adecuada y que todo el conocimiento filosófico de la época pueda ser expresado por medio de un sistema universal de símbolos jeroglíficos. El método alegórico que emplea está copiado de Horapolo, *El Fisiólogo* (para temas cristianos), los bestiarios, etc. Acude a reforzar sus asertos con citas de autoridades que demuestran la gran erudición que poseía. La lista de categorías jeroglíficas ronda las 1.400 y el índice de autoridades lo componen unos 200 autores, fuentes clásicas y medievales que han influido en la obra: Aristóteles, Eliano, Solino, Pausanias, Plinio el Viejo, Claudiano, Hermes Trismegisto, San Agustín y otros padres de la Iglesia. Valeriano intenta presentar el sincretismo de una tradición simbólica que abarque desde los egipcios a todas las culturas veneradas (griega, latina, hebrea). Por supuesto, la obra de Horapolo y la de Colonna han influido poderosamente en la redacción de los *Hieroglyphica* del bellunense. Aspira a decodificar y a codificar conceptos con el objeto de revelar la verdadera naturaleza —divina y humana— de las cosas.

Todo esto, unido al estilo agradable en que estaba escrito el libro, hizo de él una herramienta sin igual para arquitectos, pintores, organizadores de festejos públicos... Sus contemporáneos lo admiraban y a él aluden autores nuestros, sobre todo humanistas del siglo XVI que describen programas iconográficos fes-

³⁴ En la edición: Giovan Pietro Valeriano Bolzani, *I Ieroglifici, ovvero commentarii delle occulte significationi degl' Egitifed altre nationi, composti da Giov. Pierio Valeriano, nella volgar lingua da varii letterati tradotti... con due libri pure di Ieroglifici del sig. Celio Agostino Cubione, etc.*, Venetia: Combi, 1625.

³⁵ Entre las ruinas que vieron, dieron con una estatua de Venus, que con una mano sujetaba a Cupido; éste tenía agarrado por la cola a un delfín, y éste mordía un pulpo que a los pies de Cupido, le había mordido. Valeriano recuerda a su amigo que se preguntaron qué significaría, y que él le explicó lo que creía que simbolizaba. Grimano le pidió que lo pusiera por escrito, y eso es lo que contiene este libro 27, que se dedica a qué se significa 'por medio del delfín y el pulpo sacado de las letras de los egipcios'.

tivos, como Álvaro Gómez de Castro³⁶, Jorge Báez de Sepúlveda³⁷, Pedro Mejía, *Silva de varia lección* (1540-c. 1550), Herrera, en sus *Comentarios a Garcilaso* (1580), Juan Pérez de Moya —*Philosophía secreta de la gentilidad*— (1585), Juan de Pineda, en los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589), que lo cita muchísimo y lo llama *mi Valeriano, mi Pierio Valeriano, mi amigo Valeriano, mi familiar Pierio Valeriano...*, Luis Alfonso de Carvallo, en su *Cisne de Apolo* (1602), Lope de Vega en varios lugares, y sobre todo en la *Jerusalén conquistada* (1609), Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro* y en sus *Emblemas morales* (1611), y todavía, casi a finales del siglo XVII (1689) es venerado por Sor Juana Inés de la Cruz que se inspira en él constantemente (*Inundación Castálida, Neptuno alegórico...*). Los emblematistas, ni los cito, porque todos ellos tienen grandes deudas con Valeriano. Y si analizamos sermones, veremos hasta qué punto están repletos de elementos que proceden de los *Hieroglyphica* de Valeriano. Tanto es así, que Terrones del Caño se queja y censura el abuso de los jeroglíficos, y viene a recomendar que se empleen sólo de vez en cuando³⁸.

Pero donde es sin duda más usado como fuente es en la elaboración de programas iconográficos para las entradas de reinas, exequias reales, etc. El libro ofrece una sintaxis simbólica importante para quienes trabajan al servicio de nobles y reyes que han de ocuparse de la propaganda de sus señores (cortesanos o eclesiásticos). Los escudos de armas, los blasones de la nobleza tienen mucho de esa intención de transmitir un mensaje en clave de forma visual sintética semejante a la de los jeroglíficos. Valeriano intenta tender puentes entre la más lejana antigüedad y su época, precisar la permanencia del funcionamiento de

³⁶ Álvaro Gómez de Castro, *Recebimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad de la reina nuestra señora doña Isabel, hija del rey Enrique II de Francia, cuando nuevamente entró en ella a celebrar las fiestas de sus felicissimas bodas con el rey don Filipo nuestro señor, segundo deste nombre* (Toledo, 1561).

³⁷ Jorge Báez de Sepúlveda, *Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la majestad de la reina nuestra señora doña Anna de Austria en su felicissimo casamiento que en la dicha ciudad se celebró*, ed. y notas de S. López Poza y B. Canosa Hermida, intr. de S. López Poza, Segovia: Fundación don Juan de Borbón, 1998.

³⁸ «Lo de los jeroglíficos ha cundido de manera que hay predicadores que los componen de su cabeza, fingidos al propósito de lo que quieren decir, y fingen la ninfa y el sátiro con una letra que decía etc. Un jeroglífico o dos, cuando más, en un sermón, si son de Alciato o Pierio Valeriano u otros autores simbólicos, pueden pasar. Pero en todo un sermón: "Pintaban los antiguos". Sí, que no eran todos pintores, que otros oficios también harían los antiguos. Y esto, de: "Una letra que decía...", basta una vez en cincuenta sermones. Una fabulilla de cuando en cuando es una perla; pero cuando se traigan estas cosas, particularmente si tocan en amores, hanse de decir sin preámbulo ni encarecimiento, sino antes con desdén, y como quien las arroja y menosprecia. Como si dixésemos: "La otra loca torpe, que la vanidad poética hacía diosa de las aficiones, y la burlería de su hijuelo, todo mentira". O si dixésemos: "La antigüedad ciega fingía tal y tal cosa. Tomémoselo en buen sentido, a su pesar"». Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores* (1605), ed. F. G. Olmedo, Madrid: Espasa Calpe, 1960, págs. 85-6.

los símbolos. Esa tendencia se afirma en la obra con las frecuentes citas de monedas antiguas (latinas y griegas) que ofrecen un material con gran riqueza alegórica.

Como ya se ha dicho, la obra de Valeriano se publicó por primera vez en Basilea por Michele Isingrin en 1556 con dedicatoria a Cosme de Médicis. Se volvió a imprimir en 1567, también en Basilea, por Tomás Guarino, en una versión aumentada con dos libros de evidente inspiración neoplatónica, compuestos por Celio Agostino Curione, hijo del célebre humanista erasmista Celio Secondo. Este apéndice de Curione se convirtió en inseparable del texto original. Durante dos siglos la obra fue continuamente reeditada en latín. Tuvo además ediciones en italiano, alemán y francés (alrededor de 34 ediciones en varias lenguas). Hubo partes que, traducidas a otros idiomas, gozaron incluso de mayor difusión, como el libro II, traducido al italiano por Belisario Bulgarini y el IV, por Scipione Bargagli que se editaron en Venecia, por Giovanni Antonio y Giacomo de' Franceschi en 1602, con el título de *Ieroglifici overo commentari delle occulte significazioni degli Egizzi e d'altre nationi*.

Es fácil comprender que las minuciosas descripciones que hace Valeriano de los jeroglíficos, inspiraron variadas ilustraciones, que se publicaron en diferentes ediciones, y que junto con las varias ediciones ilustradas de los *Hieroglyphica* de Horapolo (con que en alguna ocasión se encuentra encuadernada esta obra) supusieron instrumentos de trabajo fundamentales para artistas de toda índole.

No hay edición moderna de los *Hieroglyphica* (no ya en español, sino en ninguna lengua moderna)³⁹ pero tenemos la suerte de que en Málaga, un equipo de especialistas en lengua latina, dirigido por Francisco José Talavera Esteso esté llevando a cabo el proyecto de su traducción del latín al español, y espero que ya pronto podamos disponer de su trabajo, del que han dado algunos adelantos hasta ahora en congresos⁴⁰.

Con la tesis de Rolet se abre un punto de investigación importante, y es la necesidad de determinar las relaciones entre Alciato y Valeriano. Hasta ahora se consideraba la obra del último, que no se había impreso hasta 1556, muy posterior a los *Emblemas* de Alciato (1531), pero ahora que se sabe que en 1529 la obra de Valeriano había adquirido ya un estado bastante definitivo, se abren planteamientos nuevos e interesantes. Los paralelismos entre los intereses de ambos autores en la epigrafía, las monedas, la poesía epigramática de la

³⁹ Algunos fragmentos han sido incluidos en la obra al cuidado de Gennaro Savarese y Andrea Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma: Bolzani, 1980.

⁴⁰ Francisco José Talavera Esteso, «Las dos primeras ediciones de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano», en *Florilegio de estudios de Emblemática. A Florilegium of Studies on Emblematics: Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies. Proceedings of the 6th International Conference of The Society for Emblem Studies*, Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, págs. 625-32.

Antología griega, los tratados de heráldica y la literatura simbólica precedente, el hecho de que los dos conocieran mutuamente sus obras, obligan a tener esos hechos más en cuenta.

Valeriano era más viejo, y el género y la lengua que eligió para su obra determinó que se difundiera en unos círculos intelectuales elevados. La brevedad de los epigramas de Alciato, y sobre todo, su finalidad orientada a lo didáctico y moral, unido al éxito de las ilustraciones que se les añadieron, hizo que gozaran de enorme difusión fundamentalmente por la utilidad de los emblemas para la enseñanza y las prácticas de las clases de retórica y composición. La brevedad facilitó las traducciones a lenguas vulgares, la imitación, los comentarios... y eso garantizó una permanencia que no acompañó a la obra de Valeriano. Paradójicamente, mientras que para Alciato sus emblemas eran vagatelas («nuggae» para jugar, divertirse, servir de inspiración para hacer medallones, bordados, etc.), para Valeriano la naturaleza simbólica de lo que trata es serio, igual que para Ficino, y aspira a divulgar la naturaleza ideal de las cosas. Pero lo que perduró fue lo que se planteó como más accesible y breve, con menos aspiraciones trascendentales.

OTROS REPERTORIOS

No queda tiempo para detenernos, pero no quiero dejar de mencionar algún otro repertorio que si bien no tuvo la enorme difusión de los mencionados hasta ahora, interesaron en contextos y ambientes intelectuales.

El padre jesuita Nicolas Caussin, en una obra estimadísima en el siglo xvii, que disfrutó de buen número de ediciones (*Eloquentiae sacrae et humanae parallela libri sexdecim* que se editó desde 1619)⁴¹ indica las fuentes principales de la invención⁴², entre las que están los Jeroglíficos, a los que considera testimonios sagrados, vocablos sin letras que muestran su significado por medio de representaciones escultóricas de objetos y de animales. Recomienda vivamente usarlos en la oratoria porque la viveza de la imagen excita con más dulzura los

⁴¹ *De Eloquentiae sacrae et humanae parallela libri xvi...* (Flexiae, sumpt. S. Chappelet, 1619). La obra tuvo una segunda edición en 1623, y de ese año a 1689 tuvo enorme difusión: al menos cuatro ediciones en París, tres en Colonia y cuatro en Lyon. Caussino critica acerbamente la sofística pagana y exalta el ejemplo más puro de los Padres de la Iglesia. La Sagrada Escritura y los Padres tienen una presencia importantísima. Fue una obra seguida y admirada por muchos eruditos del siglo xvii. Quevedo dijo de este tratado en *La constancia y paciencia del Santo Job* (BAE, 217 a): «obra tan grande en todos estudios, de tan grandes y provechosas noticias, de juicio tan desinteresado, de lima tan severa, que habiendo escrito después de tantos, cuando fuera solo, no se echara menos alguno».

⁴² Historia, Apólogos y parábolas, Adagios, Jeroglíficos, emblemas, testimonios de los antiguos, sentencias, apotegmas, leyes y jurisprudencia, Sagradas escrituras.

sentidos y, mientras complacen, persuaden con más eficacia. Caussin se apoya en Clemente Alejandrino, padre de la iglesia, que indica que la palabra de Dios vino al mundo encubierta bajo el ropaje de la carne de María y que así como el sentido escondido de la divinidad se oculta allí mediante la carne, así los profetas precisan de vestiduras para anunciar la palabra de dios. A ello suma otra cita de San Agustín, en que dice que la verdad que reluce a través de imágenes y símbolos produce un mayor deleite. Acto seguido, propone un ejemplo que a nosotros nos interesa especialmente:

Si se dice: «con la concordia se desarrollan las cosas, con la discordia se vienen abajo» se consigue un estímulo menor que si se dice lo siguiente: «aquellos varones de antaño de excelso ingenio mostraron sutilmente el significado de los ocultos misterios de la filosofía, primero por medio de la hormiga que se transformó en un elefante al colocársele encima un caduceo y, por otra parte, por medio del elefante que acabó en hormiga al colocársele encima una espada»⁴³. No sé de qué modo tanto la sutileza de la invención como la viveza de la imagen excitan con más dulzura a los sentidos y, mientras complacen, persuaden con más eficacia. Poseen, en consecuencia, un agradable efecto de erudición los jeroglíficos y los símbolos, con la única condición de que se apliquen, como ocurre con las demás cosas, con prudencia y sobriedad.

Como en otras ocasiones, el padre jesuita pasa a recomendar las obras que mejor pueden ayudar a quien desee adquirir pericia oratoria en esta materia:

[...] sobre estas consideraciones se conserva un pequeño libro de Horo Nilfaco, que recientemente he anotado y comentado yo. Este autor le dio a Pierio la oportunidad de preparar sus libros en torno a los jeroglíficos, que, ciertamente, ante la gran penuria (pues así tenía que ser) de hechos e historias en relación con Egipto, serían muy eruditos, únicamente con tal de que hubiese una mayor fidelidad en muchos datos que se aducen sin mencionar su autor. Brixiano, siguiendo a Pierio, elaboró un enorme volumen de símbolos, en el que lo mezcla todo, sea bueno o malo; sin embargo, si se aplica un criterio selectivo, es un autor que no ha de carecer de utilidad.

Como vemos, cita a los autores con gran familiaridad. Son tan conocidos, que no requieren más precisión.

⁴³ El caduceo representa la concordia, pues era el bastón utilizado en las embajadas de paz; la espada representa la discordia. Se alude aquí al jeroglífico de Colonna en la *Hypnerotomachia Poliphili* como algo bien conocido por quienes han de elaborar el sermón.

El Brixiano a quien se refiere es Antonio Ricciardo, que había escrito unos *Commentaria Symbolica*⁴⁴, repertorio de símbolos en dos enormes volúmenes siguiendo a Pierio Valeriano, pero sin imágenes. El Padre Caussin lo recomienda con cautela por considerar que no todo lo que incluye es bueno, pero considera que es de enorme utilidad. Sus índices debieron de ser frecuentados por muchos oradores y escritores. Ofrece dos: uno con conceptos y motivos pictóricos juntos y otro en que no van voces sólo, sino que a cada entrada le sigue un resumen con las asociaciones simbólicas que le corresponden y la remisión a las páginas donde se encuentra la referencia. Frente al repertorio de Valeriano, organizado según temas, atendiendo más al significado que al significante, éste sigue un orden alfabético, se centra más en los significantes o cuerpos de los emblemas, y tras una breve descripción del símbolo correspondiente, envía a otras obras más precisas a donde se pueden ir a buscar casos concretos que sirvan a la *inventio*⁴⁵. Gracias a los índices se advierte la enorme polisemia que se da en el empleo de imágenes y conceptos, fruto de una cultura que cultiva la analogía en extremo, cultura de correspondencias para la cual el mundo entero es un *mundo simbólico* (como se titula el repertorio de Picinelli).

En Francia hubo una temprana tradición de seguidores de Horapolo⁴⁶ que produjeron sus propios repertorios de jeroglíficos, como Pierre L'Anglis (1583) *Discours des hiéroglyphes aegyptians, emblemes, devises et armoiries, ensemble LIII Tableaux hiéroglyphiques pour exprimer toutes conceptions à la façon des egyptiens par figures, et images des choses au lieu de lettres avec plusieurs interpretations de songes et prodiges, le tout par Pierre l'Anglois, escuyes sieur de Bel-Estat*, Paris: Abel l'Angelier, 1583.

⁴⁴ *Commentaria Symbolica in duos tomos distributa Antonio Ricciardo Brixiano in quibus explicantur arcana pene infinita ad mysticam naturalem, & occultam rerum significationem attinentia. Quae nempe de abstrusiore omnium prima Adamica lingua: tum de antiquissima Aegyptiorum, caeterarumque Gentium Orphica Philosophia: Tom ex Sacrosancta veteri Mosaica, & Prophetica, nec non Coelesti nova Christiana Apostolica, & Sanctorum patrum Evangelica Theologia, deprompta sunt. Praeterea quae etiam celeberrimorum vatum figmentis, & denique in Chimistarum secretissimis involucris conteguntur. Nunc primum in lucem edita, atque instructa duplici Indice tam significantium vocum omnium, quam ex illis significatarum, Venetiis: Apud Franciscum de Francichis Senensem, MDXCI.*

⁴⁵ Los autores a los que remite son, entre otros: Horapolo, Pierio Valeriano, Cartari, Alciato, Gabriel Simeon, Paradin, Ruscelli, Sambuco... No siempre son emblematistas; remite a lugares bíblicos especialmente ricos en símbolos, o a Padres de la Iglesia (San Agustín, San Jerónimo, Clemente Alejandrino), o autores como Pico o Scaligero.

⁴⁶ En 1510, Luisa de Saboya recibió de François Demoullins, preceptor de su hijo, el futuro rey de Francia, un rico códice con enseñanzas morales mezcladas con muchas figuras enigmáticas del estilo de las de la *Hypnerotomaquia*. El círculo de amistades de Enrique III y su «Académie du Palais» mostró enorme interés por la escritura sagrada en que los antiguos sabios habrían depositado los *misterios* de la Primera Revelación.

O los cinco libros de los jeroglíficos egipcios de Pierre Dinet, *Cinq livres des hieroglyphiques où sont contenus les plus rares secrets de la nature et proprietez de toutes choses avec plusieurs admirables considerations et belles Devises sur chacune d'icelles, oeuvre tres-docte, ingenieux, et eloquent nécessaire à toutes professions de feu M. P. Dinet, Docteur en théologie, Conseiller et maître de la Chapelle du Roy, son Prédicaterur ordinaire et de la Roine Louyse douairière*, Paris: J. de Heuqueville, 1614.

Pero más difusión que los anteriores tuvo el libro del jesuita Nicolas Caussin que publicó en París, en 1618 en dos partes titulado *Electorum symbolorum et parabolarum historicarum syntagmata ex Horo, Clemente, Epiphanio et aliis, cum notis et observationibus, suivi de Polyhistor symbolicus, electorum symbolorum et parabolarum stromata*, Paris: Romain de Beauvais, 1618.

Esta obra se reeditaría en 1622 con el nuevo título de *De Symbolica Aegyptiorum sapientia in qua symbola, parabolae, historiae, selectae quae ad omnem emblemtum, [sic] aenigmatum, hieroglyphicorum, cognitionem viam praestant*, Cologne: Joann Kinckius, 1622; y fue reeditada en 1631 y 1654 en el mismo editor. Tuvo también una reedición parisina de 1634, de Jean Jost bajo el título de *Symbolicae Aegyptiorum sapientia* y otra de 1647.



13. Caussin, *De Symbolica Aegyptiorum sapientia*

La portada grabada de este libro para la primera edición, de Léonard Gaultier, es en sí mismo un programa (fig. 13). Sobre la montaña, a la vez de Sinaí, Monte Thabor, y lugar místico de las fuentes del Nilo, se destaca el cordero de Dios llevando una bandera con la cruz donde se lee *Fons Sapientiae Verbum Dei in Excelsis*. En esta cumbre divina surgía un manantial donde el caudal se vertía desde un plato de fuente dentro de dos cuernos de la abundancia; se reunía de nuevo en un segundo plato más grande desde el cual se vertía el agua en un gran concha que tiene agarrado un dios fluvial de raza negra, el Nilo, que está tendido sobre el dorso de un cocodrilo. Encuadrando esta máquina hidráulica, dos obeliscos, uno coronado por una luna y otro por un sol, ambos llenos de jeroglíficos en relieve. Los dos vasos donde cae el agua significan las dos revelaciones, una cumpliendo las promesas de la otra. Los dos cuernos de la abundancia significan los dos canales de la *Prisca theologia*, la sabiduría de Israel y la de los gentiles. El sol y la luna son los que presidieron la crucifixión de Cristo, prefigurada por el mito egipcio de Osiris y de Isis. Verbo divino y sangre de Cristo alimentando la Elocuencia de los profetas y de los sabios, de los Apóstoles y de los Padres. Esa elocuencia de origen divino se adapta a los diferentes tiempos y públicos. Los jeroglíficos egipcios aparecen como el modelo o la imagen más fiel del lenguaje divino hablado por la naturaleza: los astros, los elementos, los animales, como signos de un alfabeto sagrado ofrecido a la descripción poética o pictórica y también a la exégesis de los que saben.

Los jesuitas en todo el mundo se apoyaron en esa «Retórica de las imágenes» y para justificar que no es por influencia de una tradición de esoterismo y de gnosticismo eruditos, de cábala y hermetismo, el P. Caussin acude con frecuencia a citas de padres de la iglesia y fuentes cristianas.

Otro jesuita, el alemán Athanasius Kircher publicó un número de obras relacionadas con los jeroglíficos antiguos egipcios. De joven había estado obsesionado con descifrar el enigmático código de los jeroglíficos, y en 1650 se le presentó la ocasión, cuando el papa Inocencio X le encargó la responsabilidad de restaurar y erigir el recientemente descubierto obelisco Pamphiliano. Se le pidió también escribir una descripción e interpretación del monumento, lo que realizó en el libro *Obeliscus Pamphilus, Aegyptiaca restituta, Sphynx Mystagogas*. Kircher tenía una de las mentes más universales del siglo XVII. Heredero del Renacimiento, aspiraba a integrar todo el conocimiento humano, desde la religión, filosofía, ciencia, historia y arte en un sistema teológico basado en una Cristiandad neoplatónica. Su *interpretatio christiana* de los jeroglíficos influyó mucho en la integración de los motivos jeroglíficos en el modo de pensamiento emblemático. Kircher, basándose en la autoridad del filósofo neoplatónico Yámblico y su conocidísima obra *De mysteriis Aegyptiorum* prolonga las investigaciones de Pierio Valeriano, las de Nicolas Caussin, o las de Herwart von Hohenburg, al que se debe la obra *Thesaurus hieroglyphicus*.

La obra mística de mayor importancia de Kircher es sin duda el *Oedipus Aegyptiacus*, señalada como «una de las obras más notables de erudición renacentista» y publicada entre 1652-1654. Es una búsqueda de los orígenes religiosos de la humanidad, está dedicada fundamentalmente a la exposición de los sistemas teosóficos de Zoroastro, Orfeo, Pitágoras, Platón y Proclo y a la cábala de los caldeos y hebreos que en su mayor parte, según Kircher, procedía de la sabiduría egipcia. Nos encontramos, por tanto, ante la primera gran obra de teosofía comparada.

Podría considerarse entre las que nos interesan, aunque no lleve en el título vínculos con lo egipciaco, la obra del agustino Philippo Picinelli, *Mondo simbolico*⁴⁷ que fue el repertorio más conocido y usado como auxilio de la *inventio* por oradores, predicadores, académicos y poetas, a quienes va dirigido como reza en su título. Picinelli comenzó su colección como un *codex excerptorius* personal para ayudarse en la elaboración del sermón cuando estaba de viaje. Tuvo un antecedente en el *Teatro d'Imprese* de Giovanni Ferro (Venecia, 1623). De su difusión e influencia da muestra el gran número de ediciones y ejemplares que se conservan en bibliotecas de fondo antiguo, sobre todo en las de seminarios y universidades. Sus fuentes no fueron sólo los emblematistas más importantes, sino también manuscritos de emblemas como los de Caroli Rancati, del abad Hércules Salarolus de Bologna, el predicador Giacomo Certari y Salvator Carducci, entre otros. También tuvo en cuenta material de relaciones festivas que habían plasmado el arte efímero realizado para entradas solemnes, canonizaciones, exequias celebradas en su ciudad, Milán, de larga tradición emblemática. Otra fuente fueron misceláneas como la de Tomasso Garzoni, *Piazza Universale* (Venecia, 1585), o sermones y otros escritos de predicadores famosos como Hortensio Pallavicino.

Picinelli no reproduce más que los *lemmata* de los emblemas y sin embargo, organiza la colección en una taxonomía en que atiende a las *picturae* (cuya descripción suple al grabado) que se agrupan en distintas categorías que abarcan todo un universo o mundo simbólico. A pesar de su proximidad a la literatura pansofista del siglo xvii, no sigue la disposición de los siete días de la creación. Al orden tradicional de los cuerpos celestes se añaden los elementos relativos al fuego, aire, agua y tierra, dioses y hombres, pájaros, animales cuadrúpedos, peces, serpientes e insectos. Luego, un bloque dedicado a las plantas, los árboles, las flores y elementos

⁴⁷ *Mondo simbolico o sia Università d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane. Studiosi diporti dell'Abbate D. Filippo Picinelli Milanese nei canonici regolari Lateranensi Teologo, Lettore di Sacra Scrittura e Predicatore privilegiato. Che somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici, Poeti, etc. infinito numero de concetti. Con indici copiosissimi. In Milano, Per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653.* Hubo otras tres ediciones en italiano, a las que se sumaron varias hasta bien entrado el siglo xviii con la traducción al latín de Augustin Erath. La obra de Picinelli es algo más que el fruto de la paciente adquisición de *loci communes* de un erudito en su cartapacio o *codex excerptorius*; no puede concebirse sin la ayuda de sus hermanos de orden y del trabajo de su traductor, Erath, que amplió decisivamente el repertorio añadiendo muchas fuentes, sobre todo de autores alemanes.

menores botánicos. Sigue la naturaleza inanimada, primero las piedras preciosas y después el resto y los metales. En este rango decreciente siguen los instrumentos creados por los humanos, desde los eclesiásticos a los rústicos del campesino.

Comienza la entrada bajo el epígrafe que corresponde a cada una de las categorías según imágenes, le siguen los distintos lemas de emblemas y se dan las distintas aplicaciones, con la interpretación y comentario de Picinelli. En el margen se colocan los conceptos éticos o teológicos a que se puede aplicar. Para aclarar los emblemas, Picinelli aporta textos de 650 autores, de todas las épocas, nacionalidades y géneros literarios. Algunos autores que cita profusamente se advierte que los conoció muy bien de primera mano, como a Justo Lipsio, Ficino, León Hebreo, los escritos herméticos, las obras del cardenal Bellarmino y de J. Drexel, o los clásicos latinos Horacio, Ovidio, Propercio, Tibulo y Marcial, así como la lírica más tardía de Claudiano o Propercio y la literatura italiana de Petrarca, Pietro Bembo, Angelo Poliziano, Ariosto (de cuyo *Orlando furioso* hay una gran cantidad de citas, como de *La Gerusalemme liberata* de Torcuato Tasso) y la *Arcadia* de Sannazaro, pero en otros casos, es bastante evidente que las citas proceden de poliantes o florilegios. De los emblematistas españoles sólo ha tenido en cuenta a Juan de Horozco (*Emblemas morales*), Diego Saavedra Fajardo (*Empresas políticas*) y Alejandro Luzón de Millares (*Idea política veri Christiani*).

La obra va acompañada en sus versiones más completas de cinco índices al final: *index lemmatum*, donde aparecen epígrafes por orden alfabético con los nombres de personajes, animales, objetos, etc., a que se refieren los lemas que siguen a cada epígrafe; *Index applicationum* que guía sobre qué conceptos teológicos y filosóficos podían ser importantes a los autores de emblemas representados en el *Mundus symbolicus*; *Index rerum notabilium*, que bajo cada voz acumula todo lo relativo a ella con brevísima síntesis del aspecto tratado en cada apartado y por último, un índice de lugares de las Sagradas Escrituras empleados. De gran utilidad es también la tabla del comienzo, en seis lenguas, donde, por orden de libros, que a su vez siguen la taxonomía en que se ordena la obra, se dan las voces que pueden interesar relativas a cada apartado, de modo que puede verse enseguida, por ejemplo, dentro del apartado de *flores* qué flores están representadas. Y por si fuera poco, otro *Index alphabeticus corporum* que remite al libro y capítulo donde se trata de cualquiera de los objetos o personas citados allí.

Pasados cerca de cuatro siglos, esos autores no son conocidos más que por quienes nos interesamos en los siglos XVI y XVII, pero sus obras siguen siendo imprescindibles para descifrar textos y pinturas —no sólo de esos siglos— que de otro modo no se comprenderían cabalmente. Aunque los mensajes que encierran son sorprendentes para una mente del siglo XXI, sólo conociendo las obras que sustentaron y fijaron esos conocimientos e interpretaciones podremos conocer las claves de una riquísima herencia cultural que ha creado tanta belleza.