

UNA EMPRESA DE NÚÑEZ DE CEPEDA EN AZULEJOS: LA DECORACIÓN CERÁMICA DE LA CAPILLA BAPTISMAL DE LA CATEDRAL DE BRAGA (PORTUGAL)

José Julio GARCÍA ARRANZ

Resumen

En la capilla bautismal de la catedral portuguesa de Braga, situada a los pies del templo, se conserva, prácticamente semioculto tras la pila y la reja de cerramiento, un pequeño panel de azulejos que cubre el fondo y laterales de la misma. Realizado hacia 1715 y atribuido al maestro lisboeta António de Oliveira Bernardes, el conjunto cerámico resulta de gran interés por reproducir de forma literal una de las empresas del libro *Idea de el Buen Pastor*, tratado compuesto por el jesuita Francisco Núñez de Cepeda (Lyon, 1682), destinado a la formación integral de los altos dignatarios eclesiásticos. El jeroglífico, en el que se representa a la mano de la Muerte cortando con una guadaña los tallos de diversas flores coronadas con los correspondientes atributos clericales, además de contar con numerosos precedentes emblemáticos, constituye una singular síntesis de dos conceptos culturales profundamente enraizados en la cultura barroca: el tema de la *vanitas* y el género plástico-literario de las *Danzas de la Muerte*.

Palabras clave: Catedral de Braga, azulejos, emblemas, Barroco.

Abstract

In the baptismal chapel of the cathedral of the Portuguese city of Braga, almost hidden behind the font and the grille, there is a small tile panel that covers the bottom and the side of the chapel. Completed towards 1715 and attributed to the Lisbon artist António de Oliveira Bernardes, this tile panel is of great interest since it reproduces, in a literal way, one of the emblems found in the book *Idea de el Buen Pastor*, a treatise written by Jesuit Francisco Núñez de Cepeda (Lyon, 1682) and conceived for the integral education of high ecclesiastical dignitaries. The hieroglyphic, which represents the hand of Death cutting with a scythe the stems of different flowers crowned with diverse clerical attributes, apart from having different emblematic precedents, constitutes a singular synthesis of some of the cultural concepts that were deeply rooted in the baroque culture: the topic of *Vanitas* and the plastic and literary genre of the *Dance of Death*.

Keywords: Braga Cathedral, tiles, emblems, Baroque.

¹ El presente trabajo se inscribe dentro del Proyecto de investigación del Plan Nacional I + D del Ministerio de Ciencia y Tecnología, titulado *Biblioteca digital Siglo de Oro I: Emblemática, Relaciones de sucesos y Misceláneas de erudición (catalogación, digitalización y difusión vía Internet)* (código BFF2003-03945), cuya investigadora principal es la catedrática Sagrario López Poza, de la Universidade da Coruña.

1. LA CAPILLA BAPTISMAL DE LA *SÉ* BRACARENSE

La rotunda y casi milenaria fábrica de la catedral de Braga presenta en los extremos occidentales del interior de las naves laterales, a ambos lados de la puerta de los pies, horadando la base maciza de sus dos torres-campanario, sendos arcosolios gemelos de no mucha profundidad. El del lado de la epístola alberga el baldaquino, túmulo e imagen yacente, todo ello en bronce dorado, del infante D. Alfonso, hijo del rey D. João I; el bulto funerario, realizado en Flandes poco después de 1400, fue trasladado un siglo más tarde a su actual ubicación desde una de las capillas laterales. El nicho correspondiente a la nave del evangelio (Fig. 1), situado muy cerca del acceso al claustro, se encuentra ocupado por la pila bautismal, una destacada pieza de estilo manuelino realizada en piedra de Ançã con una riquísima decoración en relieve de claro simbolismo alusivo al sacramento del bautismo. Descansa sobre una plataforma de granito ligeramente sobreelevada respecto al suelo de la iglesia. Los dos arcosolios se preceden de sólidas rejas de hierro batido, de media altura y remates en forma de flor de lis, que pueden fecharse en el siglo XVI. La crítica viene considerando que la apertura y dotación de ambas *capellas fornazinas* respondieron al ambicioso programa de intervenciones emprendido en el edificio por el arzobispo Diogo de Sousa, que dirigió los destinos de la *Sé* bracarense entre los años 1505 y 1532². A su iniciativa corresponden importantes remodelaciones operadas en torres y muros, así como el remozado o construcción de nuevas capillas.

El fondo y laterales del segundo de estos nichos —o capilla bautismal— fueron embellecidos en el primer cuarto del siglo XVIII, hasta el arranque de la bóveda, con un interesante panel de azulejos (Fig. 2) en el que se representa, con la típica coloración blanca y azul de cobalto, una composición simbólica de carácter jeroglífico que analizaremos en profundidad más adelante. Sabemos que el arzobispo Rodrigo de Moura Teles —cuya titularidad se extiende de 1704 a 1728—, impulsor, entre otras destacadas empresas constructivas, del célebre santuario de *Bom Jesus do Monte* en las proximidades de Braga, llegó a invertir un total de 1.200 reales en azulejos destinados a distintos lugares de la catedral³. Tal intervención tenía como principal propósito, junto con el revoque y estucado de muros, soportes y bóvedas, el revestimiento e iluminación de unos interiores medievales que, de acuerdo con el gusto dieciochesco, se consideraban excesivamente oscuros y carentes del apropiado ornato. Entre los conjuntos de azulejos incorporados al complejo catedralicio merecen

² BARREIROS, M. d'A., *A Cathedral de Santa Maria de Braga. Estudos criticos archeologico-artisticos*, Porto, Marques Abreu, 1922; hemos consultado la edición facsimilar de Braga, Tipografia Tadinense, 1989, pp. 46-49; VV.AA., *Braga e a sua Catedral. Caderno informativo* (IX Centenario da Dedicção da Sé Catedral, 1089-1989), Braga, Cabido da Sé Catedral/Comissão Organizadora do Projecto Educativo da Dedicção da Sé Catedral, 1990, pp. 56 y 85-86.

³ DE SOUSA PEREIRA, A. M.^a M., *A capela de S. Geraldo da Sé de Braga*, Braga, Cabido Metropolitano e Primacial de Braga/Militia Sanctae Mariae/Associação Tertio Millennio, 2001, p. 41; el dato procede originalmente de THADIM, M. J. da S., *Diario Bracarense das Epocas, Fastos e Annaes mais Remarcaveis e Sucesos Dignos de mençam, que sucederam en Braga [...]*, manuscrito fotocopiado existente en el Arquivo Distrital de Braga, f. 328.



FIG. 1. *Catedral de Braga. Capilla bautismal.*



FIG. 2. *Catedral de Braga. Capilla bautismal. Decoración de azulejos.*

destacarse los paneles historiados que recubren los muros laterales de las capillas de São Geraldo –realizados entre 1707 y 1712– y de São Pedro de Rates –fechados en torno a 1715–, todos ellos firmados por el *mestre* António de Oliveira Bernardes⁴. También de hacia 1715, y del mismo modo atribuibles, según Santos Simões, al taller lisboeta de Bernardes⁵, son los ya aludidos azulejos de la capilla bautismal.

La contemplación de estos últimos resulta dificultada al visitante por la interposición de la voluminosa pila y la reja de cerramiento. Además, al fondo de la hornacina se han habilitado unos escalones de cantería granítica, que facilitan el acceso al interior de la copa bautismal, pero solapan parte del borde inferior de la imagen jeroglífica, si bien esta actuación afectó tan sólo a detalles decorativos marginales. El panel ha sufrido también la abrupta apertura de dos huecos cuadrangulares en ambos lados del arcosolio, a modo de pequeñas alacenas, una de ellas cerrada con rejilla metálica. Por último, los bordes exteriores de los dos segmentos laterales presentan una alteración en la disposición correcta de los azulejos, seguramente a causa de alguna intervención poco cuidadosa en el arco de acceso⁶; también se detectan diversas manipulaciones en la parte superior de estos paneles, que se adaptan con cierta dificultad a la curvatura del arranque de la bovedilla de medio cañón.

2. EL PANEL DE AZULEJOS DE LA CAPILLA BAUTISMAL: DESCRIPCIÓN, FUENTE ICONOGRÁFICA Y SIGNIFICADO

El revestimiento cerámico de la capilla bautismal presenta como motivo principal, antepuesto a una movida y recargada composición arquitectónica característica de los encuadramientos de la época, y bajo un medallón elíptico con el lema *AEQUO PULCAT PEDE*, a tres ángeles que sostienen un paño recortado en su borde inferior con los lambrequines habituales en los doseles barrocos. El ángel central aparece de medio cuerpo, en edad púber y vestido con túnica y capa, en tanto los dos que tensan lateralmente la sábana, rollizos ángeles-niños, aparecen desnudos y suspendidos en pleno vuelo con posturas simétricas entre sí. En el tejido se muestra, ante un

⁴ DOS SANTOS SIMÕES, J. M., *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Corpus da Azulejaria Portuguesa, vol. V, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 102-103; MECO, J., *O azulejo em Portugal*, Lisboa, Edições Alfa, 1993, pp. 224-225. A estas mismas fechas –primer cuarto del siglo XVIII– pertenecen también los azulejos que forran la parte interna de la linterna y las cuatro lucernas del crucero de la catedral.

⁵ DOS SANTOS SIMÕES, J. M., *op. cit.*, p. 102. En un trabajo reciente –GARCÍA ARRANZ, J. J., «Las obras de misericordia y la emblemática: los azulejos de la iglesia de la Santa Casa da Misericórdia en Évora (Portugal)», en LÓPEZ POZA, S. (ed.), *Florilegio de estudios de Emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 360-361–, analizamos el empleo de emblemas como complemento simbólico de paneles historiados en la producción azulejera de António de Oliveira Bernardes y su hijo Policarpo.

⁶ En la actualidad la portada de acceso a la capilla es un recubrimiento de chapa de piedra artificial simulando granito, y que, a imitación del de la capilla funeraria gemela, consta de un sencillo arco rebajado que descansa sobre pilastras con plintos, todo ello cajado y de línea muy sobria y depurada, de acuerdo con el estilo de finales del siglo XVI. Tan sólo los plintos de la base son hoy de cantería real.

paisaje campestre suavemente difuminado –*sfumato* en los fondos característico de la obra de Oliveira–, un recinto cuadrangular vallado a modo de *hortus conclusus*. En su interior se destacan en primer término tres flores de distinta especie, coronada cada una de ellas con un atributo eclesiástico: una rosa con la tiara papal, un clavel con el capelo cardenalicio y un lirio con la mitra episcopal. La mano de la Muerte –representada de forma descarnada, conforme a su habitual iconografía– surge del lado izquierdo y maneja una guadaña con la que ya ha cortado el lirio, y se dispone a cercenar también los tallos del clavel y la rosa (Fig. 3).

La composición simbólica y el lema latino de la misma –*Aequo pulsat pede: «Hiere con igual zarpazo»*⁷– proceden de la última empresa de la obra titulada *Idea de el Buen Pastor, copiada por los SS. Doctores representada en Empresas Sacras; con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el Gobierno de un Príncipe Eclesiástico* (primera edición en Lyon, Anisson y Posuel, 1682⁸), del jesuita español Francisco Núñez de Cepeda (Fig. 4)⁹. El libro es considerado, junto con los tratados del también jesuita Lorenzo Ortiz¹⁰, la última de las grandes producciones emblemáticas hispanas, y una de las pocas obras de este género que obtuvo una cierta proyección más allá de nuestras fronteras. Tal y como manifiesta su expresivo título, es el de Cepeda un tratado destinado a los «príncipes de la Iglesia» o «pastores de almas» –esto es, prelados y miembros del alto clero–, con una finalidad eminentemente formativa y edificante al proponer las distintas empresas como partes de un programa de acción destinado a alcanzar el ideal del alto dignatario eclesiástico de

⁷ El lema procede de HORACIO –*Carm.* 1, 4, 13: [...] *pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turris*; «La pálida muerte hiere con igual zarpazo las cabañas de los pobres y los palacios de los ricos»–. La «c» de *pulcat* en el mote incluido en los azulejos debe ser una errata de transcripción. La traducción del lema y su fuente proceden de BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T., *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, p. 698, n.º 1438.

⁸ Las *Empresas sacras* se reeditaron varias veces, unas en Lyon, otras en Valencia, llegando incluso a ser traducidas al italiano en el siglo XVIII. La versión completa de la obra, con 50 empresas, fue editada en 1687 –con reimpresión en 1688– en los mismos talleres lioneses de Anisson y Posuel. Los grabados emblemáticos, calcografías de notable calidad, fueron realizadas por el también lionés Mateo Ogier o Augier, cuya firma aparece en algunos de ellos. En cuanto a las estampas incorporadas a la edición de 1687, de diferente mano, una de ellas presenta la firma «Obrador». *Vid.* al respecto GARCÍA MAHÍQUES, R. (ed. crítica), *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Colección Impar, serie Emblemática II, Madrid, Tuero, 1988, pp. 11-12.

⁹ Contamos con muy pocos datos biográficos y personales de este autor, reunidos principalmente por REVILLA, F., «La simbología de Núñez de Cepeda en su libro de empresas “Idea del Buen Pastor...”», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XLVI, Universidad de Valladolid, 1980, p. 462 y GARCÍA MAHÍQUES, R., *op. cit.*, p. 11, a partir de noticias de SOMMERVOGEL, C., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Bibliographie*, Bruselas-París, 1894, tomo V, p. 1843. Cepeda, nacido en Toledo en 1616, fue jesuita desde los 21 años, profesor de Humanidades, prefecto de estudios y misionero durante tres lustros. Falleció en 1690. Aparte de la colección de empresas que ahora nos ocupa, a la que responde esencialmente su fama, la única producción literaria conocida de nuestro autor se limita a un soneto y un sermón.

¹⁰ *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1677 y *Ver; oír; oler; gustar; tocar; empresas que enseñan y persuaden su buen uso, en lo político, y en lo moral*, Lyon, Anisson, Posuel y Rigaud, 1686.

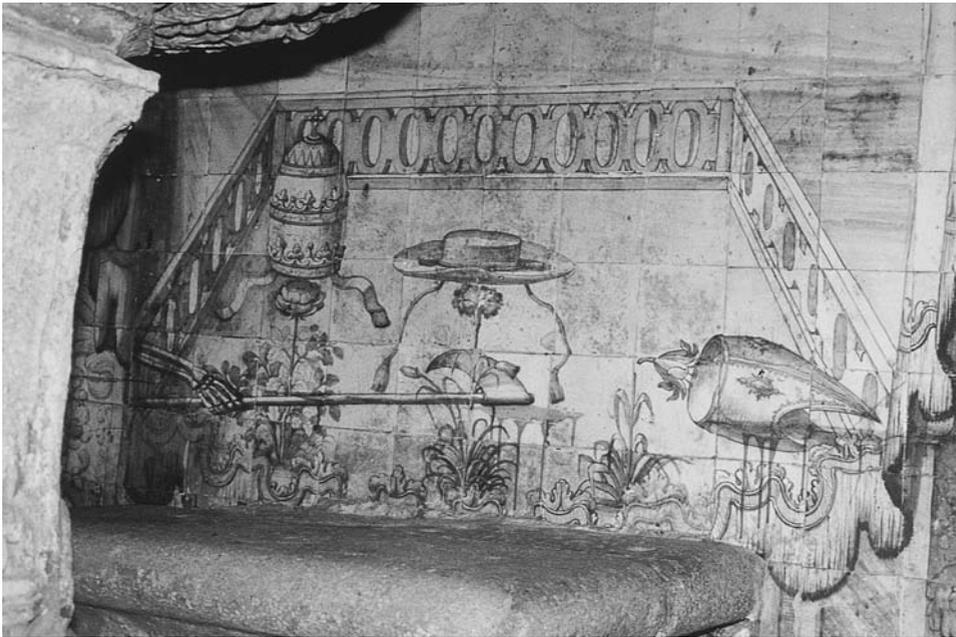


FIG. 3. *Catedral de Braga. Capilla bautismal. Detalle del jeroglífico.*

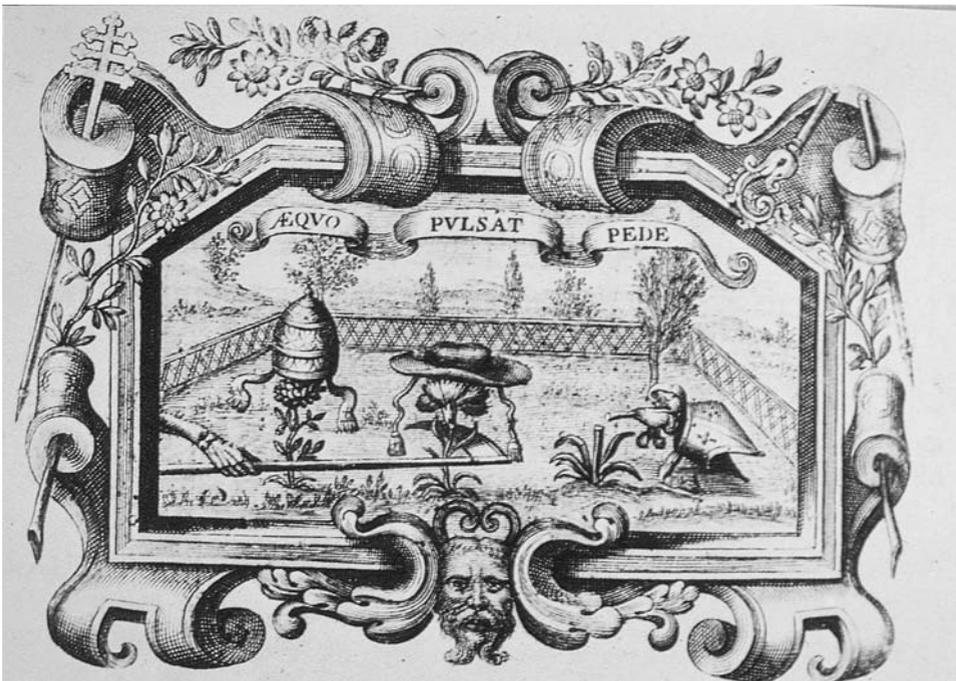


FIG. 4. *Francisco Núñez de Cepeda. Idea de el Buen Pastor. Empresa 50: Aequo pulsat pede.*

acuerdo con los principios contrarreformistas. Es, en consecuencia, un instrumento pragmático al servicio de la vida religiosa del obispo, tanto en lo referente a los aspectos más superficiales de piedad externa, como en lo que afecta a la problemática de las exigencias más íntimas de coherencia evangélica¹¹.

Al igual que otros autores en el ámbito de la educación de príncipes –Diego de Saavedra Fajardo¹²– o en el de la formación moral y espiritual del buen cristiano –Juan de Borja¹³, Francisco de Villava¹⁴–, el jesuita toledano escoge a la hora de articular su obra la particular fórmula gráfico-textual de la «empresa» o «divisa». Ésta consta de una imagen grabada de carácter simbólico –*pictura*– acompañada de un breve lema o mote latino, a los que sigue una *subscriptio* o declaración en prosa de extensión variable, normalmente abundante en *exempla* y anotaciones eruditas, destinada a desvelar el enigma planteado por los dos elementos anteriores; tan sólo en la última empresa de la obra de Cepeda –precisamente la reproducida en los azulejos bracarenses– se recurre a una composición en verso –un soneto– para clarificar su mensaje. Son varias las razones que podrían sustentar la elección de este subgénero icónico-literario por parte del religioso: en primer lugar subyace el reclamo y satisfacción visual que supone la incorporación de imágenes grabadas a un texto; en segundo, la *pictura* ofrece un concepto enigmático que sólo puede resolverse con el concurso del lema o mote y un determinado nivel de formación erudita, para disfrute intelectual del lector que logra alcanzar su significado sin tener que recurrir a la declaración. Además, como señaló hace tiempo José Antonio Maravall¹⁵, esta combinación de un elemento plástico y un contenido didáctico refuerzan enormemente las posibilidades de asimilación y fijación en la memoria del concepto expresado. El empleo formativo y propagandístico de la Emblemática a la hora de difundir unos determinados contenidos ideológicos no era una actividad extraña en el seno de la Compañía de Jesús, orden que, de acuerdo con la planificación de su *Ratio Studiorum*, propugnaba en sus colegios el recurso moderado a ejercicios con emblemas y empresas. Ello explica el especial cultivo que de este género se observa entre los Padres jesuitas, generando un tipo de literatura doctrinal basado en la práctica continuada del método de la composición de lugar, donde el discurso extrae de una imagen que sirve de punto de partida todas las consideraciones o detalles que en ésta se contienen, de acuerdo con lo propuesto por Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales*¹⁶.

¹¹ Vid. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 70 y 345; REVILLA, F., *op. cit.*, p. 463.

¹² SAAVEDRA FAJARDO, D. DE, *Idea de un Príncipe Político Christiano representada [sic] en cien empresas*, Milán/Mónaco, 1640-1642.

¹³ BORJA, J. de, *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680.

¹⁴ VILLAVA, J. F. DE, *Empresas espirituales y morales*, Jaén, Fernando Díaz de Montoya, 1613.

¹⁵ MARAVALL, J. A., «La literatura de emblemas como técnica de acción sociocultural en el Barroco», *Estudios de Historia del pensamiento español*, serie tercera: El siglo del Barroco, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1984, pp. 199 y ss.

¹⁶ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *op. cit.*, p. 71.

3. CONTEXTUALIZACIÓN ICONOGRÁFICO-CULTURAL DEL JEROGLÍFICO

Retomando el análisis particular de la empresa que nos ocupa, reflexión sobre nuestras postrimerías con que suelen concluir los libros de emblemas o empresas de carácter «temático», ya García Mahíques¹⁷ señaló que en su configuración se dan cita dos nociones del pensamiento barroco íntimamente relacionadas con la idea de la muerte: por una parte, el concepto de *vanitas*, recordatorio de la vacuidad de los gozos profanos y de las riquezas y vanaglorias mundanas, al tiempo que aviso de la brevedad de la existencia y de la imprevisible irrupción de la muerte¹⁸; por otro, el igualamiento al que se someten las distintas dignidades terrenales con el advenimiento del inevitable final, fugaz atisbo de democratización tras una existencia marcada por una rígida estamentación social, que tiene como precedente literario y visual las célebres *Danzas macabras* medievales. Así se explicita en la breve *subscriptio* de la empresa —«A todo lo dicho le ayudará considerar que la vida es flor, y sobre ella inestable [...] cualquier grandeza»— y en el epigrama aclaratorio que acompaña a la misma:

«Soberbia presunción sobre que estriba
de tu loca altivez la pompa vana?
Sobre una flor, que nace a la mañana,
y por la tarde un soplo la derriba?

Si el ser del hombre es flor, quién hay, que viva
sediento del honor y gloria humana?
Sin advertir la muerte, que tirana
del ser, a un tiempo, y del honor le priva?

Qué grandeza presume ser estable?
Qué ambición busca asilo en lo sagrado,
y de una en otra dignidad se ampara?

Cuando de la segur inexorable
igualmente amenaza el golpe airado
a la Mitra, al Capelo, a la Tiara?»¹⁹

La difusión de la noción de *vanitas* en el barroco europeo fue un fenómeno derivado de la profunda proyección de una vertiente del pensamiento coetáneo so-

¹⁷ GARCÍA MAHÍQUES, R., *op. cit.*, pp. 190-192. El mismo autor alude a esta misma empresa en su trabajo «La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la *vanitas*», en SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (coord.), *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1994, pp. 82-83 y 91.

¹⁸ Su origen procede de la cita del *Eclesiastés* 1, 2-3: «¡Vanidad de vanidades, todo vanidad! ¿Qué saca el hombre de toda la fatiga con que se afana bajo el sol?», evocación de lo ilusorio de las cosas materiales y, en consecuencia, la decepción que éstas reservan al hombre.

¹⁹ NÚÑEZ DE CEPEDA, F., *op. cit.*, empresa 50, pp. 830-831. La fuente literaria del soneto, al menos en parte, procede del Salmo 103 (15-16): «¡El hombre! Como la hierba son sus días, / como la flor del campo, así florece; / pasa por él un soplo, y ya no existe, / ni el lugar donde estuvo vuelve a conocerle».

bre todas las particularidades de la existencia humana, especialmente intensa en el caso del binomio vida/muerte. Si nos centramos en el mundo hispano, esta corriente estuvo íntimamente vinculada al concepto de «desengaño», que se intensificó en una sociedad impregnada de un creciente pesimismo y una marcada decepción existencial a causa, principalmente, de la profunda crisis política, económica y social, las continuas guerras y calamidades y la carestía de la vida que sufren ante todo los grupos más desfavorecidos, lo que generó una profunda desilusión ante los asuntos mundanos. No extraña, pues, que este sentimiento generalizado se trasladara a la imaginería del momento. Cobra así carta de naturaleza un auténtico género artístico en el que se reiteran y consolidan unos iconos que aluden de forma continuada al *memento mori*, el recuerdo del ineluctable desenlace, y avisan tanto de la inutilidad de acumular poder, riqueza y sabiduría, como del carácter efímero de la belleza o el placer sensorial, pues todo ello será destruido sin remisión; el único valor seguro reside, por tanto, en la preparación del alma para ese inminente trance²⁰.

La personificación de la Muerte, las flores y los atributos de poder eclesiástico, todos ellos presentes en la empresa de Cepeda, son elementos habituales en las representaciones de la *vanitas*, y resultan abundantes los ejemplos pictóricos en los que confluyen al menos algunos de ellos, por regla general asociados a otros diversos objetos o referentes de idéntica finalidad simbólica.

Herencia visual del mundo tardomedieval, las representaciones de esqueletos han sido muy frecuentes en el arte moderno, y sobre todo en grabados y estampas de intención moralizante cristiana. Como indica Enrique Valdivieso, «en el ámbito de la vida espiritual la figuración del esqueleto ha sido admitida como símbolo de la muerte que acecha de continuo, que no se sabe cuando va a llegar y que cuando lo hace nos arrebatara todas las complacencias mundanas»²¹. Es imagen muy presente en edificios religiosos, sobre todo en aquellas estancias conventuales –salas *de profundis*, donde se exponían los cadáveres de los frailes fallecidos antes de su inhumación, o criptas– vinculadas al trance mortuorio. Los esqueletos aparecen en ocasiones en actitud de «muerte victoriosa», empuñando triunfantes la guadaña, las flechas o el reloj de arena, al tiempo que yacen desordenados a sus pies los iconos de los placeres, el poder y la fama, incluyendo muchas veces los atributos eclesiásticos (Fig. 5)²². Imponente dentro de esta última vertiente temática es el

²⁰ VALDIVIESO, E., *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 20 y 29.

²¹ VALDIVIESO, E., *op. cit.*, p. 52.

²² Desde fines del siglo XV se difunde un tipo de estampa en la que un terrible esqueleto, bajo el lema *Nemini parco* –«A nadie respeto»–, aparece triunfante, portando un ataúd y una enorme flecha o una guadaña, en pie sobre un campo en el que abundan las calaveras y despojos humanos con distintos atributos eclesiásticos y laicos –*vid.* la xilografía incluida en la obra *Cuatro cosas postrimeras* (Zaragoza, Pablo Horus, 1491), reproducida en AINAUD DE LASARTE, J., «Grabado», en *Miniatura, grabado y encuadernación*, col. *Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico, Madrid, Plus Ultra, 1962, p. 254, fig. 350–. Estampas similares alcanzaron un alto grado de popularidad durante los siglos del Barroco –*vid.* CARRETE PARRONDO, J., «El grabado y la estampa barroca», *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, col. *Summa Artis*, Historia general del Arte, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 242-243, figs. 287 a 289–.

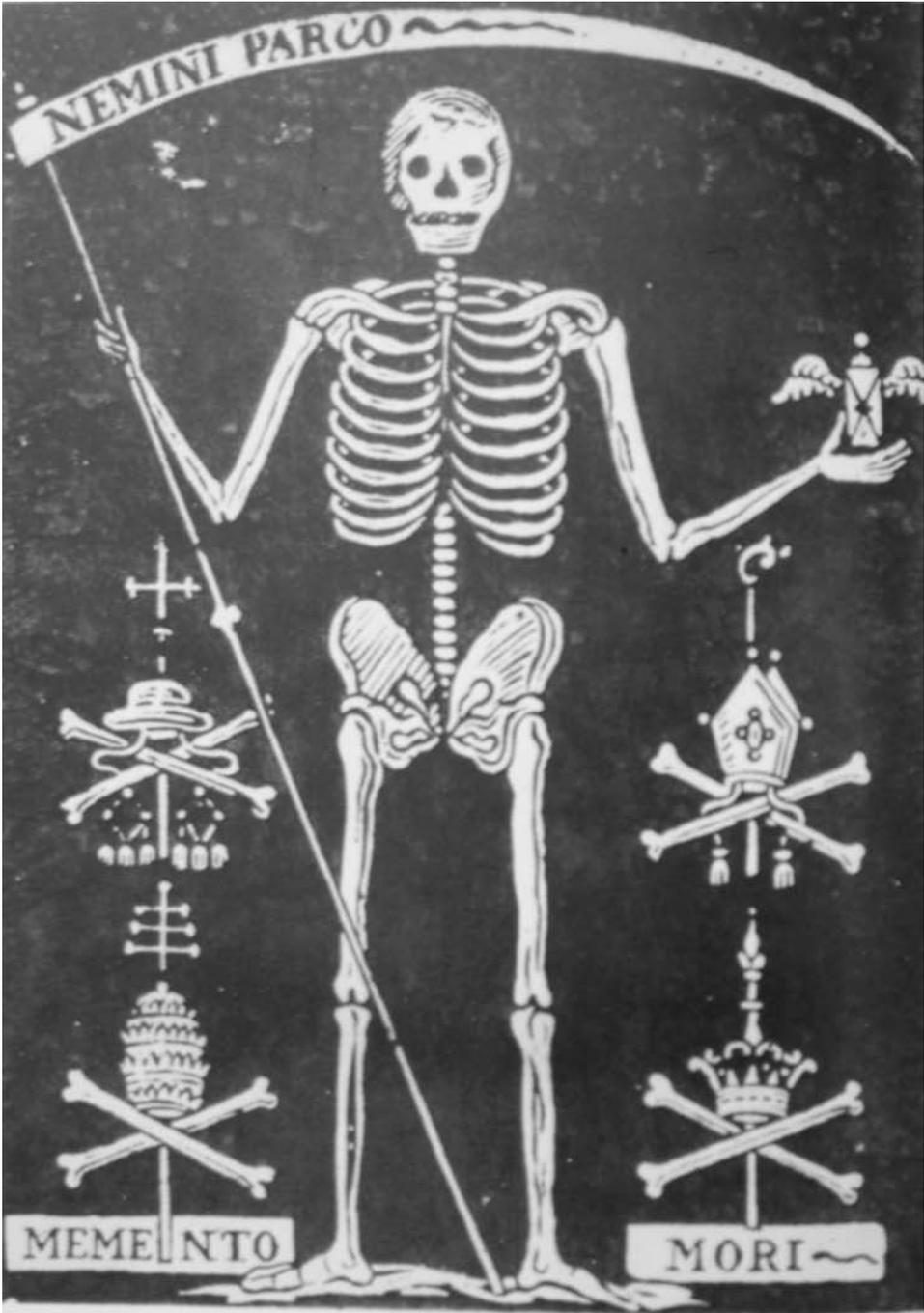


FIG. 5. Estampa anónima. Nemini parco o Triunfo de la muerte (s. XV).

sobrecogedor cuadro *In ictu oculi*, «jeroglífico de las postrimerías» que Juan de Valdés Leal realizó para el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla; aquí la Muerte, una vez más como esqueleto descarnado y amenazador, portando una guadaña, un ataúd y una mortaja al tiempo que pisa el globo terráqueo, apaga la llama de una vela, advertencia de lo veloz e intempestivo de su advenimiento, que en un «abrir y cerrar de ojos» extingue la vida humana. Entre los numerosos objetos que aparecen diseminados en la semioscuridad de la cripta encontramos, dispuestos encima de un anónimo sepulcro, un capelo, una tiara, una mitra y un báculo (Fig. 6)²³.

Estos últimos se erigen, pues, en referencias explícitas al poder espiritual de papas, cardenales y obispos, distintivos de la dignidad que anhelan los eclesiásticos, pero que resultan de igual manera inconsistentes ante la llegada de la Muerte, e incluso contraproducentes en un Juicio Final en el que se castigará especialmente a los clérigos que pudieran haber ostentado una concepción mundana de su actividad. Por su parte las flores –recordemos el salmo que sirve de sustento literario al epigrama de Cepeda, o la cita del *Libro de Job* (14, 2): «Como la flor, brota y se marchita, y huye como la sombra sin pararse»–, nos remiten siempre a la efímera prevalencia de la belleza, que pronto decae y perece, en clara alusión al carácter transitorio y frágil de la existencia humana²⁴. Atributos de poder del alto clero y ramilletes de flores aparecen, confundidos entre otros muchos elementos parlantes, en los abigarrados bodegones que presiden diversas obras pictóricas del Barroco hispano, entre las que cabe destacar *El sueño del caballero* de Francisco Palacios (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), o la *Alegoría de la vanidad* de Juan de Valdés Leal (The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut, EE.UU.) (Fig. 7), obras señeras ambas del género de la *vanitas*.

Pero la metáfora de Cepeda recoge de forma tangencial, ya lo anunciamos, un tema igualmente presente en el imaginario occidental a partir de los textos e ilustraciones bajomedievales, y especialmente popularizado gracias a la publicación de la *Danza macabra* de Hans Holbein²⁵: las *Danzas de la Muerte*. La Muerte iguala a todos los hombres para la eternidad, y, en última instancia, lo único que queda no son ni nuestros bienes ni nuestras dignidades, sino nuestras acciones. La idea se encuentra presente en muchos de los textos humanistas, como el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, y se concreta gráficamente en el desfile general de la Muerte: el *imagingum finis* o fin de las apariencias. En los grabados de Holbein se nos muestra cómo un terrible y macabro esqueleto danzante va apoderándose de todo hombre, sea cual sea su extracción social: de este modo, arrastra hacia su ineluctable destino al emperador, al rey, al caballero, al mercader, al labrador..., pero también al papa, al obispo, al abad, al cura o al fraile (Fig. 8). En el caso que

²³ Vid., sobre éste y otros ejemplos similares, VALDIVIESO, E., *op. cit.*, pp. 52-53, 109-111 y 115-116.

²⁴ VALDIVIESO, E., *op. cit.*, pp. 169 y 171.

²⁵ Las ilustraciones de la obra, dibujadas por Holbein y grabadas en su mayor parte por Hans Lükelburger, fueron publicadas en Lyon, en 1538, contando, entre este año y 1562, con doce ediciones publicadas en Lyon y Bâle, evidente indicio de la enorme repercusión que alcanzó la obra.

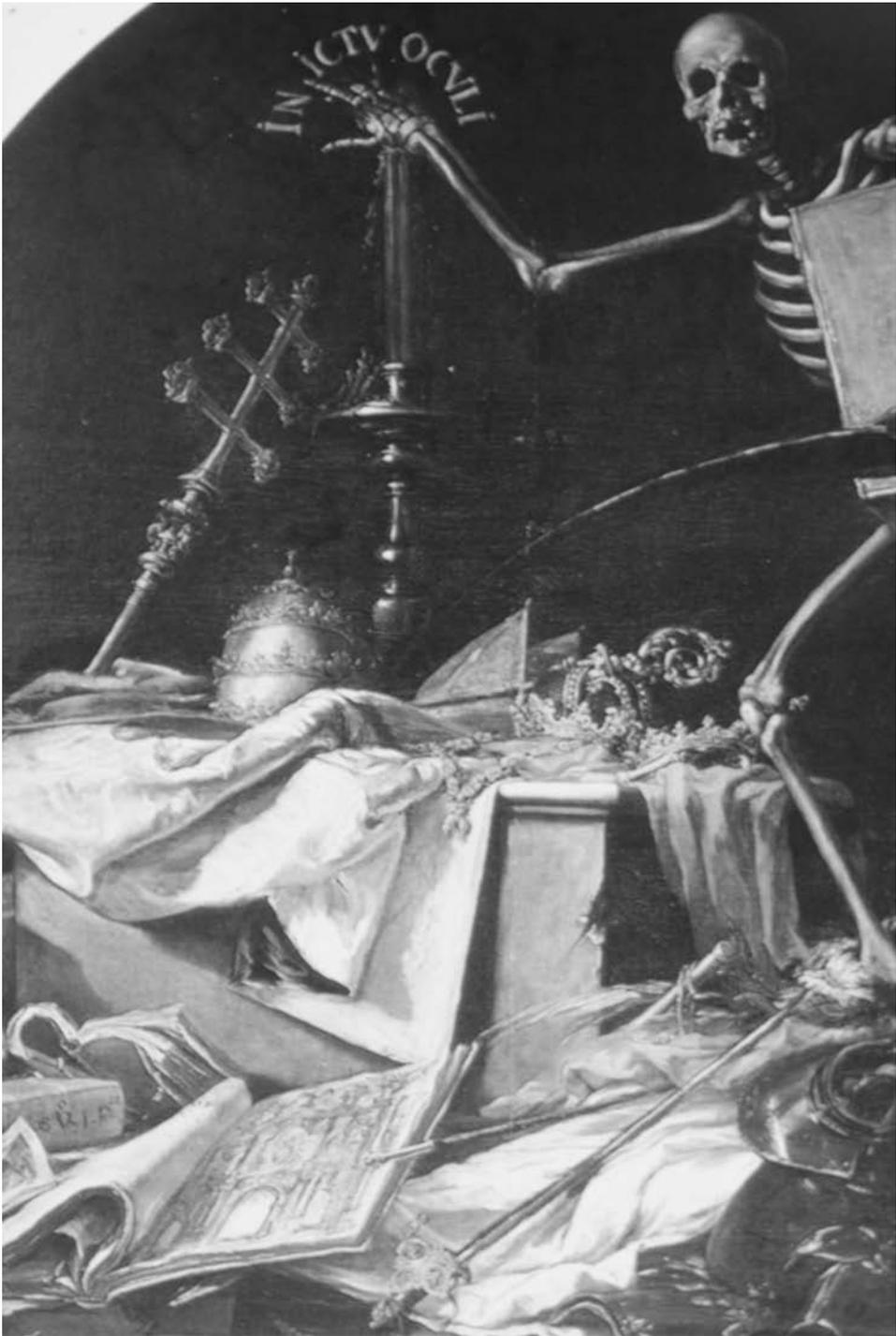


FIG. 6. *Juan de Valdés Leal. In ictu oculi. Detalle.*



FIG. 7. *Juan de Valdés Leal. Alegoría de la vanidad.*



FIG. 8. Hans Holbein. Danza macabra (ed. 1852). Danza de la Muerte con el obispo.

nos ocupa, aunque se trate, en palabras de Víctor Infantes, de un «estado aislado» de lo que pueden denominarse Danzas macabras «completas»²⁶, la presencia de la Muerte igualadora de las distintas jerarquías eclesiásticas figuradas por medio de sus atributos nos permite establecer un vínculo icónico y significativo entre el jeroglífico bracarense y el citado género gráfico-literario.

De igual modo, el símbolo de Núñez de Cepeda cuenta con diversos precedentes gráficos y conceptuales en la literatura emblemática de los siglos XVI y XVII. Los distintos símbolos de potestad eclesiástica aparecen asociados al concepto de *vanitas* en un emblema de Gabriel Rollenhagen, recuperado años después por el británico George Wither, en el que una mitra y un capelo caen en un gran fuego en que también arden coronas, un cetro, una espada, un orbe y un bastón de mando, todo ello bajo el significativo lema *Sic transit gloria mundi* (Fig. 9)²⁷. En el ámbito de la producción española, deben reseñarse sendas *picturae* emblemáticas de respectivas obras del humanista toledano Alvar Gómez de Castro y del canónigo conquense Sebastián de Covarrubias Orozco. En uno de los jeroglíficos de la *Publica laetitia*, diseñado por el primero de ambos autores, con el mote *Quondam fuimus* –«Lo que en otro tiempo fuimos»–, vemos descansar sobre el suelo tres calaveras, cada una de ellas portando su correspondiente atributo clerical –una vez más, capelo, mitra y tiara–, a modo de macabro epílogo similar al que clausura el libro de Núñez de Cepeda²⁸. Si nos fijamos ahora en los *Emblemas morales* de Covarrubias, una de las más populares obras de este género en nuestro país, bajo la sentencia *Nulli sua mansit imago* –«No permanece la imagen de nadie»–, puede contemplarse un amplio campo sobre el que yacen numerosos esqueletos semienterrados entre los que son también visibles algunos símbolos parlantes de poder regio y eclesiástico²⁹. Ambos ejemplos son variantes «emblemáticas» del mismo asunto, e insisten en la idea de la muerte igualadora y la transitoriedad del poder terreno.

²⁶ INFANTES, V., *Las Danzas de la Muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Acta Salmanticensia 267, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, pp. 21-22. Para el profesor Infantes, por Danza de la Muerte «completa» se entiende una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central –esqueleto, cadáver o vivo en descomposición–, que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las diferentes clases sociales.

²⁷ ROLLENHAGEN, G., *Nucleus emblematum selectissimorum*, Coloniae, Ioannem Iansonium, 1611, I, emblema 86, p. 86; *vid.* también WITHER, G., *A collection of emblems, ancient and moderne*, London, Robert Allot, 1635, lib. II, emblema 36, p. 98.

²⁸ GÓMEZ DE CASTRO, A., *Publica Laetitia, qua dominus Ioannes Martinus Siliceus Archiepiscopus Toletanus ab Schola Complutensi susceptus est*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1546, emblema 24; nos guiamos por el estudio, con comentario y reproducción de los emblemas, de MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., «*Publica Laetitia*, humanismo y emblemática (la imagen ideal del Arzobispo en el siglo XVI)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, n.º 2, 1988, p. 140. La obra es una relación de los certámenes literarios celebrados en Alcalá de Henares con ocasión de la visita en 1546 del arzobispo de Toledo Juan Martínez Silíceo, siendo aportación personal de Gómez de Castro los jeroglíficos y epigramas laudatorios que se incorporan a la obra.

²⁹ COVARRUBIAS OROZCO, S. DE, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria I, emblema 19, f. 19 r. y v.



Fig. 9. George Wither. A collection of emblems, II, 36: Sic transit gloria mundi.

No queremos dejar de reseñar, por idénticas razones, otras referencias de la cultura simbólica española. El clérigo Juan Francisco de Villava recurre a la imagen de una hoz depositada junto a una gavilla de flores y espigas, todas ellas igualadas por el corte en las raíces, bajo la letra *Eadem qua parte rescindo* —«Corto igual por cualquier parte»— para indicar que así como la hoz se lleva con el mismo corte «la espiga, el lirio, la ortiga y cardo», de modo muy similar la «fiera muerte» iguala «lo humilde y lo gallardo,/ la púrpura Real y el sayal pardo»³⁰. Terminemos esta breve relación de precedentes o paralelos emblemáticos con un símbolo incluido en la *Descripción de las honras que se hicieron a la Católica Mag.d de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación*³¹ a cargo de Pedro Rodríguez de Monforte, capellán de honor de su majestad. En el jeroglífico 35, en una de las espléndidas imágenes grabadas por Pedro de Villafranca y Malagón (Fig. 10), contemplamos de nuevo a la mano de la Muerte que emerge de una nube y corta con su guadaña el tronco de un árbol sobre cuya copa se encuentra la corona real; dos pequeños vástagos, también coronados, surgen de la base del tronco que está a punto de ser talado. Todo ello aparece bajo el lema bíblico *Lignum habet spem si precisum fuerit, rami eius pullulant*³², y se acompaña del epigrama «Que importará tu rrigor [sic]/ Si aunque la rama cortaste/ Los renuevos nos dejaste?». Se recurre aquí al concepto de árbol familiar, representando el tronco principal al fallecido Felipe IV, y los vástagos a sus dos hijos legítimos que le sobrevivieron en la Corte, Carlos y Margarita María, formando un motivo emblemático común en la tradición de las exequias funerarias hispanas³³.

* * *

Parece evidente que la riqueza significativa del jeroglífico de Núñez de Cepeda se mantuvo con todo su vigor en la capilla bracarense, cobrando además su pleno sentido en el seno de una sede arzobispal: permanente aviso y llamada a la humildad a la más alta autoridad clerical, ante la evidencia de su condición mortal que comparte con el resto de la feligresía más allá de su rango o condición. Supone, por tanto, un interesante ejercicio de autorreflexión, no exento de cierto carácter paradójico,

³⁰ VILLAVA, J. F. DE, *op. cit.*, segunda parte, empresa 3 «De la muerte», f. 5 r.

³¹ Matriti, 1666, jeroglífico 35.

³² Jb 14, 7: «Una esperanza guarda el árbol:/si es cortado, aún puede retoñar,/y no dejará de echar renuevos».

³³ Seguimos el estudio de ORSO, S. N., *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, pp. 105-107 y 176. Según este autor, el jeroglífico de Rodríguez de Monforte, que se sustenta en el concepto alegórico de «árbol familiar», tiene un importante precedente emblemático en otro símbolo de carácter funerario contenido en el *Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesus de Madrid, à la M. C. de la Emperatriz doña Maria de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21. de Abril de 1603*, Madrid, 1603, p. 53, en el que la Muerte-esqueleto, apoyada sobre un hacha, contempla los brotes que nacen en el tronco del árbol que acaba de cortar, haciendo así referencia a la pervivencia de sus descendientes, bajo el lema bíblico *Succide arborem, et germen relinque* —«Abatid el árbol y dejad la semilla», variación de Dn 4, 20 y 23.



FIG. 10. *Pedro Rodríguez de Monforte. Descripción de las honras que se hicieron a la Católica Mag.d de D. Phelippe quarto. Jeroglífico 35.*

incluso tal vez irónico: es precisamente el comitente de la obra el principal destinatario –y aludido– de los avisos edificantes en ella contenidos en una de las etapas de mayor boato y esplendor de la importante archidiócesis lusa. Pero además, en el caso de que la capilla ya tuviera un uso bautismal en el momento de incorporarse los azulejos, se propone un macabro contraste entre la finalidad de este espacio –la institucionalización del inicio de la vida cristiana con el sacramento del bautismo– y el contundente mensaje del poder igualitario de la muerte, en una clara alusión a la idea, también muy extendida en el imaginario del momento, de que las postrimerías comienzan en el mismo instante del nacimiento. Baste recordar sentencias coetáneas como *Nascendo morimur* –«Naciendo morimos», epígrafe de una ocasional manifestación del género de la *vanitas*³⁴–, o «De la cuna a la tumba sólo hay un paso». A pesar de que en la actualidad estos azulejos pasan prácticamente desapercibidos en la penumbra de la hornacina, eclipsados por el protagonismo concedido a la pila bautismal, el discreto panel cerámico se sigue ofreciendo al espectador avisado como un ilustrativo testimonio parlante de una vertiente de la mentalidad dominante en los siglos del Barroco –desengaño, fatalismo–, y del permanente conflicto que se evidencia en los tiempos modernos entre el ejercicio del poder y los estrictos principios morales en que aquél debería sustentarse.

³⁴ VALDIVIESO, E., *op. cit.*, pp. 133-135. Se trata de una variante iconográfica en la que aparece vinculada la presencia de un niño a una calavera para indicar que «la vida es un soplo que transita veloz desde la infancia a la vejez». Los infantes pueden aparecer dormidos, con la cabeza apoyada sobre el cráneo descarnado, o meditan sobre él; otras veces hacen pompas de jabón aludiendo a la «condición bella pero fugaz y efímera de la vida».