

ICONOGRAFÍA Y EMBLEMÁTICA
(El estatuto semiótico de la figuración)

JOSÉ PASCUAL BUXÓ
University of California, L.A.

En los comentarios a su reciente edición de los *Emblemas* de Alciato, sostiene Santiago Sebastián, a quien nunca agradeceremos bastante sus conspicuas aportaciones en el campo de la emblemática, que el humanista boloñés «preparó el manuscrito con 99 emblemas, lo presentó al consejero imperial Peutinger, quien lo dio a conocer al impresor Steyner, mas éste consideró oportuno que cada epigrama fuera ilustrado, tarea que encomendó al grabador Breuil». De esa manera, al parecer imprevista, habría surgido «uno de los libros de mayor éxito en la historia de la cultura de Occidente».¹

Con todo, si los epigramas publicados en la edición príncipe de 1531 fueron realmente concebidos por Alciato como parte integrante del *emblema triplex* (figura, mote y epigrama), entonces su editor no tenía por qué «considerar oportuno» hacerlos ilustrar, ya que tales ilustraciones no podrían tener el carácter de imágenes subsidiarias y prescindibles, sino el de ser un componente insuprimible del texto icónico-verbal. Si, por el contrario, hubiese sido el impresor quien hizo ilustrar los epigramas de Alciato por decisión propia, entonces no sería éste, sino el mismo Steyner el verdadero inventor de un género cuyo influjo y difusión se extendieron a lo largo de más de tres siglos.

También Aurora Egido cree que la invención del emblema fue determinada por una circunstancia fortuita, y así lo afirma en el «prólogo» de la mencionada edición española de los *Emblemas*: «fueron los editores los que, al añadirles los grabados, dieron lugar al nacimiento de ese nuevo género que del azar hizo ley para sus apariciones posteriores». La profesora Egido sustentó su aserto en un «clarificador» artículo de C. Balavoine que lleva por título «Les Emblemes

1. ALCIATO, *Emblemas* (ed. S. Sebastián; pról. A. Egido; trad. P. Peraza), Madrid, Akal, 1985; p. 21.

d'Alciat: sens et contresens»,² en el cual la autora —haciéndose eco de los argumentos expuestos años antes por H. Miedma—³ se propuso demostrar que Alciato, tenido de antiguo por el padre de la emblemática, nunca pensó en inventar un nuevo modo de expresión artística y que «el emblema escrito por él no es el que nosotros conocemos».

Son diversas las razones que, según la investigadora francesa, apoyaban su conclusión. En primer lugar —decía— en toda la correspondencia de Alciato sólo se encuentran rápidas alusiones a los *Emblemas* y, en ellas, nunca se hace mención de los grabados que los acompañan; incluso en la edición completa de sus obras (Bâle, 1547; Lyon, 1548) dejó que los *Emblemas* se imprimieran sin figuras, lo que permitiría suponer que Alciato identificaba, sin más, emblema y epigrama. Los humanistas, según Balavoine, tendrían por incompatible la erudición con la ilustración, de modo que sería el éxito alcanzado por libros ilustrados como la *Biblia Pauperum* o la *Hypnerotomachia Poliphili* lo que impulsaría al editor a encargar un grabado para cada uno de los epigramas del *Emblematum Liber*. Esta segunda creación de Steyner iría afinando en manos de los siguientes impresores, al grado de que en la edición parisina de 1534 cada emblema «monopoliza una página para inscribir sus elementos». En 1548 Mathias Bonhome concede a los emblemas su forma más acabada: la calidad de los grabados de Bernard Salomon «transforma definitivamente la obra literaria dándole toda la prioridad a la figura». Así, pues, de Alciato, los *Emblemas* sólo conservarían el nombre; su carácter —concluía Balavoine— fue la consecuencia de la capacidad de los epigramas para «engendrar imágenes» y no su condición inicialmente icónico-literaria.

No acababa de ver la luz el artículo citado, cuando la misma investigadora publicó otro estudio sobre la «Archeologie de l'Emblématique: la dedicace a Conrad Peutinger des *Emblemata* d'André Alciat»⁴ en el que revisó sus planteamientos anteriores y, en cierta medida, los rectificó.

Una lectura atenta del epigrama de Alciato a su amigo el consejero imperial con que se abre la primera edición de los *Emblemata*, permite echar alguna luz sobre las numerosas contradicciones que se hallan en los comentaristas de la obra.⁵ En los primeros versos establece Alciato una oposición radical entre las

2. C. BALAVOINE, «Les Emblems d'Alciat: sens et contresens», *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, Société Française des Seiziémistes, 1982; pp. 49-59.

3. H. MIEDMA, «The term *Emblema* in Alciati», *Journal of the Warburg and Courland Institute*, 31 (1968).

4. C. BALAVOINE, «Archeologie de l'Embleme litteraire: la dedicace a Conrad Peutinger des *Emblemata* d'André Alciat», *Emblemes et divises au temps de la Renaissance*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1981; pp. 9-21.

5. Dice así la traducción de Pilar Pedraza del epigrama a Peutinger: «Mientras entretiene la nuez a los niños, el dado a los jóvenes y los naipes a los hombres viciosos, hemos trabajado nosotros en horas festivas estos emblemas, con grabados hecho por manos de artistas ilustres, para que cualquiera que lo desee pueda ponerlos como adorno de las guarniciones de los vestidos y medallones de

diferentes maneras con que ocupan sus horas de ocio los hombres vulgares (y los niños y jóvenes, ejemplo de inmadurez intelectual) y la clase de actividades con que los hombres cultos las hacen provechosas: los hombres iletrados «pierden su tiempo» con los juegos de cartas o dados; los humanistas —como Alciato y Peutinger— se entretienen con la creación de ingeniosos juegos del espíritu; por eso declara el autor que compuso estos emblemas en el ocio de unas fiestas (¿saturnales?) y ahora los envía al amigo como el presente de un poeta a otro poeta. Tales emblemas llevaban aparejados unos «signos» debidos a «manos ilustres» que podrán servir de inspiración o modelo a todos aquellos (damas y caballeros cortesanos) que deseen componer los adornos de sus vestidos de manera que manifiesten sus escondidos pensamientos por medio de esos «signos mudos» (*tacitis notis*).

No nos detengamos demasiado en esta referencia directa a una costumbres cortesanas que constituyen, en todo caso, el ámbito de difusión inicial de los emblemas, por cuanto que sus figuras o «signos mudos» pueden usarse, separadamente del texto literario, como «cuerpo» de *divisas* o *empresas* que se ofrecen sibilamente a la interpretación de los demás miembros de la comunidad palaciega; atendamos más bien al posible significado atribuido por Alciato a esas *tacitis notis*.

En una carta remitida en diciembre de 1521 a Francesco Calvi, en la cual le informaba del envío de otro manuscrito de sus *Emblemas* a un tal Ambrogio Visconti, dice Alciato:

en cada epigrama describo un asunto procedente de la historia o de las cosas naturales, dándole un significado memorable con el fin de que los pintores, orfebres y fundidores puedan sacar de ahí esas insignias que llamamos escudetes y ponemos en nuestros sombreros.

Aunque Alciato pareciera inmediatamente interesado en hallarle alguna provechosa aplicación a sus emblemas y no sospechara entonces que su invención se convertiría muy pronto en un formidable instrumento didáctico-ideológico no menos que en un repertorio iconográfico de valor universal, queda bien claro en el párrafo transcrito que los asuntos tomados de la historia, la literatura o la realidad natural habían de asumir la forma de imágenes o «signos mudos» a los que se atribuía una significación precisa.

Pero siendo que Alciato no participó directamente en la primera edición de sus *Emblemas* y no conoció, al parecer, a los dibujantes y grabadores encarga-

los sombreros y escribir con enigmas. Que el supremo César te dé, Konrad, monedas preciosas y gran cantidad de eximir antigüedades, que yo te daré, de poeta a poeta, regalos de papel como prueba de afecto». ALCIATO *Emblemas*, *op. cit.* p. 27.

dos del diseño y realización de las imágenes, ¿a qué aludía entonces el verso: *Artificium illustri signaque facta?* ¿Habrá acaso una primerísima edición de 1521 —de la que no se conoce ejemplar alguno—⁶ que haya sido vigilada por Alciato o será, quizás, él mismo el autor tanto de los epigramas como de los dibujos de algún *códice manuscrito e igualmente ignorado*? C. Balavoine, en desacuerdo con el parecer de Holger Homann,⁷ no lo cree posible y atribuye a lo que ella califica de «creencia tenaz en la conexión original, en el emblema literario, de la imagen y el texto» la improbable hipótesis de que haya sido el mismo Alciato quien llevase a cabo la tarea de ilustrar los epigramas con dibujos de su mano.

Pero volviendo a lo que más importa: ¿cuáles son esos «signos mudos» que no parecen identificarse ni con los grabados hechos por algún artista en conexión con Alciato ni a dibujos ejecutados por él mismo con el propósito de delinear las figuras más adecuadas a cada emblema? Según Balavoine, la expresión *tacitis notis* se emplea en concurrencia con la voz *symbolum* para designar el objeto figurado, la *res significans* de la que puede inferirse algún contenido simbólico. Y para probarlo bastaría quizá el emblema IX que lleva por título *Fidei Symbolum*, en cuyo epigrama describe Alciato un bajorrelieve romano que muestra al Amor puro o casto entre el Honor y la Verdad, y termina con las siguientes palabras: «*Constituunt haec signa Fidem*», donde el empleo del plural «signa» pone de manifiesto la diferencia existente entre el objeto escultórico real (la *res picta* u objeto representado) y los «signos» que esa imagen propone a nuestra interpretación; lo que da a los epigramas de Alciato su carácter de emblemas es la presencia de un «signo» (una imagen icónica) que será preciso describir o, en todo caso, evocar, antes de interpretar su significado político o moral. Así, pues, el término «artifex» del epigrama a Peutinger deberá leerse en el sentido general de «creador» y, por lo tanto, engloba a todos los escritores que proporcionaron a Alciato las descripciones de un gran número de imágenes significantes.

En efecto, la mayor parte del material figurativo de los *Emblemas* procede de las imágenes de dioses y héroes que el mundo clásico había ido fijando tanto en obras literarias como en pinturas, estatuas, bajorrelieves y medallas; pero aun cuando no podamos saber de cierto si la voz «artifex» alude únicamente a los creadores de las imágenes «tomadas de la historia o de las cosas naturales» o si también podía referirse a los autores de los dibujos que acompañaban a los epigramas en algún manuscrito perdido de los *Emblemata*, el hecho positivo es que las figuras o «signos mudos» son parte constitutiva de los emblemas y no meras ilustraciones añadidas por un azar; de manera que cuando Steyner encargó los grabados para la edición de 1531, no procedió impulsado por un capricho

6. Cf. G. LEDDA, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1970; pp. 23-24.

7. H. HOMANN, *Studien zur Emblemik des 16 Jhdts.*, Utrecht, 1971.

personal, sino atendiendo a darle a los *Emblemata* la estructura icónico-literaria prevista por Alciato.

Es muy revelador que el Emblema IX se inicie con un llamado al artífice (en este caso, al dibujante encargado de la tarea) para indicarle las características de la imagen que debe diseñar: «*Píntese el Honor de pie, vestido con un manto púrpura...*» (*Stet depictus Honos tyrio velatus...*), de suerte que parece evidente la intención de Alciato de contar con la presencia efectiva de una imagen gráfica como condición necesaria para el cumplimiento de su idea. También es significativo que en numerosos Emblemas, el epigrama contenga una apelación expresa al lector para que se mantenga atento a la faz icónica del emblema y no se limite a la lectura del texto verbal. Así por ejemplo, en el Emblema IV se dice: «*Mira cómo un famoso pintor hizo que el niño de Ilión fuera arrebatado por el ave de Jove por los altos cielos*», donde la mirada del destinatario ha de tener un doble objeto de atención: la *res significans* que corresponde al emblema (*id est*, la figura que debe acompañarlo en la página impresa) y la pintura famosa evocada por el epigrama.

Podrían extenderse los ejemplos, pero no hay aquí espacio para ello; basten los citados para persuadirnos de que, en un buen número de emblemas, el epigrama desempeña de manera explícita una doble función discursiva: la primera por medio de la cual se conmina al destinatario a mantenerse atento a la vinculación estructural de la imagen o «cuerpo» del emblema con la *suscriptio* o epigrama que la describe, y la segunda que consiste en la exposición de los contenidos filosófico-morales imbuidos en la imagen. Siendo esto así, resulta difícilmente aceptable la hipótesis según la cual el componente gráfico del emblema puede ser tenido como una mera ilustración del contenido del epigrama. La ilustración es, de suyo, el resultado de la transposición icónica de objetos y escenas literariamente descritos; la *pictura* emblemática ha sido compuesta con la intención de dar origen a una exégesis literaria. El «cuerpo» del emblema proviene normalmente de una fuente verbal anterior, sin embargo, su función semiótica específica es la de volver a producir un texto literario por cuyo medio se recuperen las instancias de significación de la imagen.

Consideremos, pues, la presencia de contenidos simbólicos en la *res significans* que el epigrama puede hacer más o menos explícitos; la función desempeñada por el mote o *inscriptio* en el juego de las relaciones semióticas que han de establecerse entre la imagen y el epigrama y, por último, la función del propio texto literario suscrito a la imagen, que no será siempre redundante respecto de lo expresado por el mote, por cuanto que toma a su cargo la manifestación de los contenidos simbólico-ideológicos atribuidos a la imagen y, sobre todo, la inducción en el destinatario de una reflexión personal acerca del tópico o argumento de que se trate en cada caso.

El hecho de que la imagen haya sido tradicionalmente designada como «cuerpo» del emblema y el mote como su «alma» intelectual, ha permitido a muchos tratadistas del pasado y el presente creer que la *inscriptio* se constituye

como la expresión verbal del complejo contenido semántico de la *pictura*. Conviengamos, sin embargo, en que los signos verbales poseen una naturaleza biplanar determinada por la diferencia estructural de su expresión y su contenido, en tanto que los signos icónicos son de naturaleza monoplanar: la expresión y el contenido de una imagen no son analizables en planos diferentes; dicho con otras palabras, el «significante» y el «significado» de un signo icónico se dan unitariamente por medio de una forma homogénea de la que no pueden discernirse planos diversos de articulación como ocurre con los signos verbales, aunque ello no implica —por supuesto— la falta de contenidos semánticos en los textos icónicos. La imagen es «muda» sólo en la medida en que carece de la facultad metalingüística de referirse por medio de sus propios signos tanto a su modo particular de significancia como al universo de las cosas significadas en un determinado proceso icónico. Así pues, el mote del emblema (o de la *empresa*, que carece de epigrama) toma a su cargo la función metalingüística de señalar la zona del sentido, *id est*, el contexto apropiado de significación de la «imagen muda», y tanto el autor como el destinatario deberán apoyarse en él para formular sus respectivas interpretaciones, explícitas en el texto literario, implícitas en la mente del destinatario ideal.

Recapitulando, diremos que, en la invención de Alciato, el mote o *inscriptio* no funciona como el «significante» o expresión sintética de la totalidad del discurso simbólico-ideológico imbuido en el «cuerpo» icónico del emblema, sino únicamente como indicación de aquella zona del sentido en torno de la cual se propone su «lectura», que es a un tiempo la exégesis iconográfica de sus componentes y la aplicación práctica del conjunto de sus valores filosófico-morales.

Privada de mote y epigrama, la imagen carecería de dimensión simbólica o, en todo caso, ostentaría la naturaleza del

jeroglífico cuyas claves de interpretación residen fuera del texto icónico, en el acuerdo tácito de sus usuarios. Acompañada sólo de mote, la *res significans* se reduciría a divisa o empresa y entonces su significado sería particularmente inferible por quienes, conociendo las características iconográficas que concurren en la figura, así como las circunstancias de su empleo, estarían en condiciones de descubrir los valores simbólicos que fueran pertinentes.

Ciertamente, todos esos artificios semióticos tienen que estar ligados a un determinado grupo social y a una particular concepción del mundo (esto es, a una formación ideológica sustancialmente vigente) a la que sirvan de expresión por medio de imágenes ordenadas en series paradigmáticas convencionalmente establecidas; este repertorio ordenado de signos va enriqueciéndose progresivamente gracias a la inventiva de los usuarios —tal como ocurre con los signos de cualquier lengua—, pero no por ello dejan de constituir un sistema constructivo; de ahí también que las múltiples variantes individuales puedan ser reconducidas sin mucha dificultad al cuerpo de constantes paradigmáticas, de las que aquéllas sólo son una de sus manifestaciones posibles.