



MÁSTER UNIVERSITARIO EN EL MUNDO CLÁSICO Y SU  
PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

*LOS SIETE EMBLEMAS DE LA UNIVERSIDAD DE  
SALAMANCA Y EL LEGADO CLÁSICO*



Alumno: ALEJANDRO GAGO MARTÍN.

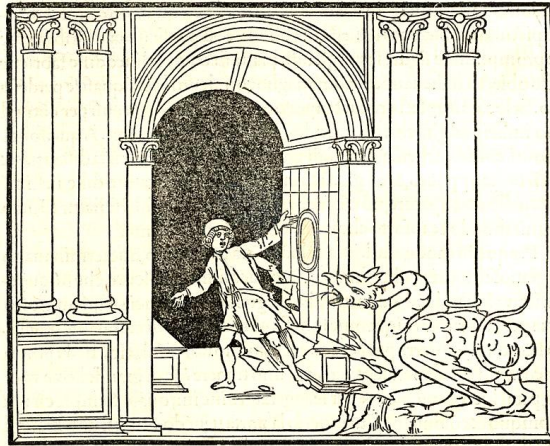
Tutor: Dr. D. JORDI CLARAMONTE ARRUFAT

Curso académico: 2021/2022

Convocatoria: Septiembre de 2022

## Índice de Contenidos

A MODO DE INTRODUCCIÓN: .....	4
I- EL NUEVO TEMPLO DE APOLO Y LA VIEJA SABIDURÍA DE EGIPTO .....	6
II- UNA SOÑADA LUCHA DE AMOR.....	9
III- EMBLEMA PRIMERO: EL JUSTO MEDIO .....	13
IV- EMBLEMA SEGUNDO: OMNIA VINCIT AMOR .....	25
V- EMBLEMA TERCERO: EL BUEN CONSEJO .....	41
VI- EMBLEMA CUARTO: SICVT IN CAELO ET IN TERRA.....	63
VII- QUINTO EMBLEMA: EL BUEN GOBIERNO .....	75
VIII- EMBLEMA SEXTO –SEMPER FESTINALENTE .....	83
IX-EMBLEMA SÉPTIMO- Οὐροβόρος.....	88
A MODO DE CONCLUSIÓN:.....	92
BIBLIOGRAFÍA .....	93



**A MODO DE INTRODUCCIÓN:**  
*Los siete emblemas del claustro*

El edificio de las escuelas mayores, en Salamanca, conocido comúnmente como la universidad vieja, o histórica, o *la universidad*, llanamente, fue remodelado completamente en la primera mitad del siglo XVI, cuando se hallaba en la cima de su esplendor. De esta época datan la *fachada rica*, joya del plateresco, y la *escalera del conocimiento*, cuyos relieves cifran un camino ascensional hacia la virtud, la sabiduría y la perfección espiritual. Antes de que los libros fueran trasladados al piso superior, a partir de 1506, la biblioteca estaba cubierta por los frescos del *Cielo de Salamanca*, obra de arte frágil y magnífica pintada en tiempo de los Reyes Católicos, cuya vista causaba estupor a quienes la contemplaban<sup>1</sup>.

Sin embargo, el edificio guarda numerosos secretos y, además de la fachada, la escalera y la biblioteca, también nos muestra otras sorpresas en su interior, que a veces pasan inadvertidas para los visitantes incautos. En el claustro del edificio, colocados en los antepechos externos de la primera planta, justamente en el lado donde se ubica hoy en día la biblioteca histórica (única parte del piso superior que existía cuando se

---

<sup>1</sup> SEBASTIÁN (1978). Pg. 168.

esculpieron)<sup>2</sup>, se hallan los siete emblemas de la universidad de Salamanca, también conocidos, alternativamente, como “jeroglíficos” o enigmas. Esta clase de piezas artísticas pueden recibir, menos frecuentemente, el nombre de *divisas* o *empresas*. Se trata de un conjunto de siete bajorrelieves rectangulares que se ven en el patio, varios de los cuales se hallan, a su vez, subdivididos verticalmente en dos partes, en dos mitades, conformando dos cuadrados solapados. En el caso de que estos enigmas, que van juntos en el mismo rectángulo, tuvieran significados independientes, acaso pudiera hablarse, propiamente, de más de siete emblemas. Algunos investigadores dejan la puerta abierta a esta posibilidad, pero nosotros vamos a defender la tesis, generalmente aceptada, de que conforman siete unidades semánticas diferenciadas. En ellas se combinan, al estilo de la típica emblemática renacentista, misteriosas imágenes con breves leyendas en latín -alguna en griego-, igualmente enigmáticas. El texto permite entender el mensaje, está conectado a las imágenes y es la llave de los contenidos alegóricos, y el enigma desentrañado nos ofrece un mensaje o nos sugiere una temática determinada. Aunque parte de los textos actualmente se ha perdido, porque estaban incrustados en la piedra con materiales metálicos que se han desprendido con el paso de los siglos -lo cual además abrió el camino a la erosión del soporte-, todos ellos se han podido reconstruir razonablemente. Gracias al apoyo textual de los testimonios literarios y filosóficos a los que aluden, su significado ha podido descifrarse con relativa fiabilidad, posiblemente mejor que otros elementos de la iconografía presente en el edificio, para la cual no existen, que sepamos, fuentes escritas. En la mayoría de los casos se encierra un mensaje moral con visos de universalidad, y que bebe de los clásicos griegos y latinos.

Por motivos de espacio, este trabajo se va enfocar sobre los emblemas del claustro, aunque hay que considerar que deberán ser encuadrados en una investigación más amplia y ambiciosa sobre el conjunto del edificio, investigación en curso cuyo estudio detallado abarcaría un volumen bastante mayor que el permitido en un trabajo como el presente. Sin embargo, en gran medida estos emblemas se bastan a sí mismos, y guardan un significado que puede entenderse aisladamente.

---

<sup>2</sup> Hasta el siglo XIX sólo existió en el primer piso la galería que conduce a la biblioteca, por lo que los enigmas se veían únicamente desde la planta baja, en el patio, y estaban en el antepecho externo de esa parte del edificio. Actualmente también pueden verse mejor, frontalmente, desde la primera planta (en la galería que se construyó en 1879, a raíz de las obras de ampliación que dirigió José Secall).

## I- EL NUEVO TEMPLO DE APOLO Y LA VIEJA SABIDURÍA DE EGIPTO

Los emblemas (del griego *ἐμβλημα*, “colocado dentro, arrojado dentro”) nos transmiten así, por tanto, un mensaje críptico, oculto, que desafía nuestro intelecto y que debemos desentrañar haciendo uso de unos conocimientos y unas destrezas previamente adquiridos. Utilizando el paralelismo que ya adivinaba Santiago Sebastián<sup>3</sup>- cuyas teorías, por lo que refiere a otros aspectos de la iconografía del edificio, han sido muy razonablemente discutidas-, podríamos afirmar que el patio de la universidad era algo parecido a un santuario apolíneo, a un templo de Delfos en miniatura, con sus máximas labradas en las paredes. Y, al igual que en Delfos, más que simples verdades de tipo ético, se nos ofrecen sugestivas orientaciones que obligan al intérprete a un esfuerzo reflexivo antes de poder aplicarlas sobre su vida. Lo mismo sucede con los enigmas del patio. No nos ofrecen un mensaje evidente y, de alguna manera, sólo se revelan ante aquellos lo suficientemente dignos como para comprenderlos, con la idea subyacente de que, en el templo del conocimiento que era la universidad, sólo los hombres doctos, sólo los verdaderos humanistas serían capaces de extraer todo su contenido. Son piezas muy alusivas y es muy difícil conocer completamente su significado si no conocemos sus fuentes literarias, que por fortuna han sido –al menos en buena medida- descubiertas.

Como elemento propio de la ornamentación arquitectónica, los emblemas renacentistas emulan determinados aspectos del antiguo arte romano y se popularizaron mucho a partir del primer Renacimiento, con el redescubrimiento de Vitrubio, así como gracias a obras como los *Diez Libros de la Arquitectura*, de León Battista Alberti. Por otro lado, en 1419 se había redescubierto en la isla de Andros, en el Egeo dominado por los venecianos, un antiguo manuscrito sobre los jeroglíficos egipcios, el *Hieroglyphica* de Horapolo (escrito originalmente en griego, datado en el siglo V, siempre y cuando sea auténtico), libro insólito que Cristoforo Buondelmonti llevó consigo a Florencia, la capital del humanismo italiano, en 1422. Sabemos poco del autor de este libro,

---

<sup>3</sup> SEBASTIÁN (1978). Pg.169.

Horapolo (Ὠραπόλλων), cuyo nombre conjuga sincréticamente dos divinidades paganas (Horus y Apolo). Es posible que tan siquiera sea un personaje histórico real y concreto, aunque la Suda bizantina<sup>4</sup> habla de dos personajes del siglo V con este nombre. El primero de ellos fue un gramático del área de Alejandría,

[...]Enseñó en Alejandría y Egipto, también en Constantinopla, bajo el reinado de Teodosio<sup>5</sup>.  
Escribió nombres para templos, así como comentarios de las obras de Sófocles, Alceo y Homero.  
Fue un hombre afamado por su talento, y obtuvo un renombre que rivalizaba con el de los más ilustres gramáticos de la antigüedad.

El otro fue un personaje de vida más sórdida, un “egipcio, de tiempos del emperador Zenón<sup>6</sup>”, del que se nos cuenta que debió haber participado en algún incidente violento, probablemente de los paganos contra los cristianos, en el que habían desaparecido dos hombres,

“[...] atraparon a Horapolo y Heraisco, y atándoles de manos les interrogaron acerca de Harpocras e Isidoro. Horapolo no era un verdadero filósofo, y había ocultado las creencias que tenía acerca de Dios. Heraisco, por su parte, ya había dicho que Horapolo se cambiaría de bando, dejando sus costumbres ancestrales, y esto es lo que sucedió finalmente. Sin aparente fuerza mayor, Horapolo eligió la conversión por sí mismo, debido a la esperanza de satisfacer algún intenso anhelo, pues ninguna otra cosa podría argüirse para justificar una apostasía semejante. Aparentemente, se hizo cristiano, o tal vez a la inversa.”

Como se ve, el cronista duda sobre la verdadera identidad de Horapolo, aunque por otras referencias de la Suda, como la referida a su compañero Heraisco, vemos que era pagano y que su conversión tuvo que ser al cristianismo. En cualquiera de los casos, este Horapolo no parece ser el autor del libro referido, sino, en todo caso, el primero que hemos mencionado. Así lo creyeron, como es comprensible, los hombres del Renacimiento. Otra explicación posible es que, si Horapolo el gramático era tan famoso, un escritor anónimo le atribuyera de forma pseudónima la obra. Poco más puede saberse con exactitud. También existe alguna versión más fantasiosa, como la de Nostradamus,

---

<sup>4</sup> La cita procede de la edición online de la Suda facilitada por la web stoa.org, bajo el recurso SOL (Suda OnLine) que sigue la edición en inglés de Adler. En el momento de realizar el presente trabajo la web había cambiado su localización de forma temporal, y la cita completa en inglés puede localizarse en el siguiente enlace: <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-cgi-bin/search.cgi>. La traducción al español es mía.

<sup>5</sup> Teodosio II, emperador de Oriente entre 408 y 450.

<sup>6</sup> Zenón I, emperador de Oriente entre 474 y 491, con un breve interregno en el que reinó, como usurpador, su hermano Basilio. Es famoso por ser testigo de la caída de la parte occidental del imperio, quedando como único *Emperador de Romanos* cuando Odoacro le entregó las insignias imperiales del depuesto Rómulo Augústulo.

que en su traducción de la obra (1543-1547) nos dice que Horapolo se identifica con Horus, “rey de Egipto, hijo de Osiris”, en una interpretación evemérica del mito egipcio de Horus, bien conocido gracias a las versiones que nos brindan autores clásicos como Plutarco.

El libro de Horapolo explica los supuestos significados de casi dos centenares de jeroglíficos egipcios (que ocupan el libro I completo y parte del II), amén de diversas alegorías, en su mayoría relacionadas con animales y cuyas fuentes podrían rastrearse en Aristóteles, Plinio el Viejo, o Artemidoro de Daldis (capítulos 31-117 del libro II). En un principio cabe pensar que circuló limitadamente de forma manuscrita entre los humanistas relacionados con Florencia, siendo publicado en letra impresa por Aldo Manuzio en 1505, adquiriendo gran fama y divulgación a partir de entonces por todo el continente, e influyendo en el gusto por los emblemas. Ciertamente, el libro causó furor, con más treinta ediciones originales y traducciones en sólo un siglo. Aunque buena parte de los jeroglíficos son de genuino origen egipcio, la interpretación que da Horapolo de ellos no parece corresponderse con una traducción exacta de los mismos, y alude más bien a una secreta sabiduría simbólica, que los últimos filósofos del helenismo, pertenecientes a estos grupos de neoplatónicos que todavía resistían en Egipto y otros lugares, buscaban en los restos de un pasado cuyo significado corría el peligro de desvanecerse para siempre. Naturalmente, los *Hieroglyphica* tenían todos los ingredientes para fascinar a cualquier humanista del cinquecento, pues ofrecían la llave de acceso a una sabiduría oculta y remota, a través de una combinación de textos e imágenes que trascendía el ámbito de lo netamente discursivo, entroncando con el hermetismo y con las ideas tan en boga del perdido tesoro de conocimientos de los antiguos. En la línea que posteriormente seguirían filósofos como Giordano Bruno, comenzó a creerse que la cultura egipcia ocultaba, junto a la grecolatina -y otras como la caldea o la persa-, una *prisca sapientia* que debía ser rescatada. Más o menos en los años en que fueron esculpidos los emblemas de Salamanca, se publicaban también los *Emblemata* de Andrea Alciato (1531), libro que consagró la popularidad de esta clase de piezas artísticas.

## II- UNA SOÑADA LUCHA DE AMOR

Junto a lo dicho anteriormente, la obra que, indudablemente, más ha influido sobre los emblemas salmantinos es *El Sueño de Polifilo*, o *Hypnerotomachia Poliphili*<sup>7</sup>. La palabra *hypnerotomachia* es un compuesto, en griego, que se traduciría literalmente como “sueño-amor-lucha”, y podría entenderse como “soñada lucha de amor” o algo similar, mientras que Polifilo sería el “amante de muchas cosas”, refiriéndose al protagonista del libro, que ama al personaje femenino de Polia (“muchas cosas”). No se sabe a ciencia cierta quién fue su autor, pues fue publicado por la imprenta aldina como anónimo en 1499, en Venecia. Tampoco se sabe quién es el artista de sus maravillosas xilografías. No obstante, hay una teoría muy interesante, que atribuye la paternidad de la obra a Francesco Colonna, un fraile dominico veneciano de la época. Esta orden era muy influyente, pues tenía su principal centro en la imponente iglesia de San Zanipolo<sup>8</sup> (iglesia de san Juan y san Pablo), lugar donde se han enterrado todos los dogos venecianos desde el Renacimiento, y sus miembros recibían una buena formación. El Polifilo oculta un mensaje acróstico, que se conforma al unir las treinta y ocho primeras letras de todos los capítulos. El resultado dice “Poliam frater Franciscus Columna peramavit”, esto es, *el hermano Francesco Colonna amó apasionadamente a Polia*, identificando al personaje por su nombre y su ocupación religiosa como fraile. Polifilo sería, entonces, el alter ego literario de Colonna. Estas técnicas no eran algo novedoso, y ya Boccaccio había ocultado así el nombre de su amada, Fiammetta, en la *Visión del Amor*. En el siglo XVIII, el literato veneciano Apostolo Zeno afirmó haber encontrado escrito en una edición original de 1545 una nota que sostenía que el autor era, en efecto, el dominico Francesco Colonna, y que además se lo había dedicado a Hipólita de Treviso, una mujer a la que había amado clandestina y apasionadamente. Este novelesco giro no ha podido confirmarse y no se sabe si pudo deberse a la fantasía de Zeno, pero se sabe que Colonna no se sujetaba férreamente a la disciplina de su orden (cosa que no era una excepción en la época). A este fraile también se le atribuye un poema épico-religioso titulado *Delfili Somnium*, pieza literaria casi desconocida, publicada por vez

---

<sup>7</sup> El título completo es *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat.*

<sup>8</sup> Así se conoce tradicionalmente en la ciudad. Su nombre completo es *basilica dei Santi Giovanni e Paolo*. No está consagrada a los personajes bíblicos, sino a unos mártires homónimos.



primera a mediados del siglo XX<sup>9</sup>. Delfilo, al igual que Polifilo es el amante de Polia, sería el amante de *Dele* (que podríamos traducir, en griego, como la visible, la clara, la evidente), probablemente con cierta carga de ironía. En la antigua Grecia, la *Délia* era una fiesta celebrada en Delos cada cuatro años en honor al dios Apolo, y tal vez exista alguna alusión a lo apolíneo en el término. Pienso que, acaso, pueda transformarse Del en DeI (Dei, de Dios), jugando con el latín y el griego, pero esto es mera especulación. En cualquier caso, el autor de semejantes juegos lingüísticos podría ser perfectamente el mismo que escribió el Polifilo. Algunas hipótesis divergentes, que consideran que es imposible que un autor tan genial haya pasado, por lo demás, desapercibido e invisible en la historia de la literatura y el pensamiento, sin haber escrito nada más ni haberse manifestado de ninguna otra manera, atribuyen su autoría a otro desconocido Colonna (como Francesco Colonna de Palestrina, de la rama romana de los Colonna, gran aficionado a la arqueología, con la grave objeción de que tenía escasos catorce años cuando se escribió el libro), al propio Aldo Manuzio, a Lorenzo de Médici o a Leon Battista Alberti<sup>10</sup>. Salvo que Colonna fuera responsable de los dibujos, lo cual parece muy improbable, nada se sabe del “maestro del Polifilo”, lo cual es una lástima, porque su talento es innegable.

Es difícil explicar de qué trata el Polifilo. Entremezcla la alegoría medieval, al estilo del *Román de la Rose*, con otros modelos del Trecento (la *Divina Comedia*, de Dante, los *Triunfos*, de Petrarca, el *Pequeño Tesoro*, de Brunetto Latini, la *Visión de Amor*, de Boccaccio, la *Fimerodia*, de Jacopo del Pecora o los *Cuatro Reinos*, de Frezzi) con la erudición humanística, la alquimia, el hermetismo, los tratados de arquitectura o la arqueología, todo ello en un viaje onírico lleno de profundos simbolismos, cuya motivación es una búsqueda amorosa, sí, pero cuya significación, sin duda, es mucho más oscura y compleja. El libro se divide en dos partes, con treinta y ocho capítulos en total, usando una estructura en la que se entremezclan varios niveles de sueños<sup>11</sup>, con una trama muy fantasiosa, preñada de contenidos alegóricos.

---

<sup>9</sup> Sobre este poema, sólo he encontrado esta referencia: CASELLA, MARIA TERESA; POZZI, GIOVANNI; *Francesco Colonna: Biografía e opere*. Antenore, Padua, 1959. Que me conste, no hay traducción a otros idiomas.

<sup>10</sup> El buen conocimiento de la arquitectura, por parte del autor, ha dado cierto plausibilidad a este candidato, que era además un protegido de la familia Colonna de Roma. Es posible que Alberti le gastara alguna clase de broma literaria a Francesco Colonna de Palestrina.

<sup>11</sup> Uno se llega a preguntar si Christopher Nolan había leído algo sobre este libro al escribir el guion de su celebrada película *Origen*.

Polifilo, embargado por el desamor, pues ha sido abandonado por su amada Polia, cae dormido en un pesado sueño. Aparece repentinamente en un prado (está soñando), donde no hay ningún atisbo de vida animada, sólo el silencio y la calma, y sigue caminando hasta tener que atravesar un espeso y agreste bosque, de ramaje cada vez más cerrado, donde el sol a duras penas alcanza el suelo. Polifilo se siente asfixiado, como si se hubiera “internado en los bosques de Hercinia”<sup>12</sup>, desorientado y perdido, tal y como le sucediera a Dante en su Selva Oscura. Llamativamente, reza al padre Júpiter para que le ayude, porque siente que va a fallecer. Exhausto y sediento, busca una fuente de agua, pero una extraña música, que procede de varias direcciones (como si jugaran con él) le distrae constantemente de su objetivo. Mientras la sed le abrasa, y sin lograr descubrir la procedencia de la música, finalmente cae desfallecido a la sombra de un roble, y vuelve a dormirse, para volver a soñar (dentro del primer sueño).

En el segundo sueño se le aparecen imágenes grandiosas, arquitecturas imposibles, pirámides, unos colosos metálicos, un elefante cargando con un obelisco (imagen ésta que inspiraría a Bernini una de sus esculturas más conocidas). Al acercarse a una de las pirámides, ve una entrada de acceso, pero teme internarse en la oscuridad. Al darse la vuelta, un dragón comienza a perseguirle y le cierra el paso, con lo que se ve obligado a seguir hacia adelante, hasta que se topa con cinco ninfas, que le conducirán al palacio real de Libertad, con sus doncellas Razón y Deseo. Llevado a la pirámide, se ve sometido a la decisión de escoger entre las puertas del Reino de Dios, del Reino del Amor o del Reino del Mundo. Polifilo, como buen amante, se introduce por la puerta del Amor, lo que era la decisión acertada, y llega hasta el templo de Venus, donde encuentra a Polia, que sí corresponde a su amor. Entonces viajan hasta la isla de Cítrea y celebran sus nupcias. Y aquí acaba el libro primero.

En la segunda parte, Polia cuenta la historia desde su punto de vista. Explica el origen de la ciudad de Treviso, de donde procede su familia. Cuenta cómo, en su primera juventud, una dura enfermedad le atacó, y cómo pidió ayuda a la casta Diana, a cambio de ofrecerle un perpetuo celibato. Viéndose milagrosamente curada, sintió que debía cumplir su promesa, aunque en un momento determinado decide huir del séquito y del templo de la diosa e internarse en la floresta, donde se topa con Cupido, que

---

<sup>12</sup> El bosque hercínico era conocido por griegos y romanos. Era un lugar lóbrego y tenebroso, en el sur de la antigua Germania, y ocupaba varios cientos de kilómetros al norte del Danubio, es decir, más allá del mundo civilizado, donde se desplegaban los horizontes de la barbarie.

castiga a dos muchachas por “resistirse a su poder”. Polia comprende que nadie puede oponerse al amor. Es entonces cuando viaja hasta el templo de Venus, para encontrarse con Polifilo, tan agotado que parece que va a expirar, pero ella le besa y su amor le revive completamente. Después, el narrador vuelve a ser Polifilo, que cuenta lo feliz que está con su amada, pero al ir a darle un beso todo desaparece de repente. El sol entra en la habitación, ya es de día. Todo había sido un sueño dentro de otro sueño.

No podemos entrar aquí en el simbolismo del Polifilo, lo cual daría para muchas páginas, pero convenía tener una idea general de su despliegue de imágenes para comprender mejor la fuente de inspiración de los emblemas salmantinos. En el caso de la universidad, hasta el siglo XX su interpretación no fue dada a conocer a un público más general, a través de publicaciones y trabajos de investigación especializados, cosa que no quiere decir necesariamente, claro está, que los emblemas hayan sido ignorados durante siglos, una vez que se “olvidara” su significado a partir del ocaso del Renacimiento, ni que fueran acaso considerados como una mera ornamentación del patio un tanto extravagante, aunque no podríamos afirmar casi nada sobre el tipo de tradiciones e interpretaciones que puedan haber existido con anterioridad, pues casi nada ha quedado por escrito, que se sepa. De todos modos, habida cuenta de los misterios y dificultades que todavía rodean a cualquier estudio iconológico de los relieves del edificio, los emblemas son quizá la parte, como dijimos, mejor conocida, pues disponemos de estas fuentes escritas que nos ayudan enormemente en su interpretación.

Se ha discutido mucho si los emblemas funcionan por separado, es decir, si cada uno de ellos nos transmite un mensaje individual e independiente de los demás, o si existe una clave que debamos aplicar al conjunto, si hay un único gran mensaje oculto en siete partes. Otra posibilidad, acaso más plausible, sea el hecho de que transmiten mensajes diferenciados aunque relacionados todos ellos con la misma temática, y por tanto complementarios entre sí. No está muy claro quién o quiénes fueron sus autores, siendo un candidato propuesto el humanista español, catedrático de Filosofía y Teología en la universidad, y rector de la misma desde 1529, Fernán Pérez de Oliva. También cabe pensar en los arquitectos Juan de Álava o Juan de Talavera (según las investigaciones más recientes, responsable de la fachada de la universidad) como colaboradores en su diseño y estructuración. Por otro lado, la mayoría de las imágenes han sido extraídas, como se dijo, de la *Poliphili Hypnerotomachia*, o *El Sueño de Polifilo* (1467), la novela

alegórica renacentista de Francesco Colonna, aunque adquieren aquí un nuevo significado. En conjunto, deberían leerse como una serie de alegorías morales conectadas con la relectura de la filosofía aristotélica, estoica y neoplatónica durante el período renacentista.

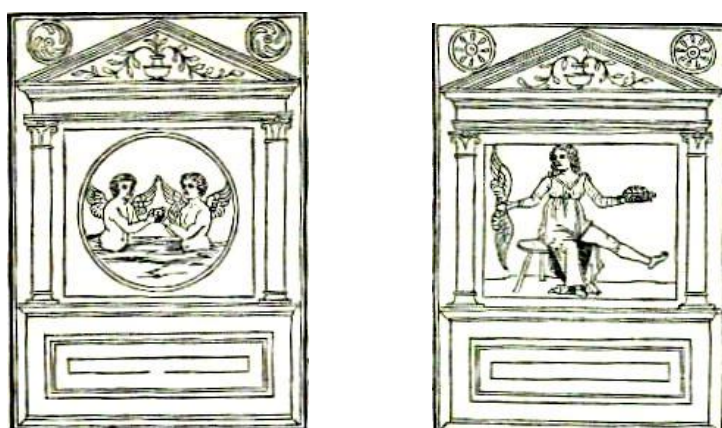
Analizaremos ahora, por separado, cada uno de los emblemas, según aparecen en el claustro, de izquierda a derecha.

### III- EMBLEMA PRIMERO: EL JUSTO MEDIO



Este enigma está dividido en dos partes. Dos textos lo flanquean a cada lado, y en el centro hay dos imágenes diferentes. Comenzando por la izquierda, puede leerse, en latín, “VELOCITATÊ SEDÊDO TARDITATÊ TÊPERA SÛGENDO”, es decir, “velocitatem sedendo tarditatem tempera surgendo”. Hay una errata corregida por los canteros, pues en un primer momento, por error, se escribió “tempora” (sienes) en lugar de “tempera”, y se percibe claramente cómo la talla en la piedra fue enmendada. La frase podría traducirse como “modera tu velocidad sentándote y tu lentitud levantándote”. A la derecha de este texto aparece una imagen de dos amorcillos sumergidos en el agua, que sostienen con sus manos, frente a frente, un objeto esférico, de manera simétrica. La escena se halla dentro de un medallón, flanqueado por dos columnas corintias que sujetan un friso y un frontón ornamentales sobre el mismo.

A la derecha de esta imagen, en la segunda mitad del enigma, aparece otra figura, igualmente protegida por un frontón decorativo. Esta vez se trata de una mujer que sostiene en su mano derecha unas alas, y en la izquierda una tortuga, mientras que su cadera derecha se muestra sentada en una especie de silla, con la pierna apoyada en el suelo, y alza en movimiento la pierna izquierda. Es decir, sostiene las alas en su “mitad corporal” sentada, y la tortuga en la mitad de su cuerpo que inicia el movimiento. Siguiendo hacia la derecha, tenemos otro texto, “MEDIVM TENVERE BEATI”, que traduciremos como “los felices (los bienaventurados) conservaron el medio”. Naturalmente, el texto de la derecha se refiere a la imagen de la izquierda, y a la inversa, el texto de la izquierda se refiere a la imagen de la derecha. Las dos imágenes están extraídas del *Sueño de Polifilo*.



Ambos enigmas ofrecen el mismo mensaje moral: Guarda el justo medio entre dos extremos. En el caso de los amorcillos, además de ser un alegre elemento ornamental, pueden simbolizar el deseo amoroso<sup>13</sup>, que en este caso estaría bajo el equilibrado control de la templanza como virtud. De todas maneras, no siempre es fácil atribuir un significado simbólico a los putti del Renacimiento, que en el arte salmantino aparecen en la mayor parte de edificios de la época, en las más variadas circunstancias. Al sujetar la esfera en medio, no se inclina ni a la derecha ni a la izquierda, permanece en su justo medio. Respecto a la mujer, las alas son, en este contexto, símbolo inequívoco de la rapidez, mientras que la tortuga lo es, obviamente, de la *tarditas* o sabia lentitud. Ni muy rápido ni muy lento, en un punto intermedio. Nuevamente se alude al término medio. Las alas son interpretables como símbolo del Amor<sup>14</sup>, y Ovidio nos dice sobre él

<sup>13</sup> El amor no se vincula únicamente a lo carnal, también puede aludir al amor por el bien, la virtud, sabiduría y la ciencia, propios de la Venus Celeste. De todas formas, en tanto advertencia, se referiría fundamentalmente al amor más mundano de la Venus Pándemos.

<sup>14</sup> DE TERVARENT (2002). Pág. 37.

(en su imagen de niño alado, “tan andariego por la vasta extensión del universo”), que “pesa poco y tiene además dos alas para elevarse volando, a las que es difícil imponer un ritmo”<sup>15</sup>. Las tortugas, que nunca salen de su casa -porque siempre la llevan sosegadamente a cuestas-, también son un símbolo del comedimiento, de las virtudes hogareñas de las mujeres y de la Venus Doméstica<sup>16</sup>, con lo que de algún modo se repetiría el mensaje del deseo controlado que vimos antes, y que alude a la templanza. Estamos, por tanto, ante un único jeroglífico que debe analizarse en conjunto. De todas formas, tal vez, considerando los textos, la cuestión de la templanza no es el mensaje central del enigma, sino la problemática moral del término medio. El enigma, no obstante, transmite ambos mensajes, demostrando la gran riqueza sugestiva y semántica que puede llegar a tener esta clase de piezas artísticas.

La noción de término medio, del justo equilibrio, de la evitación del exceso, está muy presente en la cultura clásica, y desde luego no era algo ajeno al espíritu griego. Ciertas lecturas alegóricas de algunos mitos, como el de Dédalo e Ícaro, así lo sugieren. Este mito es un ejemplo frecuentemente aducido. El ingenioso Dédalo, cautivo en Creta por el rey Minos junto a su hijo Ícaro, llegó a la conclusión de que la única forma que ambos tenían de escapar era por el aire, pues el rey vigilaba estrechamente todos los barcos que entraban y salían de la isla. Así, fabricó dos pares de alas, uniendo las plumas con tela y cera. Una vez fabricadas, y comprobando que eran funcionales, Dédalo advirtió a su hijo de que debía volar en un plano intermedio, ni muy alto ni muy bajo. Si remontaba el vuelo demasiado alto, se acercaría demasiado, peligrosamente, a Febo y su poder abrasador, pero si volaba muy bajo, se acercaría al agua del mar y la humedad o el oleaje podrían empapar las alas y hacerle caer. Siguiendo los versos de Ovidio,

*Instruit et natum 'medio' que 'ut limite curras,  
Icare,' ait 'moneo, ne, si demissior ibis,  
unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat:  
inter utrumque vola.*<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Citas del Arte de Amar, libro II. Extraídas de OVIDIO (1995). Pág. 52.

<sup>16</sup> DE TERVARENT (2002). Pág. 494.

<sup>17</sup> Las Metamorfosis, Ovidio, VIII, 202-205. Siguiendo la traducción de Ana Pérez Vega, “Instruye también a su hijo y: “Por la mitad de la senda que corras, /Ícaro”, dice, “te advierto, para que no, si más abatido irás, /la onda grave tus plumas, si más elevado, el fuego las abraza. /Entre lo uno y lo otro vuela...”. Ovidio vuelve a la historia de Dédalo e Ícaro en el *Arte de Amar*, al comienzo del libro II.

*Entre lo uno y lo otro vuela.* Al principio, el joven e inexperto Ícaro hizo caso a su padre, siguiéndole a semejante altura. Así, pasaron junto a Delos y Paros, pero al llegar a la altura de Samos, Ícaro empezó a ganar confianza, y a querer volar cada vez más alto. Al acercarse demasiado al calor del sol, la cera de sus alas se derritió, y todo el plumaje que le sostenía en el aire comenzó a desprenderse rápidamente. Ícaro cayó al vacío y falleció, sin que su padre pudiera hacer nada por ayudarle. En el mito se contrastan la sabiduría y prudencia de Dédalo con el carácter irreflexivo e impetuoso de la juventud, encarnada en Ícaro, que puede llegar a cometer imprudencias fatales. Esta irreflexión juvenil y sus peligros aparecen en mitos similares, como el de Faetón, en el que el protagonista, por su inexperiencia, pronto constata que su capricho le ha llevado a una situación sin remedio, pues no tiene fuerzas ni capacidad para manejar el carro solar y acaba cayendo e incendiando el mundo, hasta que Zeus se ve obligado a abatirlo con su rayo.

Para los antiguos helenos, la necesidad de contención ya era un problema moral de interés. Se atribuye a Cleóbulo, uno de los Siete Sabios, el haber afirmado *παν μέτρον ἄριστον* (“todo, en su justa medida, es lo más excelente”). Este ideal, asimismo, aparecía, según cuentan las diversas fuentes, como una de las inscripciones presentes en el recinto sagrado panhelénico por excelencia, el templo de Apolo en Delfos, bajo la sucinta fórmula del *μηδέν ἄγαν*, “nada en exceso”. Esta máxima se atribuía a Apolo<sup>18</sup>, y por lo tanto era un deber sagrado obedecerle, aunque, por más que lo hubiera dicho el dios, no era algo que siempre se respetara.

“Por lo demás, aunque los griegos tuviesen ciertamente su ideal de la moderación, se apartaron de él sin cesar por su voluntad de dominio. La constante lucha de las ciudades griegas entre sí, aun en los días de apogeo de la cultura griega- y aun cuando les interesaba evidentemente unirse contra un enemigo común-, las constantes revueltas en el seno de las ciudades, tanto si estaban dirigidas por un oligarca ambicioso como por un demagogo demócrata, la venalidad de tantos hombres públicos en la vida política griega –incluso cuando peligraban la seguridad y honor de su ciudad- todo esto patentiza lo fuerte que era en el griego el afán de poder, de dominio [...] Puede que, después de todo, no sea enteramente gratuito suponer, siguiendo la inspiración de

---

<sup>18</sup> Diógenes Laercio atribuye las máximas del templo también a los Siete Sabios.

Nietzsche, que gran parte de la religión olímpica fuese una represión que se impuso a sí mismo el dionisiaco griego.”<sup>19</sup>

El concepto de término medio aparece, por supuesto, en los filósofos griegos. Platón habla en ocasiones de la necesidad de alcanzar un término medio de equilibrio, fundamentalmente al tratar la virtud de la justicia (como en *Gorgias* 57 A), pero es Aristóteles quien desarrollará plena y consistentemente una teoría sobre el término medio y su pertinencia moral en la *Ética Nicomáquea*, conectándola con la búsqueda de la felicidad, o *eudaimonía*, como bien supremo del hombre. El libro no sólo era bien conocido desde la Edad Media, sino que estuvo en el centro de famosas polémicas intelectuales en el Renacimiento, como la *controversia alfonsiana*. Aristóteles acepta que la praxis humana se fundamenta, primariamente, en la consecución de algún bien (agathón), sólo que los bienes se subordinan unos a otros. Asume entonces que la felicidad es la finalidad natural (télos) del hombre, en tanto es para nosotros el bien supremo (perfecto, que no necesita de nada más, y último, pues está en la cúspide de una jerarquía de bienes, de modo que cualquier otro bien se supedita, en última instancia, a estar feliz y esto equivale a tener una vida buena). De este modo, la felicidad humana como bien supremo residirá en cumplir con nuestra función natural. En el esquema aristotélico, el alma humana, principio formal precedero de nuestra existencia viva, posee las facultades vegetativa, sensitiva e intelectual (o racional), esta última única en nuestra especie. Podemos decir que tenemos almas racionales, aunque cumplamos con las otras funciones vitales, y que la vida feliz se hallará en el desarrollo de la función de un alma racional de acuerdo a la areté, la excelencia, la virtud.

“Quizá sea obvio que hay acuerdo en llamar a la felicidad el bien supremo, pero persiste el deseo de que se explique todavía más claramente qué cosa es. Y, claro, esto quizás sería posible si se toma en consideración la función del hombre. Pues lo mismo que para un flautista y un escultor, y para cualquier artesano -en general, para aquellos de quienes hay una función y actividad- parece que el bien y lo correcto residen en la función [...] la vida es obviamente común con las plantas y se busca lo específico [...] a continuación le seguiría la vida sensitiva, mas parece también que ésta es común al caballo y al buey y a todo animal. Queda, entonces, la vida activa del elemento que posee razón [...] Si la función del hombre es la actividad del hombre conforme a la razón, o no sin la razón, y si decimos que genéricamente es la misma la acción de tal hombre y la acción de tal hombre competente (como, por ejemplo, la de un citarista y la de un citarista

---

<sup>19</sup> F. COPLESTON (2011). Págs. 20 y ss.



competente, y esto sucede sencillamente, claro está, en todos los casos) [...] si ello es así, entonces el bien humano es una actividad del alma conforme a la virtud [...] Y, todavía más, en una vida completa, pues una sola golondrina no hace verano, ni tampoco un solo día: Y así, ni un solo día ni un corto tiempo hacen al hombre feliz ni próspero.’<sup>20</sup>

Más adelante entraremos en la cuestión del tiempo, que también aparece en los enigmas. Si la felicidad, como bien supremo del hombre, se identifica con el ejercicio de una vida virtuosa, deberemos definir entonces qué es la virtud. Así pues, la virtud moral, en el Estagirita, es algo que se adquiere como un hábito -es fruto de una práctica sostenida, de un esfuerzo y de un aprendizaje, no es algo innato- y que consiste en actuar siempre según un término medio entre dos extremos que resultan viciosos, bien por ausencia, bien por exceso. Es decir, a la hora de actuar, siempre se puede no hacer lo suficiente (e incluso no hacer nada)... o hacer demasiado. Por ejemplo, la valentía sería un punto intermedio entre la completa falta de valor (cobardía) y la completa ausencia de miedo (temeridad). Una persona cobarde, no actuará cuando sea necesario, o lo hará insuficientemente, con lo que su conducta será inmoral y no podrá ser feliz, porque no está desarrollando su potencialidad como debería hacerlo. Por otro lado, una persona temeraria actuará siempre desmesuradamente, enfrentándose ciegamente a cualquier desafío o peligro, de modo que sólo el azar podrá salvarle de no destruirse a sí misma, y está claro que en eso no consiste la verdadera valentía, e incluso diríamos que es una forma de actuar manifiestamente irracional que bordea la demencia y la locura. Y alguien así tampoco alcanzará la felicidad, ni tal vez tenga una vida muy larga.

Al hablar de un término medio, no puede hacerse a través de un cálculo cuantitativo que pretendiera tener una aplicación universal, sino que hay que considerar la casuística particular de una manera cualitativa. Cada persona es diferente y no se requiere la misma forma de actuar para todos, aunque sí, podríamos añadir, una forma semejante de actuación. De otro modo sería fácil caer en la trampa de la falacia naturalista, y encubrir una conducta inmoral bajo el pretexto de limitaciones “naturales”<sup>21</sup>. Aristóteles ofrece el ejemplo del atleta Milón<sup>22</sup>, púgil cuya dieta no debería seguir alguien no habituado a los

---

<sup>20</sup> ARISTÓTELES (2007). Págs. 59-60.

<sup>21</sup> Como cuando una persona que ha actuado incorrectamente argumenta que ella “es así”. Se asume injustificadamente que su forma de actuar sea algo natural, con lo que en consecuencia no se le podría objetar nada (no se puede luchar contra la naturaleza). Pero esto es una forma perversa, falaz, de enfocar el razonamiento.

<sup>22</sup> Milón de Crotona fue un celebrado campeón de pugilato en varias competiciones griegas. Vivió en el siglo VI a.C. Durante muchos años, ningún otro luchador logró tumbarlo y su fuerza era tan descomunal que se decía que podía cargar con un novillo sobre sus hombros, o que había salvado a Pitágoras al sujetar

duros ejercicios o que físicamente no fuera tan grande, pues rápidamente se empacharía o tendría sobrepeso, de la misma manera que el atleta no podría alimentarse como alguien que no practicase tan duros entrenamientos y tuviera una dieta más parca, pues rápidamente arruinaría su físico. De ahí que no haya un único término medio, un término medio “matemático”, y que cada uno deba buscar el suyo. Tampoco significa esto que Aristóteles defienda una especie de relativismo total, cosa que no hace.

“[...] la virtud del hombre sería el estado gracias al cual el hombre llega a ser bueno y gracias al cual realiza bien su propia actividad. En qué sentido será ello así, ya lo hemos tratado, pero quedará claro también si consideramos de qué clase es la naturaleza de la virtud: en efecto, en todo lo que es continuo y divisible es posible tomar una parte mayor, una menor y una igual; y ello ya sea con respecto al propio objeto o en relación con nosotros; y la parte igual es un término medio del exceso y del defecto. Llamo término medio del objeto al que está a la misma distancia de cada uno de los extremos, cosa que es una y la misma para todo; y con respecto a nosotros, aquello que no tiene exceso ni defecto: esto en cambio no es único ni lo mismo en todo [...] Por consiguiente, la virtud es una cierta condición intermedia capaz, desde luego, de alcanzar el término medio.”<sup>23</sup>

De modo que, ontológicamente, y en su realización material (en la praxis humana), la virtud es un medio entre dos extremos, pero al definirse positivamente, desde una perspectiva de valoración moral, axiológica, la virtud es lo más valioso, es el extremo moralmente superior, al que debe aspirar el hombre. Por eso se habla de ejercer nuestra función *excelentemente*. En resumidas cuentas, Aristóteles propone una teoría ética eudemonista (la finalidad última de la vida humana es la felicidad), teleológica (la acción moral se basa en la prosecución de una finalidad) y, en cierto modo –y no en el sentido que le daba Sócrates- intelectualista, pues el ejercicio de la racionalidad y la vida teórica, contemplativa y virtuosa, son el fin superior y la más lograda felicidad. Y en este esquema el término medio como definición de la conducta virtuosa tiene un papel preponderante.

La filosofía aristotélica estuvo perdida para la cristiandad latina durante siglos, y hubo que esperar hasta los siglos XII y XIII para que su obra volviera a ser conocida, y

---

unos cascotes de un techo que se vino abajo. Otra leyenda afirma que quiso partir un tronco con la fuerza de su mano, pero que quedó atrapado, con el brazo incrustado en él. Indefenso y sin poder liberarse, al caer la noche una manada de lobos lo devoró. Para los griegos era el epítome de la fuerza y el volumen físicos en un hombre.

<sup>23</sup> ARISTÓTELES (2007). Págs. 83 y ss.

no sin dificultades de distinta clase (traducciones del árabe en España y Sicilia, traducciones del griego, como las Moerbeke, en los principados cruzados, en el oriente). La teoría ética de Aristóteles, sobretodo en la interpretación que de ella ofreció santo Tomás de Aquino, fue adoptada por la filosofía escolástica durante el Medievo y tendría vigencia durante muchos siglos. El Aquinate, propiamente, lo que realizó fue una síntesis entre la filosofía aristotélica (además de otras aportaciones de la filosofía griega) y la teología cristiana. De hecho, en el caso de la ética, acepta prácticamente cuanto le es posible de Aristóteles<sup>24</sup>, y reconoce, pues, que la felicidad sea un bien, incluso el más alto bien en esta vida terrenal desde el punto de vista de la razón, pero no puede definirse como el bien supremo, que se halla únicamente en Dios. Por ello, la felicidad de Aristóteles es una felicidad incompleta, que no ha conocido al Creador. Para santo Tomás, existe una felicidad natural imperfecta (conocimiento y amor a Dios imperfectos, en este mundo terrenal y en el tiempo finito de la vida terrenal humana), y una felicidad natural perfecta (conocimiento y amor a Dios en el más allá, en una vida de eterna beatitud). Se trata de una felicidad natural porque obedece al orden natural de la Creación, así como a la ordenación de la naturaleza humana (por su dimensión espiritual y racional), aunque no por ser natural es necesariamente universal, pues no todo hombre la alcanzará, sino únicamente en la medida en que sus actos humanos (libres y derivados de una voluntad racional) se sometan a la ley natural, que no puede contradecir la ley divina (y que no deberían contradecir, aunque tantas veces lo hagan, las leyes positivas de las sociedades y los Estados). Según santo Tomás, y así lo afirma varias veces en su obra<sup>25</sup>, “el hombre, por naturaleza, desea contemplar la esencia del Bien y la causa primera” (aquí es más bien platónico), cuestión a la que debe añadirse el papel de la gracia (que procedería sobrenaturalmente de Dios), lo cual ha dado lugar a problemas hermenéuticos de la obra tomista en los que no podemos entrar ahora<sup>26</sup>. Por descontado, esta suprema felicidad del hombre se completará siempre y cuando tenga fe en Dios y en la salvación de su alma (salvación por la fe y por las obras en el catolicismo). De todas formas, santo Tomás acepta prácticamente intacto el modelo

---

<sup>24</sup> Santo Tomás es rígido como teólogo, lo cual no debería sorprendernos, pero muy flexible como filósofo, y además no creía posible que, realmente, la razón contradijera las verdades de fe. Posiblemente entendió que el “silencio” de Aristóteles acerca de una posible vida futura era un “vacío” que la teología cristiana estaba destinada a llenar. Ciertamente, hay claros indicios de que Aristóteles no creía en la supervivencia de ningún principio individual tras el cambio sustancial que implicaba la muerte de una persona. Es decir, no habría un “más allá” de ningún tipo. Esto ha dado origen a agrias polémicas en la historia de la filosofía, que se prolongan hasta el Renacimiento.

<sup>25</sup> COPLESTON (2016). Tomo II, pág. 326 y ss.

<sup>26</sup> Particularmente en la relación entre lo natural en el hombre y la gracia sobrenatural divina.

explicativo de Aristóteles para definir la virtud como término medio, ya expuesto, aun debiendo explicar algunas aparentes (o manifiestas) aporías en relación a determinadas virtudes cristianas que parecen no ser, desde luego, un medio, como el ideal de pobreza o la defensa de la castidad. En este caso, vemos cómo el tomismo pone el acento en el valor de la regla racional, más que en una medianía entre dos extremos, y acepta que la voluntad de, por ejemplo, practicar el celibato puede obedecer a una racionalidad iluminada por Dios, que ayuda en la prosecución del fin sobrenatural al que está abocado el hombre. Sin embargo, podría argumentarse que no salva la contradicción y que es más que dudoso que Aristóteles aceptara semejante explicación. De todas maneras, santo Tomás reconoce que la castidad o la pobreza no son virtudes en sí mismas, incluso aunque sean voluntarias, y que son un extremo vicioso salvo que obedezcan a esa “vocación” inspirada. Por ejemplo, alguien que presumiera de pobreza por fanatismo o por pura vanidad, como si así fuera más virtuoso que los demás, no sería en realidad más que un extremista vicioso. Aunque la pobreza voluntaria, en determinadas circunstancias, es una virtud (cosa que habría chocado a Aristóteles). Esta lectura escolástica de Aristóteles llegará al Renacimiento y estará presente en la universidad, aunque debemos recordar que, por aquellos años, el aristotelismo no se reducía en exclusiva a esta larga tradición interpretativa, y que hubo un novedoso y polémico aristotelismo independiente (cuya figura clave es Pomponazzi).

Este concepto del término medio aparece, formulado de manera distinta, en Horacio (“*Virtus est medium uitiorum et utrimque deductum*”<sup>27</sup>). El poeta latino lo define desde la célebre fórmula de la *aurea mediocritas* (dorada medianía<sup>28</sup>):

*Auream quisquis mediocritatem*

*diligit, tutus caret obsoleti*

*sordibus tecti, caret invidenda*

*sobrius aula.*<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Extraído del primer libro de las *Epistolas*, XVIII.

<sup>28</sup> Semánticamente, la *mediocritas* horaciana no guarda ninguna relación con lo que entendemos por mediocridad.

<sup>29</sup> Extraído de la *Oda a Licinio*.

En este caso, la medianía se relaciona con la filosofía de Epicuro, que en parte adoptó Horacio para sí, tras su viaje al Ática. Para comprenderlo debidamente, tal vez sea más sencillo resumir con brevedad la ética epicúrea.

Epicuro de Samos desarrolló una de las escuelas de pensamiento más importantes del helenismo, escuela conocida como *El Jardín*, nombre dado por el lugar donde tenía su sede (unos terrenos en el hinterland ateniense, camino al puerto). Decidió ubicarse allí para encontrar un lugar retirado, donde él y su círculo de discípulos, o más propiamente amigos, pudieran estar tranquilos, alejados del trajín de la vida urbana y del mundanal ruido. Y, por qué no decirlo, en general de ese “deseo de dominio” que tenían muchos de sus connacionales y que él veía como algo perturbador e indeseable para el espíritu humano. El Jardín era un lugar abierto, donde no se hacía acepción de personas, lo cual resultaba un tanto escandaloso en aquella época, aunque a nosotros nos parezca –al menos en parte- algo digno de encomio. Así, Epicuro no cerraba sus puertas a los extranjeros –él mismo era uno de ellos, como también lo fue Aristóteles-, los esclavos o las mujeres. Al parecer muchas almas heridas acudieron allí en busca de ayuda, y la obtuvieron, pues la filosofía epicúrea se enfoca precisamente en tratar de ayudar al género humano a ser realmente feliz. De hecho, sus desarrollos teóricos se subordinan a este objetivo declarado. Epicuro defendía una ética hedonista que ha sido frecuentemente vilipendiada y malinterpretada por sus detractores, hasta el punto de llegar a ser una especie de “autor maldito”. Probablemente, la mayor parte de su obra se haya perdido por este motivo, incluso antes de que desapareciera el imperio romano de occidente. Hoy en día se usa coloquialmente la expresión “ser un epicúreo” para referirse a personas amantes de los placeres, vividores o *gourmands*, cuando esta visión de las cosas esté en los antípodas de lo que quiso transmitir Epicuro. Este filósofo buscaba un ideal de tranquilidad del alma, de ataraxia, así como de ausencia de dolor corporal (aponía), y entiende la felicidad humana como un estado en el que las perturbaciones anímicas o físicas se han reducido al mínimo. Y sólo en este sentido es un hedonista, al no distinguir un estado “neutral” entre el placer y el dolor más positivos, de modo que su definición del estado ideal, más que en placeres concretos, consiste en la ausencia de dolor (que él designa como placer). Así pues, Epicuro nos habla de placeres naturales, que siempre son en mayor o menor grado aceptables, y de hecho muchas veces irrenunciables, y de placeres artificiales, como aquel que se deriva del poder político o de la satisfacción de determinadas ambiciones, que siendo

artificiales deben erradicarse. El sabio debe renunciar a los placeres artificiales decididamente. Yendo más allá, Epicuro distingue entre placeres naturales necesarios, como el comer, el beber o el dormir, el gozar de salud, el no padecer violencia, etc., y naturales no necesarios, como degustar una buena comida, beber un buen vino, charlar con los amigos, dar un paseo por el campo o similares. En relación a los primeros, son necesarios y por tanto uno no puede renunciar a ellos. Los naturales no necesarios se pueden disfrutar, pero siempre de manera un tanto desapegada. Una cosa es saciar el hambre y otra ser un gourmand empedernido y glotón. En general, Epicuro busca los placeres *catástemáticos*, placeres estables y tranquilos, entendidos como evitación del dolor, e invita a llevar una vida serena alejada de posibles fuentes de estrés, perturbación o sufrimiento. También se preocupó, por otra parte, de un tratamiento más bien psicológico del dolor humano, abordando una serie de cuestiones que provocaban ansiedad a sus compañeros. Preguntado por la muerte, decía que propiamente “no existía”, pues cuando ella estaba nosotros ya no estábamos, y si estábamos (vivos) ella no estaba presente para nosotros. Epicuro se refería a que la muerte no es ninguna experiencia posible, no es nada para la conciencia individual. Esto no responde muy bien a la problemática del duelo cuando muere alguien querido, aunque Epicuro probablemente respondiera que, siendo la muerte algo natural, debía ser aceptada serenamente sin más. Vemos, siguiendo esta idea, que Epicuro no cree en ningún alma inmortal, ni en una justicia divina, ni en el destino, y siempre trató de quitar esos miedos a sus compañeros.

Horacio se acercó en su madurez al epicureísmo y, enfrentado a los cuestionamientos de algunos coetáneos (ya Cicerón había realizado duras e injustas críticas contra los epicúreos, equiparándolos a los cirenaicos), llegará a definirse como “cerdo de la pira de Epicuro. Veremos, entonces, en el poeta desarrollarse toda una serie de motivos epicúreos, que alaban la vida retirada y tranquila, que exhortan a conformarse y desarrollar el ideal de imperturbabilidad del espíritu. Los grandes tópicos horacianos pueden entenderse a la luz del epicureísmo, aunque posteriormente, en los significados que evocan, se hayan podido interpretar de múltiples formas. Tal cosa sucede con la ya mencionada *aurea mediocritas*, que aquí nos atañe. También, con el motivo del *carpe diem*, invitando a vivir bien el presente, sin preocuparse por el destino ni temer o ansiar el futuro:

*Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi  
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios  
temptaris numeros. ut melius, quidquid erit, pati.  
seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,  
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare  
Tyrrhenum. Sapias, vina liques et spatio brevi  
spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida  
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.*<sup>30</sup>

Y lo mismo sucede con el ideal de vida retirada, el *beatus ille*, que se volvería tan popular en el Renacimiento:

*Beatus ille qui procul negotiis,  
ut prisca gens mortalium  
paterna rura bobus exercet suis,  
solutus omni faenore,  
neque excitatur classico miles truci  
neque horret iratum mare,  
forumque vitat et superba civium  
potentiorum limina.*<sup>31</sup>

Y así sucesivamente con muchos otros tópicos literarios que eran tan populares en el Renacimiento, y que parten de Horacio u otros autores clásicos como Virgilio (caso del *locus amoenus*, ligado a la literatura bucólica pero que entronca con los ideales horacianos).

En este caso, Horacio describe el ideal de mostrar conformidad con lo que tenemos, de no ser excesivos en nada, pues del exceso se acarreará dolor, de afrontar con entereza cualquier acontecimiento y aprovechar el momento presente (el mencionado *carpe diem*). Lo bueno y lo malo se sucede en toda existencia, el tiempo hiere y el tiempo sana, y hay que mantenerse serenos, sin que haya una alegría desproporcionada y engañosa, ni, claro está, un lamento por lo inevitable. Aquí, la medianía es vista no sólo como posible virtud, sino como un equilibrio mental o estado de serenidad conectado con el ideal epicúreo de ataraxia tal y como lo entendieron muchos romanos.

---

<sup>30</sup> Odas 1, 11. En la reciente traducción de Vaughan: “No indagues —no es lícito saberlo— cuál fin para mí, cuál para ti los dioses han dispuesto, Leucónoe, ni tienteslos dados babilonios. Cuánto mejor será padecer cualquier cosa, ya que Júpiter te conceda muchos inviernos, ya el último que ahora destruye contra los escollos opuestos el mar Tirreno. Sé sabia, filtra los vinos y acorta al tiempo breve la esperanza larga. Mientras hablamos, se habrá fugado el tiempo celoso. Abraza el día y confía mínimamente en el futuro.”

<sup>31</sup> Epodos, 2, 1.

En mi opinión, ambas interpretaciones para el jeroglífico, la aristotélica y la horaciana, son perfectamente compatibles y eran conocidas en la época. Es muy probable que se quisieran sugerir esos significados múltiples, que no excluirían otros posibles, aprovechando la riqueza del método basado en jeroglíficos, como superación del mero lenguaje discursivo.

#### IV- EMBLEMA SEGUNDO: OMNIA VINCIT AMOR



El segundo de los enigmas también tiene sus fuentes en el *Polifilo*. Vemos dos imágenes, con sendos textos, uno a la izquierda del todo y otro a la derecha. Como veremos inmediatamente, las imágenes forman una sucesión cronológica (como si de un cómic se tratara) y los textos están unidos, tanto a las imágenes como entre sí. De este modo, se nos narra una historia que oculta significados muy complejos.

El texto de la izquierda reza: “Quis evadet?”, es decir, ¿quién escapa?, mientras que en el relieve aparece Amor (bajo la forma de niño alado) disparando sus flechas al cielo, para pasmo y admiración, tal vez incluso temor, de los hombres que contemplan la escena. El acto de Cupido es una tremenda osadía, pues significa que no hay límites para él, que puede atreverse con todo, que cualquiera puede ser su objetivo y recibir un áureo flechazo que le hiera de amores, incluso los dioses inmortales. En la escena de la derecha vemos lo que sucede después. Aparece el dios Marte, identificable por su atuendo militar, con su coraza abierta, mostrando ante Júpiter la herida en el pecho que



le ha hecho Cupido, a quien sujeta levemente por la nuca. El padre de los dioses, con un atuendo de rey, con corona y sentado en un trono, sujeta un cartel que dice “nemo” (nadie). Aunque los detalles de los relieves no están muy marcados, son muy expresivos y casi podemos adivinar, por lo que nos transmite su postura corporal, qué piensa y siente cada uno de los personajes. Marte está enojado, aunque se entrevea cierto cariño a Cupido, como si se tratase de un niño revoltoso que hubiera cometido alguna travesura. Cupido, lejos de mostrarse tímido o temeroso de un castigo, refleja el orgullo y la satisfacción en su lenguaje corporal, y en un envejecido Júpiter se adivina el cansancio de la impotencia, como si pensara “nada podemos hacer contra este niño”. El conjunto, en mi opinión, transmite cierto gracejo y simpatía. La leyenda de la derecha dice “Nemo vel duo”, que podríamos traducir como “Ninguno de los dos” o “ni tú ni yo”. Mientras Marte, sin excesiva severidad, ha conducido a Amor ante Júpiter para, entendemos, pedirle justicia por haberle atravesado el pecho con sus flechas, la única respuesta es la total resignación y aceptación. ¿Quién escapa al poder del amor? Nadie, ni tú ni yo. Nada puede hacerse contra el Amor, porque el Amor vence a todo.



El Amor es un concepto polisémico y poliédrico, posee muchas caras y casi una infinitud de matices. El Amor ha sido definido de muy diversas maneras. El Amor es una pasión (bien como mera afección del ánimo, o como sentimiento de atracción o emoción desbordada, que brota espontáneamente y que no procede de una motivación racionalmente establecida), una relación, una fuerza, una propiedad (del amante, estar lleno de amor, embargado de sentimiento amoroso) o una inclinación que suscita hacia sí el objeto amado. Existe un amor de tipo material, amor físico, amor sexual, amor al mundo o a las riquezas, amor, atracción del tipo que sea hacia seres concretos y materiales, y existe, también, un amor espiritual o intelectual, un amor que se torna más

etéreo y que se dirige hacia entidades de tipo inmaterial, con muchas variaciones intermedias entre ellos dos y aun dentro de los mismos, por supuesto. Se puede amar con intensidad, por ejemplo, intelectualmente a una persona, y también físicamente. Existe el amor maternal, el amor hacia los amigos, el amor místico hacia Dios. Pero también hay sentimientos menos intensos que podrían recibir el nombre de amor, como el gusto o el agrado, y así se puede amar una buena comida o una bella melodía.

Los problemas para definir el amor ya surgieron, claro está, en el mundo clásico, y nosotros hemos heredado semejante problemática. Ahorrándonos entrar en matices más específicos, podemos decir que los griegos reconocían tres grandes clases de amor, el amor como valoración, admiración, simpatía y atracción muy generales, en el que se incluye la amistad, que los griegos engloban bajo el término *philía*, y el amor como fuerza de atracción más extática, como deseo que anhela ser satisfecho, el *eros*. También existe el *ágape*, como sentimiento de amor desinteresado, incluso altruista o resignado, hacia otros seres, cuyo bien deseamos viéndolo como un valor en sí mismo. Este tipo de amor después adquirió connotaciones religiosas y también se refiere al amor providencial de Dios hacia las criaturas. Los latinos hablaban de *amor*, pero también de *charitas* y de *dilectio*. Vemos, pues, como desde un primer momento el ser humano ha sido consciente de lo difícil que era definir un concepto tan amplio. En la historia del pensamiento griego, el término aparece muy temprano, ya en el presocrático Empédocles, para designar una de las fuerzas que integran el orden cósmico (*filótes*), junto a su ineludible opuesto, el Odio desintegrador (*neikos*, también aparece a veces como *kótos*), que actúa como fuerza complementaria, “*Odio todo es de formas diferentes y separadas, mientras que en Amor va junto y se desea mutuamente.*”<sup>32</sup> Sin embargo, el pensador que más y mejor desarrolló la problemática del amor en la Grecia antigua fue Platón, el gran filósofo de la Atenas clásica, que será muy influyente en los siglos posteriores y en el Renacimiento. Hemos de destacar, fundamentalmente, el *Simposio* (o *Banquete*) y su diálogo hermano, el *Fedro*, aunque Platón trata del amor en otras varias obras, detallada o puntualmente, como en *La República*, *El Sofista* o *Las Leyes*. Así pues, el amor es un poderoso dios, es una locura, es un vástago irremediable de la “pobreza”, porque quien ama desea poseer sin alcanzar completamente su objeto amado, y quien posee enteramente deja de amar, pero también el amor es hijo de la

---

<sup>32</sup> Oñate (2004) pg. 219. La cita de Empédocles, del que se conservan pocos fragmentos, nos la aporta Simplicio.

riqueza, porque implica ya cierta posesión, ya se tiene amor hacia algo. El amor se mueve entre ambos polos y se define a través de una serie de conexiones, de relaciones, de amor de alguien hacia algo.

Platón distingue, claro está, entre varios tipos de amor, estableciendo diferencias axiológicas entre ellos, pues no todas las clases de amor son igualmente positivas para los seres humanos. Matizar esto es algo fundamental, pues afecta de lleno a la recepción platónica en el Renacimiento y ha sido fuente de malentendidos en más de una ocasión. Hay un amor terrenal, que Platón asocia con la Venus Demótica (Venus del Pueblo) y un amor celeste, el más importante y que se define por un anhelo espiritual más profundo, por la búsqueda de la genuina belleza intelectual que procede del mundo de las Formas eternas, y también por el deseo de conocimiento, que el filósofo liga a la Venus Olímpica. Pero el amor indeseable no se identifica, sin más, con el amor terrenal, salvo que sólo exista esta dimensión terrenal del mismo. Es decir, Platón no condena la belleza externa de los cuerpos materiales, siempre y cuando esa belleza sea trampolín para tender hacia la belleza del alma y las bellezas superiores, y finalmente hacia la Idea del Bien, lo absolutamente más digno de ser amado. Las bellezas corpóreas son, de este modo, un reflejo de lo Bello en sí, y el amor debe siempre ascender hacia la esencia de la Belleza.

“Es menester -comenzó- si se quiere ir por el recto camino hacia esta meta, comenzar desde la juventud a dirigirse hacia los cuerpos bellos y, si se conduce bien el iniciador, enamorarse primero de un solo cuerpo y engendrar en él bellos discursos; comprender luego que la belleza que reside en cualquier cuerpo es hermana de la que reside en el otro y que, si lo que se debe perseguir es la belleza de la forma, es gran insensatez no considerar que es una sola e idéntica cosa la belleza que hay en todos los cuerpos. Adquirido este concepto, es menester sosegar ese vehemente apego a uno sólo, despreciándolo y considerándolo de poca monta. Después de esto, tener por más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos, de tal modo que si alguien es discreto de alma, aunque tenga poca lozanía, baste ello para amarle, mostrarse solícito, engendrar y buscar palabras tales que puedan hacer mejores a los jóvenes, a fin de ser obligado nuevamente a contemplar la belleza que hay en las normas de conducta y en las leyes y a percibir que todo ello está unido por parentesco a sí mismo, para considerar así que la belleza del cuerpo es algo de escasa importancia. Después de las normas de conducta, es menester que el iniciador conduzca a las ciencias para que el iniciado vea a su vez la belleza de éstas [...] que vuelva su mirada a ese inmenso mar de la belleza y su contemplación le haga engendrar muchos, bellos y magníficos discursos y pensamientos en inagotable filosofía [...] En efecto, el que hasta aquí ha sido educado en las cuestiones amorosas y ha contemplado en este orden y en debida forma las cosas bellas, acercándose ya al grado supremo de iniciación en el amor, adquirirá de repente la visión

de algo que por naturaleza es admirablemente bello, aquello precisamente, Sócrates, por cuya causa tuvieron lugar todas las fatigas anteriores, que en primer lugar existe siempre, no nace ni muere, no crece ni decrece, que en segundo lugar no es bello por un lado y feo por el otro, ni tampoco unas veces bello y otras no, ni bello en un respecto y feo en el otro[...]Tampoco se mostrará[...] como un rostro, unas manos [...] el cuerpo, ni como un razonamiento, ni como un conocimiento[...] sino la propia belleza en sí que siempre es consiga misma específicamente única [monoeidés].”<sup>33</sup>

Después de Platón, hubo otros filósofos que desarrollaron provechosamente teorías semejantes, como Plutarco, para quien el *eros* es, en última instancia, una fuerza que atrae a la materia hacia las formas puras y hacia la forma pura del bien, o Plotino, máximo exponente del neoplatonismo<sup>34</sup> en el imperio romano. La filosofía plotiniana debe mucho a Platón, e integra su teoría del amor y la belleza en un sistema emanatista derivado de la teoría platónica de las Formas. Según Plotino, toda la realidad, todo lo existente, procede, a través de una emanación, en última instancia del Absoluto, o Uno, que, al igual que el sol no se apaga ni se consume por refulgir continuamente, emitiendo sus rayos en todas direcciones, así el Uno es la fuente de lo existente sin verse modificado en lo más mínimo. Plotino también lo designa con el nombre de Bien. El Nous o Intelecto es lo que primero procede del Uno, la primera de las emanaciones, y se identificaría con las Ideas platónicas, para surgir de él otro nivel de realidad que Plotino llama Alma, y finalmente nos topáramos con un último nivel, en los límites de la irrealidad, que es el mundo sensible. Al igual que Platón, Plotino es un dualista y considera que el hombre consta de una doble dimensión antropológica, material y espiritual. En el esquema plotiniano, el Uno es absolutamente trascendente, y va más de cualquier cosa que pueda predicarse sobre la esencia o la existencia, pero es también la fuente de toda esencia y toda existencia. Por lo tanto hay una doble dirección, desde el Uno hacia lo más existencial concreto y de esto hacia el Uno como su fuente de origen. Plotino llegó a tener, según Porfirio, y gracias a su marcado ascetismo y su gran capacidad de concentración, varios trances místicos en los que, al parecer, logró la unión con el Uno. El Nous es, mutatis mutandi, el mundo de las ideas platónicas, una realidad eterna de “pensamiento puro que se piensa a sí mismo”, con un conocimiento absoluto, realidad de la que participa por emanación el Alma, incluyendo la naturaleza

---

<sup>33</sup> PLATÓN (2001). Pg. 304 y ss.

<sup>34</sup> El neoplatonismo no se restringía a un renacer del platonismo, sino que resulta de una síntesis entre elementos filosóficos de diversas escuelas, por lo que la acepción es un poco inadecuada. De todas formas, en el tema que tratamos, Platón seguía siendo una autoridad y Plotino partirá de sus teorías.

espiritual humana. Las formas inteligibles que intuimos en el mundo sensible son ordenadas y conformadas por el alma, y más allá la materialidad pura casi se identifica con la irrealidad (aunque es innegable que tiene algún tipo de realidad). El esquema ascensional es muy semejante al de Platón y, por poner un ejemplo, en el sexto tratado de la primera Enéada, Plotino, al hablarnos sobre la belleza, hace referencia al Simposio platónico. Sin embargo, hay una diferencia crucial entre Plotino y Platón que tendrá hondas repercusiones, y tiene que ver con el papel de la representación artística de lo bello. Si para Platón las obras de arte carecen de valor, en la medida en que son “copias de copias”, es decir, copias que toman como modelo los cuerpos del mundo sensible, que son copias de las Formas eternas. Plotino, al contrario, reconoce que la obra de arte obtiene su belleza de la forma que ha impreso en ella el artista, y por tanto puede ser una herramienta más en el proceso de ascensión espiritual más allá del mundo sensible. Por tanto, el arte es un lugar privilegiado desde el cual meditar acerca de la correlación entre el amor y la belleza. Posteriormente, las tesis neoplatónicas serán incorporadas al Cristianismo, adaptándolas a un esquema creacionista, que identifica al Uno con Dios. De hecho, el neoplatonismo ayudaría a los primeros cristianos a perfilar y expresar mejor muchos de sus pensamientos, y ha pasado a la teología católica a través de san Agustín, que en su días se contó entre los neoplatónicos como parte de su largo “periplo espiritual” hasta su definitiva conversión cristiana. Según Plotino,

“Dirijámonos al mundo de lo sensible, e imaginad dos bloques de piedra, uno junto al otro. El primero es un bloque de piedra en bruto, sin tallar ni guardar relación alguna con el arte, mientras que el segundo ha sido cuidadosamente trabajado por las manos del artista. Éste ha creado la estatua de un dios o de un mortal, de una de las Gracias, de una Musa o, si se representa a un ser humano, imaginad que ha creado una figura que no sea un retrato concreto, sino una pieza en la que el escultor ha plasmado con todo su arte una gran belleza digna de ser amada. Debe comprenderse, entonces, que la piedra así labrada es bella no por su material, no en tanto piedra –pues entonces el primer bloque sería igual de atractivo- sino en virtud de la Forma o Idea introducida en ella por el arte. Forma que no está en el material, sino en el diseñador, en el artista, antes de esculpirse en la piedra; y así, el artista dispone de ella no por sus ojos y sus manos, sino por la *participación*<sup>35</sup> en el arte. La belleza, pues, existe en un plano mucho más alto en el arte que en lo puramente material [...] Por tanto, las artes no deberían menospreciarse con el pretexto de que operan creando por imitación, a partir de los objetos naturales, porque, para empezar, estos objetos naturales son en sí mismos imitaciones. Así pues, deberíamos reconocer que las piezas de arte derivan del mismo principio intelectual del que proceden los objetos

---

<sup>35</sup> Plotino usa intencionadamente este verbo para aludir a Platón y a su teoría del origen de las perecederas formas sensibles.

naturales, e incluso, yendo más allá, debe decirse que muchas obras de arte no imitan, precisamente, a esos mismos objetos naturales, y tienen una belleza que opera como añadidura sobre lo que nos ha ofrecido la propia naturaleza. Así, Fidias esculpió el Zeus Olímpico sin basarse en ningún modelo material y sensible, sino escogiendo aquella forma que Zeus emplearía si quisiera manifestarse a la vista de los mortales”<sup>36</sup>

El neoplatonismo como tal, considerando a sus autores originales, cobró nueva fuerza en el período humanista. Si bien es cierto que nunca había desaparecido su influencia, e incluso que gran parte de la filosofía cristiana se había cimentado sobre estas corrientes helenísticas, fundamentalmente gracias a san Agustín de Hipona –que en su momento fue un seguidor del neoplatonismo y que admitió muchos de sus postulados aun después de haberse convertido al cristianismo- fue en la Florencia del Renacimiento donde la vieja filosofía, en cuanto tal, pudo ser recuperada. Allí se asentó el más importante centro de estudios platónicos de la época, la Academia Platónica, cuyo mecenas fundador y protector fue Cosme de Médici. A nivel intelectual, la tutela filológica de los estudios, en un tiempo en el que todavía se estaba perfeccionando el uso del griego en Italia, recayó en Pletón (o Plethón), un sabio exiliado bizantino, erudito en la materia. No podemos olvidar el papel que tuvieron, asimismo, otros griegos como Argyropoulos o el cardenal Bessarión en el renacer del platonismo. En Florencia se trató de crear, en aras de la renovación moral y espiritual que exigía la época, una nueva síntesis entre la vieja sabiduría y la religión, esto es, entre el platonismo (y neoplatonismo) y la religión cristiana, de modo que los posicionamientos escolásticos pudieran verse superados. Es en este sentido en el que surge un rechazo del aristotelismo, más o menos matizado según los autores, pero que nunca será total ni absoluto. De hecho, tampoco rechazan de plano todo lo proveniente de la filosofía escolástica y veremos tanto elogiosos comentarios del tomismo como intentos por armonizar a Platón con Aristóteles.

Bajo el patronazgo de Cosme de Médici, Marsilio Ficino llegaría a ser el máximo exponentes de entre los nuevos académicos. Allí aprendió griego y allí tradujo y comentó el corpus platónico, así como el corpus hermeticum y también a Jámblico y a Plotino. Ficino fue ordenado sacerdote en edad madura, pero su pensamiento es muy

---

<sup>36</sup> Cita extraída de la *Quinta Enéada*, tal y como viene recogida en *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. W. W. Norton and Company. New York, 2001. Pg. 171 y ss. La traducción del inglés es mía.

independiente y refleja la gran libertad del momento (se aleja a veces de la ortodoxia católica), persiguiendo una síntesis, como se ha dicho entre el neoplatonismo y el cristianismo. Identifica la modalidad más elevada de amor, sin rechazar (como buen platónico) otras, como Amor a la Belleza Absoluta, que él identifica con el Dios cristiano, de modo que la filosofía compartida por Platón, Plotino y los santos neotestamentarios Pedro, Juan o Pablo es, en resumidas cuentas, la misma, aunque cambie la terminología se aludiría a algo que esencialmente lo mismo. Al toparse con aquellos párrafos de Platón o Plotino que puedan ser más incompatibles con el cristianismo, como la teoría de la reminiscencia, Ficino dará una curiosa vuelta de tuerca. Si bien Platón habla de la preexistencia de las almas, doctrina considerada herética por la Iglesia, Ficino seguiría reconociendo que hay cierta verdad en esas palabras y que la teoría de la reminiscencia, según la cual el alma, que ha contemplado las Formas en el hiperuranio antes de encarnarse corporalmente, pero que ha olvidado durante el mismo proceso su anterior existencia, siente que “recuerda” algo “eterno” al ver sus copias materiales en el mundo sensible. Como los cuerpos del mundo material están modelados sobre las formas, y así las bellezas particulares, como dijimos, participan de la Belleza en sí y de la esencia del Bien, es posible ascender desde ellos hacia las formas eternas. Pero Ficino afirma que esta misma teoría se halla en el cristianismo y sus constantes esfuerzos por demostrar la existencia de Dios a través de la perfección de sus criaturas. Según el pensador italiano, ambas teorías desembocan en algo muy similar, se puede llegar a Dios a través de las criaturas, según una ascensión espiritual y mística, aunque también con una base netamente racional (como en el tomismo). Vemos pues, tanto en Ficino como en el que había sido mentor de los nuevos helenistas, Platón, un metódico esfuerzo por crear una nueva espiritualidad fundiendo a Platón, Plotino, Jámblico, Proclo, el hermetismo y la magia, de un lado, con los escritos cristianos de Pablo, Juan o Pedro y san Agustín (que puede considerarse uno de los pioneros en esta clase de movimientos). Pico della Mirandola se hizo heredero de esta corriente, aunque abrió todavía más el abanico de posibilidades y mutuas influencias sincréticas, para incluir la mística cabalística hebrea (debidamente cristianizada) e incluso buscar la siempre controvertida armonía entre Platón y Aristóteles. De Pico della Mirandola es inolvidable su manera de exaltar el poder de la libertad humana, que es lo que define nuestra dignidad como criaturas, siendo el hombre un microcosmos en el que se despliega lo angélico y lo bestial, según dos direcciones abiertas a elección.

Así lo afirma en su *Oratio de hominis dignitate*, poniendo en boca de Dios las siguientes palabras:

“Oh Adán, no te he dado ni un lugar determinado, ni un aspecto propio, ni una prerrogativa peculiar con el fin de que poseas el lugar, el aspecto y la prerrogativa que conscientemente elijas y que de acuerdo con tu intención obtengas y conserves. La naturaleza definida de los otros seres está constreñida por las precisas leyes por mí prescriptas. Tú, en cambio, no constreñido por estrechez alguna, te la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te he consignado. Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informes y plasmases en la obra que prefirieses. Podrás degenerar en los seres inferiores que son las bestias, podrás regenerarte, según tu ánimo, en las realidades superiores que Son divinas.

¡Oh suma libertad de Dios padre, oh suma y admirable suerte del hombre al cual le ha sido concedido el obtener lo que desee, ser lo que quiera!

Las bestias en el momento mismo en que nacen, sacan consigo del vientre materno, como dice Lucilio, todo lo que tendrán después. Los espíritus superiores, desde un principio o poco después, fueron lo que serán eternamente. Al hombre, desde su nacimiento, el padre le confirió gérmenes de toda especie y gérmenes de toda vida. Y según como cada hombre los haya cultivado, madurarán en él y le darán sus frutos. Y si fueran vegetales, será planta; si sensibles, será bestia; si racionales, se elevará a animal celeste; si intelectuales, será ángel o hijo de Dios, y, si no contento con la suerte de ninguna criatura, se repliega en el centro de su unidad, transformando en un espíritu a solas con Dios en la solitaria oscuridad del Padre, él, que fue colocado sobre todas las cosas, las sobrepujará a todas.”<sup>37</sup>

Así pues, el hombre se hace a sí mismo, pues por naturaleza así fue conformado por Dios, y confrontado con la libertad como fundamento ontológico para una ética, se hará prioritaria una gran renovación moral y espiritual que ayude a la humanidad a desasirse de sus limitaciones y a elevar su cabeza para ver el inabarcable horizonte de posibilidades de que dispone, en una idea típica del optimismo de una parte de los humanistas. Y así, puede emprender su ascensión hacia lo divino y la absoluta belleza. Esta es una noción absolutamente neoplatónica, la de que en el hombre se produce el nexo entre dos mundos, el espiritual y el material. Pico della Mirandola, de todas

---

<sup>37</sup> La traducción la he tomado de la biblioteca digital Ciudad Seva. <https://ciudadseva.com/texto/discurso-sobre-la-dignidad-del-hombre>



formas, aun dentro de su amplia tolerancia y apertura de miras (admite ideas e influencias incluso de los árabes islámicos y cree en una especie de sabiduría perenne), tuvo también un ojo crítico con lo que estaba sucediendo a su alrededor, y así no admitió la magia ni la astrología (como lo había hecho Ficino), a las que consideraba supersticiones injustificables. Aunque no rechaza abiertamente a los escolásticos, e incluso se permite hablar elogiosamente de santo Tomás, es evidente que había adoptado un rumbo completamente alejado de la misma. Aunque, como se dijo, su última obra, inacabada, iba a ser un esfuerzo por aunar la filosofía platónica con la de Aristóteles. Su sobrino, Giovanni Francesco della Mirandola, también un humanista destacado, aunque no tan famoso, rechazaría esta vía, apostando exclusivamente por Platón.

Por otro lado, todas estas filosofías del amor, de origen platónico y neoplatónico, tendrán a un destacado representante en León Hebreo, judío portugués, nacido en Lisboa, que publicó sus *Diloghi d'Amore* en 1535, aproximadamente cuando se estaban terminando de labrar los emblemas de la universidad o muy poco después. En este libro, que se haría tremendamente popular, se desarrollaba una teoría análoga a las de Plotino y Ficino, en la que también se percibe el claro de Pico della Mirandola en su visión del hombre como mediación entre dos órdenes de realidad. Ideas similares ya habían circulado por la península en los libros del español Ramón de Sabunde (c.1385-1436), figura a veces injustamente olvidada del humanismo catalán, que combina en su obra la influencia del lulismo con la filosofía tomista, el platonismo y la mística medievales de san Anselmo y el neoplatonismo del Renacimiento. Su libro más conocido, *Theologia Naturalis*, tuvo una amplia difusión en España, incluidas las universidades, durante los siglos XV y XVI, aunque parte del libro fue introducida en el Índice durante la contrarreforma<sup>38</sup>, cuando había transcurrido más de un siglo tras el fallecimiento de Sabunde. Como buen lulista, Sabunde cree posible una demostración racional y convincente de la existencia de Dios, y habla de los dos libros “escritos” por la divinidad, el libro de la naturaleza y el libro de la revelación. Aunque ambos han sido escritos por Dios, el primero, la naturaleza, es inmutable e infalible en tanto manifestación divina, pues su esencia y contenidos no dependen de la mano humana (el hombre no puede alterar las leyes fundamentales de la naturaleza), mientras que

---

<sup>38</sup> El motivo de la condena fue afirmar que Dios revela su Verdad de múltiples formas y no exclusivamente en la Biblia.

reconoce que los libros revelados (y aquí podemos advertir una razón de por qué acabó siendo condenado) están sujetos a la intervención humana, lo que puede conllevar errores interpretativos e incluso falsificaciones, cosa que no sucede con el libro de la naturaleza. Sabunde combina los argumentos cosmológicos y teleológicos del tomismo con una variante del argumento ontológico, a fin de demostrar la existencia de Dios. Añade que es el Amor la gran fuerza que une a los hombres con Dios, y por Él, a los hombres entre sí y a con las criaturas. De hecho, gran parte del libro aborda la temática del amor. Este libro fue divulgado a través de toda una serie de versiones, gracias a que Pedro Dorland, monje cartujo belga, lo adaptó a un latín más correcto y clasicista. Esta versión de Dorland fue publicada por Cisneros, en Toledo, en el 1500, y circularán muchas versiones a lo largo del siglo XVI.

Estas ideas han sido reinterpretadas de diversos modos a lo largo de la historia, resuena en todo el Renacimiento y puede percibirse, desde la influencia de los teóricos del humanismo italiano<sup>39</sup>, por ejemplo, en el diseño conceptual de obras maestras del momento como la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, en la cual Adán desnudo es una creación a imagen de Dios (en el conocido fresco), y en el esplendor de los cuerpos desnudos se sugiere la presencia del creador, y la forma de volver a Él, de modo que esa belleza material es una forma de conectar con una belleza espiritual superior que le da sentido y significado.



---

<sup>39</sup> A través de la huella de los neoplatónicos renacentistas, entre los que destacan los miembros de la Academia florentina, y entre ellos Marsilio Ficino.

Esto se aplicaría también, como dijimos, a la Venus de la fachada, que no ha de verse, por el hecho de mostrarse desnuda, como una imagen que adquiriera connotaciones negativas, referidas a la tentación, la lujuria, el vicio o el pecado, sino al contrario. Creemos, en efecto y como se dijo, que algunas de las interpretaciones realizadas en ese sentido están equivocadas, y que en la fachada Venus simboliza, en su desnudez, aspectos positivos que en parte se relacionan con esta revisión del platonismo antiguo, que ya había sido filtrado por el neoplatonismo y por ideas místicas transmitidas y desarrolladas a lo largo de la Edad Media.

En el Cristianismo, el amor juega un papel central, estructural, y esto sucede desde el primer momento, en los escritos neotestamentarios. Jesucristo insiste constantemente en la importancia del amor como uno de los más altos valores humanos, entendido como *ágape* o *charitas*, preocupación y cuidado por el otro, entrega y altruismo. Es un mandato universal y hay que amar incluso a los enemigos, pues en ello resulta la diferencia y la verdadera excelencia moral. Dios mismo se define como Padre amoroso y providente, lo cual conlleva, igualmente, una visión personal del amor incluso a los niveles más altos de existencia. En contraste con el concepto predominante en el contexto griego, en el que el amor es engendrado a partir de la contemplación de lo bello, y anhela la unión con el objeto o persona amada porque se aprecia su perfección y la propia incompletitud, en la visión cristiana de Dios el amor también procede hacia abajo, de manera bidireccional, como si fuera una fuerza doble, es decir, es atractivo en su superabundancia y, al mismo tiempo, se da a entender que Dios atrae y se ve atraído, y el amor liga toda la creación, hasta el punto de que ésta se ha definido como un acto de amor por parte de Dios. De modo que el amor es una fuerza personal y cósmica a la vez, que todo lo abarca y todo lo inunda. Para el individuo, el amor es una y la más importante de las virtudes teologales. Siguiendo el texto de san Pablo:

“Si yo hablara todas las lenguas humanas y angélicas y me faltara el amor, no sería más que bronce que resuena y címbalo que retiñe. Y si tuviera el don de profecía, conociendo las cosas secretas con toda clase de conocimientos, y si tuviera tanta fe como para trasladar los montes, pero no tuviera amor, nada sería. Y si repartiera todo lo que poseo a los pobres y entregara mi cuerpo para ser quemado, pero sin tener amor, de nada me serviría. El amor es paciente, es servicial, no tiene envidia. El amor no quiere aparentar, ni se hace el importante. No actúa con bajeza, ni busca su propio interés egoísta. El amor no se deja llevar por la ira, sino que olvida las ofensas y es presto en el perdón. Nunca se alegra de la injusticia y siempre se complace con la verdad. El amor todo lo disculpa, todo lo cree, todo lo espera y todo lo soporta.

El amor nunca pasará. Algún día, las profecías ya no tendrán razón de ser, ni se hablará más en lenguas, ni se necesitará más conocimiento. Pues nosotros conocemos algo, no todo, y tampoco los profetas lo dicen todo. Pero cuando llegue lo perfecto, lo que es imperfecto desaparecerá. Cuando yo era niño, pensaba como niño, razonaba como niño. Pero cuando ya fui hombre, dejé atrás las cosas de niño. Ahora vemos como a través de un espejo, de forma confusa, pero entonces veremos cara a cara. Ahora solamente conozco en parte, pero entonces conoceré como fui conocido. Ahora tenemos la fe, la esperanza y el amor, pero el más importante es el amor.”

(I Cor 13, 1-13).

El amor es un mandato universal para la humanidad, y debemos amar a Dios, y por este amor a Dios- y porque Dios es amor- amar al prójimo como a uno mismo. El sacrificio expiatorio de su unigénito (la muerte redentora de Cristo en la cruz) fue el más grande acto de amor por la humanidad, a la que desea salvar del pecado y de la muerte eterna. Dice san Juan<sup>40</sup>, en la primera de sus epístolas:

“Queridos míos, amémonos los unos a los otros, porque el amor viene de Dios. Todo el que ama ha nacido de Dios y conoce a Dios. El que no ama, no ha conocido a Dios, pues Dios es amor. Envió Dios a su Hijo único a este mundo para darnos la vida por medio de Él. Así se manifestó el amor de Dios entre nosotros [...] Si tal fue el amor de Dios, también nosotros debemos amarnos mutuamente. A Dios nadie lo ha visto nunca, pero si nos amamos unos a otros, Dios permanece en nosotros y su amor se dilata libremente entre nosotros. Dios nos ha comunicado su espíritu, con esto comprobamos que permanecemos en Dios y Él en nosotros [...] nosotros hemos encontrado el amor que Dios nos tiene, y hemos creído en su amor. Dios es amor. El que permanece en el amor, en Dios permanece, y Dios en él. Cuando tenemos el amor perfecto nos sentimos seguros para el Día de Juicio [...] en el amor no hay temor. Mientras uno teme no conoce el amor perfecto. Entonces, amémonos nosotros, ya que él nos amó primero. El que dice que ama a Dios y odia a su hermano es un mentiroso, pues, ¿cómo puede amar a Dios, a quien no ve, si no ama a su hermano, a quien ve?”

(I Jn 4)

Como se ve, se recalcan insistentemente ciertas ideas básicas, sobre todo la definición de Dios y de todo el plan divino desde el prisma del amor, y la idea de que el amor entre los seres humanos se correlaciona con este amor de y hacia la divinidad. El problema de hablar del amor en términos generales es que se omiten muchos matices que pueden ser importantes, pues hay también posibles amores contradictorios. De todas formas, persiste la idea del poder del amor, en sus múltiples manifestaciones. La idea de

---

<sup>40</sup> Al hablar de san Juan somos conscientes de la problemática de la autoría de los escritos joánicos.

que el amor todo lo vence. Recordemos aquí los versos de Virgilio (Égloga X de *Las Bucólicas*, 50-69) de los que se ha extraído la conocida expresión (*amor omnia vincit*<sup>41</sup>):

“Ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita uersu  
carmina pastoris Siculi modulabor auena.  
Certum est in siluis inter spelaea ferarum  
malle pati tenerisque meos incidere Amores  
arboribus: crescent illae, crescetis, Amores.  
Interea mixtis lustrabo Maenala Nymphis,  
aut acris uenabor apros; non me ulla uetabunt  
frigora Parthenios canibus circumdare saltus.  
Iam mihi per rupes uideor lucosque sonantis  
ire; libet Partho torquere Cydonia cornu  
spicula; tamquam haec sit nostri medicina furoris,  
aut deus ille malis hominum mitescere discat!  
Iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis  
ipsa placent; ipsae rursus concedite, siluae.  
Non illum nostri possunt mutare labores,  
nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus,  
Sithoniasque niues hiemis subeamus aquosae,  
nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo,  
Aethiopum uersemus ouis sub sidere Cancri.  
Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori.”<sup>42</sup>

En el emblema, el dios que se queja ante Júpiter es Marte, lo cual tampoco es una elección casual. Vemos a Amor enfrentado a Marte y a Júpiter, al dios de la guerra y al soberano de los dioses. Opino que, en relación al relieve, Marte representa seguramente la dimensión más cercana a su homólogo griego Ares, y aquí omitiremos algunas

---

<sup>41</sup> El orden sintáctico de las palabras es diferente en el original de Virgilio (*omnia vincit Amor*), y ha pasado a la posteridad la versión que le dio Chaucer.

<sup>42</sup> “Iré y cantaré, al son de la avena del pastor siciliano, las canciones que he compuesto en verso calcídico. Decidido estoy ya a padecer en medio de las selvas, entre las cuevas de las fieras, y a grabar en los tiernos árboles mis amores; crecerán los árboles, y con ellos creceréis, amores míos. Entre tanto recorreré los márgenes del Ménalo en compañía de sus Ninfas, o cazaré los fieros jabalíes; no me impedirán los más rigurosos fríos rodear con mis perros los bosques partenios. Ya me estoy viendo ir por las breñas y los resonantes bosques; pláceme disparar saetas cidonias con el arco de los partos, como si todo esto fuese remedio para mi delirio o supiese aquel dios compadecerse de las desgracias de los hombres. Ya no me recrean las Hamadriades ni aun los mismos cantares; hasta de vosotras mismas, ¡oh selvas!, me despido para siempre. Mal podrían mis afanes mudar la condición de aquel dios; ni aun cuando bebiera las aguas del Hebro en mitad del invierno y arrostrase las nieves y las lluvias de la Tracia; ni aun cuando apacentase las ovejas de los etíopes bajo el signo de Cáncer, cuando se reseca y desquebraja la corteza en los altos olmos. El Amor lo vence todo; sometámonos, pues, al Amor.”. Según la traducción en prosa de Eugenio de Ochoa.

facetas importantes que en el culto romano le eran asociadas.<sup>43</sup> Visión, por lo general, común en el Renacimiento. Por tanto, si Marte es una encarnación de la hombría, de la violencia desatada y del ciego coraje contra los enemigos, de la fuerza destructiva en los campos de batalla, en cualquier caso una fuerza arrolladora y terrible, más poderoso que él es el Amor. Y lo mismo puede decirse respecto a Júpiter que, ejerciendo un poder soberano entre todos los dioses olímpicos, nada puede hacer contra Cupido. Otro hecho curioso es que el dios Amor escapa incluso a los deberes de obediencia y piedad filiales, pues era hijo de Marte –según la versión más divulgada de Simónides- o bien de Júpiter (según Cicerón<sup>44</sup>), los dioses que aquí aparecen y que no son capaces de controlarlo. En el mito, Cupido era un dios que, habiéndose criado en las espesuras de Chipre por fieras salvajes -pues su vida corría peligro, dado que Júpiter amenazó con aniquilarle, precisamente por miedo al nuevo poder que había nacido- adoptó en parte sus hábitos impredecibles, por lo cual era una especie de fuerza natural salvaje e irracional, a la que se aunaban los atributos de su madre (la belleza y la capacidad amatoria) y de su padre, lo cual, si asumimos la paternidad de Marte, implicaba que además tendría una gran osadía y no se detendría ante nada ni nadie. Cabe añadir que Júpiter perdonó a Cupido, pero eso no implicó que los dioses escaparan a su poder.

Una de las versiones más conocidas de este tema es el cuadro *Venus y Marte*, de Botticelli (c.1485). Ambos dioses aparecen recostados, unos frente al otro, Marte a la izquierda, profundamente dormido, semidesnudo y desarmado, Venus a la derecha, observándole cariñosamente con una media sonrisa en los labios. Entre ellos, unos pequeños sátiros juegan con las armas del dios, y uno de ellos hace sonar un cuerno en su oído. Aunque no todos así lo contemplan, considero que la interpretación adecuada es que Marte está tan completamente rendido que no es capaz de despertarse, mostrándose absolutamente vulnerable y sin poder alguno, mientras los sátiros –que aquí parecen asumir el rol que suele reservarse a los putti- se atreven a jugar con sus armas. Venus ha vencido abrumadoramente y domina la situación.

---

<sup>43</sup> Aunque el dios griego Ares fue asimilado a Marte, porque ambos se relacionaban con la guerra, sobre todo en su aspecto de arrebatado coraje, fuerza bruta y manifestación de virilidad, este último poseía unos atributos diferentes a la divinidad helénica. Y desde luego era un dios muy importante y con mucha devoción entre los romanos, cuyo culto se hallaba ampliamente extendido. El Ares griego nunca recibió semejante acogida popular, porque además sus atributos están más restringidos y en buena medida odiosos o temibles, porque se relacionaban con la brutalidad y devastación de las guerras, mientras que el lado más "inteligente" de los conflictos (su lado vinculado al pensamiento, las tecnologías, la estrategia, la política) se solía relacionar con Atenea, diosa que vencía antes con astucia que con fuerza.

<sup>44</sup> *De Natura Deorum*, III. Cicerón distingue dos dioses amorosos, Cupido (como pasión violenta e irrefrenable) y Amor (como delicado sentimiento de ternura). Sólo este último es hijo de Júpiter y Venus.

Se alude en este cuadro al poder del amor sobre el odio, la violencia y la guerra, encuadrado todo ellos en el contexto del neoplatonismo renacentista. Incluso astronómicamente, nos decía Marsilio Ficino, Marte siempre iba a la zaga de Venus en los cielos. Por lo que sabemos, Sandro Botticelli pintó su obra como regalo nupcial, inspirándose en la descripción que nos ha dejado Luciano de Samósata de una pintura de Aeción, en la que se representaban los esposales de Alejandro Magno y Roxana, a lo que añadió algunos comentarios de Lucrecio sobre el poder de Venus sobre Marte.



Es imprescindible conocer todo este trasfondo cristiano y neoplatónico para comprender debidamente toda la riqueza semántica que ofrece el emblema.

## V- EMBLEMA TERCERO: EL BUEN CONSEJO



El tercer emblema está dividido en dos partes. A la izquierda aparece el monstruo tricéfalo de Serapis, a la derecha el águila de Júpiter contra los gigantes. Analizaremos primero cada una de las imágenes por separado, con sus respectivos lemas. Después ofreceremos una lectura de conjunto.

Comenzaremos en primer lugar con el “monstruo de Serapis”. Se trata de una criatura de aspecto grotesco, un ser con tres cabezas, cuerpo antropomórfico y pezuñas por pies. Este monstruo lleva una esfera armilar en la mano derecha y sujeta con el brazo izquierdo una serpiente que también rodea su cuerpo, subiendo por el cuello y descendiendo hacia su pecho. Parece que este ofidio quiera cerrarse sobre sí mismo, mordiendo la cola, aunque no lo hace (no es, exactamente, un uróboro). El lema está dañado, aunque su texto ha podido reconstruirse sin excesiva dificultad: “lacerabit et conteret et irridebit”. Esto es, *herirá, triturará, reirá*.

Esta imagen tricéfala se remonta a las religiones sincréticas y los cultos místicos egipcios y pseudoegipcios (de la antigüedad tardía).<sup>45</sup> Como mencionamos más arriba, esta clase de imágenes gozaron de un gran interés desde la publicación de los *Hieroglyphica* de Horapolo (vuelto a publicar en 1419). El monstruo de tres cabezas estaba asociado con la divinidad sincrética Serapis, cuyo santuario más conocido era el *Serapeion* alejandrino (destruido en 391). En este templo existía una gran estatua del dios, labrada, según se decía, por Briaxis, el artista del mausoleo de Halicarnaso. Serapis aparecía de modo semejante al Zeus de Olimpia, sentado en un trono, con el

---

<sup>45</sup> PANOSFSKY (1987). Pg.174.



etro en la mano y el modius sobre la cabeza. A su lado estaba la escultura de este monstruo de tres cabezas, rodeado igualmente por una serpiente. En realidad, no sabemos muy bien cuál era su significado, aunque se han conservado estatuillas religiosas en terracota y exvotos con la figura, lo que demuestra que tenía su propio conjunto de fieles.

Serapis era una divinidad sincrética, de nueva creación. Se trata de uno de los ejemplos paradigmáticos del sincretismo religioso helenístico. Ya desde tiempos de Alejandro Magno había inquietado la diversidad de cultos en los nuevos territorios conquistados. Los griegos, desde Heródoto, sabían que los egipcios constituían “el pueblo más religioso del mundo”, y el factor religioso era uno de los pilares fundamentales para mantener el orden y el equilibrio en el país, considerando la mentalidad conservadora de sus habitantes.

El pueblo egipcio no había asimilado bien el dominio persa, y de hecho se lo quitó de encima en cuanto pudo, acogiendo favorablemente a Alejandro como a un libertador. Todavía estaba vivo el recuerdo de la locura y de las crueldades de Cambises II, el conquistador persa que había dado muerte al faraón y que se había mostrado totalmente irrespetuoso con las costumbres del Nilo. Heródoto, en sus *Historias* (III, 28-29) nos cuenta que Cambises, en quien ya se veían síntomas de inestabilidad mental, al ver cómo el pueblo de Egipto cambiaba sus ropas y realizaba ciertas ceremonias, porque se decía que había aparecido el dios Apis, pensó inmediatamente que algo se estaba urdiendo contra él. Como le insistían en que el dios al que veneraban no guardaba relación alguna con la guerra, ordenó, tras torturar y ejecutar a algunos hombres a fin de asegurarse de sus informaciones, llevar ante su presencia al buey en que, según una tradición antiquísima (como todo en Egipto), se encarnaba el dios. Viendo que era literalmente un animal, Cambises se mofó de los sacerdotes y trató de apuñalarlo en el vientre, para matarlo allí mismo, aunque sólo le hirió fatalmente en la cadera. Durante días, el pobre buey agonizó en su templo, hasta que murió y fue enterrado en secreto<sup>46</sup>. Los egipcios le contaron a Heródoto que la locura del rey persa se debió a un castigo divino por este sacrilegio, aunque el historiador griego recela de esta información. Más bien parecía que alguien que obraba así estuviera perturbado de antemano. En cualquier caso, la muerte de Apis en esas circunstancias era algo difícil de perdonar para los

---

<sup>46</sup> Más adelante circuló la leyenda de que Cambises murió de una herida que le realizaron en la cadera, como venganza de los dioses contra su maldad.

egipcios. Heródoto también relata, algunos párrafos antes<sup>47</sup>, que Cambises, dando otra muestra de su carácter psicótico e imprevisible, quiso incendiar el oráculo de Amón en Siwa, liderando al mismo tiempo personalmente una improvisada expedición contra Nubia. Mientras, al llegar sin víveres al desierto nubio, sus hombres acabaron recurriendo al canibalismo y Cambises tenía que ordenar el regreso, la expedición a Siwa, que también estaba constituida por un gran ejército, desaparecía sin dejar rastro. No se ha sabido qué sucedió, si es que sucedió algo, hasta el día de hoy. Según Heródoto, una furiosa tormenta del desierto, tal vez un temible simún, sepultó al ejército persa en las arenas para siempre<sup>48</sup>.

Alejandro seguramente era consciente de semejantes precedentes, que habían contribuido a su fulgurante éxito en el país. Empleando una política muy hábil, adoptando los usos locales, fue proclamado faraón. Más adelante, visitó el mismo oráculo de Amón<sup>49</sup> que los persas quisieron destruir, donde supuestamente preguntó si Zeus era su padre, a lo que habría recibido una respuesta afirmativa (al menos esto es lo que se contaba posteriormente, pues Alejandro siempre guardó el secreto de lo que había consultado en Siwa). Alejandro también había querido potenciar el poderoso culto a Amón, centrado en Tebas, pero el hecho de que quisiera asentar su centro de poder (la recién fundada Alejandría) en las inmediaciones del delta dificultaba sus propósitos, pues allí era Heliópolis el centro religioso más respetado, capital del culto solar a Ra. Los ptolemaicos, cuando se hicieron fuertes en Egipto, resolvieron esta problemática recurriendo a una nueva divinidad sincrética, combinación entre Osiris y Apis –el dios ultrajado sacrílegamente por Cambises. Fuentes tardías hablan de un culto a Serapis ya en tiempo de Alejandro, lo cual tampoco se puede descartar.

El Serapis alejandrino era un dios de raíces egipcias, pero de aspecto griego. Para su representación física se recurrió al estilo escultórico griego y se adaptó la iconografía de Zeus y Hades (este último una divinidad raramente representada). Así pues, Serapis era un dios con aspecto antropomórfico, con el modius (kalathos, en griego) sobre su cabeza y un cetro en la mano. Su figura entronizada tal vez se inspiró en el magnífico Zeus de Fidias. Según Plutarco, la escultura procedía en realidad de una ciudad griega,

---

<sup>47</sup> *Historias* III, 26 y ss.

<sup>48</sup> Existen indicios arqueológicos de que tal vez sea una historia verídica y no una leyenda.

<sup>49</sup> Para los griegos era un oráculo legítimo, pues asimilaron Amón a Zeus.

Sínope, en la costa del Mar Negro, lo cual parece poco probable<sup>50</sup>. Junto a Serapis se hallaba este monstruo tricéfalo, cuyo significado y sentido se nos escapa.

Se han ofrecido algunas hipótesis plausibles sobre el origen de tan extraña imagen. En efecto, Serapis estaba relacionado en su origen con el mundo subterráneo, con el Plutón helenístico-romano o con el Júpiter Estigio. Plutarco identifica al monstruo con el cancerbero, el perro de tres cabezas que guardaba las puertas del hdes. ES posible que, al mezclarse sincréticamente con las divinidades locales de Egipto, se mantuviera una de las cabezas de perro, pero se reemplazaran las otras dos con atributos de otros dioses egipcios, para enriquecer su significado. Así, según Panofsky, la cabeza canina y el aspecto tricéfalo de la bestia son lo que queda del Cancerbero que, posiblemente, fue colocado originalmente junto a Serapis. La cabeza de lobo procedería de Upuaut, y la de león de la diosa Sejmet<sup>51</sup>. El dios Upuaut fue llamado Opheus por los griegos. Aunque no tenía cabeza de lobo, sino de chacal o de perro, los griegos así lo malinterpretaron, hecho demostrable en el cambio de nombre que recibió la ciudad donde se veneraba la deidad (Licópolis). Tanto Upuaut como Sejmet eran dioses muy poderosos y, posiblemente, se aceptó la modificación del Cancerbero a fin de ganar más fieles. Respecto a la serpiente, también era un animal conectado en Egipto con Osiris y se atribuyó desde antiguo al propio Serapis. En la religión egipcia, las serpientes tenían una importante relación con el inframundo. La serpiente Mehen era un ofidio gigantesco que se enroscaba sobre la barca de Ra, para protegerle de Apofis, el caos reptante, también representado como serpiente. Para los griegos era, igualmente un animal importante. Por ejemplo, se podía conectar con Asclepio y su capacidad de devolver la vida a los muertos, al igual que la vida “renacía” todos los días con el dios solar Ra-Jepri, tras regresar del inframundo. Serapis guardaba cierta semejanza con el Asclepio griego por ser un dios sanador.

Uno de los testimonios más importantes conservados acerca de esta escultura, poco antes de que fuera destruida por una turba de fanáticos cristianos<sup>52</sup>, procede de los últimos tiempos del imperio romano, pues Macrobio la menciona, describe e interpreta en sus *Saturnalia*. Como el Serapeion fue destruido, suponemos que la escultura

---

<sup>50</sup> Este error se debe, seguramente, a alguna confusión derivada del nombre del dios.

<sup>51</sup> PANOFSKY (1987). Pg. 175.

<sup>52</sup> En la destrucción del Serapeion y su biblioteca, el 391.

desapareció en el 391, sin que quede del todo claro si Macrobio pudo llegar a verla personalmente, aunque alcanzó a coincidir cronológicamente con ella.

Este autor describe la estatua y explica su significado, aunque posiblemente su perspectiva no coincida enteramente con la interpretación genuina que se dio a este ser en el Egipto helenístico. El monstruo de Serapis tiene tres cabezas, la del centro es de león, la de la derecha de perro, “que intenta agradar con amistosa expresión”<sup>53</sup>, y la de la izquierda de “lobo rapaz”. Una serpiente rodea las tres cabezas y el cuerpo de este ser. A continuación, Macrobio explica lo que significa cada uno de los elementos mencionados. La cabeza de león representa el presente en su fuerza y plenitud. El lobo voraz es el pasado que todo lo devora, mientras que el futuro, con la esperanza que trae consigo, se nos antoja más favorable. De ahí que el perro olisque alegremente esperando el porvenir, representando por tanto el futuro. De este modo, el monstruo tricéfalo es una alegoría del tiempo. Macrobio, al asociar a Serapis con las divinidades solares<sup>54</sup>, es posible que se viera condicionado a asociar la imagen del monstruo con el tiempo (el sol pauta los días y las estaciones del año, en un modelo geocéntrico y geostático como el que asumiría Macrobio). También el uróboro, en la medida en que la serpiente sobre el monstruo tendiera a enroscarse sobre sí misma, pues en la antigüedad se creía que este animal tendía a morderse la cola, es símbolo del tiempo y la eternidad.

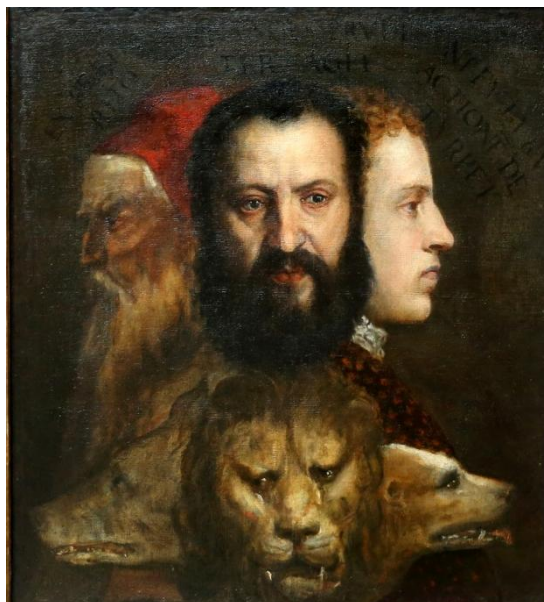
Por otra parte, la serpiente también es símbolo de la prudencia y ésta necesita del tiempo para poder desarrollarse (la inexperiencia y la juventud favorecen las imprudencias). Las alegorías de la prudencia, representada como un conjunto de tres cabezas humanas –normalmente de diferentes edades, para representar el paso del tiempo-, están presentes en el occidente europeo y bien documentadas desde época romana (Cicerón, san Alberto Magno, santo Tomás de Aquino, Dante)<sup>55</sup>, y se equipararían en artistas como Ticiano al monstruo de Serapis (“alegoría de la prudencia”).

---

<sup>53</sup> PANOFSKY (1987). Pg.176.

<sup>54</sup> PANOSFKY (1987). Pg.176.

<sup>55</sup> GABAUDAN (2012). Pg. 99.



En la pintura de Ticiano vemos cómo se solapan las cabezas humanas de diferentes edades con las cabezas animales. Este cuadro se aproxima al género de los emblemas. El lema dice “*ex praeterito, praesens prudenter agit, ni futura actione deturpet*” (*por la experiencia del pasado, obra con prudencia en el presente para no malograr el futuro*).

Esta alegoría de la prudencia como tres cabezas humanas está presente en la famosa escalera de la universidad (segunda pilastra), con lo que no parece descabellado que los artistas ya hicieran semejante asociación aquí, porque en la tercera pilastra está el monstruo tricéfalo de Serapis<sup>56</sup>. En este caso, el simbolismo ligado a la prudencia conectada con el transcurrir del tiempo se refuerza si consideramos otros elementos figurativos que entran en la interpretación de conjunto: El relieve del peregrino, en la base de la escalera, el tañedor de cornamusa y la danza morisca representada a lo largo del primer tramo.

En la parte baja de la escalera, por el lado interior, aparece el relieve de una figura con un bordón que mira hacia arriba, como si se dispusiera a acompañar a los estudiantes en el ascenso. Se puede identificar, por su aspecto, con un peregrino. Es posible que su bastón de caminante sea una vara florida<sup>57</sup>, a imitación de la bíblica vara de Aarón<sup>58</sup> o de la que la leyenda asocia con san José. En ambos casos, Dios se

---

<sup>56</sup> En efecto, el monstruo de Serapis aparece dos veces en el edificio de la universidad.

<sup>57</sup> GABAUDAN (2012). Pg. 98.

<sup>58</sup> Núm. 17, 1-13.

manifestó de manera prodigiosa, haciendo reverdecer, florecer e incluso dar frutos a una vara seca. Trasladado a un ámbito psicológico y espiritual, esta imagen simbólica aludiría al poder regenerador que tiene Dios sobre los hombres, pudiendo hacer rebrotar cosas buenas hasta en el alma más baldía y descarriada. También se relacionaría con la promesa de alcanzar buenos frutos si uno se mantiene en la senda del Señor y no se pierde por el camino, símil muy adecuado en relación el peregrino y lo que le espera por delante. Frente al peregrino, un niño sale de una flor, imagen que Cortés y Gabaudan identifican como un motivo remotamente helenístico, presente en el arte medieval germánico<sup>59</sup>, en el que se representaba al niño Jesús saliendo de una flor en obras de arte vinculadas con los buenos deseos del cambio de año. Es decir, de alguna manera le augura una buena suerte al peregrino en el nuevo camino que emprende, repitiéndose la misma idea. Los artistas tal vez estuvieran pensando en los estudiantes recién llegados a la universidad, que bien podían salir de ella como doctores o perderse por el camino sin lograr coronar con éxito sus estudios. En Salamanca, la vida estudiantil podía incluso ser peligrosa. Había lugares como *el desafiadero*, donde los estudiantes, al uso de la época, podían batirse en duelos por rencillas de honor que a veces terminaban trágicamente. Ya lo decía Erasmo, que siendo peregrinos en este mundo, convenía permanecer un poco al margen de lo más mundano<sup>60</sup>.

En el panel del tramo primero aparece la *danza morisca*, relieve que toma como base un grabado de Israel Van Meckenem<sup>61</sup>. En el centro, aparece una mujer con toca que apoya su mano izquierda en la cadera, saludando con la diestra alegremente a toda la concurrencia. La rodea un abigarrado tropel de músicos, juglares, bailarines y saltimbanquis, que hacen piruetas y pegan brincos. Algunos tienen cascabeles en los tobillos. Junto a la mujer, como cortejándola, aparecen un bufón o *loco* con orejas de asno, y un flautista tamborilero, y bajo ella un perro mordisqueando un hueso (tal vez símbolo de la vagancia y la impudicia). Precede a toda esta fiesta, abajo, en la primera pilastra, el tañedor de cornamusa, que está en paralelo al peregrino. Este personaje se relaciona con una pecaminosa jovialidad, y en artistas coetáneos, como *El Bosco*<sup>62</sup>, la cornamusa, por tener además cierto aspecto fálico, se asocia con la obscenidad y con el

---

<sup>59</sup> GABAUDAN (2012). Pg. 98.

<sup>60</sup> “Quanto al mundo visible, es de notar que porque somos en él peregrinos, no cumple que paremos mucho en sus cosas”. La frase es del *Enquiridión del caballero cristiano*, citado en GABAUDAN (2012). Pg. 99.

<sup>61</sup> GABAUDAN (2012). Pg. 100.

<sup>62</sup> En *El jardín de las delicias* aparece una cornamusa sobre un burdel.

pecado oculto tras todo este alegre jolgorio. Respecto al loco, verdadero arquetipo ya presente en la literatura y el arte medievales, representa el lado irracional de la humanidad, es el necio que se deja llevar alocadamente por sus impulsos primitivos con total frenesí. Así, se le representa en el arte en toda clase de situaciones indiscretas, sobando a mujeres, en compañía de prostitutas e incluso como un anticristo.

Una vez llegados a la segunda pilastra (que separa el primer tramo del segundo), vemos en el lado interior la ya referida representación alegórica de la prudencia, con tres rostros humanos. Por el lado exterior, allí hacia donde miraba el tocador de la gaita, aparece una criatura mitológica con busto de hermosa mujer, alas y cola de serpiente. Parece tratarse de una sirena o lamia, aunque su aspecto también recuerda al del hada Melusina de la leyenda artúrica, con lo que parece un espejo en su mano, mientras un diablo tira de su cola. Esta criatura es aquí un símbolo de la lujuria y la tentación, que con su espejo –objeto que suele aparecer en la iconografía de las sirenas en esta época– se alaba vanidosamente, mira el rostro de la muerte o invoca al Diablo. Criaturas semejantes aparecen en otros edificios del plateresco salmantino. Por ejemplo, en la fachada retablo de san Esteban, en el primer friso, aparecen cuatro harpías a las que atormentan unos putti. También aparecen harpías sobre la puerta de acceso a las Escuelas Menores, desde el patio de escuelas. En todos los casos, esta criatura simboliza el poder de la tentación y el pecado, al que hay que resistir.

En lo referido a la prudencia, el mensaje queda bastante claro, el peregrino se enfrenta en su viaje a los peligros de la tentación y el pecado, ocultos bajo formas seductoras que nos apartan de nuestro camino. Se opone, por tanto, la vía de la prudencia, que nos permite seguir ascendiendo mediante la virtud, a la vía de la insensatez, que hace que perdamos nuestra vida en los caminos de la disipación. En mi opinión, asimismo, la Prudencia aparece como alegoría también en la fachada rica, en la figura del hombre con casco y cimera de dragón, que aparece frente a la virtud cardinal de la Fuerza (representada en relieve con el busto de Hércules con la piel del león de Nemea). El león y el dragón son empleados, verbigracia, por Leonardo da Vinci como respectivos símbolos de la fuerza y la prudencia en uno de sus dibujos, al tiempo que las fuentes latinas confunden muchas veces a la serpiente con el dragón, mezclándose su simbolismo (en muchas fuentes clásicas se llega a usar indistintamente *anguis*, *serpens* y

draco para referirse a una serpiente o un dragón)<sup>63</sup>. Así pues, se puede argumentar que el dragón es también símbolo en este caso de la prudencia. Macrobio nos dice, asimismo, que esta criatura simboliza la vigilancia perseverante<sup>64</sup>.

Por todo lo aducido hasta ahora, creemos que el monstruo de Serapis ya podría estar revestido aquí, en el claustro, de esa lectura que alude a la prudencia, además del tiempo, aunque el lema no parezca sugerirlo. Es necesario ver el relieve dentro del conjunto del edificio, en relación a lo que se ve en la escalera y, a su vez, en relación con el resto del emblema (Júpiter y los gigantes). Así pues, en las alegorías de la prudencia el pasado se relaciona con la memoria, el presente con la inteligencia y el futuro con la previsión.

El monstruo de Serapis permanecería oculto durante unos nueve siglos, pues no volvería a ser conocido en occidente desde la antigüedad hasta el primer humanismo. Fue Petrarca, como en tantos otros casos, quien le devolvió la vida en el *África*<sup>65</sup>. En este poema, en el canto III, Petrarca se recrea en la mitología clásica al describir el palacio del rey Sifax, colmado de estatuas de los dioses paganos. La descripción del monstruo procede de Macrobio, también su interpretación, pero Petrarca prefiere omitir a Serapis, para poner como nuevo amo de la criatura al dios Apolo. Probablemente, las asociaciones que hace Macrobio de Serapis con las divinidades solares (con un débil fundamento en la naturaleza originariamente subterránea del dios Serapis), combinadas con el poder clarividente de Apolo respecto al tiempo y, por qué no decirlo, seguramente una preferencia personal, le animaron a provocar ese intercambio. El carácter visionario de las poetas y augures, la inspiración de las Musas, todo ello remite a Apolo, mientras que Serapis se le antojaría como un dios extraño e incomprensible.

Tanto Macrobio como Petrarca, por la forma un tanto ambigua en que describen el monstruo, dieron origen a las más extrañas representaciones, pues algunos artistas entendieron que la “unión de cabezas” con la serpiente significaba literalmente eso, es decir, que era algo así como un ofidio tricéfalo. Así lo interpretó Berchorus y así se representó en el siglo XV (*Ovidio moralisé, Libellus de imaginibus deorum, la Epitre d’Othéa* de Cristine de Pisan, las *Chroniques du Hainaut, Echecs amoureux, Practica musicae* de Gafurio). Hasta fines del siglo XVI no hay constancia de que el monstruo

---

<sup>63</sup> DE TERVARENT (2002). Pg. 218.

<sup>64</sup> *Saturnalia* I, XX.

<sup>65</sup> PANOFISKY (1987). Pg. 177.



recuperase su forma original (con Giovanni Stradano)<sup>66</sup>. Vemos, de hecho, cómo en Salamanca no posee la forma clásica de la escultura del Serapeion, sino que ha sido recreado imaginativamente, con cuerpo antropomórfico y pezuñas, pues en aquella época no estaba del todo claro cómo era la escultura original. Se ha recurrido a la imaginación para reconstruir a esta criatura. En vistas que una referencia al dios Pan o a los faunos o al Diabolo no tendría mucho sentido aquí, las pezuñas deben ser simplemente un complemento fantástico.

La atracción por lo egipcio y por la emblemática (esto último despuntando en el momento en que se crean los enigmas universitarios, pues los *Emblemata* de Alciati son de 1531, coetáneos a los relieves del claustro) produjo la “emancipación iconográfica” del monstruo, tal y como puede verse en Salamanca, aunque no descartaría que todavía permanezca la mitología solar en el emblema. En el *Sueño de Polifilo* -no podía ser de otro modo, habida cuenta de que es la gran obra de referencia para los canteros-, aparece igualmente el monstruo, en un pendón durante el Triunfo de Cupido, aunque es más bien algo decorativo en el libro. De todas formas, no hay mucha semejanza entre la ilustración del libro y la criatura del emblema salmantino. Mientras tanto, en los *Hieroglyphica* de Valeriano (1556), el monstruo de Serapis se identifica expresamente como una alegoría de la prudencia (aparece como símbolo del sol y símbolo de la prudencia).

Respecto al lema, muestra grandes semejanzas con algo que Giordano Bruno dirá décadas más adelante. En *Eroici Furori*<sup>67</sup>, se discute acerca de la naturaleza del tiempo. Para Cesarino, el tiempo es algo cíclico y, si épocas doradas tienden a verse eclipsadas y decaer, también épocas deprimidas están abocadas a volver a brillar. Pero el otro interlocutor, Maricondo, replica que el pasado es doloroso, pero el presente es peor todavía. Mientras tanto, el futuro, que nunca llega, encierra promesas que, aunque no se cumplen, nos permiten seguir viviendo. Considera Maricondo que el “monstruo egipcio” simboliza muy bien esto. El lobo hiere como recuerdo, pero el león es peor, pues el dolor presente es más directo. El perro es ingenuamente optimista respecto al futuro. Por eso el lobo hiere, el león tritura y el perro ríe. Esta lectura es antropológicamente muy pesimista, pero coexistió con aquella que asociaba al monstruo con la prudencia, tal y como aparece en la Iconología de cesare Ripa, más precisamente

---

<sup>66</sup> PANOFISKY (1987). Pg. 179.

<sup>67</sup> Libro II, cap. II.

como uno de los atributos del buen consejo. Pero a Ripa volveremos más tarde, tras analizar la segunda parte del emblema. Respecto a ésta, creo que la lectura del lema coincide claramente con lo que dirá Giordano Bruno. Pero hay un detalle importante, por si todo lo dicho hasta ahora no nos hubiera convencido de que la segunda lectura de la imagen guarda clara relación con la prudencia, y la esfera armilar, que es otro símbolo de la prudencia pues permite conocer el movimiento de los cuerpos celestes y guiarse por ellos<sup>68</sup>. Como el otro brazo sujeta a la serpiente, también interpretable como símbolo de prudencia, parece reforzarse esta asociación, complementando la idea pesimista de que el tiempo es inexorable y sólo ofrece sufrimiento y esperanzas traicionadas. Si reivindicamos la prudencia, reivindicamos la libertad y la posibilidad de buscar la prosecución de una vida bien guiada por buenas decisiones. Por otra parte, esta esfera armilar podría aludir a lo universal del tiempo<sup>69</sup> o al propio tiempo (que se calcula por los astros). En el *Sueño de Polifilo*, la esfera refuerza la idea de totalidad<sup>70</sup>. También el monstruo de Serapis aparece en el libro.



\*\*\*

En la segunda parte del emblema, aparece un águila —es discutible que pueda ser una lechuza— sobre un montículo de piedras o montaña. A ambos lados aparecen dos personajes antropomórficos armados hasta los dientes, con yelmo, armadura y lanza,

---

<sup>68</sup> DE TERVARENT (2002). Pg. 232.

<sup>69</sup> Ídem. Pg.233.

<sup>70</sup> Ídem. Pg.275.

con las etiquetas de *Briareus* y *Tipheus*. Debajo del montículo, sobresale un pequeño animal, que puede ser una rana, salamandra o lagarto. El lema, actualmente ilegible, se ha podido reconstruir y dice “tv nihil invita et facies dicesve”. Más adelante, al relacionarlo con su fuente de origen (Horacio), explicaremos qué significa.

En primer lugar, analizaremos las dos figuras inferiores, los dos seres mitológicos, representados como hombres armados de aspecto enfurecido y bestial. Se trata de Briareo y Tifón. Vemos que ascienden hacia el águila, que seguramente represente a Júpiter, en actitud amenazadora.

La historia de Briareo bebe de varias fuentes. No siempre se nos ofrece la misma versión y a veces aparece como aliado de Zeus en la Titanomaquia, mientras que en otras ocasiones aparece como su enemigo (lo cual cuadra más con el emblema).

En la *Teogonía* de Hesíodo, Briareo es uno de los tres Hecatónquiros, hijos de Urano y Gea, junto a Coto y Giges. Eran criaturas gigantescas, con cien brazos y cincuenta cabezas, de dimensiones y fuerza descomunales, al igual que toda la progenie del cielo y la tierra (los titanes, los cíclopes). Mostraron un carácter arrogante prácticamente desde el nacimiento, lo cual, junto a su aspecto grotesco e intimidante, hizo que su padre Urano sintiera odio hacia ellos, enterrándolos profundamente en Gea (la tierra) para no volver a verlos. Hesíodo nos cuenta que aquellos gigantes insolentes sufrieron enormemente su castigo. Cuando Cronos se rebeló contra su padre, Urano, castrándolo para que no engendrara ninguna otra criatura, liberó a sus hermanos titanes, pero dejó a los hecatónquiros sepultados con su gran dolor en las entrañas de la tierra.

Como nuevo gobernante, Cronos se casó con la titánide Rea, su hermana, con la que tuvo una progenie de varios dioses, a los que devoraba nada más nacer. De alguna manera, Cronos replicaba la conducta de su padre, Urano. Sin embargo, Zeus pudo ser salvado, pues Rea le entregó a Cronos una gran piedra envuelta en pañales, que devoró rápidamente pensando que era su hijo recién nacido. Cuando creció y se sintió lo bastante fuerte como para desafiar a su padre, se decidió a atacar a Cronos, obligándole a vomitar a sus hermanos. Es en este punto en el que estalla la Titanomaquia, el combate decisivo entre los titanes y los dioses olímpicos. Zeus se decidió a liberar y preparar a los hecatónquiros para que lucharan en su bando, cosa que hicieron gustosamente, pues Cronos se había negado a ayudarles. Así, mientras Zeus atacaba con su rayo a los titanes, los gigantes de muchas manos arrojaban piedras colosales contra

ellos. Finalmente, los titanes pudieron ser reducidos y encerrados en el Tártaro. Como premio a su buen hacer, Briareo recibió la mano de una de las hijas de Poseidón, mientras que sus otros dos hermanos quedaban como vigilantes de las puertas del Tártaro.

En la *Iliada*, Briareo, que también recibe el nombre alternativo de Egeón entre los hombres (por su poderío, su fuerza bruta y terquedad), ha de acudir al Olimpo para deshacer una conjura de los dioses contra Zeus, convocado por la madre de Aquiles, la nereida Tetis. Cuando varios dioses tienen previsto atar a Zeus, se interpone Briareo y así el crónida no cae en la trampa. En el poema homérico, Aquiles es consciente de que Zeus le debe su soberanía a Tetis, por lo que trata de usar el incidente para que el padre de los dioses apoye a los aqueos en la guerra. Esta historia es exclusiva de Homero.

En la desaparecida *Titanomaquia*, atribuida a Eumelo de Corinto, se relataba esta guerra entre los titanes y los olímpicos, pero ofreciéndose una versión totalmente distinta. En ella, Briareo es hijo de Gea y de Ponto, y lucha en el bando de los titanes contra Zeus. Como se ve, este poema debía de tener unas fuentes o seguir unas tradiciones distintas a las de Hesíodo. La idea de que el hecatónquiros Briareo fue enemigo de Zeus fue heredada por Virgilio, que coloca –en la *Eneida*– al gigante en el mundo subterráneo rodeado de toda clase de monstruos prodigiosos de la mitología (Centauros, la Hidra, Escila, las Gorgonas, la Quimera, las Arpías, Gerión). Según Virgilio, los hecatónquiros son una fuerza arrolladora que además escupe fuego por la boca.

También Ovidio es una fuente para obtener información sobre el hecatónquiros. En su caso, como Virgilio, no sigue la tradición hesiódica, sino la que se relaciona con la *Titanomaquia*. Según Ovidio, en sus *Fastos*, cuando los titanes cayeron, Briareo (que combatía junto a ellos), sacrificó con su hacha al ofitauro<sup>71</sup> que se hallaba junto a la laguna Estigia, pues se decía que quien quemase sus entrañas en el altar obtendría el poder sobre todos los dioses olímpicos. Sin embargo, cuando se disponía a hacerlo, Zeus mandó a una bandada de milanos que le atacó, arrebatándole de las manos los restos del ofitauro. Nuevamente, aparece el elemento fuego vinculado a Briareo. En premio a su apoyo, los dioses convirtieron en constelación a estas aves. Por otro lado, en *Las metamorfosis* también menciona Ovidio a Briareo, bajo el apelativo homérico de

---

<sup>71</sup> Monstruo mitológico hijo de Gea, mitad toro, mitad serpiente.

Egeón, y también relacionado con Ponto, tan grande y fuerte que era capaz de sujetar a las ballenas.

En el imperio romano, contrariamente a las fuentes latinas, la *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro ofrece una versión que retoma la lectura de Hesíodo, introduciendo algunos cambios, aunque aquí los hecatónquiros vuelven a ser aliados de los olímpicos. Briareo o sus hermanos centimanos se mencionan en diversos lugares de pasada, como en Platón u Horacio. El hecho de que Cervantes mencione a Briareo en el *Quijote*, en el episodio de los molinos, de manera muy adecuada por aludir al impresionante movimiento de los “cien brazos”, que el Caballero de la Triste Figura identifica con las aspas giratorias, es indicativo de su fama. Podemos decir que era un personaje conocido de la mitología, tal vez más que en la actualidad.

En el caso del emblema salmantino, resulta evidente que toma como base la interpretación de Briareo como enemigo de Zeus-Júpiter, presente en la tradición heredera de la *Titanomaquia*, es decir, en los clásicos latinos Virgilio y Ovidio.

Tipheo, por su parte, se identifica con el monstruo Tifón, un ser gigantesco y letal, con colas de serpiente y alas, nacido, según Hesíodo, de la unión de Gea con el Tártaro. Otras versiones lo suponen hijo de Hera o de Cronos. En este caso, Tifón siempre se muestra como un enemigo de los olímpicos, a quienes trata de derrocar, aunque fue finalmente vencido por Zeus, quien lo destrozó con sus truenos.

En la Teogonía, Hesíodo nos dice que Tifón fue concebido por Gea cuando los titanes cayeron derrotados en el Tártaro. Fue el último hijo que engendró, y lo hizo precisamente con el propio abismo, con el Tártaro, gracias a las artes de Afrodita. Sin duda, Gea deseaba vengarse de los dioses por haber encerrado a sus hijos (tal y como reconoce el Pseudo-Apolodoro) y la criatura que parió manifestaba ese odio, pues Tifón fue uno de los más pavorosos, violentos y grotescos monstruos que hay en los relatos mitológicos, hasta tal punto que hoy en día lo usamos para nombrar a uno de los fenómenos atmosféricos más arrolladores. Otras versiones simplemente dicen que lo engendró Gea por sí misma, como su último hijo.

Una tradición diferente dice que era hijo de Hera<sup>72</sup>, quien quiso un descendiente más poderoso que su marido Zeus, en venganza de que éste hubiera engendrado por sí solo a

---

<sup>72</sup> Tal y como recoge el *Himno homérico a Apolo*.

Atenea, pidiendo ayuda a las criaturas que habían sido confinadas en el Tártaro y a Gea, quedándose entonces encinta de un monstruo. Píndaro, Esquilo o el Pseudo-Apolodoro coinciden en que Tifón nació en las tierras bárbaras de Asia, en la montañosa Cilicia, donde habría sido criado por otro monstruo, la serpiente Pitón, que era como una segunda madre para él. Según algunas versiones del mito, Hera no estaba embarazada de él, sino que enterró allí unos huevos con la simiente de Cronos, de donde nacería Tifón. Cuando se reconciliara con su esposo, Hera lamentaría haber contribuido a introducir en el mundo semejante calamidad.

Todas las fuentes coinciden en el carácter puramente destructivo de Tifón. Hesíodo lo describe como una criatura bestialmente anárquica, a la que sólo mirar causaba terror, un ser híbrido y deforme, con cien cabezas y con colas de serpiente, de tamaño y fuerza colosales, que aniquilaba cuanto veía a su paso. En el arte, se le suele representar con torso humano, colas de serpiente y alas. Un fuego abrasaba su interior y podía escupir llamas con todo su cuerpo, mientras su presencia provocaba un estrépito aterrador, como si fuera un volcán que caminara. Emitía una algarabía ininteligible de sonidos animales, bramidos y rugidos, aunque también podía transmitir mensajes con sentido, pues los dioses entendían sus amenazas. Según la descripción poética del Pseudo-Apolodoro, eran tan grande que rozaba las estrellas con su cabeza, y sus brazos, terminados en dragones, abarcaban todo el oriente y todo el occidente. Llevaba una melena suelta sobre sus hombros y una barba hirsuta. A veces se dice que, como las Gorgonas, en lugar de cabello tenía serpientes. Según Nono de Panópolis, además del fuego rezumaba veneno por todo su cuerpo, que acababa con la vida de cuanto tocaba e infectaba la tierra allá por donde pasaba.

Por si esto no fuera suficiente, Tifón encontró una compañera en Equidna, otro monstruo mitad mujer mitad serpiente, con la que engendraría nuevas criaturas, a cada cual más horrible. De esta unión nacieron perros monstruosos de varias cabezas, como Ortro, que tenía dos cabezas, y el Cancerbero, que tenía tres. Más adelante, aunque no siempre están de acuerdo las fuentes, nacieron la Hidra de Lerna y la Quimera, el águila gigantesca que atacaría a Prometeo en el Cáucaso y Ladón, el dragón del jardín de las hespérides. A veces se dice que la Esfinge y el León de Nemea eran hijos o nietos –de ser descendencia de Ortro- de los dos monstruos, o bien se añaden a su descendencia criaturas a las que Hesíodo otorga otra paternidad, como el dragón de la Cólquide que protegía el vello de oro. La mayoría de estas criaturas serían vencidas por los héroes

griegos. Destaca aquí el papel de Hércules, que mató a Ortro porque el perro quiso proteger el ganado de Gerión, y en otro trabajo tuvo que domesticar al Cancerbero, que guardaba las puertas del Hades. También Hércules mató a la Hidra, a Ladón y al águila que atormentaba a Prometeo. Edipo venció a la Esfinge, al descifrar su enigma, tras lo cual esta sádica criatura se habría precipitado al vacío para quitarse la vida, llena de ira por haber sido derrotada. Respecto a la Quimera, fue muerta por Belerofonte, quien pudo obtener ventaja sobre el monstruo gracias a que cabalgaba y volaba sobre Pegaso. Si creemos que el dragón de la Cólquide era otro de los hijos de Tifón, lo mató Jasón en su viaje con los argonautas. Igualmente, los griegos creían que las serpientes que despedazaron a Laocoonte y sus hijos en las costas de la Tróade, domesticadas por Poseidón, eran hijas de Tifón y Equidna.

Tifón quería adueñarse del mundo, desafiando el nuevo orden establecido por Zeus tras la derrota de los titanes. Para ello, dio inicio a una espiral de violencia incontrolable, exterminando cuanto encontraba. Todas las fuentes coinciden en que la inesperada aparición de Tifón, arrojando rocas incandescentes contra el Olimpo, sembró el pánico entre los dioses, que incluso trataron de ocultarse y huir, pero también hay acuerdo en que nada pudo hacer finalmente contra Zeus. Junto a Nono, es el Pseudo-Apolodoro quien ofrece una versión más complicada del mito, narrando una guerra dificultosa entre ambos contendientes por la dominación cósmica, en la que Tifón, en un momento de los combates, consigue arrancarle, con la propia hoz que usaba contra él, los tendones a Zeus, dejándolo inútil y encerrándolo en una gruta de Cilicia. Ése fue el momento más crítico de la lucha. Sólo la astucia de Hermes, que fue capaz de engañar a Tifón y robarle los tendones, devolviéndoselos a su padre, salvaría la situación. En un combate de violencia inimaginable, Zeus logró abatir a Tifón desplegando toda su fuerza, golpeándolo atronadoramente con el poder de sus rayos mientras ardían el cielo y la tierra. Tifón cayó como un peso muerto, aturdido y envuelto en su propia humareda, para ser tragado por la tierra o acabar en el Tártaro. Los antiguos creían que algunos volcanes, como el Etna, o el que dio origen a la isla de Isquia, eran la manifestación de Tifón atrapado por siempre bajo la tierra. Según Esquilo, el poder de Tifón era tan grande que, aun atrapado, derretía las rocas y hacía que la tierra escupiese la lava. Existía toda una tradición en la antigüedad que relacionaba diversos accidentes geográficos, desde los volcanes hasta cráteres, simas o montañas, con esta lucha entre

Zeus y Tifón, estragos imborrables de la gran batalla que se había librado entre los inmortales.

Como hemos visto, tanto Briareo como Tifón son, en este contexto, la encarnación de las fuerzas primitivas de la naturaleza, contrarias al orden justo y racional que ejemplifica Zeus. En un sentido más simbólico, podríamos ver en ellos la asechanza continua de los instintos primitivos e irracionales en el ser humano, bien individual, bien colectivamente. El animalillo que asoma por debajo de las piedras podría ser una salamandra, debido al elemento fuego y a las ardientes pasiones representadas por los monstruos, llamas que subyacen bajo la racionalidad y justicia jupiterinas, al igual que Tifón era una fuerza colosal aplastada bajo el peso de la tierra, pero cuyo fuego de vez en cuando era tan fuerte que explotaba hacia afuera (en los volcanes). O tal vez sea una rana o sapo, como el animal que aparece en la fachada sobre la calavera –lo más célebre de la universidad y puede que de Salamanca entera- símbolo también de la tentación, la lujuria, la muerte y el pecado. Por tanto, el águila triunfante sobre todo ello es una representación de Zeus-Júpiter como soberano justo que vence al poder arrogante de la barbarie desatada, simbolizada a través de los dos seres mitológicos. Esto posee un simbolismo polisémico muy rico, como significación psicológica y cognitiva -la del águila como la nobleza del pensamiento, que alza con fuerza sus altos vuelos para ver, como dijo Aristóteles, las cosas desde una amplia visión de conjunto<sup>73</sup>-, como símbolo de los emperadores y del propio imperio (presuponiendo su carácter justo), en su lucha contra los salvajes, los bárbaros y los infieles (en un contexto de imperio cristiano), como símbolo de la virtud heroica, que acompaña a Hércules ocasionalmente en la iconografía, llevando en el aire a la virtud contra la fortuna.

El lema latino de este enigma nos remite a una cita de Horacio: “Tu nihil invita dices faciesve Minerva”<sup>74</sup>, *nada digas o hagas contra Minerva*. También puede entenderse, viendo el contexto más amplio de Horacio, como *nada podrás hacer o decir si tiene a Minerva en tu contra*. Esta frase completa cuanto hemos dicho sobre la batalla entre Júpiter y los monstruos irracionales, en el sentido de que Minerva, la Atenea de los griegos, era una diosa conectada con la inteligencia, la planificación, las artes, la sabiduría y el orden, nacida directamente de la inteligencia de su padre Júpiter (de la cabeza del dios, que tuvo que abrir Hefesto). Por otro lado, es una diosa que se controla

---

<sup>73</sup> DE TERVARENT (2002). Pg.31.

<sup>74</sup> Verso 385 del *Ars poetica*.



muy bien a sí misma. Aunque pueda dejarse llevar por emociones intensas, permanece siempre ajena a los instintos más “bestiales” que podemos ver en un ser humano (y en muchos dioses). Se trata de una diosa casta, que parece invulnerable al deseo erótico y que rechaza el acercamiento de los otros dioses, o de los mortales, ante lo que muestra gran indiferencia, aunque no en el sentido pudoroso y más oculto de Diana, que se esconde con su séquito por la floresta, sino porque ella espontáneamente es así, tiene esa independencia, está a medio camino entre la hombría y la feminidad, y busca además que la decencia sea respetada. Hefesto se enamoró de ella y trató inútilmente de forzarla (porque Atenea jamás habría accedido a tener libremente relaciones con él), pero ella huyó, haciendo que el semen del dios cayera en el suelo, de donde nació Erictonio, mitad humano y mitad serpiente (por ser, propiamente, hijo de Gea). Este personaje se confunde con el también rey de Atenas Cécrope, que era serpentiforme por haber nacido de la propia tierra. Es el único caso en que Atenea tuvo algo parecido a un hijo, aunque era adoptivo. En Atenas era venerada bajo la advocación de Atenea Pártenos, Atenea siempre virgen, a quien se dedicó el Partenón.

Minerva tomó parte en la Gigantomaquia del lado de su padre Júpiter, ayudando también a Hércules, y es probable que los artistas hayan mezclado este episodio mitológico con las narraciones sobre Briareo y Tifón. Se puede identificar fácilmente la insolencia irracional de los gigantes mitológicos con la que tuvieron los hecatónquiros o Tifón, al pretender tomar el poder de los olímpicos para sí mismos. En el caso de Horacio, que trata la gigantomaquia en las Odas IV y V, se añade una interpretación que enlaza con la época augusta, en una clara alusión a la *pax romana* y al concepto de *imperio aequo* (gobierno ecuánime, gobierno equitativo o justo) establecido gracias al princeps Augusto. Es fácil identificar, asimismo, el águila de Júpiter con el águila de Augusto, y a su vez, en la época en que se crean estos emblemas, con el águila imperial de Carlos V<sup>75</sup>. Para los poderes de la época, era corriente trazar este paralelismo con la mitología, equiparando a los enemigos del rey (como en el caso de Francisco I de Francia) o del emperador (como Carlos V) con los brutos que no merecen vencer y que deben ser derrotados, porque carecen de la mínima legitimidad para gobernar. Así, no es raro ver en la literatura y los panegíricos de la época equiparaciones de los turcos, los herejes o los rebeldes del tipo que fuera como “gigantes”, peligrosos pero carentes de autoridad moral. Además, Minerva siempre fue una diosa implacablemente justa.

---

<sup>75</sup> GABAUDAN (2012). Pg. 136.

Aunque había apoyado a los aqueos en la guerra de Troya, no dudó en castigar con la muerte a Áyax el Menor después de que éste hubiera violado a la princesa Casandra en su santuario.

En resumen, aquí en el emblema Minerva alude a la inteligencia y la racionalidad humana que dominan las pasiones y los instintos, según un ideal de justicia, equilibrio y ecuanimidad, que enlaza con el gobierno del padre Júpiter.

Resta ahora ofrecer una interpretación de conjunto, que aúne lo dicho sobre el monstruo de Serapis con lo dicho sobre Júpiter, Minerva y los brutos. Para ello vamos a apoyarnos en la *Iconología* de Cesare Ripa. Somos conscientes de que el libro de Ripa es bastante posterior a los emblemas, pero creemos que su interpretación se acerca a lo que se quiso transmitir en el claustro universitario, pues la imaginería alegórica que describe, en buena medida, resulta coincidente y remite seguramente a las mismas fuentes. Hemos identificado el significado global del emblema con “el buen consejo” de Ripa. Creemos que se quiere transmitir globalmente una idea muy similar.

Según Ripa, el Consejo, o Buen Consejo, es un anciano “con largos ropajes de color rojo”, que podría relacionarse con el color de la autoridad (la púrpura de los antiguos senadores, los emperadores y de los cardenales de Roma). Este anciano lleva sobre su pecho, colgado de su cuello a través de una cadena de oro, un corazón. En su diestra tiene un libro cerrado, sobre el que se posa una lechuza (en el grabado que acompaña a la descripción parece más bien un pequeño mochuelo), mientras que en su mano izquierda tiene tres cabezas, que sujeta por el cuello. Las cabezas, no hay aquí sorpresa, son de izquierda a derecha las de un lobo, un león y un perro. Con su pie derecho, este anciano pisa un delfín y una cabeza de oso.

A la hora de definir el *buen consejo*, Ripa dice lo siguiente:

“Podríamos decir que el buen consejo consiste en aquella rectitud que, atendiendo a la utilidad, a un fin determinado se encamina, siendo su más cierta guía y cualidad la prudencia, según dice Aristóteles en su *Ética*, lib. VI, cap. IX: *Bona consultatio rectitudo ea esse videtur, quae secundum utilitatem ad quandam finem spectat, cuius prudentia vera existimatrix est* [la buena deliberación parece ser esa rectitud que conforme a lo conveniente mira a un cierto fin del que la prudencia es la que verdaderamente lo advierte]. Por otra parte el consejo, según el mismo Filósofo asegura, no es ciencia, puesto que no busca lo que se puede determinar con exactitud, ni tampoco conjetura, pues ésta se realiza con presteza y sin mucha meditación, mientras el consejo se da tras largo tiempo de madurar las razones que mejor convienen. Y aún añadiremos que

tampoco es opinión por ser la opinión lo que sin consejo se tiene generalmente por determinado. Mas veamos ahora con mayor claridad en qué cosa consiste la figura presente.

Es el Consejo un discurso y deliberación que se realiza sobre cosas inciertas y dudosas que se deban afrontar, de modo que utilizándose la razón se elige y resuelve lo que parezca más expeditivo y que pueda producir mejores, más útiles, y más beneficiosos efectos.<sup>76</sup>

En relación a la alegoría, Ripa explica lo siguiente. Citando a san Ambrosio, el consejo es un anciano porque “la vejez es más útil en los consejos” (*senectus est in consiliis utilior*), debido a la mayor madurez y experiencia. Es imposible que un joven de consejos tan buenos como un anciano, porque no ha tenido el tiempo suficiente de aprender tantas cosas sobre la vida. Por eso, nos dice Ripa, los jóvenes deben tomar consejo de sus mayores. Así pues, vemos que la prudencia, el tiempo y el buen consejo van juntos, al igual que vimos en la primera mitad del emblema.

Ripa ilustra esta idea con varios ejemplos extraídos de la literatura, la historia y la mitología clásicas. En la *Ilíada*, el anciano Néstor es quien actúa como consejero ante Aquiles y Agamenón, que estaban enfrentados, diciéndoles que deberían hacerle caso sólo por el hecho de ser más mayor y de haber conocido a guerreros todavía más fuertes y bravos que ellos. Néstor, además, es consciente de que en la guerra la fuerza y el vigor en el combate son de los jóvenes, pero el consejo es patrimonio de los ancianos, que también así, como él, contribuyen decisivamente a la victoria. Ripa prosigue haciendo referencia a una máxima de Plutarco, que dice que una ciudad aconsejada por los ancianos y amparada por las armas de los jóvenes, es invulnerable. Por este motivo, Agamenón demostró su inteligencia al reunir un consejo de ancianos en la nave de Néstor, haciendo que el resto de aqueos obedecería sus resoluciones. También los espartanos tenían, por mandato de Licurgo, un consejo de ancianos junto a sus reyes, los *gerontes*, del mismo modo que el senado de Roma había tomado su nombre de *senex*, viejo.

El traje largo del anciano es síntoma de dignidad, como si fuera una túnica o toga, que es rojo púrpura por la autoridad de que está revestido y por la caridad a este color asociada. La caridad es una de las virtudes teologales y uno de los siete actos de misericordia, y se demuestra que el anciano, al dar el buen consejo, busca desinteresadamente el bien ajeno. Lleva un corazón como colgante porque, según cree

---

<sup>76</sup> RIPA (2002). Pg. 218-219.

Ripa, ya en Egipto el consejo se representaba con esa forma, porque si es bueno se dice desde el corazón, con toda franqueza, afecto y sinceridad. Lleva un libro en alusión al estudio y la sabiduría, y por eso también está posado sobre el libro el mochuelo de Minerva. Sin sabiduría y conocimientos no puede haber buen consejo. El mochuelo (o lechuza) se vinculó con Minerva por ejemplificar muy bien la facultad de moverse sobre la oscuridad de la ignorancia, siendo un ave de grandes ojos, y hábitos nocturnos. También vieron los antiguos en él y su penetrante mirada una referencia a la meditación y el estudio que se hace en la tranquilidad del ocaso y la noche. El mochuelo ve cuando nadie más lo hace, pudiendo orientarse en las tinieblas. Ripa recuerda cómo los senadores romanos grabaron una lechuza en honor de Domiciano, pero que luego este emperador traicionó esta promesa de ser un sabio gobernante, mostrándose cada vez más degenerado. El libro sobre el que se posa la lechuza está cerrado porque los consejos son confidenciales y sólo deben dirigirse a quienes les afectan directamente. No son algo que se difunda públicamente.

En relación a los animales de Serapis, Ripa cita a Macrobio, aunque ofrece alguna curiosa información, como decir que el pasado es el lobo por tener este animal una pobre memoria y olvidar rápidamente cuanto ha sucedido. El león es el brío y fuerza del presente y el perro representa el futuro. Los perros, esperando ser recompensados, saludan a los hombres con esperanza y buen humor. Cita a Diógenes Laercio, quien a su vez cita a Platón, diciéndonos que “*consilium tripartitum est, aliud quippe a praeterito, aliud a futuro, aliud a presenti tempore sumitur*” [*el consejo es tripartito, en efecto, una parte se toma del pasado, otra del futuro y otra del tiempo presente*].<sup>77</sup>

Del pasado, se aprende viendo cuanto ha sucedido y extrayendo sus consecuencias, mientras que el presente exige la atención de no dejarnos llevar por el mero deleite, sino de adoptar decisiones racionales, previendo los resultados de nuestros actos presentes. Ripa cita a demóstenes, pues el orador ateniense decía que no importa lo agradable del momento si ignoramos lo que vendrá después. Y por eso entra el futuro en el buen consejo.

Ripa también añade que las tres cabezas son símbolo de la prudencia<sup>78</sup>, siguiendo a Pierio y a Séneca. El filósofo cordobés dejó escrito que el ánimo prudente se rige por las

---

<sup>77</sup> RIPA (2002). Pg.223.

<sup>78</sup> Ídem. Pg.224.

tres etapas del tiempo, según un presente ordenado, un futuro previsto y un pasado recordado. Tanto es así que Séneca insiste en que quien olvida las lecciones del pasado es como si hubiera muerto ya, y quien no piensa en el futuro está desprevenido y es totalmente vulnerable. Sin prudencia no hay buen consejo, como dijo san Bernardo. Ripa concluye en que, para el buen consejo, es tan necesaria la sabiduría como la prudencia.

El delfín aparece en alguno de los emblemas de Salamanca, pero no así el oso. El primero es un animal que simboliza la rapidez, por su gran velocidad y agilidad en los mares, y lo que se nos dice es que no se pueden dar buenos consejos precipitadamente. Ripa cita en defensa de esto a san Gregorio y a Tácito. Si bien, como decía Aristóteles, hay que actuar rápida y decididamente cuando se adopta una resolución, la meditación sobre la misma debe hacerse sosegadamente. Aquí introduce Ripa una frase muy buena de Patroclo, capitán del rey Demetrio, quien, insistiéndole el monarca en que atacara a un débil Ptolomeo, replicó aquello de “*in quibus poenitentia non habet locum, magno pondere attentandum est*” [*aquello en lo que no hay lugar para el arrepentimiento ha de emprenderse con pies de plomo*]<sup>79</sup>. El oso es el animal de la ira, pues no hay tampoco buen consejo de alguien iracundo. Juntos, significan que el peor consejo posible se da cuando alguien está furioso y decide rápidamente. Por eso el anciano pisa a ambos animales, para rechazar esa posibilidad.

En conjunto, creemos que el tercer emblema puede interpretarse de forma muy cercana a lo que dice Ripa sobre el buen consejo, aunque se admitan diversas matizaciones posibles.

---

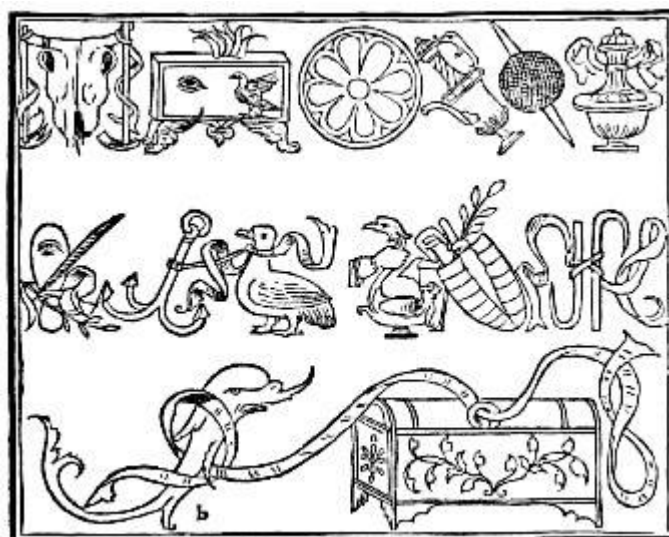
<sup>79</sup> RIPA (2002). Pg. 225.

## VI- EMBLEMA CUARTO: SICVT IN CAELO ET IN TERRA



El cuarto emblema es, a primera vista, algo absolutamente ininteligible, algo que carece del más mínimo sentido. Esta vez, no está dividido en dos partes y conforma un bloque único. Aparece en él un lema por encima y por debajo de un conjunto desarticulado de diversas imágenes. Las palabras están puestas sin separación. El lema, en latín, carece completamente de sentido y, tal y como está dispuesto, no significa nada ni sigue ningún orden gramatical lógico, aunque podamos distinguir una serie de palabras. Para comprenderlo, debemos acudir a su fuente en el *Sueño de Polifilo*.

En el *Polifilo*, el protagonista del libro se topa con un jeroglífico labrado en una pared de piedra. La imagen que ve es la siguiente:



Lo primero que llama la atención es que, en el *Polifilo*, las imágenes son las mismas que aparecen en el enigma de Salamanca, sólo que ordenadas de distinto modo. El protagonista, al verlas, comprende que se halla ante un jeroglífico ideográfico, en el que las imágenes significan palabras o conceptos. Tras muchos esfuerzos, logra descifrarlo, y nos dice que significa lo siguiente:

*“Ex labore deo natvrae sacrificia liberaliter, pavlatim redvces animvn deo svbjectvm, firmam cvstodiam vitae tuae misericorditer gvbernando, tenebit incolumnique servabit.”*

Que podríamos traducir como sigue:

“Ofrece a Dios con liberalidad de los dones de la naturaleza que te da tu trabajo y así, paulatinamente, irás conformando tu voluntad con la de Dios. Él custodiará con firmeza tu vida, gobernándola misericordioso y te conservará incólume en los peligros.”<sup>80</sup>

Ahora tenemos que relacionar las imágenes con su interpretación, para tratar de ver cómo ha llegado a semejante conclusión. Seguiré la lectura de Pedraza<sup>81</sup>, aunque tratando de completarla con algunos cambios que yo mismo he introducido. También trato de explicar mejor el porqué de las correlaciones, algo que Pedraza a veces abandona al esfuerzo o gusto del lector. En mi interpretación, que parte de la de Pedraza, como digo, la vinculación entre texto e imágenes jeroglíficas sucede del siguiente modo:

- *Ex labore* = Bucráneo con aperos de labranza. El bucráneo alude aquí al buey como animal de trabajo.
- *Deo* = Ojo<sup>82</sup>
- *Naturae* = La paloma, animal víctima del sacrificio, como las que se sacrificaban en holocausto en Jerusalén, o las que igualmente se sacrificaban en los templos paganos. Pedraza simplemente habla de un pájaro.

---

<sup>80</sup> GABAUDAN (2012). Pg. 137.

<sup>81</sup> Ídem.

<sup>82</sup> DE TERVARENT (2002). Pg. 407-408. El ojo es un conocido símbolo de Dios.

- *Sacrifica* = Altar del sacrificio con fuego (altar del holocausto).
- *Liberaliter* = Pátera (Pedraza habla de un plato, lo cual viene a ser equivalente), que expone y distribuye abiertamente su contenido.
- *Paulatim* = Aguamanil, que vierte el líquido gradualmente. Pedraza dice que “paulatim” se vincularía con el ovillo, y el aguamanil con “reduces”. Esto no cuadra con el orden de los dibujos ni se relaciona bien con el significado latino de las palabras.
- *Reduces* = Ovillo, bien por el acto en sí de recoger el hilo, bien por el mito de Ariadna, que ayudó a Teseo a salir del laberinto usando un hilo que el héroe iba desplegando. *Reducere* significa traer de vuelta, acompañar de vuelta, en latín, no “reducir”.
- *Animum* = Vaso, vasija, recipiente, tal vez un incensario o sahumerio.
- *Deo subiectum* = Ojo con suela, pluma y rama ceñidos.
- *Firmam* = Ancla.
- *Custodiam* = Oca, por ser muy protectora y una guardiana natural. Según la tradición, las ocas capitolinas advirtieron a la ciudad de Roma de la llegada del enemigo galo, incluso antes de que ladrasen los perros.
- *Vitae tuae* = Lucerna, lámpara (en el dibujo, con forma de ave, pero es una lámpara que aparece en algún otro dibujo del libro) sujeta por una mano.
- *Misericorditer* = ¿Rama de olivo? En este caso es difícil determinar qué correlación exacta hay entre lo que aparece en el dibujo, además de la rama de



árbol -pues hay algo que se asemeja a un cuchillo (¿verduguillo o daga de misericordia?)- y la palabra.

- *Gubernando* = Timón (según la interpretación que hace Pedraza del dibujo junto al gancho).
  
- *Tenebit* = Gancho.
  
- *Incolumem* = Delfín, posiblemente porque llega a todas partes sano y salvo, gracias a su velocidad y agilidad. También se consideraba desde la antigüedad un animal amigo del hombre, que ayudaba a los náufragos y los conducía a tierra. Aristóteles nos habla de la gran inteligencia y carácter protector de los delfines:

“destacan [...] por la cantidad de datos acerca de su naturaleza apacible y amigable, incluyendo apasionados afectos hacia algunos muchachos, cosa que ha ocurrido por la parte de Tarento, Caria y otros lugares. Dícese también que habiendo sido herido y capturado un delfín por la zona de Caria, entró en la ensenada un tropel de delfines que permaneció allí hasta que el pescador lo soltó, momento en que todos ellos se marcharon. Los grupos de crías van siempre acompañados por otro de adultos para protegerlos. En una ocasión, se vio un grupo de delfines adultos y crías, y algunos de ellos, alejándose un poco, aparecieron nadando bajo un pequeño que estaba muerto, al que sostenían para que no se hundiese y lo levantaban con el lomo como si se compadeciesen de él y evitasen así que fuese devorado por alguna otra bestia. Se cuentan historias increíbles acerca de su rapidez. Parece ser la más rápida de las bestias marinas y terrestres.”<sup>83</sup>

- *Que* = cintas de unión, lazos (por ser una conjunción).
  
- *Servabit* = El arcón donde se conservan, guardan y protegen las cosas.

Falta ahora decir a qué se debe el desorden del emblema en Salamanca. Esto se explica porque las palabras de arriba y abajo se relacionan con los dibujos de las dos hileras de la parte central, en base a la clave que hemos dado más arriba, de ahí que aparentemente este todo desordenado. Es pues, un caos únicamente aparente, hecho para desconcertar y confundir al espectador. Tal vez haya alguna diferencia menor, debido a

---

<sup>83</sup> Aristóteles, *Historia de los animales*, IX, 48. Citado por SOLÍS, SELLÉS (2009). Pg. 127.

que los canteros han adaptado el texto al espacio disponible y han introducido alguna abreviatura, pero el emblema obedece a este diseño. Naturalmente, sin la clave del *Sueño de Polifilo* es posible descifrar el enigma, pero sería un trabajo digno de Alan Turing.

El texto habla de “sacrificar con liberalidad” a Dios “de la naturaleza”. *Ex labore* puede aludir al “trabajo” o, en un sentido más amplio, a cualquier esfuerzo importante, lo cual tal vez añadiría matices diferenciales al texto. Aunque actualmente la palabra sacrificio se tiende a relacionar con los conceptos de renuncia, pérdida o asunción de alguna clase de mal o daño, como cuando decimos “se sacrificó por sus amigos” o “sacrificó una prometedora carrera por x motivo”, etimológicamente la palabra significaba “hacer sagrada” alguna cosa. Lo que se ofrecía a Dios era sacrificio no porque se renunciase a ello, sino porque pasaba a ser sagrado y propiedad de Dios. Así pues, de alguna manera se puede entender, efectivamente, como ofrecer todo el fruto de nuestros esfuerzos a Dios, conformando nuestra voluntad con la Suya y siendo a Él agradecidos. Hay que tener en mente que en la época en que se esculpen los emblemas la religiosidad era algo absolutamente central en la sociedad y en los estudios. También se podría entender como que hay que vivir según la naturaleza, pues ahí radica la virtud y la conformidad con la voluntad divina, idea propia del humanismo cristiano.

El sacrificio de los frutos de nuestro trabajo sobre la naturaleza nos remite a la bíblica *ley de sacrificio*, y nos recuerda a la primera historia trágica asociada con ella, la historia de Caín y Abel, que aparece al comienzo de la Biblia, en el Génesis. Según se nos relata, Adán y Eva vivían en el Edén, pero por comer el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, desobedeciendo a Dios, fueron expulsados de tan idílico lugar. Es sabido que una de las maldiciones que les echó Yahvé encima –que nos echó a todos desde entonces- fue “ganar el pan con el sudor de la frente”, es decir, tener el trabajo sobre la naturaleza como parte de la definición de lo humano. Y, además, se les pedía las primicias de los frutos de la tierra<sup>84</sup>. Más adelante se añadirán en la Torá disposiciones más estrictas sobre los holocaustos del Templo y la necesidad de que el animal sacrificial sea sin tacha ni defecto. Los hijos de Adán y Eva, Caín y Abel, ya no conocieron el Edén, y tuvieron siempre que trabajar. Eran hermanos muy diferentes. Caín era agricultor, Abel pastor (como los antiguos hebreos, pastores itinerantes). Mientras Caín se mostraba resentido y no deseaba hacer sagradas, entregándoselas a

---

<sup>84</sup> En realidad, en el Génesis no hay todavía un mandato explícito de que sacrifiquen a Dios.

Dios, las primicias de su trabajo, Abel siempre sacrificaba con generosidad lo mejor que tenía. Lógicamente, Dios, alababa la conducta del segundo, y rechazaba la del primero, porque percibía y conocía las intenciones de ambos. No tiene razón aquí Saramago, en su novela *Caín*, al decir que Dios es injusto por tener que menospreciar a Caín para enaltecer a Abel, pues Dios condena una conducta errada y tramposa en Caín, que deliberadamente no saca lo mejor que tiene, y premia una conducta generosa y sincera en Abel. Es más, le dice expresamente que, si él obrara bien, también “podría alzar la cabeza” y no sentirse íntimamente avergonzado por sus actos. El resto de la historia ya lo conocemos, pues Caín fue el protoasesino, el arquetipo criminal de la historia humana, que mata a su hermano con premeditación y alevosía, sólo por la envidia y el resentimiento que siente hacia él y hacia Dios.

Pero hay algo más en todo esto. Según lo que nos dice el emblema, a través del trabajo sobre la naturaleza podemos acercarnos a Dios. Incluso podemos conformar nuestra voluntad con la de Dios, lo cual nos ofrecería una felicidad perfecta, idea que tiene también raíces clásicas entre los estoicos. Podemos estudiar aquí, brevemente, la visión sobre esto de Séneca, figura clave en el humanismo renacentista español.

En *Quaestiones Naturales*, Séneca afirma que su interés por la naturaleza se supedita a su interés por la ética. No desea aprender desinteresadamente cosas acerca del mundo natural, asegura, si ello no repercute en una mejor comprensión de la acción moral humana<sup>85</sup>. El verdadero sabio comprende su lugar en el cosmos y ahí reside su verdadera fuerza moral, por eso es, de alguna manera, invulnerable a la desgracia. Por otro lado, al reflexionar sobre los beneficios, dice lo siguiente:

“Cualquier cosa que nos ha de hacer mejores y más felices, la naturaleza nos la ha puesto delante y al alcance de nuestras manos: si nuestro espíritu ha despreciado todo lo que nos ha llegado por azar; si se ha elevado por encima de los temores y, en una esperanza insaciable, no acoge perspectivas ilimitadas, sino que ha aprendido a buscar riquezas en sí mismo; si ha arrojado de sí el temor a los dioses y a los hombres, y aprende que tiene poco que temer del hombre y nada de Dios; si, despreciando todo lo que forma el ornato de nuestra vida, que también es su tribulación, ha llegado a la conclusión de que la muerte no es fuente de mal alguno, sino término de muchas miserias; si ha dedicado su corazón a la virtud y a donde ésta lo invita, acude con facilidad; si en su condición de animal social y nacido para el bien común, considera el mundo como una única mansión de todos y ha abierto el fondo de su alma a los dioses [...] entonces ese hombre,

---

<sup>85</sup> MACEIRAS (2002). Pg. 77.

liberado de las tempestades, ha puesto pie sobre tierra firme y bajo cielo inalterable, y ha adquirido, en grado sumo, el saber útil e indispensable. En ese momento, retirado ya el espíritu a su fortaleza, le está permitido practicar también el culto de aquellas especulaciones cuyo estudio no necesita fortificación”.<sup>86</sup>

Si hay una preocupación central en toda la filosofía de Séneca, ésta es la problemática del hombre como ser moral, del ser humano en cuanto ser libre, racional y responsable de sí mismo. Aunque, como buen estoico, abordó también la *física* y la *lógica*, su filosofía se centra de forma prioritaria en un plano ético, en lo que podríamos denominar como la “preocupación moral” por la condición humana. Para Séneca, concebida la filosofía, en un sentido amplio, como ciencia de ciencias que aglutina las más diversas disciplinas, si ésta no tuviera una jerarquía interna, y como aspiración máxima el fin práctico y moral de ayudar al hombre a obtener el bien sumo, carecería en última instancia de razón de ser. Por eso, también, se puede partir del estudio de la naturaleza hacia esferas más relevantes de la existencia humana. Como han hecho otros tantos filósofos, llega a hacer de su labor una especie de “medicina del alma”, en contraposición -y de esto tiene algo que decirle a nuestra época- a aquella otra medicina que, sin menoscabo de su importancia intrínseca, cura únicamente el cuerpo físico, sin preocuparse por la salud del espíritu. El filósofo, por tanto, ha de ser maestro de sabios, consuelo de desdichados y guía para los incautos. Su tarea es profundamente humana. Tanto es así, que las muchas contradicciones que aparecen en su obra manifiestan, ante todo, un espíritu comprensivo y abierto, que huye del rigorismo ético de otros estoicos aceptando, según qué casos, un amplio abanico de posibilidades.

Séneca era plenamente consciente de que la teoría suele ser difícil de llevar a la práctica, y de que en la vida no hay siempre un único y claro camino marcado. De ahí el coqueteo con la idea de suicidio como fin de toda penuria, en muchos de sus escritos (y que él practicaría, eso sí, presionado por Nerón), mientras que en otros parece sugerirnos una resistencia atroz y hasta el final. ¿A qué vienen estas dos líneas tan radicales? A la casuística particular, la coyuntura, la situación, el temple de cada uno. Séneca sabía que Catón (y otros tantos personajes similares) habían sido hombres valientes y nobles, pero que en ciertos casos el suicidio sería una cobarde vileza. Esto por poner un ejemplo de muchos. En suma, el fondo de la filosofía senequista es

---

<sup>86</sup> De beneficiis VII, 1, 6-8

siempre ético, y de una ética humana y realista, con los pies en la tierra, aunque a veces nos parezca lo contrario.

Cuando uno analiza la ética aristotélica que hemos visto más arriba, con su marcado carácter *teleológico–eudemonista*, no puede evitar percatarse de que, en su ideal de felicidad (bien supremo y fin del hombre), cualquier individuo que se vea afectado por grandes desgracias queda inmediatamente imposibilitado. Esto es, si el azar o el destino se abaten sobre nosotros, no sólo jamás podremos ser felices en lo que la desdicha dure, sino que, en cierta medida, dejaremos también de ser virtuosos. O, en palabras del propio Aristóteles:

“Y es que en la vida se producen numerosos cambios y azares de muchas clases: Es posible que el más próspero caiga a la vejez en los mayores infortunios, tal como se cuenta de Príamo en los poemas troyanos. Y a quien se ve envuelto en semejantes azares y acaba su vida lamentablemente nadie lo tiene por feliz.”

(Ética a Nicómaco, Libro I, 9)

El estoicismo, incluyendo a Séneca, combatió este planteamiento. La virtud no es un medio para alcanzar un fin (la felicidad, pongamos), sino un fin en sí mismo. El fin del hombre, dicho en otras palabras, no es ser feliz, sino virtuoso a toda costa, conformándonos con la naturaleza. Y, siendo virtuoso, se será por añadidura feliz.

“Es posible terminar de manera que digamos que es feliz el hombre que no considera bueno o malo más que un espíritu bueno o malo, cultivador de la honradez, satisfecho con la virtud, al que no enorgullecen ni destrozan los azares, que no conoce mayor bien que el que puede otorgarse a sí mismo, cuyo verdadero placer será el desprecio de los placeres”

(Sobre la Felicidad 4,2)

“Me preguntas qué busco en la virtud: A ella misma. En efecto, no tiene nada mejor, ella misma es su propia recompensa. ¿Acaso esto es poco importante?”

(Sobre la Felicidad 9, 4)

“Por tanto, en la virtud reside la verdadera felicidad. ¿De qué te va a persuadir esta virtud? De no considerar bueno ni malo nada que no derive de la virtud o de la maldad; después, de ser inamovibles frente al mal, a favor del bien, para, en la medida de lo posible, imitar a Dios.”

(Sobre la Felicidad 16,1)

Séneca, como la mayoría de los estoicos, tenía un concepto providencialista del universo, un universo regido por una gran Mente, Razón o Logos cósmico, a la que las razones individuales (los hombres) deben adecuarse. Esto tiene gran semejanza con lo que se nos dice en el emblema. De esta manera, el hombre virtuoso debe igualar su voluntad a la de la Providencia, para cumplir el plan cósmico.

“No se me obliga a nada, no sufro nada en contra de mi voluntad, no soy esclavo de Dios, sino que doy mi asentimiento, tanto más cuanto que sé que todo se desenvuelve de acuerdo con una ley fija, dictada para la eternidad.”

(Sobre la Providencia 5, 6)

Esto no quiere decir que, una vez que hemos entendido a través de la razón qué quiere de nosotros cada situación, todo vaya a ir *sobre ruedas*. En absoluto. Eso sería poco realista. A veces, e incluso de forma predilecta con el hombre sabio y virtuoso, pues sabe interpretar mejor los acontecimientos, la Providencia pone piedras en nuestro camino para enseñarnos a vivir mejor. A través de las pruebas y del sufrimiento, el Logos, para quien lo entiende correctamente, nos templea y nos fortalece, para hacernos mejores o, en todo caso, desenmascarar nuestra indignidad.

“De modo que estos a los que Dios somete a prueba, a los que ama, los endurece, los reconoce como suyos, los entrena; y aquellos con los que parece ser indulgente, a los que parece perdonar, los conserva sin fuerzas ante desgracias futuras[...] Todo aquel que parece haber quedado libre, ha sido aplazado.”

(Sobre la Providencia 4,7)

El sabio, el virtuoso, es un hombre y nunca dejará de serlo. No puede evitar los sentimientos y las pasiones, que siempre están acechándonos, pero sí que puede doblegarlas, subyugarlas, especialmente a través de la razón. No somos piedras, ni seres insensibles, pero podemos desarrollar la fuerza que nos asegure la victoria y el autodomínio.

“¿Existe alguna duda de que es más firme el vigor que no es vencido que el que no es atacado, siendo así que las fuerzas no sometidas a prueba son dudosas, y, en cambio, se tiene por segurísima la fuerza que rechaza todos los ataques?”

(Sobre la Firmeza del Sabio 3,4)

Por duras y difíciles que sean las circunstancias, el sabio sabe soportarlas con serenidad. Incluso podría decirse que está más allá de ellas. Tan siquiera teme a la muerte, de la que nadie escapa. En ocasiones, como el caso de Catón, tan caro a Séneca, la salida virtuosa es el suicidio, la búsqueda de la propia muerte.

“Catón tiene por dónde escapar: Con una sola mano se abrirá un amplio camino hacia la libertad. Esa espada<sup>87</sup>, pura e inocente incluso en una guerra civil, generará al fin una obra buena y noble: Procurará a Catón la libertad que no pudo procurar a la patria.”

(Sobre la Providencia 2, 10)

El sabio auténtico ama la virtud y se aferra a ella. No desprecia de manera tajante los placeres del cuerpo o las riquezas materiales, pero todo esto, en última instancia, nada le dice, pues en nada depende de ellos y le es indiferente perderlos. Como se ha dicho, el sabio desprecia de forma directa las pasiones y los sentimientos desbordados, que deben someterse a la razón humana. En caso contrario, el hombre está perdido, se convertirá en su esclavo.

---

<sup>87</sup> Catón se quitó la vida en Útica, abriéndose el vientre con su propia espada, tras ser derrotado en la guerra contra César.

“¿Qué nos impide llamar feliz a un espíritu libre, erguido, impávido, firme, colocado al margen del miedo y de las pasiones, cuyo único bien es la honradez, su única desgracia el deshonor, y el resto un despreciable amasijo de cosas, que no quitan ni añaden nada a una felicidad, que se aproximan y se alejan sin aumentar ni disminuir al sumo bien?”

(Sobre la Felicidad 4, 3)

“Los comienzos de algunas cosas están bajo nuestro control, las fases siguientes nos arrastran con su fuerza y no permiten el retroceso. Tal como los cuerpos lanzados al vacío no disponen de sí mismos, y una vez arrojados no pueden pararse ni volver atrás, sino que la caída irreversible corta toda decisión que suponga arrepentimiento, y no es posible dejar de llegar allí a donde hubiese sido posible no ir, así al espíritu, si se arroja sobre la ira, el amor u otras pasiones, no se le permite retrotraer el impulso. Es inevitable que su propio peso lo arrastre y lleve hasta el fondo, junto con la naturaleza del vicio a ello inclinada.”

(Sobre la Ira 7, 4)

El sabio, rara excepción o acaso quimera, tal vez un modelo ideal inalcanzable, se convierte en un semidiós al que todo el mundo debiera aspirar a alcanzar. En cualquier caso, como se dijo al principio, Séneca es un filósofo muy humano que huye de elitismos estúpidos, mostrándose comprensivo con las debilidades humanas. Conoce bien la naturaleza humana y sus límites. Concibe, en cierto modo, a los hombres como un todo (la “ciudad grande”, el mundo y la humanidad), frente a las particularidades locales (Roma, Cartago, Partia, Germania), e incluso sociales, al reconocer la dignidad de los esclavos, seres humanos también, pese a que nunca criticó de forma directa la esclavitud como institución. Y acaso aquí se encuentre algo muy interesante de los estoicos, Séneca incluido: El papel que le dan al hombre sabio a la hora de actuar no ya en política local, como antaño se hacía en las polis griegas o en la República Romana, sino como legislador y guía moral de toda la humanidad a través de su reflexión y sus escritos. Ese es el gran poder que Séneca vio en la filosofía.



“A este Estado Mayor podemos servirle también en el ocio, aún diré más, no sé si mejor en el ocio: Para plantearnos qué es la virtud, si es una o múltiple, si la naturaleza o la enseñanza hace buenos a los hombres; si es uno lo que abraza mares, tierras y está incluido en mar y tierras, o si Dios ha esparcido muchos cuerpos similares; si es continua y plena toda materia de la que todas las cosas proceden, o rala, y el vacío está mezclado a lo sólido; cuál es la sede de Dios, si contempla su obra o interviene, si la rodea exteriormente o está incluido en el todo; si el universo es inmortal o hay que contarle entre lo caduco, entre lo que nace con un fin. Quien contempla estas cosas, ¿Qué ofrece a Dios? Que tan gran obra suya no quede sin testigos.”

(Sobre el Ocio 4,2)

Guardando las distancias que existen entre el estoicismo clásico y el neoestoicismo español, muy importante en los siglos XVI y XVII, creo que en el emblema hay ecos del pensamiento estoico sobre la naturaleza, sobre la sabiduría que nos lleva a la *apatheia*, a ser, como dice el texto del emblema, “incólumes”, sobre la idea de conformarse con el *fatum*, aferrándose a la virtud y mostrándonos siempre agradecidos a Dios.

## VII- QUINTO EMBLEMA: EL BUEN GOBIERNO



El quinto emblema también es doble y consta de dos partes, que transmiten mensajes independientes, aunque puedan aludir a una temática común de fondo, relativa a las virtudes públicas. Se trata de una alegoría de la justicia (a la izquierda) y otra de la concordia (a la derecha). Igualmente, en los extremos diestro y siniestro del emblema aparecen lemas en latín. Veremos inmediatamente cómo han de interpretarse las imágenes y los textos.

Comencemos con la alegoría de la izquierda, la alegoría de la justicia. Su fuente procede del *Polifilo*. Vemos una balanza, símbolo muy conocido de la justicia, cuyo vástago es una espada desnuda, que apunta hacia arriba. También la espada suele introducirse en las alegorías sobre la justicia. La empuñadura de la espada se apoya sobre un arcón, mientras que sobre su punta hay una corona. Detrás hay algo semejante a una rueda o pátera –me inclino personalmente por la segunda, creo que es una pátera, como la que vimos en el emblema cuarto-. Unas cintas ciñen la espada al arcón y a la balanza. A la izquierda de la espada, aparece un perro, a la derecha, una serpiente. El lema dice así: “Iustitia recta amicitia gladio evanginata et nvda ponderata liberalitas regnv(m) masime dilatam”.

La balanza y la espada son un símbolo de la recta justicia y creo que no hay que añadir mucho a ello. Unido al lema, esa interpretación está clara y no deja duda. Más complejidad revisten otros símbolos. Más arriba vimos que la serpiente era un símbolo de la prudencia o del tiempo y el mundo (como uróboro). El perro lo relacionamos con el futuro y la esperanza. Desde luego, ambos animales siempre han tenido gran riqueza simbólica en el arte, y aquí significan otra cosa. El perro, como “mejor amigo del hombre”, es símbolo también de la amistad inquebrantable y de la más consumada lealtad. La serpiente, por su lado, también lleva asociadas connotaciones muy negativas. Es un animal venenoso y peligroso para el hombre, que se mueve con sigilo como si fuera siempre una amenaza latente, siendo a veces visto –con resonancias bíblicas– como un enemigo del género humano. Por lo tanto, aquí el perro es la amistad y la serpiente el odio o enemistad. Lo que se nos dice es que la justicia rigurosa es imparcial, y no se inclina hacia el amigo, para favorecerlo, o se vuelca contra el enemigo, para dañarlo. La justicia ha de ser ciega y rechazar cualquier inclinación de esta clase, que comportarían cometer injusticia. La pátera de fondo representa la bien medida liberalidad, común a una justicia bien entendida que no es excesivamente rígida. También puede relacionarse con el valor de la justicia, que merece todo honor y sacrificio. El arcón alude a la idea de conservación y la corona al reino, mientras que las cintas aluden al concepto de la firmeza, de la estabilidad.

Vista en conjunto, esta alegoría nos transmite un mensaje muy claro, la justicia recta, que no se deja corromper por parcialidades e injustos favoritismos, sino que se aplica con todo rigor aunque manteniendo como base una debida generosidad y liberalidad, garantiza la firme conservación del reino. El texto latino del emblema no coincide con el del *Polifilo*, y de hecho es un poco raro en su construcción gramatical, por lo que pudo haber un error por parte de los artistas. Vendría a decirnos que la justicia recta, la amistad y la espada desenvainada y desnuda, con una bien medida liberalidad, expandirán enormemente el reino. Debemos considerar que Castilla vivía una gran expansión y que es una época en la que el ideal del imperio es ya muy intenso. En el *Polifilo*, el texto latino dice así: “Iustitia recta amicitia et odio evaginata et nuda et ponderata liberalitas regnum firmiter servat”, que traduciríamos como *la justicia recta, despojada y desnuda de amistad y de odio y una ponderada liberalidad, conservan el*

*reino con firmeza.*<sup>88</sup> Obviamente, el texto guarda más sentido en relación a la imagen (ambos dos proceden en última instancia del *Polifilo*).

Respecto al ideal clásico de la justicia, podemos decir algunas palabras. La justicia, del latín *iustitia*, en griego *diké*, ha sido una problemática tratada desde antiguo y desde luego muy presente en la cultura grecolatina. En la *República* de Platón, la justicia es el ideal que funde en un todo, arquitectónica y estructuralmente viable, a la polis imaginada por Sócrates y sus contertulios, ideal representado por el equilibrio entre las diferentes virtudes, dentro de la isomorfía que traza el ateniense entre ciudadanos y cuerpo social, y entre virtudes individuales y virtudes asociadas a la funcionalidad de los diferentes grupos sociales. De esta manera, si todos, y más la base de los artesanos o productores, deben guardar la templanza, los guardianes auxiliares deben mostrar ante todo el thymós o coraje, empuje, buen ánimo, mientras que los guardianes perfectos o “reyes filósofos” deben ante todo ser prudentes. Para que el cuerpo social como conjunto funcione (los griegos entienden la política, prioritariamente, como aquello que afecta a un conjunto de ciudadanos y no a un territorio en sí, es más, vemos históricamente cómo en alguna ocasión sobrevive temporalmente la polis en los ciudadanos y no en su territorio), cada parte debe funcionar adecuadamente. Así pues, la justicia es una virtud de virtudes, que actúa de alguna manera como “reguladora”.

Sería Aristóteles, sin embargo, quien clarificara algo mejor las diferentes especies de justicia que pueden existir. Prescindiendo del Bien como forma eterna, el estagirita entiende la justicia como algo que se orienta al bien común, y de hecho legitima los diversos regímenes políticos (según gobierno de un individuo, un grupo de individuos o una mayoría del pueblo) en base a este respeto por el bien común. Más adelante, en la filosofía escolástica, santo Tomás de Aquino asumirá el modelo aristotélico y lo adaptará para fusionarlo con el cristianismo.

En el esquema aristotélico, el *ordo iustitiae* supone la existencia de tres especies de justicia, definidas en base al tipo de relación que se establece entre los implicados (la justicia siempre es relacional). Esta relación puede ser de la parte con la parte (*ordo partium ad partes*), lo cual implica la existencia de una justicia conmutativa (correctiva, en el lenguaje de Aristóteles), en la que cada parte dispone algo que se puede conmutar por su contraparte. Por ejemplo, es justo que si alguien nos hace un favor nosotros se lo devolvamos. Negarnos a hacerlo sería injusto, porque se nos dio algo que debemos

---

<sup>88</sup> GABAUDAN (2012). Pg. 138.

devolver en el intercambio. En cambio, si la justicia se refiere a una relación entre el todo con las partes (*ordo totius ad partes*), hablaríamos de una justicia distributiva. Un ejemplo claro sería aplicar una diferencia salarial por el mismo trabajo, lo cual atentaría contra la justicia distributiva (todos los trabajadores que hacen lo mismo merecerían el mismo salario). O cargar con más trabajos o responsabilidades a determinados colectivos o individuos a cambio de un mismo salario. Hacer acepción de personas o tener favoritismos puede implicar atentar contra esta clase de justicia, como indica también el emblema. Aquí, la parte es un sujeto pasivo que depende de la justicia del todo como sujeto activo. Finalmente, tenemos la relación de la parte con el todo (*ordo partium ad totum*), que se concretaría en la justicia legal. La justicia legal es la que más claramente se define desde la búsqueda del bien común, pues regula la relación de la parte con el todo, es decir, del ciudadano con la sociedad. Por ejemplo, una persona que evadiera sus impuestos desviando fondos hacia paraísos fiscales, o cambiando su residencia pese a vivir en el país a fin de no tributar, no respetaría el bien común de la sociedad con la que vive. Y por eso una justicia bien concebida tipifica y persigue toda esta clase de delitos.

En cualquier caso, es evidente ya desde la antigüedad que un Estado, una sociedad o un grupo no pueden sobrevivir, conservarse ni prosperar si no se respeta la justicia en su seno.

La cuarta bienaventuranza del evangélico Sermón de la Montaña guarda relación con la justicia. Sigamos lo que dice Cesare Ripa en su *Iconología*:

“*Beati qui esuriunt et sitiunt Iustitiam* [Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia]. Es decir, los que están deseando vivir virtuosamente y obrar el bien y administrar Justicia a cada uno, haciendo de modo que los impíos sean castigados y exaltados los buenos.

Se representa como doncella que sostiene un par de balanzas que pesan lo mismo una que otra. Se verá además un diablo, que aparece como queriendo atraparla; mas ella lo alejará de sí con una espada que lleva en la otra mano [...] La Justicia es una constante y perpetua voluntad de dar a cada uno lo que es suyo. Por ello, es propio de esta bienaventuranza tanto la sed de una Justicia legal, lo que es un evidente beneficio que abarca todos los restantes, como el deseo de alcanzar la que se espera de los Tribunales legítimos. Pues así nos lo enseña Nuestro Señor, considerándola como virtud digna de Bienaventuranza eterna. Las balanzas simbolizan, por sí solas, metafóricamente, la Justicia. Pues al igual que se utilizan para pesar las cosas grávidas y

materiales, así también esta virtud pesa y mide las cualidades del ánimo, poniendo regla a las humanas acciones.”<sup>89</sup>

Respecto a la “justicia recta, que no se pliega ni a la amistad ni al odio”, Ripa dice lo siguiente:

“Mujer con la espada en alto que ha de llevar además una corona regia y también una balanza. A uno de los lados se ha de pintar un can, símbolo que es de la amistad, y en el otro una sierpe, que por el odio se pone.

La espada en alto simboliza que la Justicia no debe plegarse ni desviarse hacia ninguno de los lados, ni por amistad ni por odio que se tenga contra cualquier persona; haciéndose de este modo para el más adecuado mantenimiento del Imperio.”<sup>90</sup>

\*\*\*

En relación a la imagen de la derecha, lo primero que llama la atención es su rareza. La primera impresión suele ser de extrañeza al ver esas imágenes. En el centro, aparece el caduceo de Mercurio, una vara con dos serpientes enroscadas. A ambos lados del mismo, vemos unos curiosos seres híbridos, mezcla de hormiga y elefante (medio cuerpo de un animal y medio del otro, vemos, por así decir, hormigas transformándose en elefantes y elefantes metamorfoseándose en hormigas). También aparecen dos recipientes, uno con fuego, a la izquierda del caduceo, y el otro con agua a su derecha. Finalmente, volvemos a ver las cintas de la firmeza (que también son un motivo ornamental recurrente). La imagen es del *Polifilo*:

---

<sup>89</sup> RIPA (2002). Pg. 151.

<sup>90</sup> Ídem, parte II. Pg. 10.



El caduceo es un atributo de Mercurio, como regalo de Apolo (dios al que Mercurio entregó, a su vez, la siringa o flauta de Pan, o según otras versiones la lira). Según uno de los mitos más conocidos, la vara fue arrojada por Mercurio sobre dos serpientes que luchaban a muerte entre sí, animales que entonces quedaron aferrados a ella en paz, la una frente a la otra. Por eso es un antiguo símbolo de la paz<sup>91</sup>, así como de aquellas actividades humanas, como el comercio, que exigen unas buenas relaciones entre las comunidades e individuos, o que se relacionan con la mediación (como la figura del keryké, tan importantes en la Grecia antigua, prácticamente sagrada e inviolable, consagrada a Mercurio). En el emblema es símbolo de la paz y la concordia.

Los seres híbridos contemplan una relación entre la hormiga y el elefante, o dicho de otro modo, entre lo más pequeño y lo más grande<sup>92</sup>. Lo más diminuto puede crecer hasta llegar a ser lo más grande, y esto, lo más grande, puede menguar hasta ser lo más diminuto e incluso desaparecer. Esta asociación se entiende mejor si consideramos el lema latino que aparece a la derecha: “pace ac concordia parve res crescunt discordia dilabuntur”, *la paz y la concordia hacen crecer lo que es pequeño, la discordia lo hace echarse a perder*. La cita está inspirada en Salustio (*La guerra de Yugurta* 10, 6), que dijo aquello de que “concordia parvae res crescunt, discordia maximae dilabuntur”, *con la concordia hasta lo más pequeño crece, con la discordia las mayores cosas se desintegran*.

El fuego y el agua son dos elementos radicalmente incompatibles, que deben estar siempre separados y “en paz”, lo cual se ve en el enigma. En “discordia”, si los

---

<sup>91</sup> DE TERVARENT (2002). Pg. 108.

<sup>92</sup> Ídem. Pg. 297.

juntamos, el fuego se apaga o el agua se evapora, en concordia ambos se mantienen tal y como están.

También los antiguos tuvieron una idea muy clara de que la guerra era sinónimo de ruina devastación y pérdida para todos, mientras que los pueblos sólo prosperaban y crecían realmente en la paz. Hay una escultura griega muy interesante, atribuida a Cefisódoto –el padre de Praxíteles- que ilustra muy bien este concepto<sup>93</sup>. Como suele suceder, sólo se conservan copias romanas del original, que era de bronce. Se trata de la escultura de Irene (*Eirene*, la Paz) y Pluto (la Riqueza), pieza artística que estuvo en el ágora de Atenas a la vista de todos los ciudadanos, colocada al lado del monumento a los héroes epónimos de la polis. Irene, con forma de mujer adulta, vestida con peplo dórico, sujetaba sobre su antebrazo izquierdo a un pequeño niño, Pluto, que alzaba su brazo hacia el rostro de la mujer. En su mano izquierda, Irene debió tener originalmente una cornucopia (no siempre presente en las copias romanas), mientras que se discute qué tenía en su mano derecha, probablemente un caduceo, una vara de heraldo o un cetro. Ambos personajes se miran a los ojos con complicidad. La escultura demuestra fehacientemente la consciencia que tenía el pueblo ateniense de esta correlación entre paz y riqueza, vistas alegóricamente a través de esa mujer que ampara a un pequeño niño.

La valoración de la paz como uno de los mayores bienes del hombre está presente desde tiempos griegos arcaicos. No es raro ver cómo Homero se lamenta por la muerte de tantos valientes en la guerra, mientras que para Hesíodo la Paz y la Justicia eran diosas hermanas, hijas del padre Zeus, y por lo tanto formaban parte del orden olímpico sobre el mundo. Las polis griegas, sin embargo, casi nunca respetaron esto, pagando el precio de verse, al final, totalmente arruinadas y a merced de potencias de alguna manera externas a ellas mismas, como los macedonios<sup>94</sup>. Si bien es cierto que lograron cierta unión durante las guerras médicas, la subsiguiente guerra del Peloponeso fue el suicidio de la Grecia clásica. Aristófanes trató burlescamente el tema en una de sus obras, y la Paz fue considerada parte del culto en Atenas hacia 370, que es cuando se coloca la estatua. En el siglo IV se desarrolla el ideal de la “*koiné eirene*”, o paz de

---

<sup>93</sup> LÓPEZ (2011). Pg.261

<sup>94</sup> Los macedonios eran griegos, claro está. Pero siempre fueron percibidos como semibárbaros por el resto de la Hélade. Filipo siempre se preciaba de haberse topado con un reino de salvajes montañeses y haberlos convertido en seres civilizados.



todos, que anticipa nuestro derecho internacional y de guerra, buscando cláusulas para los tratados que redefinan el papel de vencidos y vencedores, en aras de la futura estabilidad. Aristóteles ya decía que el mayor problema de los griegos eran “ellos mismos”, y que si fueran capaces de unirse dominarían el mundo. Parece ser que su discípulo, Alejandro, no hizo caso omiso de esas palabras. De hecho, su padre Filipo había impuesto la paz, al precio de acabar en cierto modo con el atomizado mundo de las polis. Posteriormente, el helenismo fue un mundo en perpetua guerra, con lo que vemos que el ideal era de muy difícil cumplimiento para los griegos.



Según A. Guevara, en su *Relox*, la justicia y la paz son las dos principales responsabilidades del buen gobierno, tal como reconoce la Biblia. Conjuntamente, el enigma quinto vendría a subrayar la importancia crucial de ambas virtudes para el buen gobierno y la para la coexistencia humana<sup>95</sup>. También Cesare Ripa insiste en que la paz es el objetivo del príncipe, y que se suelen representar a Paz y Pluto (Riqueza) juntos<sup>96</sup>.

### VIII- EMBLEMA SEXTO –SEMPER FESTINALENTE

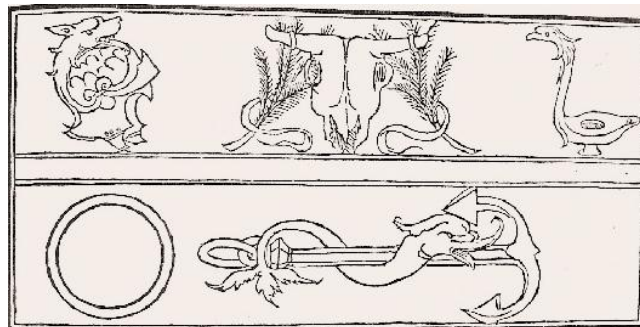


El sexto de los emblemas se relaciona con el bien conocido motivo del *Festina Lente*. En él, vemos por duplicado al delfín con el ancla, y el adagio clásico en griego, a la derecha, y en latín, a la izquierda. Se trata de delfines con aire fantástico, poco realistas. Pero son inconfundibles. Sánchez Reyes dice que lo correcto, en lugar de repetir los delfines, habría sido colocar a una rémora con una flecha, que es la otra

<sup>95</sup> GABAUDAN (2012). Pg.139.

<sup>96</sup> RIPA (2002). Parte II. Pg. 183-184.

imagen que aparece en las *Emblemata* de Alciato para el lema, es decir, era el otro modo familiar en la época de representarlo. Gabaudan, tratando de relacionar el emblema con su tesis interpretativa del Mito Imperial, insiste en que la repetición se habría debido a la necesidad de recalcar su vinculación el emperador Augusto, con el añadido de que el delfín es símbolo de Venus, diosa con la que se emparentaba –según se decía en Roma- la familia Julia.<sup>97</sup> Sin embargo, la repetición de los delfines es fácilmente explicable desde el punto de vista estético, pues los artistas quisieron introducir el lema en las dos lenguas, griego y latín, y el efecto “espejo” de los delfines queda bastante bien. Por otro lado, aunque es dudoso que los artistas llegaran a conocer el libro de Alciato (que se publica en 1531, aproximadamente coincidiendo con el labrado de los emblemas), es seguro que el delfín con el ancla aparece en el Polifilo, además de ser inmensamente famoso debido a los libros de Aldo Manucio. Esto bastaría para explicar por qué no aparecen otras alegorías para ilustrar el festina lente.



Aunque está bastante deteriorado, sobre el primero de los delfines puede leerse *AEI ΣΠΕΥ ΔΕΒΡΑΔΕΟΣ*, que se relaciona con el aforismo clásico *Ἄει σπεῦδε βραδέως*, traducido como “siempre apresúrate despacio”:

<sup>97</sup> GABAUDAN (2012). Pg. 139.



Sobre el delfín de la derecha se lee lo mismo, en latín: *Semper festina lenter* (sic.).



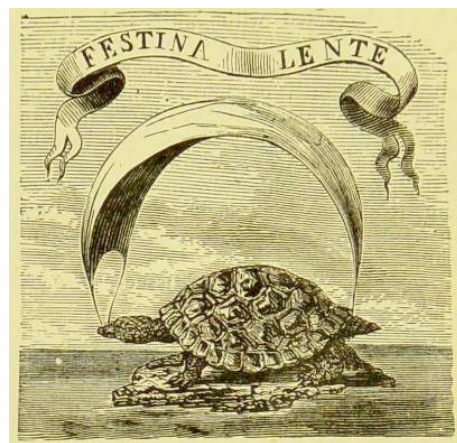
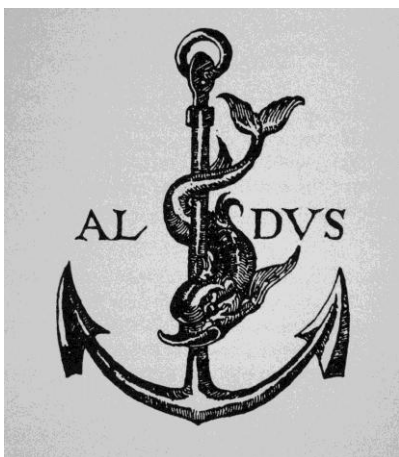
El delfín es símbolo de la velocidad y la precipitación. Ya vimos, en un texto de Aristóteles, que para los antiguos era el animal más veloz de entre todos los existentes. El ancla es, por su parte, un símbolo de la fijación en un punto, de la ausencia o contención del movimiento. Juntos, lo que se nos quiere decir es que debemos frenar la velocidad del delfín con lo estático del anclaje. El lema, que suele traducirse como “apresúrate despacio”, mostrando un oxímoron literario, alude a la necesidad moral de

mostrarnos reflexivos y no actuar precipitadamente. A veces se gana más si nos retrasamos y hacemos bien las cosas, que si queremos acabar cuanto antes algo.

Este motivo fue adoptado en la antigüedad por el emperador Augusto, que lo decía normalmente en griego (σπεῦδε βραδέως), la lengua de cultura de la época, aunque en la numismática lo encontramos frecuentemente en latín. En las monedas, el *festina lente* se acompañaba de dibujos y alegorías relativas al tema, y ya se representaba con el delfín y el ancla, o bien de otras maneras, como con el cangrejo y la mariposa, la liebre en la caracola o el camaleón junto a un pez. Siempre se combina algo muy veloz con un objeto o criatura que denoten lentitud o ausencia de movimiento. Según Suetonio, en *Vida de los Césares*, Augusto relacionaba la expresión, ante todo, con las dotes militares, insistiendo en que un buen comandante no podía cometer el error de actuar precipitadamente o mostrarse impetuosamente temerario. Él mismo obró con gran cautela siempre, y logró finalmente vencer a todos sus muchos enemigos, y hacerse con un poder omnímodo sobre Roma. Siempre subyace aquí la idea de que prima la eficacia sobre el tiempo invertido, y de que el apresuramiento, al final, provoca perder más tiempo todavía para remediar los errores cometidos. Este lema es, pues, una invitación a la calma, la reflexión y la concentración, pero sin perder de vista el objetivo de hacer bien y a su debido tiempo las cosas.

Como lema o precepto, gustó mucho durante el Renacimiento. Cósimo de Médici, gran duque de la Toscana, lo adoptó para su familia, tal vez para trazar, por añadidura, un intencionado paralelismo con el princeps romano. En su caso, los Médici usaron como alegoría la imagen de una tortuga dotada de una vela sobre su espalda, que era empujada por el viento. También Aldo Manucio adoptó el símbolo del delfín y el ancla como marca de impresión para las ediciones aldinas. En los *Emblemata* de Andrea Alciato se une a esta imagen del delfín y el ancla una divisa diferente (aunque equivalente en su significado), “fermitatem cum agilitate conjunctam”, *firmeza conjuntada con agilidad, firmeza y agilidad juntas*. Erasmo de Rotterdam, que trabajó con Aldo, vio con agrado esta decisión de incorporar la imagen, que definía bien, según él, el talento del impresor como hombre talentoso que sabía “apresurarse despacio”, y que gracias a ello había levantado la mejor imprenta del siglo. Según Erasmo, el *festina lente* era:

“...digno de ser grabado en todas las columnas y escrito con letras de oro en las puertas de los templos, de aquí que se pinte en las salas de los magnates y lo lleven los caballeros en sus anillos y los reyes en sus cetros.”<sup>98</sup>



---

<sup>98</sup>GABAUDAN (2012). Pg. 139.

## IX-EMBLEMA SÉPTIMO- Οὐροβόρος



En el séptimo y último de los emblemas, aparecen ocho serpientes enroscadas sobre sí mismas, formando círculos mordiendo sus propias colas, y trabadas unas con otras en dos conjuntos de cuatro. El lema es prácticamente ilegible, pero dice “sic in se sua per vestigia volvitur anno”. *Así vuelve el año sobre sus propios pasos.*

El lema está casi calcado de un verso de las *Geórgicas*, de Virgilio. Exactamente del verso 402, del libro II:

*Est etiam ille labor curandis vitibus alter,  
cui numquam exhausti satis est: namque omne quotannis  
terque quaterque solum scindendum glaebaque versis  
aeternum frangenda bidentibus, omne levandum  
fronde nemus. redit agricolis labor actus in orbem,  
atque in se sua per vestigia volvitur annus.*

*(Geórgicas, vv. 397-402)*

(También está la otra labor de cuidar las vides, en la que nunca se trabaja lo suficiente; pues tres o cuatro veces al año toda vuestra tierra debe ser hendida, y los terrones quebrados sin cesar con la cabeza del azadón, y toda la arboleda aligerada de su follaje. El trabajo del agricultor siempre regresa, moviéndose en círculo, mientras el año vuelve sobre sus propios pasos.)

Estas serpientes pueden ser identificadas con la figura del uróboro, o serpiente que se repliega sobre sí misma en un círculo. El uróboro tiene un simbolismo complejo. Una primera lectura, considerando el lema en latín, debería reconocer en estas serpientes el ciclo cerrado del año.<sup>99</sup>El año está cerrado sobre sí mismo, como un ciclo que se repite incesantemente, una y otra vez, volviendo sobre sus pasos. Los días y las estaciones se suceden. Cuando acaba el año, vuelve a empezar nuevamente, del mismo modo y con los mismos meses. Y así una y otra vez. La cita, inspirada en Virgilio, nos remite al trabajo, a la necesidad de mostrarse laboriosos, esforzados siempre, siendo constantes, en un ciclo que no puede terminar. Vasari, en el fresco que pintó sobre la Tierra en la *Sala de los Elementos*, del Palazzo Vecchio de Florencia, retrató a Saturno con un uróboro en la mano. Según Vasari, “por su movimiento, llega a alcanzar su cola, al igual que el fin del año toca al comienzo. Nos recuerda por eso que es preciso trabajar en todo el tiempo y que la solicitud que se tiene por las cosas es la madre de la riqueza”<sup>100</sup>. Por tanto, el primer significado simbólico es este, hay que trabajar todo el año, en cada estación según lo que sea necesario. De otro modo no puede haber prosperidad ni riqueza. En un sentido más amplio, el uróboro puede significar el tiempo –y en este sentido es también un atributo de Saturno, como hemos visto-, o la eternidad como tiempo sin comienzo ni fin.

El uróboro también simboliza, según los *Hieroglyphica* de Horapolo, el universo.

“Cuando quieren escribir ‘universo’ pintan una serpiente que se come su propia cola, punteada con escamas de colores variados, aludiendo por medio de las escamas a las estrellas del universo. Muy pesado es el animal, igual que la tierra, y muy liso, como el agua. Cada año quitándose la piel vieja se desnuda, como el año en el universo cambiándose se rejuvenece. El que use su propio cuerpo como alimento indica que todo cuanto se produce en el universo por la providencia divina también tiende a resolverse en sí mismo.”<sup>101</sup>

Como vemos, Horapolo amplía el simbolismo del uróboro hasta abarcar el espacio-tiempo. Desde una perspectiva geostática, típica de la ciencia de la época, nos deja ver que cada año todo se renueva y que el universo es auto-subsistente, regenerándose constantemente. Esta idea también aparecerá en la alquimia más antigua, también en

---

<sup>99</sup> DE TERVARENT (2002). Pg. 472.

<sup>100</sup> Ídem.

<sup>101</sup> HORAPOLO (1991). Pg. 46.



Egipto. En la *Chrysopoeia* de Cleopatra<sup>102</sup>, la naturaleza cíclica de todo lo existente se representa a través de un uróboro de dos colores, blanco y negro, que plasman la dualidad cósmica entre materia y espíritu, mientras todo gira conjuntamente en ciclos eternos.

La idea de representar el tiempo o el universo a través de la serpiente enroscada no era nueva ni se adscribe únicamente a Horapolo. Macrobio se la atribuye a los fenicios<sup>103</sup>, y Capella ya la describe, en el imperio tardío, como atributo tradicional de Saturno. En el Renacimiento será un símbolo fácilmente reconocible, descrito por las principales fuentes iconológicas o emblemáticas (Ripa, Alciato).

Además, el círculo para los griegos era el símbolo de la perfección y la completitud, y por tanto de la belleza del universo.<sup>104</sup> El universo es de alguna manera esférico y las errantes trazan movimientos circulares eternos. Tan importante era esta idea, que hubo de desarrollarse un complejo sistema de epiciclos y ecuantas para proteger el movimiento circular uniforme de los astros, pues era el movimiento divino del éter incorruptible. Por lo tanto, en el emblema resuenan ecos de las ideas platónicas, neoplatónicas, pitagóricas y neopitagóricas sobre la armonía cósmica y la belleza matemático-musical del cosmos. En efecto, las escamas de las serpientes del emblema, aunque no sean lisas como pide Horapolo, sí parecen sugerirnos un cielo de refulgentes estrellas, con lo que su simbolismo adquiere nuevas dimensiones. Al ver el conjunto de serpientes no es difícil imaginarse un cielo de estrellas. Este concepto tal vez se vio inspirado por el magnífico fresco del *Cielo de Salamanca* (por aquel entonces en la bóveda de la biblioteca). Hay, por otro lado, ocho serpientes. Este es el número místico de la esfera de las estrellas fijas, que provoca el movimiento de las siete errantes de la antigüedad clásica (Saturno, Júpiter, Marte, Venus, Mercurio, Luna, Sol). Por tanto, las ocho serpientes pueden referirse a las ocho esferas mayores del universo (en el sentido aristotélico-ptolemaico). Ocho es, asimismo, el número de la octavas musicales, que neoplatónicos como Ficino se atreven a relacionar con la “música de los astros”. Una lectura más inquietante, que tendría que ver con el número de ocho ciclos, sería el de los reyes que según el Apocalipsis<sup>105</sup> han de venir hasta que se acaben los tiempos, que son en algunas lecturas ocho en total (el octavo se identifica con el anticristo). Así, tal vez el número de ocho uróboros tenga, como añadidura, una lectura religiosa y esotérica

---

<sup>102</sup> Literalmente, “producción de oro”. Es un papiro alquímico, en griego, de época imperial romana.

<sup>103</sup> *Saturnalia*, I, IX.

<sup>104</sup> Tal y como se menciona en el *Timeo* platónico (32c).

<sup>105</sup> Apocalipsis 17, 11.

conectada con estas ideas escatológicas, en referencia al tiempo total de que dispondría la Creación. Aunque esto es más especulativo. En realidad, no está muy claro por qué son ocho serpientes, tal vez se pueda pensar que, al igual que con los delfines, se ha jugado simétricamente con las imágenes, en este caso con el número de cuatro y cuatro. El número cuatro podría aludir a las cuatro estaciones del año. O tal vez no se haya escogido ese número por nada especial, salvo por la belleza simétrica de la composición, lo cual también es perfectamente posible.

## **A MODO DE CONCLUSIÓN:**

### *Los emblemas y la tradición clásica*

Aquí termina este trabajo. La emblemática, como género, es altamente sugestiva. Las imágenes siempre tienen un poder evocador, y sus significados, sin confinarse a los estrechos límites de un discurso escrito y cerrado, se despliegan en un abanico de posibles interpretaciones. Hemos recorrido un largo camino desde el libro de piedra que es el claustro hasta sus fuentes y referencias en el pasado clásico, que son muchas y muy diversas, como creemos haber demostrado. Todas se juntan aquí, en el luminoso patio de Apolo, procedentes de diversos caminos y de distintas épocas. Hemos visto cómo los emblemas nos remiten a Grecia y a Roma y al mundo que entre ambas lograron civilizar, o que acaso también, en parte, las civilizó a ellas. Hemos recorrido los arcanos del Egipto helenístico con Horapolo y las ruinas de paisajes de ensueño y arquitecturas posibles, imposibles, olvidadas y recobradas con Polifilo. Platón nos ha conducido hacia la Venus Celeste y Aristóteles nos ha hecho guardar un prudente equilibrio con los pies en la tierra. La musicalidad de los poetas latinos se ha mezclado con la música de las esferas, y al final hemos regresado al principio, para volver a empezar siguiendo nuestros propios pasos.

En este trabajo se ve reflejado el aprendizaje realizado durante todo el máster. Hemos tratado de demostrar cómo el pasado clásico revivió en el claustro de la universidad salmantina, templo del conocimiento abierto a los estudiantes desde hace más de ocho siglos. Demostrar que el mundo clásico tuvo un impacto decisivo en el diseño conceptual de los emblemas era nuestro objetivo prioritario, y confiamos haberlo logrado.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE HIPONA, SANTO. *La ciudad de Dios*. Revisada y anotada por los Padres de la Compañía de Jesús. Apostolado de la Prensa. Madrid, 1944.
- AGUSTÍN DE HIPONA, SANTO. *Las confesiones*. Alianza Editorial. Madrid, 2009.
- ALESANCO, TIRSO. *Filosofía de san Agustín. Síntesis de su pensamiento*. Augustinus. Madrid, 2004.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. Alianza Editorial. Madrid, 2007.
- ARISTÓTELES, *Política*, Alianza Editorial, Madrid, 2015.
- BARRAL I ALTET, X. (dir.) *Historia del arte de España*. Lunwerg. Barcelona, 2005.
- CARPENTER, THOMAS H. *Arte y Mito en la Antigua Grecia*. Ediciones Destino – Thames and Hudson. Barcelona, 2001.
- COPLESTON, F. *Historia de la filosofía. Volumen 1. De la Grecia antigua al mundo cristiano*. Ariel. Barcelona, 2016.
- COPLESTON, F. *Historia de la filosofía. Volumen 2. De la escolástica al empirismo*. Ariel. Barcelona, 2016.
- CORTÉS, L.; GABAUDAN, P. *La fachada de san Esteban*. Ediciones de la Diputación de Salamanca. Salamanca, 1995.

DE TERVARENT, G. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje olvidado*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2002

DIÓGENES LAERCIO. *Vidas de los filósofos ilustres*. Alianza Editorial. Madrid, 2007

FERRATER MORA, J.; *Diccionario de Filosofía* (dos volúmenes). Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965.

FRAILE, GUILLERMO. *Historia de la Filosofía. Tomo I: Grecia y Roma*. B.A.C. Madrid, 2010.

FROMM, E. *El arte de amar*. Paidós. Barcelona, 1987.

GABAUDAN, P. *El mito imperial. Estudio iconológico de los relieves de la universidad salmantina*. Éride Ediciones. Madrid, 2012.

GINZO, ARSENIO. *El legado clásico*. Universidad de Alcalá, 2002.

GOMBRICH, E. H. *Imágenes simbólicas*. Alianza editorial. Madrid, 1990.

GOMBRICH, E. H., *La historia del arte*. Phaidon. Londres, 2013.

GOMBRICH, E. H. *Norma y forma*. Estudios sobre el arte del Renacimiento. Debate. Madrid, 2000.

GRAVES, ROBERT. *Los Mitos Griegos*. Alianza Editorial. Madrid, 2011.

GRIMAL, PIERRE. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Paidós. Barcelona, 2006.

HERÓDOTO. *Los nueve libros de la historia*. Grupo Libro. Madrid, 1990.

HIGHET, GILBERT. *La Tradición Clásica. Tomos I y II*. Fondo de Cultura Económica. México D. F. 1986

HOMERO. *Ilíada*. Gredos. Madrid, 2015.

HOMERO. *Odisea*. Planeta DeAgostini. Barcelona, 1995.

HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Akal Ediciones. Madrid, 1991.

KERÉNYI, KARL. *Los Héroes Griegos*. Atalanta. Girona, 2009.

KRETZULESCO-QUARANTA. *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*. Siruela. Madrid, 1996.

LÓPEZ MELERO, R. *Breve historia del mundo antiguo*. Editorial Universitaria ramón areces. UNED. Madrid, 2011.

LOZOYA, MARQUÉS DE. *Historia de España. Tomo tercero*. Salvat. Barcelona, 1967.

LYNCH, J. *Monarquía e imperio. El reinado de Carlos V*. El País. Madrid, 2007.

MACEIRAS FAFIÁN, M. (ed.) *Pensamiento filosófico español. Volumen I. de Séneca a Suárez*. Editorial Síntesis. Madrid, 2002.

MARTIN, RENÉ. *Diccionario de la Mitología Clásica*. Espasa-Calpe. Madrid, 2004.

MILICUA, J. (dir.) *Historia universal del arte. Renacimiento (II) y manierismo*. Editorial Planeta. Barcelona, 1988.

OVIDIO. *Arte de amar. Amores*. Planeta DeAgostini. Barcelona, 1995.

OVIDIO. *Metamorfosis*. Alianza Editorial. Madrid, 2005

PANOFSKY, E. *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial. Madrid, 1987.

PANOSFKY, E. *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid, 2004.

PANOFSKY, E. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza Editorial. Madrid, 1991.

PEDRAZA, P. *Los jeroglíficos del patio de la universidad de Salamanca y la Hipnerotomachi Poliphili*. (Artículo). Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura, nº8, 1983, págs. 36-57.

PIÑERO, ANTONIO (Ed.). *Biblia y helenismo. El pensamiento griego y la formación del cristianismo*. Ediciones el Almendro. Córdoba, 2006.

PLATÓN. *Diálogos. Fedón, o de la inmortalidad del alma; El banquete, o del amor; Gorgias, o de la retórica*. Seleccionados Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1981.

PLATÓN. *Diálogos. Apología de Sócrates; Critón, o sobre el deber; Laques, o sobre la valentía; Fedón, o sobre el alma; El Banquete; Fedro*. Albor Libros. Madrid, 2001

PLATÓN, *La República* Alianza Editorial, Madrid, 2005.

RIPA, C. *Iconología (tomos I y II)*. Akal Ediciones. Madrid, 2002.

SEBASTIÁN, S. *Arte y humanismo*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1978.

SÉNECA, L. A. *Obras Completas*. Aguilar. Madrid, 1966.

SOLÍS, C.; SELLES, M. *Historia de la Ciencia*. Espasa. Madrid, 2009.

VIRGILIO, *Eneida*. Cátedra. Madrid, 2006.

VV.AA. *Antiquae Lectiones. El legado clásico desde la antigüedad hasta la revolución francesa*. Cátedra. Madrid, 2005.

VV.AA. *Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. B.A.C. Madrid, 2003.

VV.AA. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. W. W. Norton and Company. New York, 2001.

*Nota sobre las imágenes empleadas en este trabajo:*

El empleo de todas las imágenes de este trabajo se hace bajo la licencia de *wikimedia commons*.

Las citas latinas no referenciadas en la bibliografía se han extraído del amplio repositorio de obra clásicas que hay en *wikisource*.