

# La simbología oculta en las manifestaciones artísticas de los siglos XVI y XVII

**S**e trata de un tema poco —o nada— abordado por la crítica. De gran técnica dibujística y esmerado acierto poético. Estuvo sancionado por el virtuosismo y la moda europeos, en el período de la grandeza, majestad y extensión de los Austrias, alcanzando en España cotas excelentes. Todos los asuntos caben, desde lo minúsculo hasta lo inmenso. Hablamos de un juego intelectual con un fuerte peso didáctico-moralizador. Es un arte que no trata de engañar, sino de ocultar. Para desentrañarlo hace falta conocimiento simbólico, ingenio, imaginación, capacidad de representación y penetración, astucia, concisión y entrenamiento.

**Manuela M.<sup>a</sup> Gómez Sacristán\***

\* Doctora en Filosofía (Filología románica). Ex directora nacional de Renovación Pedagógica de la FERE. Madrid.

## Introducción

**L**A vida que transcurre y el tiempo que se desvanece desde que Felipe II hace «sus entradas» en naciones y ciudades europeas, como poderoso emperador, hasta el juego evanescente de un Carlos II, que se abate, dejando su poder en manos de la «grandeza», es la oportunidad del tiempo analizado para ocuparnos de la simbología oculta en las manifestaciones artísticas en el mal llamado «Siglo de Oro» español (pues ocupa casi dos siglos, se hace excepción, aproximadamente, del primer cuarto del siglo XVI y del último del XVII).

Y puesto que es el momento de la Casa de Austria, no será sólo en España, sino en Europa, ya que los Austrias «pasean» el continente (en su imperio «no se pone el sol») y en la América recién descubierta, en donde estas manifestaciones simbólico-alegóricas van a tomar carta de naturaleza.

## Motivos para una simbología

**V**AMOS a encontrar estas representaciones alegóricas con motivo de entradas reales (tomando posesión de tierras), nacimientos de príncipes, coronaciones, bodas, honras fúnebres y onomásticas reales (de Carlos V, los Felipes –II, III y IV– y Carlos II y sus esposas e hijos), así como beatificaciones y canonizaciones de santos, o el tema de la Virgen María, especialmente ante el dogma de su Inmaculada Concepción, o del culto del rey San Fernando, traslaciones de reliquias o Vírgenes. Y sobre todo, donde mejor vamos a verlas representadas va a ser en el mundo de la fiesta efímera.

Es la estética de las montañas de cartón piedra, frecuentes en el aparato efímero de las fiestas públicas coetáneas, dispuesto para el agasajo del momento celebrativo que se conmemora y que, después de celebrado, no sirve ya más que para el desecho, da igual la importancia de la persona a que se dedica, el renombre del artista hacedor o el resultado de la obra. Ha cumplido su cometido y no servirá ya para nada más. Si acaso, para ser recopilada, según la memoria de los cronistas, en libros de recopilaciones de fiestas.

## Utilidad jeroglífica

**E**L jeroglífico fue el obligado ornato de toda conmemoración desde la fiestecita sencilla de una iglesia o pueblo, a

conmemoraciones grandiosas en honor de un santo, o las exequias de un rey, o competiciones de diversas Órdenes de frailes y monjas, o de hombres cultos, en Universidades o Academias. Todo estaba presidido por el adorno efímero, pero espléndido y efectista, de estas fiestas.

Son contribuciones semiplásticas-semipoéticas que sirven al recocijo y a la ornamentación de solemnidades, conmemoraciones y diversiones en general.

Antonio Palomino, al hablarnos del «jeroglífico», nos pone en aviso de para qué servía y cuál era su uso:

«De estos se usa en funerables de héroes y grandes capitanes; y en coronaciones de príncipes, entradas de reina y otras funciones semejantes; y asimismo en fiestas solemnes del Santísimo y de la Purísima Concepción, canonizaciones de santos y otros conceptos teológicos, arcanos y misteriosos» (1).

Efectivamente, en todas esas ocasiones, y en otras más, vamos a ver desbordarse a los artistas-autores, así como a los organizadores de los festejos, con un entusiasmo digno de elogio, que no manifiesta de ninguna manera que su esfuerzo dentro de pocos días, al terminar el regocijo popular, no sólo quedará olvidado, sino lo que es más grave, destruido.

Sabemos por las noticias que nos dan las recopilaciones hechas para libros impresos, que solían distribuirse los trabajos, encomendando a los especialistas los más difíciles; no obstante, en los talleres, todos laboraban a un mismo fin, y con esmero sin cuento, para contribuir a la fiesta.

Era normal recurrir al adorno con jeroglíficos en puertas, pilastras, porterías, claustros, arcos de triunfo, altares, monumentos sepulcrales, paredes, etc., para lo que concursaban parroquias, conventos, colegios, universidades, ayuntamientos, etc.

Y es que, desde los primeros años del s. XVI en España, al igual que en el resto de Europa, se han importado jeroglíficos, alegorías y emblemas italianos, que hacen se desarrolle, como ya hemos dicho, una cultura simbólico-alegórica, deudora del arte italiano, viniendo todo ello del arte manierista. Representaciones alegóricas, cuyo mayor número de obras pertenecerá al mundo de la fiesta efímera.

Serán extensos programas apoteósicos, que manifiestan la gloria, hazañas y virtudes todas del personaje homenajeado; honras fúnebres en las que, siguiendo la tradición italiana del Renacimiento, ya adoptada en toda Europa, la tumba se adorna con las virtudes que el personaje ha cultivado en

(1) Antonio Palomino de Castro y Velasco: *Museo pictórico y escala óptica*. Tomo I. Libro 1, cap. VII (1.ª ed., 1715). Madrid, Aguilar, 1947, p. 106.

esta vida y que son las que le empujan a la gloria; desposorios o nacimientos regios; fiestas religiosas, como canonizaciones o instauraciones de nuevos cultos, etc. Estas alegorías son, generalmente, las más comunes. En la mayor parte de los casos son las inscripciones las que las definen, encontrándose coincidencias con la «Iconología» de Césare Ripa, por la utilización de atributos totalmente consagrados.

### Teatralización de la vida

EN el caso de España, las festividades religiosas iban unidas a las solemnidades profanas, mucho más íntimamente que en parte alguna de las demás naciones.

Se teatraliza la vida, y no sólo la de los personajes ilustres o cortesanos, con las fiestas de salón, o el adorno de patios y jardines, calles y plazas, o teatros de palacio, es la vida del ambiente, del entorno todo de una sociedad.

En otros países se hacía dentro de los palacios y había que presentar, a la entrada, «un signo de favor», que se les había concedido a los asistentes. Por el contrario, las fiestas españolas del XVI son la expresión espontánea y tradicional del pueblo.

La teatralización se produce en ceremonias y hechos de la vida de la corte, que hace que el personaje real se encuentre en su actuar, situado en un mundo de fantasía, pero insertado, no en la artificialidad de la escena o del salón, sino en la misma realidad de la naturaleza, que se convierte en escenario.

«Basta pensar en el ceremonial religioso y cortesano, en las solemnidades religiosas de esa época, que fija y cumple minuciosamente el ritual, que solemniza ruidosamente las canonizaciones y beatificaciones con fiestas públicas que se suceden y resuenan en todas las ciudades del mundo católico; las calles y plazas cubiertas de altares, arcos triunfales, empalizadas y procesiones y desfiles en los que se congregan religiosos y seculares» (2).

Las fiestas públicas seculares tienen la misma resonancia; los triunfos bélicos, los tratados de paz, los nacimientos de príncipes, las bodas de reyes y nobles, la llegada de personajes extranjeros, todo ello tiene una consecuencia o manifestación en la calle con la celebración de festejos, desfiles, mascaradas... en los que se descubre un auténtico sentido dramático de emo-

(2) Emilio Orozco: *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, Planeta, 1969, p. 98.

ción, y al mismo tiempo, de recreo sensorial con su rica apariencia, movimiento y color. Se tiene conciencia de que se está viviendo como en la escena, es decir, se teatraliza la vida, como ya hemos dicho. La pintura nos testimonia esa teatralidad; igualmente, las relaciones y descripciones de festividades, que tan frecuentes se hacen por la misma razón, en esa época.

### Acerca de una cultura popular

**T**ODO acontecimiento de la vida social (entendiendo ésta como no sólo la referida a las capas altas de la sociedad, sino la vida toda, en cualquiera de los estamentos) daba ocasión para la creación y levantamiento de estas máquinas insignes, que favorecían la atracción de la gente, como patrocinadores, concursantes o espectadores, y además, el adorno, la simbología y el propio ser la fiesta.

Cualquier manifestación artística ocultaba unos significados y el objeto de significación diversa, en cuanto que todo ello viene a resumir el mundo de imágenes que sirve a la inteligencia creadora, para elaborar los repertorios temáticos desde la propia formación original de culturas y estilos.

El estudio de la iconografía fue iniciado por los filólogos alejandrinos en la Antigüedad, para conocer a los dioses egipcios. Platón se refirió al discurso, como medio para convencer con imágenes, mientras que en el Renacimiento se estudió el lenguaje de las imágenes, que después proliferaron en el Barroco.

No sólo en el jeroglífico, sino en todos los géneros afines, es obvia la conjunción de los dos modos de expresión y comunicación que se emplearon. Sirvieron para vehicular aquellos temas que en la época estaban en boga, o esperaban ser transmitidos a un público, que, si bien era minoría en cuanto a receptividad y comprensión de proposiciones o asuntos ocultos y rebuscados, resultaban sin embargo, cercanos al gusto y moda del momento histórico, pues los autores famosos se habían encargado de hacer gala de estos usos, posiblemente sin proponérselo siquiera, una mayoría de ellos.

Era una sociedad que, no por ilustrada, sino por vivir inmersa en esta especie de común entendimiento en simbolizaciones y representaciones sensibles, en correspondencia con ideas imaginarias, convenidas desde antiguo, estaba capacitada para aplicar lo que se presentaba como pasatiempo, juego o representación seria de realidades trascendentes. Un público, en general, muy sensible a temas de interés común, cuya afición perfilaba los acontecimientos que la sociedad experimentaba y vivía con mayor capacidad de interiorización social de lo que hoy podemos entender.

Aquella sociedad, a diferencia de la de hoy, vivía de modo más colectivo cualquier imprevisto, por poco sobresaliente que fuera, aunque tuviera acceso a él de modo más tardío y con menor cantidad de detalles puntuales que en la actualidad.

### Un mismo signo para diferentes significados

**T**EXTOS polivalentes hemos encontrado, en muchos casos aplicados, en cada momento oportuno, a signos de capital importancia, pero que en el transcurrir de la Historia, en su devenir, se han interpretado en un sentido único.

Símbolos de idéntico trazado, pero con diferentes significaciones, aparecen a lo largo del tiempo, y a lo ancho de las obras que hemos examinado (300 fueron las que representamos en nuestra tesis doctoral, pero las analizadas fueron alrededor de 600, rechazándolas después por no responder al objeto concreto investigado: «enigmas» y «jeroglíficos») (3).

Tal contingencia se debe no a discrepancias sobre su contenido, sino a las diversas y, muchas veces, complementarias interpretaciones de que fueron objeto, por parte de las distintas Artes.

A título de ejemplo, elegimos ahora algunos dibujos o pinturas: Un águila, un corazón, el peso (ya sea de balanza o romana, etc.), aguas caudalosas (mar, ríos, lagunas...), música (diversos instrumentos), fuego, muerte (calaveras, esqueletos, mano que empuja la segur...), flores, plantas y árboles, con especial reiteración de la palma, el laurel, el olivo, o bien, el árbol en general; animales muy diversos (repitiéndose con profusión especial, águila, león, ave Fenix y pavo real), mitología, haciendo mención de los diversos dioses y héroes, pero también divinidades alegóricas (Parcas, Arpías, la Fama, la Fortuna, la Teología, la Filosofía, la Verdad, la Victoria, etc.).

En nuestra Tesis señalamos pormenorizadamente en qué obras se compendian ciertas significaciones simbólicas, de las cuales, con frecuencia, su interpretación nos ha sorprendido por ver la diversidad de temas a que han podido aludir, según sus autores.

Para nosotros, lo esencial es, primeramente, la captación, la identifica-

(3) Manuela M.<sup>a</sup> Gómez Sacristán: *Enigmas y Jeroglíficos en la Literatura del Siglo de Oro*. Tesis doctoral. Premio extraordinario nacional. Publicada por la Universidad Complutense. Madrid, 1989.

ción cultural del símbolo, su intelección en sí misma. Después, su interpretación, a la luz de una situación dada.

Es importante advertir el alcance de esta distinción, similar al existente entre un objeto y la situación o posición en que aparezca: Una lanza es siempre un objeto contundente, punzante, capaz de hacer daño, si así se pretende, esté guardada en una vitrina, o enterrada, o clavada en el cuerpo de un hombre, o en el de una fiera; aunque su significación emocional cambiará de acuerdo con tales situaciones.

Como expresa Juan Eduardo Cirlot:

«...el disco es en sí un símbolo, dado que podrá admitir significaciones secundarias, o "concomitantes", según corresponda a un rosetón de catedral gótica, a un clipeo antiguo, a un centro de mandala, o a la planta de un edificio.

El dominio de la interpretación, más que propiamente simbólico, es psicológico, y obvio es decir, que puede inducir a psicologismo, a cierta reducción que las doctrinas espiritualistas niegan» (4).

Basada, pues, en esta teoría, es interesante extraer cada símbolo y ver a qué distintos y diferenciados temas sirven.

Grabados que, siendo los mismos, los diversos autores, y, a veces, el mismo artista, aplican a diferentes asuntos.

## Diferentes signos para un mismo tema

**T**AMBIÉN podemos afirmar lo contrario: Haber encontrado un mismo tema repetido, con símbolos muy distintos. Asuntos ya aplicados a un grabado, se repiten en otro y otro. Es decir, el mismo tema, descrito y explicado por pinturas, grabados o dibujos diferentes.

Lo comenta Cirlot:

«A la multiplicidad de objetos simbólicos situados en la línea de un "ritmo común", corresponde la polivalencia del sentido, ordenando significados análogos, cada uno en un plano de la realidad. Esta virtud del símbolo, que no posee potencia significativa para un solo nivel, sino que la tiene para todos los autores que tratan de simbología, sea la que fuere la disciplina científica de la que parten» (5).

Mircea Eliade insiste en esta condición esencial del símbolo y asevera que:

(4) Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1979, 3.ª ed., p. 10.

(5) *Ibidem*, p. 42.

«uno de sus rasgos característicos es la simultaneidad de los distintos sentidos que revela, si bien, más que de "diversos sentidos", se debe hablar de diversos valores y aspectos concretos que toma el sentido en sí» (6).

Por poner dos ejemplos:

El tema de la *muerte*, o de las *honras fúnebres*, se presenta simbolizado por el Sol –poniente, en este caso–. Por un candelero, al que se le está soplando. Diferentes modos de presentarse la propia muerte (guadaña, esqueletos completos, o partes de él, casi siempre calavera, o mano que corta), pero al fin y al cabo, muerte, sin duda. Casa estrecha, que atenaza y encierra. Águila que se despluma. Ave Fenix, aniquilada en su nido. Corona arrebatada (para defunciones reales). Fuego que consume, etc.

En cuanto a *Virgen María*: Palma esbelta que da mucho fruto, o que atraviesa nubes y llega al cielo. Arco Iris entre nubes. Vara de Aarón. Columna de Salomón con el «Non plus». Puerta oriental cerrada. Honda de David. Pozo de aguas vivas. Altar de incienso. Templo de Salomón. Sarmiento con fruto. Torre de David con almenas. Cordera Inmaculada. Oliva hermosa. Libro sellado. Vellochino de Gedeón. Ciudad sobre aguas. Mar de gracia. Elevada pirámide en ascensión, que toca el cielo. Fénix que renace del sol. Rosa que descuella en rosal. La gracia enamorada del laurel (laurel, que triunfa de una tempestad, mientras va naciendo el sol). Escudo de María, coronado. Asta con estandarte y viento, que lo soplan, hasta verse bien el escudo de María. Etc.

## Aportaciones ilustres

EN fin, observamos incontables manifestaciones artísticas de dibujo, pintura o grabado, rindiendo tributo a un tema único. Cuestión, por otra parte, natural, si pensamos en la rica creatividad de los diversos autores, en cuya excelsa colaboración encontramos artífices excelentes. Artistas consagrados hoy por la fama (Sebastián de Covarrubias y Orozco, Tomás Menéndez Valdés, Andrés de Ustarroz, Ambrosio de Morales, Hermano de Soto, Alonso de Ledesma, Juan Mal Lara, Jerónimo de Alcalá Yáñez, Juan de Vera Tassis, Francisco de la Torre y Sebil, Juan López de Hoyos, Fernando de la Torre Farfán –presbítero de Sevilla–, Juan Baños de Velasco, El Greco, Baltasar Gracián, Valdés Leal, Cervantes, Lope de

(6) Mircea Eliade: *Tratado de Historia de las religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Traducción del francés de A. Meinaveitia. 2.ª ed. Madrid, Cristiandad, 1981.

Vega, Calderón de la Barca, etc.) o de sobrado conocimiento en su época. Muchos nombres de religiosos de diferentes Órdenes, especialmente, de la Compañía de Jesús: P. Claude François Menestrier, S. J., P. Juan Eusebio Nieremberg, S. J., Fr. Andrés de Valdecebro, O.P., Fr. Félix Aguirre y Vaca, Mercedario, etc. E incluso, hombres desconocidos, que contribuían con su buen hacer al esplendor de la fiesta para la que se celebraba el concurso, al que se presentaban.

En América: Gabriel de Ayrolo Calar, Fray Alonso de Hita, O.P., Sor Juana Inés de la Cruz, Dionisio Ribera Flórez, Isidro Sariñana, en México. En Lima: Pedro Álvarez de Faria, Diego de León Pinelo. Etc.

Hemos de añadir con satisfacción la magnífica contribución de mujeres, que también optaban a los premios por sus espléndidas aportaciones artísticas y literarias. Las más, pertenecientes a Órdenes religiosas, pero también seglares: Teresa de Cepeda y Ahumada, Carmelita, Sor Juana Inés de la Cruz, Jerónima, Bernardas, Dominicas, Carmelitas. Ana Heylan, Luisa Morales (hija de Valdés Leal, que se firmaba con el apellido materno). Etc.

### Una contribución muy concreta

**H**EMOS encontrado también, sí, otros grabados únicos, muy concretos, aplicados a casos determinados: Perla margarita, aplicada a la reina de su nombre. Damero de juego: «Llega sin volver atrás», para beatificación. Piedra última de un edificio, que no es la menor, ni sin importancia: Canonización. Libro rubricado con una T de oro (la de Sto. Tomás de Villanueva, al igual que las leyes de Roma, que se observaban después de ser selladas por el Tribuno con la letra de oro -T de tribuno-). Insignias de la Religión que se profesa (Religión, tomada como orden religiosa a la que se pertenece). Murciélagos sobre Hidrópolis: para Valencia. Un anillo de oro, sellando unos labios: Confidencias del gobierno real, para los reyes cristianos. Etc.

En fin, aspectos puntuales aplicados a casos específicos, que podríamos seguir enumerando, mas no creemos necesario ampliar la ya larga descripción.

### La moralidad como meta

**F**UERON muchos los tópicos empleados para toda serie de acontecimientos festivos. Y decimos «festivos», aun cuan-

do se tratara de «Honras fúnebres»; al fin y al cabo, eran sucesos importantes, y populares, que reunían a público de todas las clases sociales.

Muerte. Tiempo. Amor. Virtudes. Vicios... era la enseñanza de ideas por medio de imágenes. Marcos magníficos para dar gusto a los ojos. Escenas de nubes, de paisajes, de edificios, trajes plegados artísticamente y disposición animada de figuras. Acentuación del elemento decorativo y del movimiento.

Bestiarios. Astrología. Botánica. Herbarios. Mitología. Arcos triunfales... todo servía para enseñanza del pueblo y goce de la vista. La gente aprendía y leía, sin palabras, en la calle, en el Palacio o en la Catedral, en la exposición claustral o conventual, en la Iglesia, con el Catafalco o con el Sermón, en la procesión con sus altares distribuidos por plazas y calles, o con las entradas de Reyes, sus nacimientos, sus coronaciones o sus muertes, lo mismo que con las beatificaciones o canonizaciones de Santos y Santas. Para todo ello se preparaba profusión de arcos y máquinas barrocas, al estilo de Calderón en su teatro, y la mayor parte de las veces, para competir.

Todo servía de instrucción. Era la advertencia general, el adoctrinamiento, en un pueblo no cultivado, pero que entendía, más que hoy, del sentido oculto y misterioso, esotérico y críptico, que se le revelaba a los ojos del entendimiento y del corazón.

Era, claramente, la «composición de lugar» ignaciana, el «como si presente me hallase» de los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola.

«En efecto —dice Rodríguez de la Flor— la fórmula más frecuente dentro de los "Ejercicios" ignacianos es ese "traer a la memoria" (I, 50), que es el primer paso para una meditación cuyos otros puntos serían "oír", "ver con la vista de la imaginación", "oler", "tocar" y hasta "gustar" de los efectos desprendidos de ese cuadro piadoso que flota en la imaginación el devoto» (7).

Todo esto tiene mucho que ver con el impulso que el arte figurativo religioso recibió en el Concilio de Trento. Así pues, bajo la operativa de la «compositio loci», el escritor, o artista jesuita desarrolla un modelo de meditación religiosa, en el marco de una tradición bien probada, que se trasvasa fácilmente a la vida toda y a la sociedad.

## Capacidad implicativa

LA situación *creador-materia artística* y la suplementaria y análoga, *obra de arte-contemplador*, definen su esencia en el

(7) Fernando Rodríguez de la Flor: *Teatro de la Memoria*. Siete ensayos sobre Mnemotecnia Española de los siglos XVII y XVIII. Junta de Castilla y León. Salamanca, 1988, p. 150.

paso implicativo que va del creador a la materia, y de la obra, como unidad y singularidad actuante, al contemplador. Esta capacidad dinámica implicativa y recíproca se realiza en función de un problema de concordancia de temporalidades.

Comprender una obra significa, mucho más que penetrar la intención creadora de su autor, ser creado por ella.

El esfuerzo en el contemplador consiste en acceder al dinamismo nuevo que los materiales simbólicos, puestos en obra por el creador, le proponen, más que en llevar de sí algo a la obra. El signo matemático tiene un valor unívoco; en la poesía, como en todo arte, la plenitud del símbolo nace de la pluralidad de significaciones.

Por lo mismo, el jeroglífico se presenta como un enigma a resolver. Es utilizado como una decoración en su sentido de cuadro musivo, de marquetería de la imagen en la seda, el papel o la piedra, y luego, recopilado en los libros de sucesos o crónicas.

Siendo un género eminentemente literario (en las descripciones está contemplado exclusivamente en su función de texto), se emplea frecuentemente en conjuntos arquitectónicos efímeros. Tiene, pues, una cierta indefinición con respecto a otras formas como el emblema, la empresa, la divisa, la tarja, el símbolo, etc., que alternan con él.

Para nosotros es una «forma híbrida de plasticidad y escritura», como la describe Díaz Rengifo (8). Se nos ofrece como un código cifrado que la imaginación, la mente y la vista, contextualizándolo, han de descifrar.

## Sus dos discursos: textual y figurativo

EL modo de aparecer, en el s. XVI, pero especialmente, en el XVII español, tiene una primera fase sobre un soporte arquitectónico. Era más para ser contemplado, destacando su parte figurativa, de imagen, sobre la textual. A medida que va incluyéndose como tratado, en libros impresos, va adquiriendo categoría de género, intelectualizándose. Es una segunda fase, en la que alcanza en principio, una forma extraña a su nacimiento y forma de ser, la recopilación, el conjunto categorizado, el libro.

La intersección de sus dos discursos, el literario y el plástico de la ima-

(8) Juan Díaz Rengifo (seudónimo de Diego García Rengifo), *Arte Poética Española*. 1.ª ed. de Miguel Bonardo. Salamanca, 1592. Biblioteca Nacional, sig. R-3.171.

gen, va reduciéndose de forma progresiva, en tanto que han de originar en la mente un acto de entendimiento, un concepto. Y esto en razón de que se van recogiendo, a base de explicar lo que había sido pintado, sin verlo directamente. Por estas alusiones hemos de entender su estructura. Menospreciado en España, quizá por su carácter efímero, adquirió su relevancia mayor a lo largo del XVII. De todos modos, observamos con tristeza la escasez de estudios relativos al tema, cuestión que a nosotros nos lo hace más interesante.

### Interrelación de dos artes

SI en los orígenes de la cultura, la letra y la imagen anduvieron juntas, el s. XVI fomentó la dialéctica entre ambas, y creó una ilusión de correspondencias, que apelaba además a la relación armónica tradicional entre el macrocosmos y el microcosmos. La «res picta» o *cuero* de estos géneros, se hallaba desarrollada y comprendida por el público, en general, por la «res significans», que era su formulación o «modelo de elocución», que llamamos nosotros; es decir, el *alma*, que tradicionalmente se venía entendiendo. El crítico debe interpretarlos en su totalidad, aunque en origen, cada una de las partes tenga su propia tradición escrituraria o compositiva.

Es la totalidad la que interesa. Tan importante la «res picta», como la «res poesis». Todo ello interrelacionado nos da aquella belleza que conmueve no sólo el sentido de la vista o la comprensión, sino el espíritu todo. El «ut pictura poesis» horaciano, que homologa al poeta con el pintor, nos parece a nosotros otra cosa diferente. No es identificación de pintura con literatura, del pincel con la pluma, sino artes diferentes interrelacionadas, al servicio de la estética y de la manifestación cultural, para gozo del ánimo sensible y cultivado. Pero debemos agregar que, además, se prestaban fácilmente a la lección moralizadora, y se ponen a su servicio, calando en lo más hondo de los espíritus, en todas las celebraciones.

### Su carácter efímero

TAMBIÉN sabemos de las tensiones que crearon, precisamente por tratarse, muchas veces, de asuntos especialmente relevantes en su tiempo. En la cuestión del protocolo se llegaba hasta la sinrazón. Esto lo hemos descubierto en todas las obras que aportan sus graba-

dos, donde siempre hay uno con la planta de la Iglesia o Catedral o plaza pública en la que se había de celebrar el funeral o el festejo. En dicho dibujo de la planta se describe quiénes habían de ocupar los lugares concretos de mayor a menor categoría. E incluso, en las recopilaciones sin grabados, no lo vemos en planta, pero nos narra detalladamente, describiéndonos quiénes, cómo y la manera de ir vestidos, con las insignias correspondientes, que acreditaban su específica categoría.

J. Gállego refiere cómo el túmulo de Felipe II, en Sevilla, para el que Cervantes escribe un soneto, tuvo que esperar dos meses, hasta que las autoridades llegaran al acuerdo de en dónde sentarse cada cuál. O peor aún, el caso de las exequias de Dña. Margarita de Austria en la Catedral Primada de Toledo, para las que El Greco erige el monumento, que ni se estrena, porque no hubo conformidad entre quiénes tenían la precedencia, si el Consejo de Castilla o las Autoridades toledanas, y se tuvo que desmontar el túmulo y suprimir la celebración (9).

Es lo que venimos diciendo de su carácter «efímero». Aspecto importantísimo el de su rapidez y presteza en la ejecución y deshecho de estas obras. Lo mismo se levantan que se recogen; igual se confeccionan con cuidado esmero que se deshacen con rapidez destructiva, invalidando todo arte. Recordemos que es jactancia de época. Lope de Vega ya nos dijo que sus comedias «en horas veinticuatro pasan de las musas al teatro».

Lo cual nos hace pensar en la teatralidad de estos artefactos, que un día se montan, para ser desmontados con facilidad, al poco tiempo, lo mismo que ocurría con las grandiosas fábricas construidas en la segunda mitad del XVII, para los escenarios teatrales.

## Lo ornamental-adjetivo pasa a ser lo esencial-artístico

EN estos símbolos está la culminación del Barroco, después de atravesar por un período «renaciente», que produce en toda Europa una gran cantidad de obras, en las que, de unas a otras, se transmiten el repertorio simbólico de una Literatura y un Arte emblemáti-

(9) Cfr. los siguientes trabajos de Julián Gállego: Periódico *Heraldo de Aragón*, 19-VIII-1965; *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Aguilar, 1972, pp. 163-164; y «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria». En *Goya*, Rev. de Arte. Julio-octubre, 1985. N.º 187-188. Publicación de la Fundación Lázaro Galdiano, p. 120.

cos. Desde la aparición de los «Emblemata» de Alciato, en 1531, esta transmisión va a ocupar casi dos siglos, lo que demuestra el gusto común y la universalidad del barroco europeo, denunciando las comunes circunstancias sociales que se dan en los distintos países.

Y esta culminación del Barroco ofrecerá la sensación de que lo ornamental, apariencial y adjetivo, se ha convertido en lo esencial de la obra artística y literaria, con el desarrollo de los efectos sensoriales. Estos efectos de sonoridad y, muy especialmente, los visuales —luminicos y coloristas—, se hacen algo esencial en la comunicación literaria.

El símbolo, sea lenguaje o arte, no imita el orden acabado de las cosas, sino que, como es su función, subsume esa realidad bajo un concepto de clase, y como dice S. Trías Mercant:

«el símbolo es una cierta manera de “morar” en el objeto y, por esta razón, tiene sentido intencional... es explorativo-comprensivo.

La cosa no “es” ya lo que es en la representación del signo, sino la variabilidad designativa que esconde el símbolo» (10).

### Género críptico, esotérico, misterioso, oculto

**P**ARA terminar, podemos resumir:

La oscuridad de estos símbolos actúa en una primera fase como incitación y estímulo de una afanosa actividad especulativa, que aviva el ingenio y aguza el entendimiento, para desentrañar el oculto sentido de la obra de arte. En un segundo momento, al placer de la dificultad vencida, por entendida, se añade el goce intelectual que produce el descubrimiento y la aprehensión de la belleza, que se convierte en una pura complacencia estética.

En el *Cisne de Apolo*, Luis Alfonso de Carvallo dice del emblema (y con él podríamos decir de los géneros afines) que debe atenerse a

«no ser tan claro que todos lo entiendan, ni tan oscuro que de muchos sea mal entendido».

Y comentando la figura de una empresa, dice:

«es buena porque es clara a los discretos y oscura a los que no lo son» (11).

(10) S. Trías Mercant: «Signo y símbolo. Breve introducción a la Filosofía de las formas simbólicas». Rev. *Traza y Baza*, n.º 2. Barcelona, 1973, p. 145.

(11) Luis Alfonso de Carvallo: *Cisne de Apolo*. Medina del Campo, 1602. Biblioteca Nacional, sig. R-1.499.

Opinión de innegable interés sociológico, pues señala al grupo de ciudadanos cultos a quienes el conceptismo barroco se dirige, a través de sus diferentes manifestaciones, y en especial, a «esos pocos» a los que Góngora se orienta, el gran estilista que nos ha legado la mejor apología de la oscuridad, como elemento constitutivo de su creación poética.

### Una hegemonía que se desvanece

EN todos los sucesos de la época referida y que describe la simbología oculta, alienta el vivir y esperar de estos hombres, en una España que sobresale en la Política y en la Religión, en las Artes y en las Letras y, como afirma M. Fernández Álvarez:

«con un brillo tal, dentro del marco europeo, que bien le cuadra el título de Edad de Oro con la que se le conoce en la Historia. Pues en verdad que estamos ante el momento cenital de su proyección histórica» (12).

Fueron los españoles hombres y mujeres que pretendieron, aspiraron, consiguieron, disfrutaron... y mereció la pena el esfuerzo y la ejecución.

Pero al esplendor le sucede la decadencia. A los explosivos avances de la España renacentista y de comienzos del Barroco, le correspondió en su dejadez el progresivo y triste rezago de la España del XVII, que preparó la insidia e indolencia de los Austrias menores, y que hace entrar a la nación en una difícil situación, después de tan próspero imperio (hasta América, en su descubrimiento, llegó la moda simbólica, que, con maestría, se impuso allí con hombres y mujeres destacadísimos) (13).

Estamos ante un relevo en Europa. Francia va a tomar la potestad y el mando. Para nosotros ha acabado la hegemonía.

Y con ello acabamos este trabajo, que, con toda modestia, creemos pone de manifiesto la simbología oculta en las manifestaciones artísticas del Siglo de Oro español.

(12) Manuel Fernández Álvarez: *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Madrid. Editora Nacional, 1984, p. 28.

(13) Vid. cap. VII «Textos españoles en publicaciones extranjeras» de la Tesis doctoral aludida, ut supra, nota 3.