

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROSO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
 EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	 303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera, <i>La influencia de los modelos emblemáticos en el arte de la Nueva España</i>	439
M ^a Adelaida Allo Manero, <i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	457
Antonio Aguayo Cobo, <i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo. Un ejemplo de síntesis cultural</i>	477
Francesc Benlliure Moreno, <i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	499
Patricia Andrés González, <i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León: La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez, <i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	535
Sergi Domènech García, <i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	553
Juan Francisco Esteban Lorente, <i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	571
Joan Feliu Franch, <i>Comunismo de porcelana. Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	585
M ^a Celia Fontana Calvo, <i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	601
Borja Franco Llopis, <i>Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz, <i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

IMAGO VERITATIS. LA CIRCULACIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA ENTRE FÁBULA Y EMBLEMA

ANTONIO BERNAT VISTARINI y TAMÁS SAJÓ

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS / STUDIOLUM

I.

En el capítulo 47 de la primera parte del *Quijote*, un desprevenido canónigo de Toledo que acaba de toparse con la imponente comitiva que conduce a don Quijote de vuelta a casa encantado en una carreta, hace una curiosa defensa —luego ampliada con otros conceptos sobre los libros de caballerías— de las fábulas “apólogas”, “que deleitan y enseñan juntamente”, frente a aquellas otras fábulas “milesias” que “son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar”. Es sabido por los cervantistas que en este rico discurso del canónigo toledano (teñido, como siempre en Cervantes, de ironía, pues poco después confesará el mismo canónigo ser autor de un libro de caballerías), hay un eco casi literal de unas palabras de Juan Luis Vives en su *De ratione dicendii*, y un fondo teórico seguramente aprendido en la *Philosophía antigua poética* de El Pinciano¹. Parece pues que Cervantes se estaría plegando, con el canónigo, a la consabida y, ¿por qué no decirlo?, algo aburrida mezcla del *utile dulci* de la famosa epístola horaciana. Sin embargo, Cervantes enriquecerá mucho aquella disquisición teórica al presentarla como práctica literaria en su texto más cercano a un apólogo. En efecto, está entre lo mejor que escribió nunca Cervantes *El Coloquio de los perros*, no por casualidad ubicado como cierre de las *Novelas ejemplares* (1613), donde nos muestra el más delicado juego de espejos entre verosimilitud e inverosimilitud y una sutilísima reflexión sobre la función moral del relato dejada en boca de dos animales que han roto a

1. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, vol. I, p. 599. Y Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española (1925), pp. 18-67. Pero también hay que ver el interesante “Prólogo” de Alejo de Venegas a Alvar Gómez, *Teológica descripción de los misterios sagrados* (Toledo, 1541, s.n.) que ya distinguía entre fábulas “apológicas” y “milesias”, entre las que cuenta el *Alcorán* de Mahoma (!) y las “caballerías Amadísicas y Esplandiánicas”.

hablar. Y quien recuerde esta obra comprenderá que a estas alturas del siglo XVII ya pocas hibridaciones y ensayos con los modelos clásicos quedaban por experimentar. Ciertamente, una práctica literaria así habría puesto muy nerviosos a los Horacios, Escalígeros y Robortellis y mostraba junto a la vía de liquidación del manierismo nearistotélico y tridentino, el camino de acceso a la novela moderna y, por ende, a la literatura moderna².

Sin embargo, al hablar aquí de emblemas, nos vemos desplazados a otro mundo donde la moralidad que exponen los textos pretende ser explícita, diáfana, impositiva y sin apenas resquicios por donde se cuele la corrosiva ambigüedad vital presente en toda la obra cervantina. Así, desde luego, pocas fábulas “milesias”, es decir, imitadas del proceder algo licencioso y libre de Aristides de Mileto, encontraremos en la pluma de nuestros emblemistas, pero sí abundancia de fábulas “apólogas”.

Ya advertía Carlos García Gual de que “proponer una definición de la fábula como género literario es mucho más difícil de lo que el lector ingenuo puede suponer”³. De este modo, cualquiera que se haya atrevido a hacerlo ha tenido que bregar, por un lado, con el deslinde de unos textos que presentan amplias zonas de solapamiento, y, por otro, con una escasa apoyatura teórica de calidad⁴. Una rápida mirada hacia atrás nos hace ver una constante: desde Aristóteles hasta el siglo XVIII la fábula no es apenas tratada como género independiente sino como un medio para obtener la persuasión “es decir, como figura retórica”⁵, y sus características peculiares derivan, también desde Aristóteles, de ser un relato ficticio y alegórico. La característica de instrumento suasorio, antes citada, hace que los teóricos enlacen frecuentemente la fábula a una limitada función pedagógica de corto vuelo estético. Platón, como recordará en su *Sabio instruido* nuestro Francisco Garau, las recomendaba en la *República* para la prime-

2. Ver Francisco Márquez Villanueva, “Novela contra fábula: Campuzano, Estefanía y los perros de Mahúdes”, *Bulletin of Spanish Studies* LXXXI 4-5 (2004), pp. 613-625.

3. “Introducción General” a *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos, 1993, p. 7.

4. Ver Ben Edwin Perry, “Fable”, *Studium Generale*, 12 (1952), pp. 17-37; M. Nojgaard, *La fable antique. I. La fable grecque avant Phèdre*, Copenhague, 1964; Francisco Rodríguez Adrados, *Historia de la fábula greco-latina*, Madrid, Editorial Complutense, 1979.

5. M. Nojgaard, *Op. Cit.*, p. 27.

ra instrucción de los niños⁶; Quintiliano también las acerca a los cuentos infantiles y las recomienda como base para los primeros ejercicios de composición⁷, Filóstrato en sus *Imágenes* nos dice que sirven “para que los niños aprendan lo que es la vida”⁸; y así hasta Sebastián Mey que busca claramente en el prólogo de su *Fabulario* (1613) un potencial mercado infantil⁹, o Cristóbal Suárez de Figueroa que deslinda para los muchachos solo fábulas “como las de Esopo, que son morales, y las de Marco Marulo, y otras así”¹⁰. De manera complementaria, es conocida la crítica de Rousseau a estas recomendaciones, pues veía en el mundo de la fábula, y no sin cierta razón, una escuela de cinismo y una pesimista apología de las artimañas que demostraba una y otra vez una poco edificante ley del más fuerte. Hubo que esperar hasta mediados del siglo XVIII para que Lessing, en sus cinco tratados sobre la fábula (seguido por otros autores alemanes), atendiera al género desde una nueva perspectiva crítica desprejuiciada y revalorizadora, situando a la fábula como parte de la filosofía moral¹¹. Pero también insiste Lessing, y toda la crítica posterior, en que la fábula busca por encima de todo actuar de manera inmediata en el convencimiento del oyente, entrar en el entendimiento por una especie de atajo propio que desarma las defensas mentales plantadas ante otro tipo de discursos morales. Y tiene consigo dos potentes armas auxiliares, la *brevedad* y el chispazo ingenioso de la anécdota o la sentencia, de las que se sirve para aumentar la deseada fuerza demostrativa¹².

6. Garau aduce muchas más autoridades para justificar la utilización de las fábulas (*El sabio instruido de la Naturaleza*, Barcelona, A. y B. Ferrer, 1691, “Introducción”, s.n.) pero lo cierto es que Platón en ocasiones las desaconseja; ver p. e. *República*, II, 376-377.

7. *Igitur «Aesopi fabellas», quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermone puro et nihil se supra modum extollente, deinde eadem gracilitatem stilo exigere condiscant* (*Institutio oratoria*, I, 9; ed. de Josep M^a Casas i Homs, Barcelona, Bernat Metge, 1961, p. 145).

8. Filóstrato el Viejo, *Imágenes*, Madrid, Siruela, 1993, p. 37.

9. Dice Mey que uno de los buenos libros para que los niños aprendan es el de la fábulas (*Fabulario*, Valencia, Felipe Mey, 1613, “Prólogo”, s.n.). Hermógenes, en sus *Progymnasmata* fue quizá entre los teóricos antiguos el que más insistió en la utilidad de la fábula para los niños: “Juzgan conveniente acercar en primer lugar la fábula a los jóvenes, porque puede dirigir sus espíritus hacia lo más noble. Consideran pues, oportuno modelarlos cuando aún son tiernos” (Teón – Hermógenes – Aftonio, *Ejercicios de Retórica*, trad. de M^a Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991, p. 175).

10. *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Madrid, 1615, f. 212r.

11. T. E. Lessing, *Abhandlungen über Die Fabel*, 1759 (ahora puede consultarse en <http://gutenberg.spiegel.de/lessing/abfabel/abfabel.htm>); y ya había publicado sus propias fábulas hacia 1753. Cf. Max Kommerell, *Lessing y Aristóteles*, Boadilla, A. Machado Libros (La Balsa de la Medusa), 1990.

12. Vale la pena dar el repaso de García Gual a los modernos intentos teóricos de definición de la fábula: “Perry (*Op. Cit.*, p. 25) dice que la «fábula en su forma más sencilla es idéntica con un cierto tipo de pro-

Para empezar con nuestro propósito de observar la línea de contacto entre fábula y emblema, puede valernos especialmente la vieja definición de Teón de que “la fábula es un relato fingido (o mejor traducirlo por «mentiroso» o «falso») que da una imagen de la verdad”¹³. También de dar una *imagen*, todavía de manera más literal, trata el emblema. Así que la trama de conexiones entre emblema y fábula empieza a tejerse enseguida¹⁴. De la importancia para la fábula de la *brevitas* ya hemos hablado, y no hace falta subrayar su carácter esencial en el mote y en el epigrama emblemáticos. Un paso más. El alegorismo o, al menos, simbolización de los elementos (en este caso especialmente los naturales) será otro rasgo común innegable. El emblema, al igual que la fábula, intenta utilizar la imagen como estructura significante. Trata de imbuir un sentido

verbio». K. Meuli renuncia a una definición específica de validez universal. Nojgaard descarta, en aras de una mayor precisión, la idea de definir el tipo general, «esencial», de la fábula para ceñirse al análisis estructural de un *corpus* histórico ya fijado: las colecciones antiguas de *Augustana*, de Fedro y de Babrio, y solo con esta base nos ofrece sus conclusiones y su definición de la «fábula antigua» como un relato ficticio de personajes mecánicamente alegóricos con una acción moral que evaluar (*Op. Cit.*, p. 82). Frente a esta concisión de Nojgaard, parece oportuno ofrecer en contraste alguna descripción más extensa, como por ejemplo la de J. Janssens (*La fable et les fabulistes*, Bruselas, p. 7): «La fábula es un relato de poca extensión, en prosa o en verso, que se propone instruir, destacar una verdad, enunciar un precepto con la ayuda de una historieta que ilustra un caso dado y cuya conclusión lógica tiene la fuerza de una demostración y el valor de una enseñanza. La lección que se desprende de la misma está formulada en una máxima, o bien, sobreentendida, procede por inducción: es la moraleja. La fábula es propiamente la puesta en acción de una moraleja por medio de una ficción, o incluso, una instrucción moral que se cubre del velo de la alegoría» (Carlos García Gual, “Introducción general”, en *Op. Cit.*, pp. 10-11).

13. *Logos pseudēs eikonizōn aletheian*. Así traduce la frase M^a Dolores Reche Martínez: “Una fábula es una composición falsa que simboliza una verdad” (en Teón – Hermógenes – Aftonio, *Ejercicios de Retórica*, Ed. Cít., p. 73). Teón se extiende sobre el tipo de fábula que se articula sobre una sentencia moralizante, moraleja o *paraíneses*. Aftonio, en sus *Progymnasmata* repetirá exactamente la misma definición de Teón (*Op. Cit.*, p. 217). Esta es la traducción al latín de Rodolfo Agrícola: *Est autem Fabula sermo falsus, veritatem effingens (Aphthonii Progymnasmata, Amsterdam, Apud Lud. Elzevirium, 1649, p. 5)*. Quizá el verbo “simbolizar” elegido por Reche oculta un poco el contenido de imagen visual del original. Es más explícita aún esta cita que tomamos de Suárez de Figueroa, “La fábula describe Prisciano en esta forma: *Fabula est oratio ficta verisimili dispositione, imaginem exhibens veritatis*” (*Plaza universal...*, Ed. Cít., f. 212v). Por su parte, con otras preocupaciones, Hermógenes dirá de la fábula que “dan de ella una descripción como la que sigue: consideran que es falsa, pero totalmente útil para algunas de las circunstancias de la vida” (p. 175).

14. Por su parte, Fco. Rodríguez Adrados, al hablar de los primeros orígenes sumerios de la fábula ya alude a una serie de términos que nos resultarán familiares a los estudiosos de la emblemática, haciendo evidente la proximidad radical de los dos géneros: “Normalmente se trata de colecciones de «proverbios», que incluyen junto a la fábula símiles, máximas, etc. Pero hay también «consejos al príncipe», lo mismo en Mesopotamia que en Egipto” (“La fábula en la Edad Media y el Renacimiento”, en *De Esopo al Lazarillo*, Huelva, Universidad de Huelva, 2005, p. 41). Y, más adelante, añade sobre la fábula en la Edad media: “Conviene dejar constancia de que la fábula, del origen que sea, dejó una huella enorme [...] también en las artes. Por ejemplo en los tapices de Bayeux, que relatan la conquista normanda de Inglaterra, y en el artesonado del claustro de Santo Domingo de Silos, en las «paciencias» de nuestras catedrales...” (p. 45).

suplementario a lo real o a lo imaginario pero oscila habitualmente entre estos dos polos. “A través de la escena fantástica de su mundo animal, la lección de la fábula se aplica, alegóricamente, al entorno real. A diferencia del cuento fantástico, las figuras de los animales parlantes no invitan a una evasión, sino a una meditación sobre el mundo humano”¹⁵. Alain Michel lo explicaba para el emblema diciendo que “entre los cuatro valores que ofrece toda escritura, [el emblema] escoge a cada instante entre el sentido real, el sentido moral, las diversas alegorías y analogías. Duda continuamente entre la elegancia y la oscuridad, se planta en el punto preciso donde ambas se encuentran, el punto donde el lenguaje se anula y deviene evidencia”¹⁶. De modo aún más marcado, la fábula traza un recorrido a través de una ficción ostensiblemente falsa hasta la imposición irrecusable –por hacerse de pronto evidente en el mundo real– de la verdad en quien la escucha o lee.

Por otro lado, nos parece especialmente interesante atender al recorrido en la presentación gráfica de la fábula para resaltar sus profundos puntos de contacto con el emblema. Hemos visto que en la definición dada por Teón en sus *Progymnasmata*, la fábula es –o, mejor, produce– una imagen. Texto e imagen se unen y permanecen como una continuidad a lo largo de los siglos. La Edad Media hereda varias versiones en prosa de Fedro, entre las que destaca la conocida como versión *Romulus* (hay ya manuscritos del siglo X). En ella se basa parcialmente el gran florecimiento fabulístico en verso del siglo XII (el amplio repertorio de Nevelet, Walter el Inglés...) y principios del XIII (Alexander Neckam), que, a su vez, pondrá la base de las versiones latinas y vulgares, y de los conocidos *Ysopetes* historiadados o moralizados (sobre todo en Francia pero también en España)¹⁷. Es éste un terreno que aún espera ser investigado más a fondo pero parece claro que las ilustraciones presentes en estas obras van here-

15. C. García Gual, *Op. Cit.*, p. 11.

16. Alain Michel, “Rhétorique et Philosophie de l’emblème: Allégorie, Réalisme, Fable”, en M. T. Jones-Davies (ed.), *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, París, Université de Paris-Sorbonne. Centre de Recherches sur la Renaissance, 1981, pp. 30-31. La traducción es nuestra.

17. No se conserva ningún manuscrito en castellano de esta obra. El primer testimonio es el incunable de Zaragoza (1482). Cf. *Esopete ystoriado*, edición de Victoria A. Burrus y Harriet Goldberg, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990. Pero puede consultarse la noticia de unos fragmentos manuscritos hallados en la Bibliothèque Nationale de París que da Michel García en <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia6/MichelGarcia/Michel.htm>.

dando y reelaborando esquemas y *topoi* de la Antigüedad pudiendo remontarnos en algún caso hasta los siglos III y IV a. C.¹⁸ Ya a inicios del siglo XII, al empezar la difusión de esta fabulística en Europa, se forma un esquema tripartito donde se incluye un elemento visual: un título (o *promitio*), más una imagen que representa el clímax del relato, y luego el cuerpo de la fábula. En muchos casos, se suma al fin un comentario moral (o *epimitio*). Esta disposición se fija y ofrece su modelo a otros géneros entre los cuales no podremos dejar de contar, más adelante, al emblema. Además, este arranque de la difusión de la fábula coincide con un momento clave en las relaciones de interpenetración de imagen y texto, o del signo verbal y el signo icónico, como ha apuntado, entre otros, Paul Zumthor. Así, los famosos versos de Alain de Lille (*Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura...*) “nos prohíben disociar *liber* y *pictura*, retomados juntos en la línea siguiente por la palabra *speculum* (“espejo”). Desde este punto de vista, la escritura tiende menos, en su función primaria, a anotar las palabras pronunciadas, que a fundar una visualidad emblemática: lee, en las páginas, el universo. Éste se acuerda –aunque el pecado de Adán le haya privado de esta virtud– de haber sido el ideograma trazado por Dios para el hombre”¹⁹. Añade Zumthor una serie de ejemplos de este nuevo hábito de acompañar textos con imágenes y viceversa alrededor del siglo XIII, entre los que vale la pena mencionar el *Bestiario de amor* de Richart de Fournival que, en su prólogo justifica la presencia de ilustraciones por la necesidad de hacer presentes las cosas allí conmemoradas, dando un grado superior de inmediatez y, por tanto, de verdad al contenido del discurso escrito.

Fábula y *exemplum* se conjugan desde la alta Edad Media pero se refuerza su unión a partir de la difusión de las varias versiones del *Romulus* desde el siglo XII. Son obviamente hermanos en su carácter auxiliar normalmente insertados en discursos compuestos y también lo son en su capacidad de llevar a cabo, en expresión de Zumthor, la “inscripción de lo vulgar” en el discurso elevado. Pero nos interesa su presentación autónoma, frecuentemente ilustrada, o su mezcla

18. Cf. B. Tiemann, *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-fabel*, Munich, W. Fink, 1974. Para la tradición inglesa puede consultarse Edward Hodnett, *Aesop in England: The Transmission of Motifs in 17th-c Illustrations of Aesop's fables*, Charlottesville, The University of Virginia Press.

19. Paul Zumthor, *La letra y la voz de la “literatura” medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 150. Pero son interesantes al respecto las pp. 149-154.

con obras como el *Dialogus creaturarum* que desde su origen en el s. XIII se difundirá enormemente, con doce ediciones entre 1480 y 1510. Se trata ésta de una enciclopedia ilustrada donde todo tiene cabida, desde la descripción del Universo hasta los pequeños animales. En ella los animales se representan por medio de fábulas con la ya descrita estructura tripartita que privilegia la imagen gráfica. Igualmente, textos como los *Contes moralisés* de Nicole Bozon, escrito antes de 1320 y también muy difundido. Aquí se lleva a cabo una simbolización del mundo animal por medio de una estructura compuesta por un mote con aire de severa sentencia moral, más una *pictura*, más un comentario moral desarrollado con apoyatura bíblica. Indudablemente, atendiendo tanto a la estructura y disposición gráfica, como al tipo de moralización expuesta, no podemos dejar de considerar su estrecha relación genética con los libros de emblemas.

El impulso para una presencia definitiva en la literatura occidental de la fábula y su reconocimiento como entidad aislada e identificable se dará con la aparición y posterior difusión de la colección del bizantino Máximo Planudes en los umbrales del siglo XIV. La conocida como colección *Accursiana* (1479-80) pasará a ser ahora, básicamente, el *standard* del que derivará la fábula renacentista, con las importantes traducciones, aunque solo parciales (33 fábulas), de Lorenzo Valla y, luego, de Rinuccio da Castiglione (o de Arezzo, conocido como *Rimicius*). El interés especial de las traducciones de Rinuccio da Castiglione estriba en que fueron usadas por Heinrich Steinhöwel (1412-1479) para su gran compilación (latín y alemán) de Esopo publicada en Ulm entre 1476-77. Y este libro crea verdaderamente un género, con sus abundantes ilustraciones difundidísimas e imitadísimas en toda Europa, incluidos los *Esopetes* historiados españoles desde 1488²⁰. Y otra vez nos encontramos con libros que ponen ante nuestros ojos una ya familiar estructura tripartita.

Del mismo modo, la tradición moralizante por medio de animales singulares, es decir, no la fabulística, sino la del *Fisiólogo* o los bestiarios entra también en contacto con la génesis y desarrollo del emblema desde la reactivación de estos materiales en el Renacimiento e, igualmente, con la distribución tripartita donde un mote, el nombre del animal o una máxima moral se combinan con una

20. Hay un buen catálogo razonado, bibliografía y múltiples recursos asociados a este asunto en <http://aesop.creighton.edu/jcupub/default.htm>.

pictura más un comentario moral (en este caso con mayor o menor contenido naturalístico o religioso). Pronto –bajo el influjo de los epigramas, sobre todo los epigramas griegos y la *ékphrasis*– esta descripción moral se adaptará también al verso. Así lo veremos en Aneau: *Décades de la description, forme et vertu naturel des animaux* (1549) que compondrá unas páginas que, tanto en estructura como en la ilustración y moralización, son muy similares a los emblemas de Alciato. Igual ocurre con los “blasones animalísticos” o *Tierblasons* de Ronsard, donde sucede la misma transformación del texto moralizante en verso que ya sucedió en el siglo XII cuando el *Romulus* se versificó. El primer ejemplo verdaderamente completo de este proceso de adaptación de la fábula es el del polifacético Corrozet con *Les fables du très ancien Ésope... premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise* (Paris, D. Janot, 1542). Se van produciendo así una serie de libros que tienen entre sí grandes puntos de contacto en cuanto a temas, estructuras, imágenes, anécdotas referidas y modos narrativos. Y, a la vez, se despliega una galaxia de *loci communes* convertidos en principios estructurantes de toda una cultura literaria, la renacentista, vinculada fuertemente a la mnemotecnia.

Con este repaso se ve que los dos géneros –fábula y emblema– comparten una misma estructura tripartita especialmente preparada por el modo de transmisión de la fábula desde la Edad Media, y que en la primera mitad del quinientos la fábula, a su vez, converge con el emblema en la epigramación bajo la influencia común de los *Epigramas Griegos*. Se puede aventurar, así, que una de las causas por las que los epigramas traducidos por Alciato se transformaron en *emblemata* ilustrados en Augsburgo tiene que ver con la presencia en las imprentas y en las calles de esta abundancia de fábulas ilustradas. De hecho, no estaba aún disponible ningún otro género impreso con este tipo de ilustraciones, solo la fábula ilustrada (y no olvidemos que Ulm, donde se imprimió la compilación de Steinhöwel está a muy pocos kilómetros de Augsburgo). No parece descabellado pensar, por tanto, que Peutinger o Jörg Breu hubieran intuido este parentesco y lo hubieran hecho abiertamente explícito con la inserción de unas imágenes muy similares a las ya divulgadas.

Todavía, si miramos un poco hacia adelante, veremos cómo ocurre algo parecido cuando las fábulas de Faerno –en esencia una antología en verso de Esopo–

se ilustren exactamente con los mismos grabados usados en los libros de emblemas producidos por Plantin (Alciato, Junius, Sambucus)²¹. Se estrecha así con el tiempo esta relación en un viaje de ida y vuelta medio siglo después de que las imágenes de Esopo prestaran inspiración a los emblemas demostrando la facilidad que tenían los impresores para intercambiar los grabados entre fábulas y emblemas entendiéndolos como series esencialmente próximas²².

II.

Al enfocar la literatura emblemática española del s. XVII nos situamos en los últimos eslabones de varios procesos. Una obra, la serie de *El sabio instruido de la naturaleza* del jesuita Francisco Garau, se sitúa prácticamente en el punto a partir del cual la literatura emblemática de nuestro Siglo de Oro abandona la escena. Y nos interesa este autor porque coloca con plena conciencia su extensa obra en la confluencia o amalgama entre el emblema, el sermón y la fábula. Nuestro propósito ahora es examinar alguno de los elementos que permiten y explican esta síntesis en el mundo cultural más próximo a Garau. Uno de ellos, a nuestro juicio importante, tiene que ver con un debate presente desde los primeros intentos de definición de la fábula –y que posteriormente alcanzará al emblema–, y es la relación entre la imagen y la verdad.

En efecto, podemos trazar un rápido arco desde aquella primera mencionada definición de Teón (*logos pseudês eikonizôn alêtheian* = discurso falso que presenta en una imagen la verdad), de la que nos interesa destacar ahora su parte peyorativa, hasta las manifestaciones del último enciclopedismo barroco y comprobar que el binomio verdad-mentira e imagen juegan en la misma mesa. Así, cuando Boccaccio, por ejemplo, define la fábula en su *Genealogia deorum gentilium* (c. 1350) se ve en la necesidad de discutir muy por menudo los abundantes comentarios despreciativos emitidos desde falsas posiciones de seriedad

21. Gabriele Faerno, *Centum fabulae*, Leiden, ex officina Plantiniana, apud Christophorum Raphelencium, 1600. También es digno de mención, en fechas cercanas, otro caso de estrecho contacto entre fábula y emblema como el de Baudoin, autor tanto de emblemas como, en 1631, de unas *Fables d'Ésope phrygien traduites et moralisées*, de largo éxito editorial.

22. Ver Mason Tung, "A Serial List of Aesopic Fables in Alciato's *Emblemata*, Whitney's *A Choice of Emblems*, and Peacham's *Minerva Britannia*", *Emblematica*, 4.2 (1989), pp. 315-329.

o erróneas ideas acerca de la sabiduría, para preservar ante todo su cualidad de vehículo de la verdad:

*Fabula est exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio, cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis. Et sic, si sub velamento fabuloso sapidum comperiat ali-
quid, non erit supervacaneum fabula edidisse. Quarum quatuordecim fore speciem
credo; et harum prima omnino veritate caret in cortice, ut puta, quando animalia
bruta aut etiam insensata inter se loquentia inducimus (14, 9)²³.*

Cerca del otro extremo cronológico de nuestro período, 1668, el mismo La Fontaine, que además dará con su obra la pauta de todo el fabulismo posterior, habla en el *Préface* a sus fábulas, de una manera ecléctica, algo despreocupada de las sutilezas teóricas alrededor del género. Pero afirma taxativamente una relación trascendente con la Verdad: *Nous voyons que la Vérité a parlé aux hommes par paraboles; et la parabole est-elle autre chose que l'apologue, c'est-à-dire un exemple fabuleux?*²⁴

Y ya dentro del s. XVIII, Lorenzo Beyerlink en su monumental *Theatrum vitae humanae* (1707) tan apreciado, aunque con algunas cautelas, por Feijóo²⁵, todavía se hace eco del punto de partida negativo:

23. Doy la traducción de M^a Consuelo Álvares y Rosa M^a Iglesias (*Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editora Nacional, 1983): “Fábula es un modo de hablar con ejemplos o demostraciones bajo una ficción, quitada la corteza de la cual aparece la intención del compositor de la fábula. Y así, si bajo la cobertura de la fábula se descubre algo juicioso, no será superfluo haber contado fábulas. Creo que hay cuatro clases de éstas, y la primera carece por completo de verdad en su corteza, por ejemplo cuando presentamos hablando entre sí a los animales brutos e incluso a los insensatos. Y el autor más importante de éstas fue Esopo” (p. 823). Para Boccaccio, la fábula ha sido usada por todos los sabios, abunda en las Sagradas Escrituras y forma parte de la palabra de Cristo. Además, prueba la utilidad educativa, casi mágica, de la fábula esópica con el ejemplo de Jacobo de Sanseverino, rey de Jerusalén y de Sicilia, que “fue un niño de tan torpe ingenio que no sin una grandísima dificultad de quien le enseñaba había aprendido los primeros elementos de las letras y como casi todos los amigos desesperaran sobre él en esta parte, con la hábil astucia de su pedagogo, que abría su ingenio con las fábulas de Esopo, fue arrastrado a tan gran deseo de saber y de estudiar que en poco tiempo aprendió no solo estas artes domésticas, para nosotros liberales, sino que llegó hasta los propios secretos de la sagrada filosofía con admirable clarividencia” (p. 825).

24. *Fables*, París, Garnier, 1962, p. 8 (ed. de Georges Couton). Ver también M. F. Colincamp, “Étude sur La Fontaine et sur la Fable”, en *Fables de la Fontaine*, París, Librairie Delagrave, 1922.

25. Feijóo, advierte sobre él: “Es verdad que el Autor de esta dilatada Obra suele ser poco exacto: defecto común a los que toman por su cuenta muy abultadas colecciones” (*Cartas eruditas y curiosas*, Madrid, Imprenta de los Herederos de Francisco del Hierro, 1753, IV, 10, p. 122).

Fabula... accipitur communiter pro narratione rerum, quae nec verae sunt, nec verosimiles, ad delectationem et utilitatem inventa ... Fabula etsi vim veritatis non habeat, tamen rationem habet, ut juxta eam possit veritas manifestari. Quaedam ... simul sub eo morale aliquod dogma tenentes, quales sunt Fabulae Aesopo Phrygio adscriptae ... et dicuntur Apologi ... Ficta quidem narratione, sed veraci significatione haec dicuntur²⁶.

En resumen, viene a decir Beyerlink que la fábula es una forma vulgar de relatar algunas cosas que no son verdad ni verosímiles, habiéndose inventado para conciliar el placer y la utilidad. Añade que, aunque no tiene verdad, sin embargo tiene razón y junto a ésta puede la verdad manifestarse; es decir, una narración falsa pero con un significado verdadero.

Por tanto, vemos que en todas estas definiciones la fábula, al igual que la imagen simbólica, es portadora de un sentido interno, por debajo de la cubierta con que se presenta. Sin embargo, le cuesta alcanzar en general un *status* teórico literariamente prestigioso.

Pero este panorama se altera bastante si atendemos a un grupo específico de teóricos y preceptistas en el siglo XVII. En efecto, en la teorización jesuítica asistiremos a una revalorización de la fábula, ligada normalmente, aunque con diferentes explicaciones, al emblema. Hemos consultado varios autores señalados de la Compañía pero traemos aquí a tres que creemos que nos valen como ejemplo de nuestro recorrido Caussin, Balbín y Jacob Masen. Para Caussin, fábula y emblema diferirán solo en el grado de la sabiduría que contienen. Para Balbín también parece existir esta diferencia, pero marca la distancia sobre todo en la necesidad del elemento narrativo para definir la fábula (aunque el relato no es necesario que esté siempre explícito, basta con su imagen; así que una fábula esópica puede ser, sin más, un emblema). Y para Masen será la imagen el elemento de enlace indispensable, incluso el verdadero *criterium specificum* de fábula y emblema frente a otras series literarias. En definitiva, la revalorización de la fábula se lleva a cabo aproximándola al emblema, es decir, concretamente a la imagen. Veámoslo algo más de cerca.

26. L. Beyerlink, *Theatrum vitae humanae*, Venecia, 1707, s.v. "Fabula" pp. 501-503.

Para Nicolás Caussin, en su *De eloquentia sacra et humana*²⁷, la fábula apenas se diferencia del emblema sino en la diversa cantidad de sabiduría incorporada en cada uno. Cuenta a la fábula entre las fuentes de invención (*secundus fons inventionis*), unida a la parábola subrayando su carácter demostrativo para gente simple o iletrada (*per simplicibus*). Pero al hablar de otras fuentes de invención como los jeroglíficos y los emblemas advertimos una similitud radical en las definiciones. La fábula y la parábola tienen idénticos usos que el jeroglífico, distinguiéndose casi exclusivamente por dirigirse a públicos diferentes y contener una menor o mayor complejidad en la tarea de desciframiento. El emblema (*quintus fons inventionis*) está, a su vez, en esta gradación en el lugar intermedio, más fácilmente digerible (*purius liquidiusque*) que el jeroglífico pero menos que la fábula. Y, en todo caso, los tres forman una serie que comparte —en palabras de Caussin— una misma naturaleza simbólica y una misma capacidad de actuar en esa función demostrativa (pero también meramente ornamental o de deleite ingenioso) dentro de un discurso moral²⁸.

27. *De eloquentia sacra et humana*, 4ª ed. locupletata, París, M. Henault, 1636, pp. 186-191.

28. Los *apologi et parabolae* son la segunda *fons inventionis* (la primera es la historia). Entre estos *Plus habent festivitatis et graviore etiam personas apud populum orantes magis decent fabulae, quae vocantur Aesopicae. Ducere animos solent (inquit Fabius) praecipue rusticorum et imperitorum, qui et simplicius, quae ficta sunt, audiunt; et capi voluptate, facile iis quibus delectantur, consentiunt* (p. 187). La tercera “fuente” son los *adagia* (p. 188), y dedica la cuarta a los *hieroglyphica: veteres illi arcanam Philosophiam symbolis aenigmatumque velis adumbrabant, ne in plebeiorum hominum sensus intelligentiamque permaneret, hieroglyphica, sacra quaedam monumenta, non litteris vocabula, sed sculptis rerum animaliumque figuris significantia adinvenirent ... quibus cum dicta sapientum praeclara et sententiae exprimuntur, evenit ut in animos instillentur iucundius, quod submoto quasi obscuritatis velo, repente lux emicare videatur. Unde et in sacris literis multa traduntur in parabolis...* (pp. 188-189). Por tanto identifica los jeroglíficos (en imágenes) con las parábolas (*in verbo*), como lo hizo Valeriano (*vid. infra*), y dice que también los profetas lo han hecho así. *Habent igitur amoenam eruditionem hieroglyphica et symbola, modo prudenter et parce, ut caetera, adhibeantur* (p. 189). Los emblemas son la quinta fuente. Los contempla prácticamente como “jeroglíficos visuales”, jeroglíficos usados para decorar *parietes, pavimenta, domus, vestes, vasa cum variis figuris et imaginibus ... Hinc in parietibus vermiculata, in pavimentis tessellata, in lignis segmentata, in vasis ornamenta, in clypeis admirabiles caleaturae, quae paulatim postquam ad elegantiora defluere coeperunt ingenia, eruditus argumentis dictisque sententiosis enituerunt. Haec emblemata, quae cum hieroglyphicis in eo conveniunt, quod symbolorum naturam habeant; differunt vero, quod rem sublati aenigmatum velis purius liquidiusque proponant* (p. 190). La fábula es para *simplicibus*. Los jeroglíficos contienen enseñanzas graves, mientras el emblema es más simple; pero los tres géneros forman una serie homogénea: fábula—emblema—jeroglífico. Para Caussin, pues, lo relevante es la cantidad de enseñanza o sabiduría oculta en cada grupo, mientras los ve a los tres como clases de *exempla*. Y el emblema tiene también un objeto específico por su contigüidad a las divisas o empresas: *In hoc genere praeclara et arguta luserunt ingenia, ut ex variis Imperatorum illustriumque virorum symbolis licet colligere, ex quibus plerumque lepida et suavis affluit eruditio. Magnifica imprimis fuerunt vexillorum clypeorumque symbola* (p. 190).

Bohuslav Balbín, en su *Verisimilia humanorum disciplinarum* aproxima aún más las fábulas a los jeroglíficos y emblemas hasta identificarlos por completo²⁹. Para él hay dos tipos de fábulas, las egipcias, más elegantes y con –en sus palabras– una recóndita erudición, y las griegas y latinas. Las fábulas esópicas estarían dentro del primer grupo y serían, así, como un tipo de jeroglíficos con temas más humildes (la zorra, el cuervo...) adaptados a la mente del vulgo. Del mismo modo, al definir el emblema volvemos a encontrar la reunión de términos. Distingue cuatro tipos de emblema *secundum materiam*: físico o natural, apotegmático, fabuloso (pone el ejemplo del sátiro que abandona al hombre al descubrir que éste sopla tanto para calentar como para enfriar), y jeroglífico (compuesto, como la sirena sobre el túmulo de Isócrates). Apunta, por tanto, la idea de que existe una sección o género específico dentro de los emblemas que deriva directamente de la fábula esópica. Para Balbín, entonces, la fábula esópica (en tanto que jeroglífica) y el emblema apenas difieren salvo en el hecho de que la fábula exige la narración. Pero una vez incorporada como emblema puede ser ya representada y se transmite como jeroglífico (como la historia de la zorra y el cuervo), mientras que el emblema es la representación de unos contenidos que, una vez representados, pueden ser desarrollados como comentario moral que no excluye la aparición de materia narrativa.

Nuestro tercer teórico jesuita es Jacob Masen que añade una perspectiva algo diferente³⁰. En su *Speculum imaginum veritatis occultae*, Masen, partiendo de Diomedes y Aristóteles, clasifica estos géneros afines atendiendo a su cantidad de realidad. La historia es pura *eikon* (Diomedes) que, si desarrolla ejemplos

29. Bohuslav Balbín, *Verisimilia humanorum disciplinarum, seu Judicium privatum de omni litterarum (quo humaniores appellant) artificio*, Praga, Typis Univ. Carolo Ferdinandeae in Collegio Soc. Jesu ad S. Clementem, 1666, pp. 196-197. Para él *historia lux veritatis appellatur, neque cum poesi, quae fingit, quidquam commune habere videatur*. Dice de las fábulas: *fabulae sunt duplices, aliae (quas ego vocare soleo) Aegyptiacas, alias voco Graecas et Latinas: Illae elegantiores sunt, sed non tam Poesi, quam reconditae eruditioni et interioribus litteris serviunt...* [y éstas vienen representadas por Horapolo y Pierio Valeriano] *...denique huc faciunt Hieroglyphica Pierii ... Fabulae Aesopi non ablutunt ab hoc genio, nisi quod populares sint, et ad captum vulgi magis accommodatae ... Alterum genus – Graecum – praecipue continetur transformationibus*. El emblema, por su parte, es *enunciatio seu sententia pictura expressa, translata ad mores et hominum vitam ...* Hay cuatro clases *secundum materiam: physicum seu naturale; apophthegmaticum; fabulosum ...; hieroglyphicum* (p. 197).

30. Jacob Masen, *Speculum imaginum veritatis occultae*, Colonia, J. A. Kinckius, 1681, Lib. V, cap. 1. pp. 439-441.

morales, se convierte en *paradeigma*³¹. Y clasifica la fábula junto con la parábola como un tipo de *exemplum* fingido (*Exempla vel sunt rerum gestarum, vel fictarum*) carente de verosimilitud³². No es solo la carencia de verosimilitud lo que diferencia a la fábula de la parábola sino, otra vez, el rasgo que aquí nos interesa y que une de nuevo la fábula al emblema. Masen dice que la parábola, al narrar acontecimientos humanos verosímiles o sucedidos en la realidad es mucho más difícil de reducir a imagen simbólica, y no así la fábula, que admite con más facilidad representaciones visuales, como hija de la imaginación que es. En los *exempla* –dice– las imágenes simbólicas prefieren las cosas falsas a las verdaderas³³. Y en estas imágenes fabulosas –añade– los griegos colocaron una gran parte de su sabiduría³⁴. Asimismo, al hablar del emblema hace entrar en su definición un gran número de materiales diversos, siendo en definitiva, un tipo de símbolo en que es imprescindible la imagen. Parece, por tanto, que considera a la imagen un constituyente esencial tanto de la fábula como del emblema, característica que distingue a ambas del resto de formas más o menos próximas o clasificadas en la misma categoría³⁵.

Como hemos visto, y podríamos seguir analizando ejemplos, la teoría jesuítica manifiesta algunos principios o criterios coherentes dentro de un marco específico de valoración de la fábula al ponerla a la altura del emblema, dotarla de un trasfondo simbólico y de unos contenidos profundos y presentarla como una entidad precisamente ligada a la visualidad y la imagen figurada. La fábula, así,

31. *Historia imago est ad quam posteriori suos mores fingant et componant* (p. 439).

32. *Exempla vel sunt rerum gestarum, vel fictarum*. Entre los *exempla ficta* hay parábolas (*exempla rei fictae aut verisimilitudinem habent, ut parabolae sunt, aut non habent ut sunt apologi*). Y por fin la fábula: *est exemplum fictum praeter verisimilitudinem* (p. 440).

33. *Siquidem illa, cum sunt rerum ab hominibus gestarum res gestas ante omnia repraesentant; ut iccirco non satis constet, an figuratè, ad rei à se diversae significationem, adhibeantur? in fabulis ac fictionibus magis id, primo intuitu, liquet. unde hoc nomine, in figuratis imaginibus, exempla rei fictae veris praeferuntur* (p. 440).

34. *In his [fabulosa imaginum poesis] Graeci involucris potissimam sapientiae partem collocarunt* (p. 440).

35. Dice de los materiales que componen en emblema: *Materiam eide[m], prout amplissimè sumitur, illam omnem tribuimus, quae praeter symbola figuratis imaginibus servire poterit...* Pero son básicamente de dos grandes clases, *symbola et emblemata*; *symbola*, parece considerarlos verbales, mientras el emblema es visual: *In symbolo non obtinet lemma rationem formae, et figura materiae; sed rei non intelligentis convenientia cum intelligente est forma, corpus vero figurae materia: quia convenientia sola est ratio repraesentandi. Symbolum igitur ab emblemate non distinguitur per lemma, neque per expositionem figurae subjectam sed alia tantum convenientiae ratione* (p. 441).

solo difiere de los más prestigiosos jeroglíficos y emblemas en la cantidad de enseñanza y de sabiduría que debe contener (Caussin), en la presencia inicialmente obligada del elemento narrativo pero que una vez trasladado a la imagen deja de ser relevante y convierte, sin más, a la fábula esópica en emblema (Balbín), mientras Masen, por el contrario centra su atención en lo que, a su juicio, une emblema y fábula, la imagen, elemento indispensable en ambas.

Y como colofón de estos testimonios añadamos rápidamente uno más. En un tratadista jesuita del emblema tan completo como el Padre Claude-François Menestrier, se asume la dificultad de distinguir entre fábula y emblema. Las imágenes fabulosas pueden pasar por jeroglíficos o por emblemas. Esto explica que *Pierius a confondu toutes ces Images sous le nom de Hieroglyphiques, & Alciat sous celui d'Emblèmes, tandis que le Pere Caussin les a reduites à un terme plus generique, en les ramassant sous le nom de Symboles*³⁶. La idea más repetida es que el emblema es imagen. El emblema debe *frapper les yeux, pour passer de là jusq' à l'ame*, y estas imágenes *se tirent de toutes les choses sensibles* (p. 19). Así, *toutes les fables des Anciens n'ont esté que des Emblèmes* (p. 21), y, en concreto, *les Apologues d'Esopo sont aussi d'eux mêmes des Emblèmes* (p. 27). Menestrier, acto seguido explica, incluso, cómo convertir inmediatamente en perfectos emblemas las fábulas de La Fontaine con la adición de sencillas *picture* (pp. 28-29)³⁷. A mediados del s. XVII se desarrolla, pues, una línea específica de la fábula en paralelo a la continuidad del apólogo puramente esópico y prestigiadora de éste: la que se funde con el emblema. Un ejemplo muy claro sería el del mencionado La Fontaine, de quien afirma Georges Couton que *la fable-emblème n'est pas rare chez lui*. Couton se pregunta también por la interpenetración editorial de ambos géneros: *La Fontaine était en rapport avec des peintres, mais encore avec des graveurs, N'aurait-il pas apprécié les estampes et les*

36. *L'Art des Emblèmes ou s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire, & de la nature*, Paris, R. J. B. De la Caille, 1684, p. 4. Lo cierto es que Menestrier hace derivar con gran entusiasmo toda la filosofía, la literatura el arte y, en fin, la cultura occidental de un principio emblemático. Y el emblema contemporáneo —aquel al que Alciato *en releva le souvenir & la gloire par le recueil qu'il publia*— a su vez bebe de la filosofía, la historia, y la imaginación humana desde la noche de los tiempos.

37. Seguramente habría leído Menestrier a otro jesuita, Emmanuele Tesauro, en cuyo *Cannocchiale aristotelico* (1654) habla brevemente de la relación entre fábula y emblema diciendo que, con las fábulas *tu puoi con vivaci riflessioni applicare a documenti morali per farne Emblema*. Con los apólogos *quai son quelli di Esopo, con ingegnosi riflessi leggiadramente posson torcere a qualche pellegrina, & simbolica allegoria* (cito por la ed. de Bologna, Gioseffo Longhi, 1675, p. 68).

*livres illustrés? [...] Son imagination n'aurait-elle pas souvent été mise en mouvement par une gravure, plutôt que par un texte?*³⁸ Se constataría así la circulación en un sentido inverso: desde el emblema (e incluso desde la contemplación de un mero grabado) a la fábula, proceso que, en cierto modo, la realza.

Quizá con este fondo teórico se entiendan también mejor las siempre ponderativas palabras hacia la fábula de otro jesuita más próximo a nosotros, Baltasar Gracián, que en alguna ocasión unió en la misma frase fábulas –o apólogos– y otras tres series que exigen indispensablemente la presencia de la imagen cifrada: “Los emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas son la pedrería preciosa al oro del fino discurrir”. Y las usó en sus obras con muy variadas formas y fines, como ha estudiado Pilar Cuartero³⁹.

III.

Hemos hablado en otro sitio de la defensa que hace Francisco Garau del valor moral e incluso epistemológico de la fábula, y de la necesidad que tienen las letras sacras y la predicación de ejemplos y apólogos que deshagan ante los ojos y oídos de las gentes las sutilidades excesivas, potencialmente perniciosas, y demuestren por vía de la evidencia lo que no alcanza sino con premiosidad el silogismo y la lógica⁴⁰. “Los filósofos –dice Garau– con la rígida severidad de sus leyes y lo imperioso de sus preceptos, malquistaban lo halagüeño y apacible de las virtudes”⁴¹, mientras que los fabulistas supieron, al contrario, “azucarar tan dulcemente los suyos con la suavidad de sus ficciones que no deja menos saboreado el ingenio que enamorada de la sabiduría la voluntad” (*ibidem*). Y aún añade: “pues lo que en Aristóteles no entienden muchos y en Pitá-

38. “Introduction”, La Fontaine, *Ed. Cit.*, pp. VIII-X.

39. *Agudeza y arte de ingenio*, LVIII (*Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967, p. 492). Ha estudiado a fondo la función de la fábula en Gracián, M^a Pilar Cuartero Sancho, “La fábula en Gracián”, en Aurora Egido, Fermín Gil Encabo y José Enrique Laplana (eds.), *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001). Actas I Congreso Internacional. Baltasar Gracián: pensamiento y erudición (Huesca, 23-26 de mayo de 2001)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico –Instituto de Estudios Altoaragoneses– Gobierno de Aragón, 2004, 135-174.

40. Antonio Bernat Vistarini, “*Emblema in fabula*. El sabio instruido de la naturaleza, de Francisco Garau”, en A. Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Palma, UIB – José J. de Olañeta, Editor, 2002, pp. 83-91.

41. *El sabio instruido de la naturaleza*, “Introducción y razón de la obra al lector”, Barcelona, Antonio Ferrer y Baltasar Ferrer, 1691, s. n.

goras y Sócrates muchos no alcanzan, en Isopo nadie se excusa de que no pueda hacer fácil presa la razón” (*ibidem*). Así, la finalidad de esta opción argumentativa de Garau, buen jesuita en su formación, en sus actuaciones y en su configuración mental, quedaba ya clara desde el primer libro: “Isopo siempre rinde y convence siempre” y, por tanto, “sale fácilmente con el rendimiento de la voluntad. Pues cerca está de obedecer quien del precepto se gusta” (*ibidem*). Y esta última idea, amparada en el mismo tópico *magis movent exempla quam verba* que rige la fábula, la iría ampliando e intensificando a lo largo de los sucesivos títulos que desde 1675 hasta 1703 componen la larga serie del *Sabio instruido*, incluso cuando, en el *Sabio instruido de la Gracia*, aproxime más sus intenciones a las de un manual para la predicación⁴². Sin embargo, la utilización de una fábula o apólogo (a la que denomina “Ficción”) en el exordio de cada uno de sus emblemas (a los que llama “Máximas”), colocada casi a modo de *subscriptio*, no cumple solo el precepto retórico, aconsejado por la *Rhetorica ad Herennium* y recogido por Nebrija, de mera *captatio attentionis*⁴³. Como hemos intentado mostrar en el trabajo arriba indicado, Garau pretende desde su primera obra establecer un tipo de coincidencia entre el mundo real y el modelo retórico del libro. Su orientación más didáctica y social, o política, que teológica intenta aprovechar relatos de contenido moral normalmente ficticios para, sometiéndolos a recomposición, hacerlos servir a fines prácticos. Así, superpone un extenso comentario plagado de autoridades y *dicta et facta* verosímiles al núcleo ficticio de la fábula llegando, al final, al desciframiento del gran relato moral del mundo, donde verdad y ficción no son categorías contrapuestas sino formas confundidas de una única enseñanza. Partiendo de la antigua idea del mundo como libro, Garau aprovecha la emblemática para estructurar su libro

42. Los títulos y ediciones que usamos son: *El sabio instruido de la naturaleza en cuarenta máximas políticas y morales. Ilustradas con todo género de erudición sacra y humana*, Barcelona, Antonio Ferrer y Baltasar Ferrer, 1691; *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza y segunda parte de las máximas, políticas y morales, ilustradas con todo género de erudición sacra y humana*, Barcelona, Antonio Ferrer y Baltasar Ferrer, 1691; *El sabio instruido de la Gracia, en varias máximas, o ideas evangélicas, políticas y morales* (2 vols.), Olite, Vicente Armendáriz, 1693; *La Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza, con esfuerzos de la verdad, en el tribunal de la razón; alegados en cuarenta y dos máximas políticas y morales. Ilustradas con todo género de erudición sacra y humana, contra las vanas ideas de la política de Maquiavelo*, Barcelona, Cormellas, 1700. Toda la serie se recoge en el CD *Libros de emblemas españoles. Edición completa*, de Studiolum (www.studiolum.com).

43. Elio A. de Nebrija, *Artis Rhetoricae compendiosa coaptatio*, Alcalá de Henares, s. i., 1529, 12.

como el mundo siguiendo en la exposición de la obra los mismos pasos cognoscitivos por los cuales el mundo se nos da a entender: la necesaria intervención de los sentidos para dar entrada al conocimiento se representa en la visualidad de la *pictura*. Estas *picturae* simbólicas, derivadas de apólogos o fábulas, hacen visible en el grabado una “Ficción” –y así se cargan en ese mismo instante de autoridad, según hemos visto en los teóricos jesuitas–. Y esta “Ficción” es un *relato* moral que introduce elementos ficticios o falsos –u otros puramente naturales y en apariencia independientes del hombre– en la historia humana, cosa que finalmente se encarga de desarrollar con amplitud e insistencia la glosa. Más allá del valor de la literatura ejemplar para la evocación visual de los vicios y virtudes, nos encontramos en un momento terminal de la exploración emblemática. Barroco y pesimista hasta los tuétanos, Garau apunta con su “Ficción” a una estructura superpuesta a la naturaleza y cuyo núcleo es el engaño. Y es obvio que la fábula clásica, con sus duras lecciones, es una elección óptima para expresar tales temas.

Pero dejando a un lado este análisis, podemos observar rápidamente algunas características del intercambio iconográfico entre emblemas y fábulas en la obra de este jesuita. Elegimos para ello la conocida fábula del águila y el escarabajo⁴⁴, se encuentra en la “Máxima XVI” de *El sabio instruido de la naturaleza* (*Ed. Cit.*, pp. 152-161). Garau cuenta la historia del escarabajo que escucha las súplicas de auxilio lanzadas por una liebre a punto de perecer entre las garras de un águila. El águila desprecia la intercesión del ínfimo y miserable escarabajo y devora a la liebre. La venganza del insecto será volar hasta su nido y tirarle abajo los huevos; o –en otra versión– agarrarse a sus plumas y volar con ella hasta el regazo de Zeus, que custodia los huevos de su ave favorita, para colo-

44. Cf. B. E. Perry, *Babrius and Phaedrus*, Cambridge & Londres, Harvard University Press, 1965, 422 N° 3. Aarne-Thompson-Uther la clasifican como 283H* (Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004, vol. I, p. 165). Para su recorrido en España ver Harriet Goldberg, *Motif-index of Medieval Spanish folk narratives*, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998, N° L315.7, y E. J. Neugaard, *Motif-Index of Medieval Catalan Folktales*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York, 1993, N° L315.7 F. Rodríguez Adrados, por su parte, dedicó un breve ensayo al tema en “Sobre el origen y evolución de la fábula del águila y el escarabajo”, en *Homenaje a Lisardo Rubio (Cuadernos de Filología Clásica, 21)*, 1989, pp. 261-266. Rastrea Adrados los orígenes primitivos desde Semónides, incorporándose como anécdota de la propia vida de Esopo, pasando por Aristófanes, etc..., y destaca la anomalía de este relato al presentar el castigo del animal malvado. Estudia también el proceso de introducción del motivo grotesco encarnado en el escarabajo y la bola de excremento usada para la venganza.

car allí una bola de excremento. Al sacudirla, el dios también romperá los huevos del águila (Garau cuenta ambas versiones como dos venganzas consecutivas). El juego de Garau es complejo: la “máxima” se titula “Para enemigo, un mosquito es malo”; El mote del emblema es *Ut noceat sat quisque potens* (“Cualquiera tiene bastante poder para causar daño”). Pero el desarrollo del comentario –con abundancia de autoridades, *exempla* alternativos y 39 citas latinas en los márgenes– reflexiona principalmente sobre la mudable fortuna: el poderoso desprecia al humilde sin ver que está ocupando solo transitoriamente la parte superior de una rueda que girará de manera imprevista conduciéndole de golpe a la desgracia. No es tanto la valoración de la astucia del ser inferior, ni el castigo del comportamiento soberbio lo que aquí se glosa, sino la fugacidad del poder, que se ostenta siempre de prestado. La frase que podemos leer siguiendo los titulillos marginales de cada párrafo (recurso usado a modo de resumen en todas las “máximas” del libro), dice: “No hay fiar en la Fortuna, ni hay grandeza que no tenga que temer aun del más despreciable; que el que hoy es el más dichoso, mañana puede ser el más infeliz. Cuanto mayor fueres, tanto necesitas de más. El más humilde necesita menos. Pero, por grande que seas, estás obligado a socorrer al menor”. Es un desarrollo bien afinado con la ideología de Garau a lo largo de todas sus obras. No le preocupa tanto el triunfo de la justicia o la reflexión moral sobre actos buenos o malos, sino la atención a las circunstancias, a los tiempos y condicionantes en que se producen las acciones. No subraya la astucia o la perseverancia para obtener los fines sino, en negativo, la imprudencia del águila insuficientemente precavida y cautelosa ante las fuerzas oscuras del destino, insuficientemente desengañada de la vanidad de su poder, de cualquier poder mundano.

En España, la primera ilustración de esta fábula se encuentra en *La vida del Ysopet con sus fábulas historiadadas* (Zaragoza, Juan Hurus, 1489), donde se cuenta, y el grabado así lo representa, la primera versión que hemos apuntado. La imagen es esencialmente narrativa, con el mismo escarabajo en dos tiempos sucesivos: primero implorando al águila y luego arrojando los huevos del nido. De forma similar, en el grabado de la edición de 1690 de *El sabio instruido* (primera ilustrada de esta obra) se recogen los elementos narrativos, pero ahora de aquella segunda versión, utilizando una sintaxis donde se enfatiza la verticali-

dad de la caída de los huevos desde lo alto del seno de Zeus. No hemos encontrado ninguna previa ilustración de la fábula o emblema que pudiera haber inspirado directamente esta *pictura*. Pero en la siguiente edición del *Sabio instruido*, la de 1691 (que consideramos la *optima* y que aparecía conjuntamente con *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza*, segunda parte de la obra) se sustituyeron todos los grabados por unos nuevos donde se privilegiaba el contenido simbólico de los elementos por encima de la representación narrativa. En las sucesivas ediciones esta será la iconografía repetida, sin que vuelva a aparecer la de 1690. Como se puede ver, en esta segunda edición ilustrada, Garau ha forzado conscientemente la máxima transformación de la fábula en emblema, no solo por la adición de una *inscriptio*, sino por el subrayado de los rasgos simbólicos de la imagen. Ahora bien, lo interesante es observar que estos rasgos simbólicos justamente no están en la fábula original. Al despojarse del relato, el grabado enfrenta dos animales en actitud de desafío. Al humilde escarabajo le han crecido entonces unas terribles pinzas dentadas que apunta hacia el águila. El ave, por su parte, está en aquella posición majestuosa, mirando ligeramente hacia lo alto, que encontramos en tratados animalísticos o simbólicos, desde Horapolo y Pierio Valeriano, hasta Andrés Ferrer de Valdecebro.

La conversión de esta fábula en emblema comienza con la primera edición de los emblemas de Alciato (Augsburgo, 1531, *A minimis quique [quoque] timendum*). Allí la sencillez gráfica es similar a las primeras ediciones de Esopo resaltándose, si acaso, la grandeza del águila (pero dispuesta en un plano inferior) ante el escarabajo medio camuflado en las ramas del árbol. Pronto, las sucesivas ediciones de Alciato evolucionan hacia la escena de confrontación con un insólito crecimiento en tamaño y armamento del coleóptero frente a la atónita águila. Se trata de fijar esa imagen de la paradójica grandeza y poder del animal pequeño. Sin duda también influye en el desarrollo iconográfico de la escena el recuerdo del divulgado adagio de Erasmo: *Scarabeus aquilam quaerit*⁴⁵, cuyo discurso iba en la misma dirección. Podemos observar en las ilustra-

45. Erasmo también refiere la fábula esópica en este importante y extenso adagio. Después de una sección dedicada a ponderar la dignidad y utilidad del escarabajo, dedica la última parte del texto a analizar la interminable discordia entre ambos animales. Ver la reciente edición de Ramón Puig de la Bellacasa en *Erasmo de Rotterdam. Adagios del poder y de la guerra y teoría del adagio*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 215-251.

ciones el recorrido sucesivo de la imagen por las ediciones de Alciato: Steyner 1531, Wechel 1535, Roville 1548 (es el mismo grabado utilizado en la traducción de Daza Pinciano, 1549), Tornaesius 1554, Feyerabend 1567 y Tozzi 1618. Como vemos, solo en contados casos, como los toscos grabados de Diego López en su *Declaración magistral de los emblemas de Andrea Alciato* (1615), la iconografía retrocede al escarabajo aún sin sus agresivas tenazas.

Pero un rasgo interesante que queríamos destacar y que cierra nuestro análisis es que Garau, al buscar inspiración para los grabados de esa *editio optima* de *El sabio instruido* (1691) hizo derivar a todos aquellos que provienen de fábulas, claramente, de la edición ilustrada de las fábulas de Esopo hecha por Camerarius en casa del impresor Tornaesius. Y resulta que en las ilustraciones para el libro de Camerarius, Tornaesius aprovechó muchos de los grabados previamente usados en su edición de los emblemas de Alciato. Así tenemos un ejemplo de circulación completa de una imagen desde la fábula al emblema, para volver a la fábula y de nuevo al emblema, con el consiguiente enriquecimiento simbólico desde el simple relato inicial hasta su última adaptación a la retórica persuasiva, impositiva casi⁴⁶, del complejo discurso moral barroco de un jesuita de fines del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

— Aragüés Aldaz, José, *Deus Concinator. Mundo predicado y retórica del exemplum en los Siglos de Oro*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.

— Bernat Vistarini, Antonio, “«Emblema in fabula». *El sabio instruido de la naturaleza* de Francisco Garau”, en *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, ed. Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, Palma, Olañeta-UIB, 2002, pp. 83-91.

46. Explica Garau al lector de *El sabio instruido de la Gracia* que, con las imágenes e ideas de su obra: “haz cuenta que tienes aquí la ribera llena de piedras limpias que tirar contra el Goliat del pecado” (*Ed. Cit.*, “Al lector”). Por otra parte, Mason Tung, *Op. Cit.*, p. 316, ya señaló que las colecciones de fábulas aparecidas después de Alciato incluyen a veces un número de sus emblemas como fábulas, y que los impresores traspasaban los bloques de los grabados de un libro a otro.

— Bouzy, Christian, “L’emblème ou la fable par l’image au siècle d’Or. Stratégie et rhétorique”, en *Tigre 10. La Fable (I)*, Centre d’études et de recherches hispaniques de l’Université Stendhal (CERHIUS), 1999, pp. 53-84.

— Brant, Sebastian, *Apologi sive Mythologi Esopi, Clarissimi Fabulatoris, una cum Aviani et Remicii quibusdam Fabulis...additisque...ex variis Autoribus centum circiter et quadraginta Elegantissimis Fabulis*, Basilea, 1501.

— Colie, Rosalie L., “Small forms: *Multo in parvo*”, en *The Resourcer of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1973, pp. 32-75.

— Couton, Georges, “La Fontaine et l’art des emblèmes”, en *La Poétique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1957, pp. 5-21.

— Cuartero Sancho, María Pilar, “La fábula en Gracián”, en *Baltasar Gracián IV Centenario (1601 - 2001). Actas I Congreso Internacional. Baltasar Gracián: pensamiento y erudición (Huesca, 23 - 26 de mayo de 2001)*, eds. Aurora Egido, Fermín Gil Encabo y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando El Católico / Instituto de Estudios Altoaragoneses / Gobierno de Aragón, 2004, pp. 135-174.

— Cull, John T., “The Baroque at Play: Homiletic and Pedagogical Emblems in Francisco Garau and Other Spanish Golden Age Preachers”, en *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, pp. 237-56.

— Esopo, *La vida del Ysopet con sus fábulas historiadas*, Zaragoza, Juan Hurus, 1489 (usamos la ed. facsímil de Madrid, RAE, 1929, ed. Emilio Cotarello y Mori).

— Faerno, G., *Fabulae Centum ex Antiquis Auctoribus delectae...* 1^a ed. Roma, 1563.

— Filóstrato (el Viejo), “Imágenes”, en *Imágenes (Filóstrato el Viejo, Filóstrato el Joven, Calístrato)*, ed. Luis Alberto de Cuenca y Miguel Angel Elvira, Madrid, Siruela, 1993.

— Graham, David, “The Ape and its Offspring in French Emblems and Fables, from La Perrière to Albert Flamen”, en *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies / Multivalence and Multifunctionality of the Emblem / Procee-*

dings of the 5th International Conference of the Society for Emblem Studies, ed. by Wolfgang Harms and Dietmar Peil, Frankfurt, 2002, pp. 287-302.

— Hueck, Monika, *Textstruktur und Gattungssystem. Studien zum Verhältnis von Emblem und Fabel im 16. und 17. Jahrhundert*, Kronberg, Scriptor, 1975.

— Landwehr, John, *Emblem and Fable Books Printed in the Low Countries 1542-1813. A Bibliography*, Utrecht, Hes, 1988.

— Landwehr, John, *Fable Books in the Low Countries. A Concise Bibliography until 1800*, Nieuwkoop, 1963.

— López Poza, Sagrario, “El «exemplum» en los libros españoles de emblemas (siglo XVI)”, en *L'Exemplum narratif dans le discours argumentatif (XVIe-XXe siècles)*, *Actes du Colloque international et interdisciplinaire organisé par le Laboratoire Littérature et Histoire des pays de langues européennes à Besançon, les 19, 11, 12 mai 2001*, ed. Manuel Borrego-Pérez, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, pp. 175-194.

— Márquez Villanueva, Francisco, “Novela contra fábula: Campuzano, Estefanía y los perros de Mahúdes”, *Bulletin of Spanish Studies* LXXXI, no. 4-5 (2004), pp. 613-625.

— Michel, Alain, “Rhétorique et Philosophie de l’emblème: Allégorie, Réalisme, Fable”, en *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, ed. M. T. Jones-Davies, Paris, Université de Paris-Sorbonne. Centre de Recherches sur la Renaissance, 1981, pp. 23-31.

— Morales Folguera, José Miguel, “La fábula clásica como modelo de la inspiración para la emblemática”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, ed. Santiago Sebastián, Teruel, 1994, pp. 279-303.

— Pérez Lasheras, Antonio, “Imágenes emblemáticas gongorinas: la *Fábula de Píramo y Tisbe*”, *HRJ*, pp. 927-38.

— Shell, John E., *The Role of the Emblem and the Fable in the Didactic Literature of the Sixteenth Century*, Ann Arbor, Dissertations Abstracts International, 32, 5800A, 1972.

— Tung, Mason, “Fables in Emblems: A Study of Peacham’s Use of Aesop and Aesopics in *Minerva Britannia*”, *Studies-in-Iconography* 12 (1988), pp. 43-60.

— Tung, Mason, “A Serial List of Aesopic Fables in Alciati’s *Emblemata*, Whitney’s *A Choice of Emblemes*, and Peacham’s *Minerva Britanna*”, *Emblematica: An Interdisciplinary Journal of Emblem Studies* 4, no. 2 (1989), pp. 315-329.

— Tung, Mason, “Spenser’s ‘Emblematic Imagery’: A Study of Emblematics”, *Spenser Studies: A Renaissance Poetry Annual* 5 (1985), pp. 185-207.



Fig. 1: Esopo rodeado de las fábulas. *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates*, París, Mathieu Guillemot, 1637.



Fig. 2: Portada de las *Fables d'Ésope Phrygien traduites et moralisées* par I. Baudoin, París, 1631.



Fig. 3: Esopo llevando la cesta de pan. Nevelet, *Mythologia Aesopica*, Frankfurt, 1610.



Fig. 4: El sátiro y el campesino.
E. Perret, *Fables des animaux*, Delf, 1618.



Fig. 5: Francisco Garau, *El sabio instruido de la naturaleza*,
Valencia, Jaime de Bordazar, 1690.



Fig. 6: Francisco Garau, *El sabio instruido de la naturaleza*, Barcelona, Antonio Ferrer y Baltasar Ferrer, 1691.

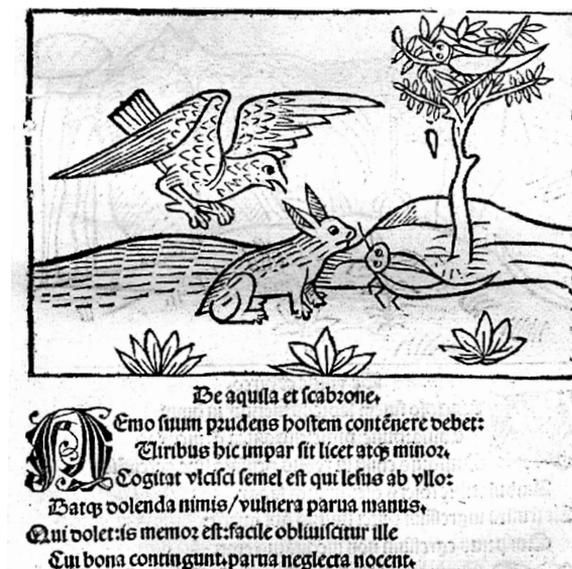


Fig. 7: Esopo, *Esopi appologi sive mythologi: cum quibusdam carminum et fabularum additionibus*, Basel, Jacob von Pfortzheim 1501, f. 171r (ed. de Heinrich Steinhöwel; ils. de Sebastian Brant).

La. ij. dela aguila 7 del escarabaio.

A aguila yua siguiẽdo tras vna liebre por la tomar la q̃l vi
endo q̃ se nõ podia escapar por nõ veer aq̃en se acoger pa
ser defendida en cabo vio vn escarabajo del qual pidio fo



Fig. 8: Esopo, *La vida del Ysopet con sus fábulas historiadas*,
Zaragoza, Juan Hurus, 1489

(usamos la ed. facsímil de Madrid, RAE, 1929; ed. de Emilio Cotarelo y Mori).

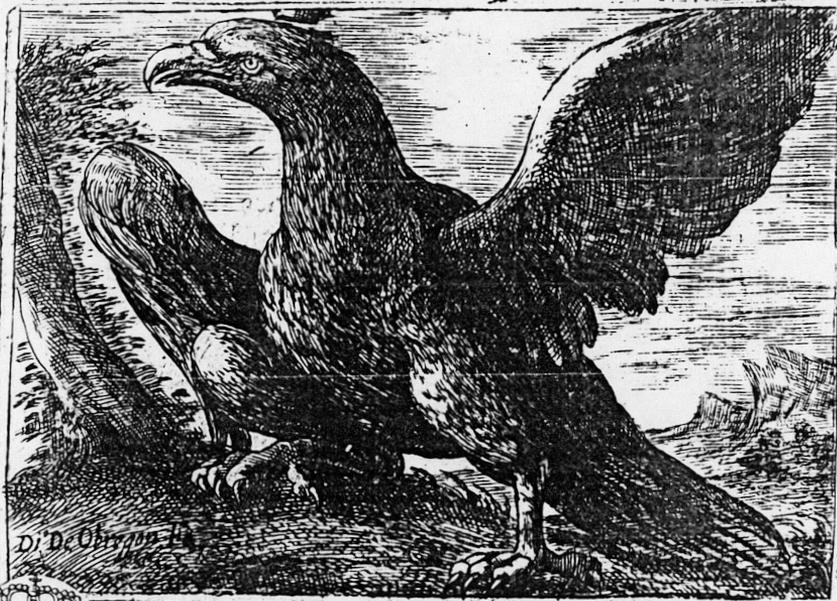


Fig. 9: Horapolo, *Hieroglyphica*, París, Kerver, 1574, f. 4r
(*Quid significant scribentes Aquilam*).



LIBRO PRIMERO

PROPIEDADES DEL AGUILA.



CAPITULO PRIMERO.

A Reyna de las Aues, y Princesa Coronada de los vientos, es el Aguila, paxaro el mas noble, y generoso de quantos viven la esfera clara, y transparente de los ay: es Apenas se delaia de la prision facil de la cascara, quando descubre la Real grandeza de su animo, mirando de hito

A cn

Fig. 10: Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles*, Madrid, Melchor Alegre, 1670.

A MINIMIS QVOQVE
timendum.



Fig. 11: Alciato, *Emblematum liber*, Augsburg, Steyner, 1531.



Fig. 12: Alciato, Paris, Wechel. 1535.



Fig. 13: Alciato, Lyon, Rouillé, 1548.



Fig. 14: Alciato, Lyon, Tornaesius, 1554.



Fig. 15: Alciato, Frankfurt, Feyerabend, 1567.



Fig. 16: Diego López, *Declaración magistral de los emblemas de Andrea Alciato*,
Nájera, Mongastón, 1615.



Fig. 17: Alciato, Padua, Tozzi, 1618.

84 FABVLAR ANSOPICAR. 85

procera, at vulpes propinquas arbusculas occupavit. Accidit fortè, vt paruulis suis relictis domi, vulpes ad quærendum pastum exiret: aquila, cui eo die non fuisset præda oblata: suriens vna cum pullis suis, arreptos catulos necessaria vulpis in nidum deportat, & illis sese ac suos exlaturat. Reueria paulò post vulpes, vbi rem gestam cognouit, incredibili dolore affecta fuit, cumq; suorum interitum ferret iniquissime, tum hoc illam ex cruciabat, & ita despectam se ab aquila, & vindicandæ tantæ iniuriæ nullam sibi viam apertam esse. Facile enim intelligebat, celeritate illam atque viribus longe præstare. Pectus igitur quod concedebatur, vt obsequeretur animo suo, & propter arborem assistens, maledictis & conuiciis, non magis necessariam suam, sed hostem capitalem insectata, Deos ad tam indigni facinoris vltionem aduocauit. Aquila desuper hæc ridere, & illam contemnere. Non diu autem post hæc, cum fortè eo in loco ferriæ elient rusticana, & extra maclati pecoris adolerentur, aduolauit aquila, vt conseruerat ad extra; quæ dum rapit, adhæsit de fauilla & carbonibus aliquid; quo in nidum vna cum illis delato, & fortè ventorexorto, materia qua nidus congestus fuerat

rat flamma concepta exarsit: cumq; illa incendio dissiparetur, delapsi sunt & pulli aquilæ in terram semulsi, quos tum vulpes inspectante aquila in sua dumeta auferens, in magna lætitiâ vindictæ deuorauit.

Fabula hæc docet, perfidos & scel-ratos, quamvis iniuriæ & vim potentia sua aliquantisper desistant, numini iam n animaduersum vltionem euadere non salere: secundum Horatianum hoc: Raro antecedentem scelerum Deseruit pede panna claudo.

Veraciter recitate Vinab omnia. p

Aquila & Scarabeus. 2

Hanc fabulam, et si illa supra est in historiola Esopi exposita, tamen iterum narrare placuit.

LEPVS quem aquila insequeretur, ad scarabei lamulam confugit, & illius auxiliium

f 3

Fig. 18: Esopo, *Fabulae*, Lyon, Tornaesius, 1571 (ed. de Joach. Camerarius).