

## Martín SOTERIO

Universidad de Montevideo, Uruguay

mass3588@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1700-7132>

Recibido: 18/5/2021 - Aceptado: 17/8/2021

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Soterio, Martín. "Tempus. Los emblemas de Alciato y su pervivencia hasta nuestros días".

*Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, nº 11, (2022): 193-225. <https://doi.org/10.25185/11.8>

# Tempus. Los emblemas de Alciato y su pervivencia hasta nuestros días

**Resumen:** En el presente trabajo se analizará el impacto que tuvo la obra de Andrea Alciato llamada *Emblematum Liber*, como pionera de un discurso que se ha reproducido a lo largo del tiempo, ya sea en la generación de nuevos libros de emblema, en la discursiva de las artes visuales e incluso en las formas de estructurar nuevos obras didácticas y publicitarias. Para ello se abordarán sus primeras ediciones, los cambios que éstas sufrieron a lo largo del tiempo, además de diversos tipos de publicaciones que recuerdan a estos artificios y que corresponden a la Modernidad.

**Palabras clave:** emblema, emblemática, Renacimiento, publicidad, comics, libros de cuentos.

## Tempus. The emblems of Alciato and their survival to this day

**Abstract:** This paper will analyze the impact that Andrea Alciato's work called *Emblematum Liber* had, as a pioneer of a discourse that has been reproduced over time, either in the generation of new emblem books or in the discursive of the visual arts and even in the ways of structuring new educational and advertising works. Thereby its first editions will be reviewed, working on the changes that they suffered over time, in addition to various types of Modernity's publications that resemble these artifices.

**Keywords:** emblem, emblematic, Renaissance, advertising, comics, storybooks.

## Tempus. Os emblemas de Alciato e sua sobrevivência até hoje

**Resumo:** Este trabalho irá analisar o impacto da obra de Andrea Alciato chamada *Emblematum Liber*, como pioneira de um discurso que tem sido reproduzido ao longo do tempo, quer na geração de novos livros de emblemas, na discursiva das artes visuais e mesmo nas formas de estruturar novas obras didáticas e publicitárias. Para fazer isso, serão abordadas as suas primeiras edições, as mudanças que sofreram ao longo do tempo, bem como vários tipos de publicações que recordam estes artificios e que correspondem à Modernidade.

**Palavras-chave:** emblema, emblemática, Renascimento, publicidade, livros de histórias em quadrinhos.

## Introducción

El género de la emblemática, nació en 1531 de la mano del jurista boloñés Andrea Alciato, con la publicación de su *Emblematum Liber*, en la ciudad de Augsburgo. Pero, ¿qué es un emblema? Podría definirse, a modo general, como una obra pedagógica que se estructura en base a tres partes: en primer lugar, un mote o título; luego presenta una ilustración; y finaliza con un epigrama o texto del emblema. El objetivo es una enseñanza moral, orientada a los jóvenes nobles, a través de la interacción de sus tres partes. Por otro lado, el libro de emblema es una obra que reúne múltiples emblemas, uno por cada página, siendo cada una de estas últimas independientes del resto.

No fue casualidad que Alciato fuera su creador, ya que gozó de una considerable educación durante su periplo vital. Nacido el 8 de mayo de 1492 en Alzate, un dominio milanés, en una familia de tradición antigua y respetada en la región, ya en su temprana adolescencia, Andrea Alciati —como también se lo conoce— estaba acostumbrado a aprender y se deleitaba practicando sus estudios. A lo que debe sumársele que durante algún tiempo fue instruido en Milán, tanto en el griego como el latín, por James Parrhasius, «un napolitano, famoso incluso en Roma por su habilidad en la retórica y en toda la literatura cortés». <sup>1</sup> Esa formación se vio rápidamente reflejada en la variedad de obras escritas que realizó, con las cuales comenzó a la edad de 15 años. Obteniendo su doctorado en leyes a los 22 años, en la ciudad de Bolonia. <sup>2</sup>

Para comprender mejor su desarrollo intelectual, debe también tenerse en cuenta el contexto espacio-temporal de un Alciato que se formó en uno de los epicentros del Renacimiento. En tal sentido, según Castro López, esta circunstancia se reflejó en la creación de los emblemas, obras que representan el «inconfundible espíritu del renacimiento», <sup>3</sup> ya que atiende «la necesidad de alimentar el ojo tanto como los otros sentidos». <sup>4</sup> Y tal como las grandes obras de principios de la Época Moderna, la importancia de *Los emblemas de Alciato* trascendió a su propio tiempo, resultando posible tender un puente entre la misma e instrumentos comunicacionales de épocas posteriores. Por

1 Traducción realizada por el autor. Texto original: «a Neapolitan, famous even at Rome for his skill in rhetoric and in all polite literature».

2 Henry Green, *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study* (Londres: Trüner & Company, 1872), 5-6.

3 Octavio Castro López. “Los símbolos del orbe novohispano”, en *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana* (México D.F.: Programa Editorial, 2002), 18.

4 Mario Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática* (Madrid: Siruela, 2005), 23.

lo que cabe preguntarse hasta dónde se transformó el emblema y si es factible relacionarlo con obras contemporáneas, como libros de cuentos infantiles o comics. Para responder esa pregunta, resulta ineludible realizar un abordaje de la emblemática en un sentido amplio, procurando examinar cada uno de sus elementos y fuentes. Razón por la cual: en primer lugar, se efectuará un análisis de sus antecedentes, para luego indagar de manera general la obra original de Alciato y la traducción al español de la misma realizada por Bernardino Daza.<sup>5</sup> Establecidas las características esenciales de esas obras, la pesquisa se centrará en su pervivencia a lo largo del tiempo.

## Antecedentes

Para comenzar, es importante separar al emblema de «otros artificios semejantes»:<sup>6</sup> jeroglíficos, empresas, insignias, etc., que en buena medida ofician como antecedentes del mismo. Por tanto, se delimitará brevemente aquellos que más se asemejan, a fin de facilitar su discriminación por el lector. Como punto de partida para mantener el orden cronológico, hay que remitirse al jeroglífico. Definido por José Buxó como «una figura o secuencia arbitraria de figuras»<sup>7</sup> donde, a diferencia del emblema, no existe texto que auxilie a la misma o la explique. La fuente de inspiración de éstos se encuentra en la escritura egipcia y su sentido suele ser «develado por una declaración, sea del autor en un libro, sea en el discurso del orador o predicador que lo emplea como recurso».<sup>8</sup>

Comprender el significado del jeroglífico requiere ser «iniciado en su desciframiento (ya que su) contenido sapiencial debe ser ocultado al vulgo».<sup>9</sup> Así demanda, al igual que el emblema, de una instrucción previa para su correcta interpretación. A lo que es pertinente agregar que el jeroglífico se encontraba envuelto en un manto de misterio, debido a la «ignorancia del texto verbal al que (el mismo) sirve de expresión ideográfica»,<sup>10</sup> lo cual potenciaba

5 Primera traducción a esta lengua romance.

6 José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana* (México D.F.: Programa Editorial, 2002), 24.

7 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 26.

8 Rafel Zafra et al, "Deleitando enseña: Una lección de emblemática", *Exposiciones virtuales de la Universidad de Navarra* (septiembre 2009), [http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando\\_ensena](http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena).

9 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 51.

10 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 52.

su dimensión elitista. Sin embargo guarda una diferencia fundamental el emblema, ya que este último posee dos tendencias en su utilización. La recién mencionada que apunta a unos pocos y que Praz llama «lenguaje esotérico» y otra donde se transforma en un medio para llevar un mensaje «accesible a todos, incluso a los ignorantes y a los niños, (respecto a) ciertas verdades éticas y religiosas a través (...) de las imágenes».<sup>11</sup> Esta segunda función es comparable a la de los bajorrelieves de las catedrales medievales, que se valían del impacto de la imagen para la prédica.

La empresa, por su parte, derivó «formalmente de las insignias caballerescas, (estando formada) sólo por el mote que expone la idea y la pintura (imagen) que lo glosa, por lo que suele ser necesario el ingenio del observador para desentrañar la relación entre ambos. En los libros de empresas a menudo se las acompaña de «declaraciones» que aclaran esta relación».<sup>12</sup> Originarias de Francia, Praz señala que alcanzaron una gran popularidad luego de las invasiones francesas a Italia, cuando se comenzó a imitar a los capitanes franceses que adornaban sus trajes con éstas. Por otra parte, las empresas dirigen su lección moral a un único destinatario, en lugar de hacerlo hacia la comunidad, ya que sus convenciones se encuentran ligadas a «un determinado grupo social y a una particular concepción del mundo (...) a la que (sirven) de expresión por medio de imágenes ordenadas en series paradigmáticas precisas». Finalmente, merece ser destacado también el papel que jugó el elemento del asombro, siendo considerado «desde el primer momento un requisito indispensable»<sup>13</sup> para las mismas y que luego, en conjunto con algunas de sus convenciones, heredó el emblema.

## Definiendo al emblema

Teniendo en cuenta los antecedentes, por contraste se podría definir tentativamente al emblema como una combinación específica de ilustración, mote y epigrama, cuyo objetivo es una enseñanza moral. En tal sentido, la dimensión moral es central, tal como señala José Manuel Ortega «el mensaje siempre en clave moral era “didáctico-moral” en el nivel más llano

11 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 195.

12 Rafael Zafra et al, “Deleitando enseña: Una lección de emblemática”. [http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando\\_ensena](http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena).

13 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 67, 74.

y “filosófico-moral” en el profundo». <sup>14</sup> Pero aún quedan varias cuestiones por analizar antes de llegar a una síntesis que le haga justicia a una obra que inauguró un género que perduró por siglos, consagrándose en el siglo XVII —«donde la tendencia a las imágenes alcanzó su clímax». <sup>15</sup> Centuria que albergó un importante caudal de nuevos emblemas, en conjunción con una vasta cantidad de ediciones de la obra de Alciato, <sup>16</sup> la cual se asentó como libro clave. <sup>17</sup> Si este éxito no fue casual, es menester preguntarse ¿cómo se explica?

A fin de responder dicha interrogante, se debe tener presente que para comunicarse el hombre se vale de signos, <sup>18</sup> que adoptan modalidades complejas dependiendo de las culturas y las sociedades. De acuerdo con Castro López en el caso de los emblemas los signos están pensados para estimular el ojo, que se convierte en el centro de la experiencia, al percibir tanto la imagen como el texto del emblema. Las palabras (que son signos convencionales de cualquier idioma) se combinan ingeniosamente, operando conjuntamente con la ilustración en un área estética: así, tanto el mote como el epigrama no solamente apoyan la imagen, sino que «atraen la atención sobre sí mismos y, a la vez, remiten a aquélla». En tal sentido, es importante resaltar el papel que juega el ingenio dentro del emblema, ya que «cualquier enunciado trivial, aunque aludiera al mismo asunto, no desempeñaría el mismo papel». <sup>19</sup> De hecho, la imagen opera como nexo figurativo con el mundo, mientras el epigrama se vale de los dos aspectos semánticos de las palabras, el denotativo y el connotativo, y el mote auxilia la interpretación.

Sin embargo, Buxó afirmó que no siempre la imagen parece subordinarse a la palabra y que esta definición encubre la «compleja trama estructural» detrás del emblema. Minimizando en el proceso la interacción, que evoca la dualidad espíritu-materia de la humanidad, entre el mote y el epigrama (frecuentemente llamados «alma del emblema»), con la imagen (que suele

14 José Manuel Ortega, “Emblemática y didáctica del latín: Un caso práctico”, *Analecta Malacitana (Anmal electrónica): Revista de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga*, N°14 (diciembre 2003), <http://www.anmal.uma.es/numero14/emblematica.htm#1ç>

15 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 18.

16 Henry Green, *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study*, 54.

17 A tal punto que, hasta el día de hoy se considera una labor de importancia en la historia del pensamiento occidental. La cual contando con una significativa serie de reediciones en varios idiomas, que llegan incluso a finales del propio siglo XX, sentó un precedente para el resto de los emblemistas. Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 29.

18 «Aquello que está en lugar de otra cosa (y cuya conducta) no es azarosa». Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 14.

19 Castro López. “Los símbolos del orbe novohispano”, 15-16.

llamarse cuerpo).<sup>20</sup> Inclusive, argumenta desde una perspectiva histórica que relegar la imagen a un papel auxiliar, convirtiéndola en la ilustración del concepto escrito, no fue una posición generalmente compartida por los tratadistas de los siglos XVI y XVII, citando varios ejemplos como Jovio, Ruscelli, Covarrubias y Suárez de Figueroa, de quienes expone posturas y la preocupación que todos ellos ilustraron frente al papel que la imagen juega en el emblema. De hecho, el último de los autores nombrados señaló que la figura contribuye a la formación de nuevos conceptos en su relación con las palabras, dotándolos de «resplandor intelectual»,<sup>21</sup> lo cual indica la retroalimentación entre figura y texto.

Será luego de este complejo proceso de deconstrucción, que el propio Buxó arribó a una definición más exclusiva del emblema, a la cual este trabajo suscribirá de ahora en más:

un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan explícitamente vinculados una imagen visual, un mote o inscripción lacónica y sentenciosa y un epigrama (que puede afectar la forma de soneto, octava real o, inclusive, de una prosa cuando se trata de textos escritos en lenguas modernas), el cual toma a su cargo la explicitación de los contenidos semánticos de las «cosas» figurativamente representadas.<sup>22</sup>

Por ende, se tendrá especial cuidado en abordar sus elementos a la hora de realizar un análisis de las obras seleccionadas. A fin de realizar un estudio cabal de las mismas y procurar proyectarlas a artificios posteriores.

## Alciato y su *Emblematum Liber*

Como ya se adelantó, el primer libro de emblemas y la creación de los emblemas en sí, corresponden al jurista Andrea Alciato (1492-1550). Boloñés que publicó la edición príncipe de su *Emblematum Liber*, en Augsburgo, más concretamente en arreglo a lo sostenido por Buxó, «en la casa del editor Heinrich Steyner», en el año 1531. En aquel momento la intención de Alciato se

20 Para un análisis más exhaustivo de estos elementos y su origen platónico, se recomienda: Ortega, “Emblemática y didáctica del latín”.

21 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 23, 25.

22 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 22.

limitaba a obtener «algún provecho económico inmediato (ofrecer un corpus de imágenes significantes útiles para la elaboración de aquellas empresas amorosas o militares tan de moda entre los caballeros cortesanos)» y no sospechaba del alcance que tendría su «formidable instrumento didáctico-ideológico». Mientras que, en cuanto al concepto en sí, los orígenes de la emblemática podrían estar vinculados al «interés de los humanistas del Quattrocento por encontrar un equivalente simbólico de los jeroglíficos egipcios»,<sup>23</sup> los cuales interpretaban erróneamente como formas ideográficas de escritura que eran utilizadas por los sacerdotes egipcios para salvaguardar sus conocimientos de las cosas divinas. Dicha interpretación fue motivada por la circulación de copias manuscritas de la *Hieroglyphica* de Horapolo, autor del siglo II o IV, «cuya identidad no se ha podido establecer». Hallada en 1419 e impresa por primera vez en 1505, Alciato afirmó perseguir una utilización decorativa de la misma, a la que hizo referencia en «la dedicatoria de la edición de 1531 y en una carta a su amigo Calvi fechada en 1522». Aunque su impacto no se limitó a la futura emblemática, sino que aportó temas para «medallas, monedas, decoraciones de columnas, arcos triunfales y series de habitaciones».<sup>24</sup>

También en otras oportunidades, Alciato reconoció la influencia que tuvieron los jeroglíficos a la hora de crear sus emblemas. Y en su obra de 1530 titulada *De verborum significatione libri quattuor*, decía lo siguiente: «Las palabras tienen un sentido, las cosas reciben un sentido. Aunque algunas veces, las cosas también son significantes, como los jeroglíficos de Horus y Queremón, asunto sobre el cual también nosotros hemos compuesto un pequeño libro en verso intitulado Emblemas». A pesar de ello, el autor fue un paso más allá, convirtiendo lo que en la *Hieroglyphica* «era una descripción de iconos significantes de misterios religiosos, en un espejo de reflexiones morales principalmente basadas en textos de la tradición literaria grecolatina». Cuestión fácilmente evidenciable si se observa que la mayoría de la simbología presentada por la obra, proviene de las imágenes de divinidades y héroes clásicos, los cuales eran retratados por la literatura, la pintura, la escultura, etc., siendo una parte constitutiva del emblema y no solamente meras ilustraciones.<sup>25</sup>

Igualmente, no fue la obra de Horapolo la única influencia del «libro de emblemas de uso más corriente». Alciato también se alimentó de la ya mencionada empresa, de la cual tomó el mote; de las alegorías medievales;

23 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 27, 31.

24 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 24-25.

25 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 31, 52, 76.

los refranes; las cualidades de los animales; el mundo alejandrino; «de la cristalización de la antigua ética en (...) colecciones de proverbios y máximas»; además de inspirarse en obras de historiadores antiguos. Incluso el propio término «emblema» lo tomó de la obra *Annotationes ad Pandectas* de Budé, obra donde significa «trabajo de mosaico». Pero quizá el aporte más significativo lo recibió de *Antología Planudea*, obra de la cual realizó una traducción de sus epigramas, sólo existiendo «una diferencia de nombre» entre ambas, realizándose sobre esta base casi cincuenta emblemas. Todo este cúmulo de influencias refuerza lo sostenido por Praz al afirmar que «los escritores de emblemas capitalizaban los lugares comunes y el depósito de la cultura literaria, por lo que difícilmente puedan ser los creadores de nada» siendo la emblemática una «vulgarización y liquidación» del pensamiento medieval, que opera desde el Renacimiento. Así, los emblemistas más que creadores fueron divulgadores de un pensamiento, que desde ese momento apuntó a la decoración y al entretenimiento social, hasta convertirse finalmente en un artificio escolar durante el siglo XVIII.<sup>26</sup>

Siguiendo esta línea que atribuye a la emblemática una falta de originalidad, José Manuel Ortega recuerda que «Alciato no había concebido su obra para ir acompañada de imágenes; sólo en la imprenta surgió la idea de que un grabador la ilustrase». Sin embargo, ambas cuestiones son discutibles. Respecto a la primera, es posible matizarla con otras interpretaciones que entienden que el aporte de los emblemistas radica en la adaptación de las fuentes medievales a las necesidades de un nuevo tiempo histórico.<sup>27</sup> Y en cuanto al planteamiento de que Alciato no proyectó el uso de imágenes, es debatible porque en manuscritos previos a la primera edición impresa describió asuntos históricos o naturales con el objetivo de que «pintores, orfebres y fundidores puedan sacar de ahí esas insignias que llamamos escudetes y ponemos en nuestros sombreros (Alciato)». Lo cual deja en claro la intención de que los textos fueran acompañados por ilustraciones. Incluso algunos epigramas contaban con indicaciones específicas respecto a cómo debía realizarse la imagen en cuestión. Lo que remarca «la intención de Alciato de contar con la presencia de una imagen gráfica como condición necesaria para la cabal manifestación de su idea».<sup>28</sup> A lo que debe sumarse el hecho que varios epigramas invitan al lector a tener en cuenta la imagen, en lugar de mantenerse exclusivamente atendiendo el texto.

26 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 24, 26, 27, 32, 45, 233, 234.

27 Ortega, “Emblemática y didáctica del latín”.

28 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 31, 32.

A continuación, se citarán algunos ejemplos ilustrativos de las mencionadas indicaciones, tanto en la edición original, como en la primera traducción de la obra de Alciato al español, de la mano de Daza: En *in Deo laetandum*<sup>29</sup> o *Que el hombre debe alegrarse en Dios*,<sup>30</sup> se puede notar como el texto se dirige directamente al lector, para que aprecie los detalles de la imagen. Al igual que en *Fidei symbolum*<sup>31</sup> o *El símbolo de la Fe*,<sup>32</sup> de acuerdo con la traducción de Daza es posible advertir una referencia directa del texto a la imagen, esta vez a la forma en que el grabador debía representar al honor.

Tampoco estas referencias se acotaron a la edición príncipe, ya que emblemas agregados posteriormente, Alciato continuó brindando indicaciones sobre el diseño de las imágenes, tal como lo evidencia el emblema *Gula*<sup>33</sup> o *La Gula*,<sup>34</sup> aparecido por primera vez en una edición veneciana de 1546 llamada *Emblematum libellus*.<sup>35</sup> Varios más son los emblemas en los cuales el epigrama posee la doble función discursiva de mantener al destinatario «atento a la vinculación estructural de la imagen o «cuerpo» del emblema con el texto»<sup>36</sup> y de exponer sus enseñanzas filosóficas o morales, relacionadas con la imagen en sí.

Otra evidencia de la importancia de la imagen, es que a medida que las ediciones avanzaron, fue evolucionando sustancialmente en cuanto a la complejidad de su diseño, incluso en las que son posteriores al fallecimiento del autor en 1550. Si fuera un elemento de segundo orden, no se habría

29 «Aspice ut egregium puerum Iovis alite pictor / Fecerit Iliacum summa per astra vehi. / Quis ne Iovem tactum puerili credat amore? / Dic haec Maeonius finxerit unde senex. / Consilium mens atque dei cui gaudia praestant, / Creditur is summo raptus adesse Iovis». “Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg”, Alciato at Glasgow, acceso el 3 de marzo, 2019, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A31a>.

30 «Mira como el pintor con docta mano / A Ganymedes hyzo fer lleuado / Del' aue confagrada al foberano / Iuppiter, hafta el cielo afortunado. / Mas quié creerà de vn amor tã profano / Aquefte dios auer fido tocado? / Vn alma el niño es que de alegrada / En puro amor; de Dios efta enfalçada». Daza, Bernardino, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas* (Lyon: Guilielmo Rouillio, 1549), 53.

31 «Stet depictus honor tyrio velatus amictu, / Eiusque iungat nuda dextram veritas. / Sitque amor in medio castus, cui tempora circum, / Rosa it, Dyones pulchrior cupidine. / Constituunt haec signa fidem, reverentia honoris, / Quam foveat, alit amor, parturitque veritas». “Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg”, Alciato at Glasgow.

32 «Honor veftido de purpureo manto / De mano tenga à la Verdad abierta, / En medio eftè el Amor honefto y fantto. / Efta feñal la fantta Fe conçiarta, / A quien la mageftad de Honor abarça, / La Verdad pare, el cafto Amor enlaça». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 127.

33 Curculione gruis tumida vir pingitur alvo, / Qui laurum, aut manibus gestet onocrotalum. / Talis forma fuit Dionysi, & talis Apici, / Et gula quos celebres delitiosa facit». “Emblematum libellus (1546), Venice”, Alciato at Glasgow, acceso el 3 de marzo de 2019, <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A46a>

34 «Muy largo como grulla el cuello tiene / Y el cuerpo y vientre gófo y barrigudo / Y ú Laro ò Croto é las manos foftiene. / Tal fue Dionyffo, y tal el otro embudo / Llamado Apico, y tal facion conuiene / A quien renombre da fu vientre rudo». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 222.

35 “Indexes to Alciato’s latin emblems”, Alciato at Glasgow, acceso el 3 de marzo de 2019, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciatoeditions.html#first-appearances>

36 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 34.

invertido tiempo en estilizarlo, pero en el avance de las ediciones latinas las cuales pueden ser observadas a continuación, se aprecian cambios importantes en este apartado, tomando como ejemplo el emblema *Foedera*<sup>(Fig.1)</sup>:

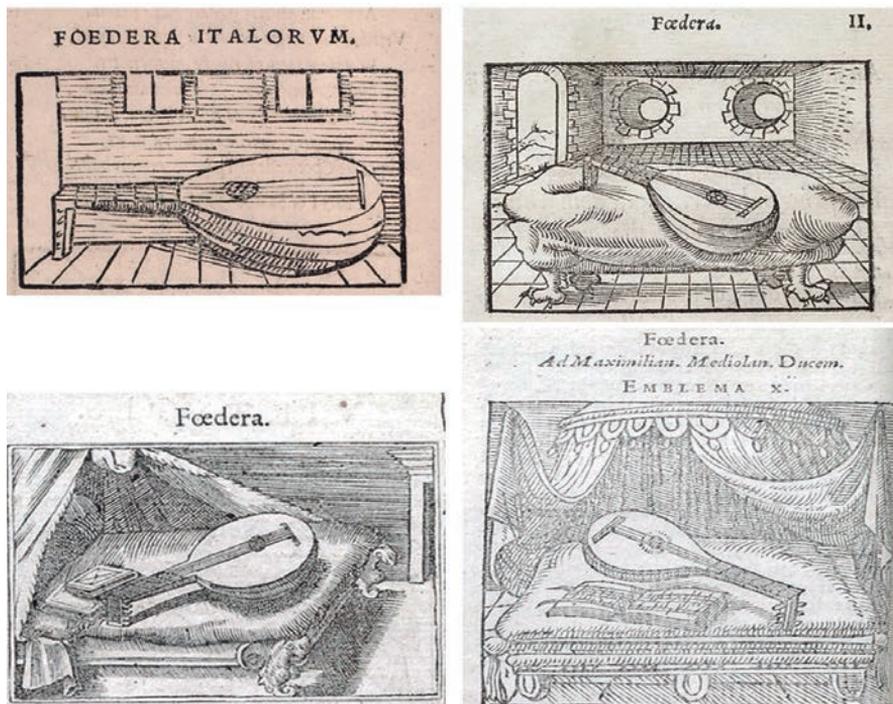


Fig.1: de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, ediciones latinas de 1531,<sup>37</sup> 1536,<sup>38</sup> 1551<sup>39</sup> y 1584,<sup>40</sup> del emblema *Foedera*.<sup>41</sup>

De hecho, según Praz los emblemas combinaban en sí mismos tres tipos de pintura a la vez: la «pintura muda» del grabado; la «parlante», proveniente de la descripción literaria que se expresa en el epigrama y que se refuerza con la anterior; y la de «significación o transposición en significados morales y

37 “Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg”, Alciato at Glasgow.

38 “Livret des emblemes (1536), Paris”, Alciato at Glasgow, acceso el 28 de junio, 2019, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=FA1a>.

39 “Emblemata (1551), Lyon”, Alciato at Glasgow, acceso el 28 de junio, 2019, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A51a>

40 “Emblemata / Les emblemes (1584), Paris”, Alciato at Glasgow, acceso el 28 de junio, 2019, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=FA1c>

41 Imágenes reproducidas con el permiso expreso de los *Archivos y Colecciones Especiales de la Universidad de Glasgow: Colección de Emblemas Stirling Maxwell*.

místicos».<sup>42</sup> Debido a todos estos factores, es posible concluir que ya desde la edición príncipe, la ilustración no es solamente una representación gráfica del texto del epigrama, sino que juega el rol de producir un nuevo texto «a través del que se recuperen las instancias de significación a las que la imagen se halla vinculada intencionalmente», evocando la descripción literaria que la imagen posee con anterioridad. Y que bebe de tanto de «obras literarias como (de) pinturas, estatuas, bajorrelieves y medallas». Mientras que en lo relativo al mote y al epigrama, los antecedentes del primero se pueden observar en los proverbios y adagios «que enuncian por medio de breves fórmulas memorables las máximas de la filosofía estoico-cristiana», sintetizando un concepto «filosófico-moral».<sup>43</sup> Y en lo que respecta al segundo, como ya se comentó, bebe directamente de *Antología Planudea*.

## Bernardino Daza y su traducción de los emblemas de Alciato

El jurista de Valladolid, Bernardino Daza (1528-1576) fue, tal como se mencionó, el primero en traducir la obra del Alciato al español. Y lo hizo bajo el título *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, dieciocho años después de publicado el original, en la ciudad de Lyon (Francia - 1549). Para lograr una traslación fiel al concepto original, Daza «utilizó diversas formas estróficas (soneto, octavas, tercetos...) con el propósito de imitar la variedad de los versos empleados por Alciato en sus epigramas latinos».<sup>44</sup> Esta traducción se valió del diseño y las ilustraciones de la edición de 1548 llamada *Emblemata*, los cuales son atribuidos a Pierre Eskrich,<sup>45</sup> siendo bastante más elaborados que los de la original. En esta edición se comenzó la tradición de que cada emblema ocupara una nueva página, a diferencia de ediciones anteriores donde podían aparecer dos. Además, en la versión de 1548 todos los emblemas cuentan con un marco de carácter ornamental u orla, que sólo poseen algunos emblemas de la edición príncipe, tal como es posible comprobar observando ejemplos de la misma, tanto con el emblema *Potentissimus Affectus Amor*, como con *Nec Verbo Nec Facto Quenquam Laedendum*<sup>(Fig.2)</sup>. Cabe aclarar que cada orla<sup>(Fig.4)</sup>

42 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 196.

43 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 28, 35.

44 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 28.

45 “Los Emblemas (1549), Lyon”, Alciato at Glasgow, acceso el 7 de junio, 2019, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A49a&co=>

en la versión de Daza es única por emblema, contando con una amplísima variedad de diseños que no se iteran.



Fig.2: de izquierda a derecha, los emblemas *Potentissimus Affectus Amor*<sup>46</sup> y *Nec Verbo Nec Facto Quenquam Laedendum*,<sup>47</sup> pertenecientes a la edición princeps de 1531.<sup>48</sup>

Existen además diferencias propias entre la edición latina del 48 y la de Daza. Las más notables tienen que ver con el orden de las páginas y la agrupación de los emblemas por temas. En tal sentido se puede tomar como referencia el emblema *Nec Verbo Nec Facto Quenquam Laedendum*<sup>49</sup> y la posterior traducción de Daza *Que no se à de hazer mal à ninguno con palabra ni con obra*,<sup>50</sup> donde hasta la selección de orlas es distinta. De hecho, parecería que lo único que tienen en común son sus ilustraciones. Sin embargo, no es así: entre sus similitudes cuentan con diez emblemas nuevos frente a ediciones anteriores, conteniendo un emblema omitido *Adversus naturam peccantes*. Razón por la cual *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas* posee prácticamente el corpus definitivo, al faltarle únicamente el posterior *Doctorem agnomina*, que lo completó en actualizaciones ulteriores.<sup>51</sup>

46 “Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg”, Alciato at Glasgow.

47 “Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg”, Alciato at Glasgow.

48 Imágenes reproducidas con el permiso expreso de los *Archivos y Colecciones Especiales de la Universidad de Glasgow: Colección de Emblemas Stirling Maxwell*.

49 «Affequitur, Nemeftisq; virūm veftigia fervat, / Continet y cubitum, durāq; fraena manu. / Nè malè quid facias: né ve improba verba loquaris: / Et iubet in cunctis rebus adeffe modum». Andrea Alciato, *Emblemata* (Lyon: Apud Gulielmum Rouillium, 1548), 30.

50 Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 32.

51 “Bibliographical Description for Los Emblemas (1549), Lyon”, Alciato at Glasgow, acceso el 25 de mayo, 2019, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/bib-desc.php?id=A49a>

Por otro lado, en ciertas ocasiones el autor explicitó referencias que no eran clarificadas en el texto original, quizá para facilitar la traducción de los versos. En tal sentido, debe tenerse en cuenta que el latín es una lengua que omite todo lo innecesario, incluyendo al sujeto en más de una oportunidad. Este tipo de agregados son observables en el emblema *Que la fortuna sigue a la virtud*,<sup>52</sup> traducción de *Virtuti fortuna comes*<sup>53</sup>(Fig.4) donde Daza plasmó «caduceos», como «La vara de Mercurio». Lo cual no sólo es una traslación válida, sino que también facilita la interpretación del atributo. Para comprender los agregados, debe tenerse en cuenta que la traducción realizada por Daza no buscó ser literal, sino que se preocupó por «mostrar una cantidad de formas poéticas mientras transmitía el significado en los términos más generales».<sup>54</sup> Por tanto, no es de extrañar que en aras de mantener las formas literarias realizara ciertos cambios sintácticos o incluso agregara o excluyera determinados contenidos eruditos.

Por último, cabe mencionar que existen algunas curiosidades entorno a esta versión. La principal tiene que ver con la afirmación de exclusividad que el autor realiza sobre la misma, ya que sostiene «haber tenido acceso a lo que parece ser una copia impresa con correcciones manuscritas en la propia mano de Alciato». Mientras que la otra refiere a un error común en el fechado de la obra para el año 1540, «debido a la página de título mal tintada».<sup>55</sup> En conjunto estas particularidades explican por qué en algunos textos se la fecha con anterioridad a su publicación, pero también justifican todas las licencias tomadas por el Daza en su traducción.

52 «La vara de Mercurio eñta efculpida / Con quatro alas y con dos ferpientes / Entre los cuernos de la conoçida / Cabra Amalthea, que a los eloquentes / Varones de eçquidad muy efcogida / Dotada de confejos muy prudentes / Muestra como Fortuna les abonda / Y en lo que responder es bien respónnda». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 39.

53 «Anguibus implicitis geminis caducaeus alis, Inter Amalthaeae cornua rectus adest / Pollentes sic mente viros, fandique peritos, / Indicat, ut rerum copia multa beet». “Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg”, Alciato at Glasgow.

54 Traducción realizada por el autor. Texto original: «His main concern seems to have been to display a number of poetic forms while conveying the meaning in the most general terms». “Los Emblemas (1549), Lyon”, Alciato at Glasgow.

55 Traducciones realizadas por el autor. Textos originales: «Daza claims to have had access to what appears to be a printed copy with manuscript corrections in Alciato’s own hand» y «because of the badly inked title page». “Los Emblemas (1549), Lyon”, Alciato at Glasgow.

## La fuerza detrás de los emblemas

Presentadas las ediciones de *Emblematum Liber* que se entienden como esenciales para este trabajo: se debe buscar una metodología de análisis capaz de abstraer sus características recurrentes, a modo de verificar su posible permanencia en el tiempo. En tal sentido, resulta útil atender a Erwin Panofsky respecto de la triple articulación semántica que poseen las obras de arte (entre las que podemos ubicar a los emblemas), a saber:

La primera de ellas es la primaria, natural o pre-iconográfica, donde a través de su experiencia práctica, el espectador identifica formas visuales que se corresponden a objetos conocidos. A este reconocimiento inicial lo llama «significación fáctica». Si lo que se representa son personas, al significado anterior Panofsky suma el significado «expresivo», que implica reconocer los actos o actitudes de las personas representadas, requiriendo empatía.<sup>56</sup>

En segundo lugar, aparece un análisis donde el espectador reconoce significados secundarios, que tienen que ver con convenciones culturales, debe tenerse en cuenta que fuera del contexto cultural «nada podrá significarse (y) nada podrá relacionarse».<sup>57</sup> Siendo en este dónde una comunidad revaloriza conocimiento simbólico. En arreglo a lo expuesto, es necesario que se esté familiarizado con conceptos específicos, por ejemplo, a través del estudio de las fuentes literarias, ya sea por lectura directa o por tradición oral. En esta instancia Panofsky utilizó el ejemplo de la Última Cena de Leonardo da Vinci, que para un indígena australiano sólo podría sugerir la idea de una «comida con una atmósfera tensa», agregando que:

Operando así, establecemos una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que (...) nosotros acostumbramos a llamar (...) historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos «iconografía».

En tercer lugar, asistimos a la interpretación intrínseca o de contenido, la cual se manifiesta tanto desde lo pre-iconográfico como desde lo iconográfico

56 Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1987), 45-46.

57 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 66.

y se aprehende «investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra». Para ilustrar esta definición, el autor vuelve a utilizar el ejemplo de la Última Cena, pero esta vez como motor para indagar sobre la personalidad de Da Vinci o sobre una determinada sensibilidad religiosa. Interpretar estos valores simbólicos, que incluso pueden ser ignorados por el propio artista, nos sumerge en el terreno de la iconología, que es «un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. (Donde el) análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica».<sup>58</sup> Por tanto, para una apropiada interpretación del emblema, resulta indispensable, al menos, poseer el bagaje cultural que permita el análisis iconográfico de la imagen, obligándola «a mostrar ciertas características susceptibles de ser iconográficamente determinadas». Este análisis debe poder llevarse adelante en dos instancias paralelas: una relativa «al discurso mitológico canónico (y la otra) a una de sus actualizaciones alegóricas concretas», separando así los rasgos clásicos, de la significación moral. Por lo que en los ejemplos seleccionados se intentará optar para ambas vías, aunque atendiendo a una salvedad señalada por Buxó. Y es que para el análisis los epigramas no tienen que referir a cada valor implícito que se encuentra en la imagen, sino a aquellos que resulten pertinentes para lo que Alciato pretendiera presentar en cada caso.<sup>59</sup>

En primer lugar, se debe tener en cuenta que no siempre es necesaria la agudeza para interpretar el sentido del emblema. De hecho, en ciertos casos ni siquiera es necesario atender enfáticamente las tres partes del emblema para lograr una reflexión cabal sobre su significado, ya que «será el propio Alciato quien haga explícita la moraleja».<sup>60</sup> Tómese por ejemplo de *Ex bello pax*.<sup>61</sup> Allí el autor explicita la enseñanza en el epigrama, no dejando lugar a posibles dobles interpretaciones: «no mueva guerra aquel que jufto fuere. Sino quando fin guerra paz no ouiere».<sup>62</sup> Es claro que Alciato procuró dejar patente que la guerra era un problema, salvo casos extremos donde fuese la única manera de mantener la paz, defendiéndola como un medio para esta última, mas no como fin en sí misma.

58 Panofsky, *El significado de las artes visuales*, 48, 49, 51.

59 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 38, 41, 67.

60 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 41.

61 “Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg”, Alciato at Glasgow.

62 Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 67.

En otras oportunidades, es la imagen del emblema la que no requiere de un bagaje cultural erudito para ser interpretada, sino que es plausible de entenderse desde un análisis primario o pre-iconográfico, empatizando con ella a través de la experiencia práctica. Es el caso de *Mutuuum a auxilium*<sup>63</sup> o *Que los hombres sean de favorecer unos a otros*.<sup>64</sup> Allí es clara la referencia al apoyo mutuo, ilustrada en dos hombres discapacitados que superan su respectiva debilidad con el apoyo del prójimo<sup>(Fig.3)</sup>. En este emblema la función específica del mote es de «señalar la zona del sentido —el contexto apropiado de significación— en que se inserta la “imagen muda”» y tanto el autor como el lector deberán apoyarse en él para formular sus respectivas interpretaciones». Esto lo realiza al determinar el contexto «simbólico-ideológico de la imagen», entendido como los «temas o conceptos filosóficos, religiosos, morales, políticos, históricos o mitológicos a los que la figura puede representar»,<sup>65</sup> de forma tal de que no quede libre a cualquier posible interpretación por parte del lector. En otras palabras, el texto opera como un reforzador, señalando que la interpretación más obvia es la correcta.



Fig.3: de izquierda a derecha se pueden apreciar los grabados de la edición latina de 1531<sup>66</sup> y la de Daza de 1549,<sup>67</sup> del emblema *Mutuuum a auxilium*.<sup>68</sup>

63 «Loripedem sublatum humeris fert lumine captus / Et socii haec oculis munera retribuit / Quo caret alteruter, concors sic praestat uterque, / Mutuat hic oculos, mutuat ille pedes». «Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg», Alciato at Glasgow.

64 «Juntò Fortuna à dos de enfermedad / Diuerfa de fus cuerpos lastimados, / Mas tan conformes en la voluntad / Que à vn mismo parecer fueron llegados. / Cónçiertáfe q el q es de ceguedad / Enfermo, à el máco lleue, y cócertados / Van por fu via à entrambos manifiesta, / Que vno la vista, el otro los pies prefta». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 43.

65 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 43.

66 «Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg», Alciato at Glasgow.

67 «Los Emblemas (1549), Lyon», Alciato at Glasgow.

68 Imágenes reproducidas con el permiso expreso de los *Archivos y Colecciones Especiales de la Universidad de Glasgow: Colección de Emblemas Stirling Maxwell*.

Pero como ya se adelantó, existen otros emblemas donde es requisito indispensable indagar en los orígenes de la imagen para lograr una interpretación cabal. Ello se debe a que, durante el Renacimiento, se volvió a la utilización de las imágenes clásicas como portadoras de determinados contenidos intelectuales específicos, de los cuales habían sido separadas durante la Edad Media. La obra de Alciato es representativa de esa actitud para con la antigüedad clásica, brindando un lugar destacado a «las imágenes de los dioses y héroes», que simbolizan vicios, virtudes o verdades morales. En tal sentido, Buxó citó a Jean Seznec, quien detalló las funciones específicas que cumplen las figuras ilustradas: «Fauno es la lujuria, - Tántalo, la avaricia, - Belerofonte, la inteligencia y el valor triunfantes de la perfidia, - Ganimedes, el alma pura que encuentra su felicidad sólo en Dios, - Palas, acompañada del dragón, significa que es necesario vigilar a las vírgenes y protegerlas de las acechanzas del amor». Siguiendo una tradición de personificar nociones abstractas, que se había reconocido superior en términos de impresión y persuasión, frente a la palabra hablada.<sup>69</sup>

Un ejemplo de emblema que apela a la erudición del receptor es *In amatores meretricum*<sup>70</sup> o *Contra los que aman a las ramerías*.<sup>71</sup> En el mismo se utiliza la figura de Fauno como representación de la lujuria, sin que se encuentre explícito en el epigrama.

Aunque existen otros, como *Custodiendas virgines*<sup>72</sup> o *Que las doncellas an de ser muy guardadas*,<sup>73</sup> donde se encuentra otra personificación de una virtud moral a la que ya se aludió, pero esta vez sí se hace explícita en el texto. En el caso de este emblema, como puede apreciarse con la versión de Daza, también resulta interesante que la evolución de las ediciones hizo más fácilmente identificable a Pallas Atenea sin necesidad de recurrir al epigrama. Y ello se debe a que se la cargó con más atributos propios de sus representaciones clásicas, como la armadura con la que nació, el escudo, su manto de piel de cabra y la cabeza de la Gorgona.<sup>74</sup> En contraste con una primera edición donde Atenea solamente cuenta con el casco y la lanza, requiriendo por parte del receptor un mayor conocimiento de los temas clásicos para interpretar correctamente la imagen.

69 Buxó, El resplandor intelectual de las imágenes, 43, 46, 47.

70 “Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg”, Alciato at Glasgow.

71 Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 127.

72 “Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg”, Alciato at Glasgow.

73 Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 64.

74 Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega* (Madrid: Alianza, 2004), 106-107.

Este uso erudito que apela a las imágenes de las personificaciones clásicas, no necesariamente jerarquizando la palabra escrita, tiene un legado considerable. El cual según Gombrich comenzó a tomar forma a finales de la Edad Media, donde «se redescubrieron las posibilidades de estas elaboradas ilustraciones». En tal sentido, el autor pone como ejemplo la obra del fraile del siglo XIV John Ridevall, quien utilizaba las imágenes de los dioses greco-romanos «como punto de partida para la clasificación de Vicios y Virtudes». <sup>75</sup> Ahora bien, en el caso de los emblemas la tradición no se reduce a las personificaciones, sino que es posible encontrar objetos que simbolizan determinados atributos. Objetos cuyo origen también es mitológico y sirven para expresar «aquellas virtudes o defectos morales inherentes a las diversas figuraciones humanas de las entidades míticas». <sup>76</sup> Ello se ilustra muy bien el ya citado *Virtuti fortuna comes* <sup>77</sup> o *Que la fortuna sigue a la virtud*. <sup>78</sup> Emblema donde se puede observar <sup>(Fig.3)</sup> como en la ilustración se representan los atributos de Hermes o Mercurio: como el caduceo (capaz de reconciliar elementos en conflicto), las alas, el pétao (que, como puede apreciarse, no se encontraba en la edición original <sup>79</sup>) y las rocas con las que se lo solía representar. <sup>80</sup> Probablemente la elección de la imagen tenga que ver con la propia etimología de Hermes, que «está relacionado con herma, el montón de piedras que sirve de linde o que marca un cruce de caminos», <sup>81</sup> que junto al caduceo refieren al lazo entre virtud y fortuna.

En otros emblemas, como *Qua dii vocant eundum* o *Que hay que ir par donde los dioses nos dicen*, a diferencia del caso anterior se utiliza la personificación conceptual a través de Mercurio, refiriendo a la necesidad de que el hombre conozca la «la voluntad de Dios, por medio de sus mensajeros, como Mercurio, que trae los mandamientos de Júpiter». <sup>82</sup> Este emblema no fue traducido por

75 Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del Renacimiento* (Madrid: Alianza, 1986), 224.

76 Buxó, El resplandor intelectual de las imágenes, 47.

77 “Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg”, Alciato at Glasgow.

78 Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 39.

79 Vuelve a suceder lo mismo que con *Custodiendas virgines*, agregándose atributos en las sucesivas ediciones. Lo cual resalta la importancia de la imagen en el artificio.

80 «Su representación más normal es la del montón de piedras, en torno a un mojón pétreo o un palo enhiesto, o bien una piedra cuadrada decorada con un falo erecto y coronada con el busto del dios barbado». García Gual, *Introducción a la mitología griega*, 122.

81 García Gual, *Introducción a la mitología griega*, 121.

82 Santiago Sebastián López, *Alciato: Emblemas* (Madrid: Akal, 1985), 37.

Daza y, por tanto, además de la edición de 1548,<sup>83</sup> se añade la traducción de Pilar Pedraza<sup>84</sup> a la edición princeps<sup>85</sup> para su mayor comprensión.



Fig.4: de izquierda a derecha se pueden apreciar la edición latina de 1531<sup>86</sup> y la de Daza de 1549,<sup>87</sup> del emblema *Virtuti fortuna comes*.<sup>88</sup>

Algunos emblemas poseen simbología utilizada en las ilustraciones, que refiere a la religión cristiana y no necesariamente al paganismo griego, como se ve en la mayoría de los casos. Por ejemplo, en el epígrama de *Princeps subditorum in columitatem procurans*<sup>89</sup> o *Que el príncipe a de procurar el provecho de sus subditos*,<sup>90</sup> se presenta un claro

83 Alciato. *Emblemata*... 1549, 11.

84 «En la encrucijada hay un montón de piedras, del / que sobresale una imagen truncada de Dios, / hecha sólo hasta el pecho, pues se trata / de un túmulo de Mercurio. Dedicale, / caminante, una guirnalda, para que te / muestre el camino recto. Todos estamos / en una encrucijada, y en esta senda de la / vida nos equivocamos si Dios mismo no nos / muestra el camino». López, *Alciato: Emblemas*, 37.

85 «In trivio mons est lapidum supereminet illi, / Trunca dei effigies pectore facta tenus, / Mercurii est igitur tumulus, suspende viator, / Serta deo, rectum qui tibi monstrat iter. / Omnes in trivio sumus, atque hoc tramite vitae, / Fallimur ostendat ni deus ipse viam». «Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg», Alciato at Glasgow.

86 «Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg», Alciato at Glasgow.

87 Aquí se pueden apreciar las nuevas orlas, a las que ya hiciera referencia este trabajo. «Los Emblemas (1549), Lyon», Alciato at Glasgow.

88 Imágenes reproducidas con el permiso expreso de los *Archivos y Colecciones Especiales de la Universidad de Glasgow: Colección de Emblemas Stirling Maxwell*.

89 «Titanii quoties conturbant aequora fratres / Tum miseros nautas anchora iacta iuvat. / Hanc pius erga homines Delphin[2] complectitur imis / Tutius ut possit figier illa vadis. / Quam decet haec memores gestare insignia reges, / Anchora quod nautis, se populo esse suo». «Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg», Alciato at Glasgow.

90 «Todas las vezes que el viento furioso / Al espontofo mar mueue gran guerra / Soccorre a'l navegante el piadofo / Delphin, clauándo el anchora en la tierra. / Quan bien parecería a el religioso / Rey, en quié la piedad pura se encierra, / Ser anchora a fu pueblo de contínuo / Trayendo esta divifa d'el delphin». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 42.

mensaje piadoso. Además, en su imagen se vale de la combinación del ancla y el delfín, «que representa a Cristo en la cruz».<sup>91</sup> Pero se debe tener presente que:

la literatura, la pintura y la escultura conceden sus formas peculiares a las imágenes (...) y, además, incorporan a su propio sistema los atributos que cada una de esas entidades míticas ha ido recibiendo en sucesivas interpretaciones icónicas o verbales, se forma con todo ello un caudal de imágenes (o descripciones de imágenes) que encuentran su eficacia significativa precisamente en los reiterados procesos en los que se fue postulando alguna relación de homología entre las entidades míticas y el mundo físico o la estructura moral del hombre.

Razón por la cual, la combinación de ambos objetos puede representar también cualidades necesarias para un gobernante, como la velocidad por un lado y la «seguridad» o «firmeza» por otro. De allí que se apele directamente al monarca. Así la imagen contiene al menos dos sentidos, complejizando su interpretación, que en este caso es fuertemente asistida por el epigrama. Mientras el mote indica el sentido en el que se debe interpretar el emblema, el epigrama realiza la descripción iconográfica y la «aplicación práctica de un conjunto de valores ideológicos (iconológicos) (...). Privada de (esta instancia) la imagen carecería de dimensión simbólica o, en todo caso, ostentaría la naturaleza del *jeroglífico*».<sup>92</sup>

Por último, en ciertos casos el propio Alciato resignificó determinados símbolos, modificando su mensaje e incluso su diseño, con arreglo al que el autor quiso transmitir. En *Ex literarum studiis immortalitatem acquiri*<sup>93</sup> o *Que del estudio de las letras nace la inmortalidad*,<sup>94</sup> como se puede apreciar<sup>(Fig.5)</sup> «ha pasado del concepto jeroglífico de la eternidad como atributo divino, a la idea de la Fama», pero también ha desplazado al ouroboros<sup>95</sup> egipcio, por la figura de

91 Miranda Bruce Mitford, *El libro ilustrado de signos y símbolos: Miles de signos y símbolos de todo el mundo* (Ciudad de México: Editorial Diana, 1997), 101.

92 Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 50, 59, 66.

93 «Neptuni tubicen, cuius pars ultima coetum, / Aequareum facies indicat esse deum. / Serpentis medio Triton comprehenditur orbe / Qui caudam inserto mordicus ore tenet. / Fama viros animo insignes praeclaraque gesta. / Prosequitur, toto mandat & orbe legi». «Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg», Alciato at Glasgow.

94 «Triton que es de Neptuno trompetero / Medio hombre y medio pez, e fta çercado / De vna ferpiente que por lo poftro / Tiene fu cola afida de vn bocado, / La Fama favoreze à el hombre entero / En letras, y pregona anfi fu eftado / Que le haze retubar hafta que afombre / La tierra y mar con gloria de fu nóbre». Daza, *Los emblemas de Alciato traducidos*, 63.

95 «Serpiente cuya cola se enrosca ocultándose detrás de la cabeza (...) los egipcios dicen que representan la eternidad por medio de este animal». Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, 78-80.

tritón. Lo cual convierte a este emblema en un ejemplo paradigmático, ya que opera modificando ambos niveles simultáneamente: el pictórico y el simbólico.

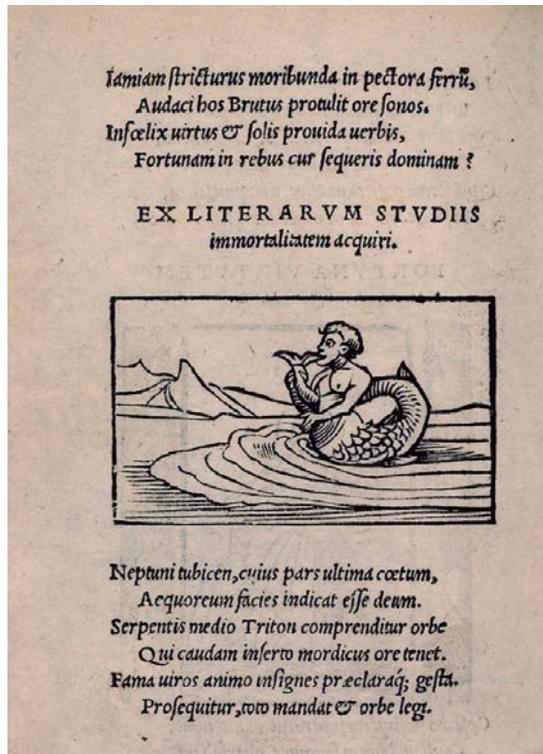


Fig.5: Emblema *Ex literarum studiis immortalitatem acquire*,<sup>96</sup> perteneciente a la edición princeps de 1531.<sup>97</sup>

Hasta aquí se desarrolla el análisis sobre las características del aporte más trascendental de Alciato. La suma de las mismas explica su eficiencia como mecanismo de enseñanza, ya que operaba en varios niveles para entregar su mensaje moral. Ahora resta indagar si este modelo pedagógico se mantuvo en vigencia y cómo lo afectó el devenir del tiempo.

96 “Emblematum liber (28th February, 1531), Augsburg”, Alciato at Glasgow.

97 Imágenes reproducidas con el permiso expreso de los *Archivos y Colecciones Especiales de la Universidad de Glasgow: Colección de Emblemas Stirling Maxwell*.

## La pervivencia del emblema a lo largo de los siglos

Ya para mediados del siglo XVI, irónicamente luego de la muerte de Alciato en 1550, comenzó la popularidad del género, creándose según Praz una demanda de emblemas.<sup>98</sup> Razón por la cual «los escritores de emblemas originales, varios de ellos copistas de Alciati, también fueron numerosos».<sup>99</sup> Esa sed de acceso a la emblemática alcanzó su clímax, durante el siglo XVII, donde fueron utilizados incluso como elemento ornamental. Constan ejemplos de ello en «la Rathaus de Núremberg (o en una) galería de del castillo de Ludwingsburg» y también en objetos de uso práctico o decorativo, como cofres o jarrones.<sup>100</sup> De esta situación se desprende que los emblemas no se limitaron al papel como soporte.

En cuanto a la expansión geográfica de este tipo de obras, en principio se pusieron de moda en países europeos, sobre todo Francia y Holanda. Fue en esta segunda locación donde a través de los emblemas se cristalizaron «en imágenes todos los conceptos eróticos de la poesía lírica petrarquista y helenística (...) y donde fueron disfrazados de “espirituales” y se convirtieron en instrumento de propaganda religiosa de los jesuitas». Fue allí también donde los emblemas se convirtieron «en una forma destacada de la literatura nacional» y hasta oficiaron como regalos de compromiso y de boda.<sup>101</sup> Lo cual explica sus sorprendentes guarismos en términos de impresiones, que alcanzaron «más de un millón de ejemplares»<sup>102</sup>.

Debido a su explotación como material de propaganda cristiano, gracias a su capacidad de enriquecer el sermón religioso<sup>103</sup> y su propensión a «ayudar a la imaginación a representarse a sí misma en los más mínimos detalles y circunstancias de significado religioso (como) el horror del pecado, los tormentos del infierno y las delicias de la vida piadosa». El emblema colaboraba con la búsqueda jesuita de «que cada sentido fuera excitado hasta el máximo de su capacidad, para así lograr entre todos un estado psicológico

98 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 52.

99 Traducción realizada por el autor. Texto original: “During the same period, the writers of original emblems, several of them copyists of Alciati, were also numerous” Henry Green, *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study*, 54.

100 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 55-56.

101 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 46, 101, 129.

102 Ortega, “Emblemática y didáctica del latín”.

103 Sagrario López Poza, “Los libros de emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la inventio”, en *Emblemata Aurea: La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, editado por Rafael Zafra y José Javier Azanza (Madrid: Akal, 2000), 263.

propicio al llamado de Dios». Así ayudaba a preparar las almas de los novicios con miras a sus misiones en el mundo pagano. En arreglo a ello, la orden atiborró sus libros de emblemas de comentarios en prosa y citas, donde el artificio «no representaba más que el punto de partida». Llegando incluso a crear una ciencia especializada en la creación de los mismos (entre otras cosas), llamada icnomystica. De esa forma demostraban la importancia de «aprender el arte de inventar empresas y emblemas ingeniosos en una época aficionada a los desfiles, decoraciones, triunfos, exequias y canonizaciones espectaculares». <sup>104</sup> Siendo esa misma orden jesuita la que terminó por trasladar los emblemas a América, convirtiéndolos en transcontinentales. <sup>105</sup>

En la misma línea, donde los emblemas cumplieron un importante papel público en la vehiculización de un mensaje religioso, también se tornaron una pieza significativa de exhibición en espectáculos de carácter político. Sobre todo, desde Luis XIV en adelante, donde «la magnificencia de estas ceremonias sobrepasa todos los límites; y este esplendor en aumento dio un nuevo impulso a la moda de emblemas y empresas». Así el emblema se convirtió en una especie de toque de glamour multipropósito, que aparecía en «descripciones de decoraciones, pompas fúnebres de personas eminentes, entradas solemnes, canonizaciones, iluminaciones, ballets, torneos, carruseles, escudos de armas» y un largo etcétera que llega a «ciento cincuenta y dos materias». <sup>106</sup>

El género de emblema gozó de una gran popularidad. En su variedad de soportes y autores, apareció «en varias colecciones al final (del siglo) XVII, durante el XVIII e incluso en los comienzos del siglo XIX». Período donde no solamente fueron expuestos en espacios y eventos públicos, sino que se los llegó a grabar en joyas. Aunque para Praz, desde finales del siglo XVII y sobre todo durante el XVIII, se pudo apreciar un descenso en su calidad, «especialmente en lo que refiere a las ilustraciones (que llegaron a ser) increíblemente infantiles». Añadiendo que fue también durante el siglo XVIII, que poco a poco el emblema comenzó a perder terreno frente a las alegorías, como medio para la educación de la juventud. Cuestión que acabó con la afición a los mismos durante el siglo XIX. <sup>107</sup> Salvo en raras excepciones fundamentalmente limitadas a Inglaterra, donde continuaron por un tiempo

104 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 196, 199, 225.

105 Ortega, “Emblemática y didáctica del latín”.

106 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 202, 203.

107 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 149, 199, 225, 226, 233.

con su misión pedagógica.<sup>108</sup> Mientras que otros artificios emparentados, como lo son las empresas, continuaron utilizándose con una finalidad práctica (fundamentalmente en el ejército e incluso como regalos), el autor declara categóricamente que el género de emblemas se encuentra muerto para ya en la década de 1960.<sup>109</sup> Línea en la cual concuerda con Panofsky.<sup>110</sup>

Pero a pesar de lo sostenido por Praz, al principio de esa misma obra (*Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*), manifestó que los sellos emitidos por el régimen fascista italiano para celebrar sus diez años, bien podrían considerarse un emblema.<sup>111</sup> Poniendo en duda de esa manera su propia hipótesis. Incluso en un contexto tan diferente en tiempo y espacio, como el Uruguay del XIX, William Rey encuentra varios ejemplos de continuidad de esta tradición expresiva. Cabe citar aquí los casos de Juan Manuel Besnes e Irigoyen y de Juan Manuel Blanes, con obras realizadas entre la primera mitad y el último cuarto del siglo XIX. Mientras que para Blanes sostiene que la emblemática fue una influencia significativa,<sup>112</sup> demostrándolo a través del análisis de varias de sus obras y apuntes. En el caso de Besnes e Irigoyen, Rey analiza dos alfabetos caligráficos, que bien podrían pasar por un emblema, cumpliendo con sus funciones al recoger «el sentido propio de los libros de urbanidad y «buenas costumbres» que tendrían alta acogida en distintos países latinoamericanos». Razón por la cual, en primer lugar, demuestra que la tradición continuista de la emblemática posee varios eslabones y no queda disuelta en el siglo XIX. Pero no se queda allí, sino que abstrae los tópicos ligados a la tradición barroca y recurrentes en la literatura emblemática, como la «comprensión del alma como un reloj de movimiento regulado, generosidad y caridad como valores de los grandes hombres, la riqueza como ruina de los seres disipados y la ambición, el deleite como cruel tiranía humana»,<sup>113</sup>

108 Incluso en el en el último cuarto del siglo XIX se pueden encontrar reediciones de obras como *Quarles' Emblems*, libro de emblemas que había sido publicado por primera vez en 1635. Pero que para su edición de 1861 contó con ilustraciones actualizadas por Charles Henry Bennett y William Harry Rogers. El hecho de que esta nueva versión volviera a ser editada 1886, denota su vigencia para el ocaso del siglo XIX. Ver: Francis Quarles, *Quarles' emblems* (Londres: James Nisbet and Co., 1886).

109 De acuerdo con José María Parreño en la *Nota a la edición* de la obra de Praz, en 1964 salió a la luz la versión mejorada y ampliada de *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, de la cual se tradujo *Imágenes del Barroco*. Ver: Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 9.

110 Erwin Panofsky, *Tiziano: Problemas de Iconografía* (Madrid: Akal, 2003) citado en William Rey, *Nueva emblemática: Caligrafía y discurso moral en la obra de J. M. Besnes e Irigoyen* (Investigación inédita facilitada por el autor, 2021), 2.

111 Praz, *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*, 15.

112 William Rey, «Fortuna Labilis: Un tópico barroco en la obra artística de Juan Manuel Blanes», *Museion: Revista Electrónica do Museu e Arquivo Histórico La Salle*, n° 26 (abril 2017): 46-50, <http://dx.doi.org/10.18316/museion.v0i26.3576>.

113 Rey, *Nueva emblemática: Caligrafía y discurso*, 4-5.

para probar que el nexo no es casual. Por tanto, merece la pena preguntarse si es que el espíritu del emblema no pervivió en otro tipo de formatos de aparición más tardía.

Uno de esos formatos perfectamente puede ser el de literatura infantil y los llamados libros de cuento. Obras que, si bien se desarrollan a lo largo de varias páginas, poseen la mayoría de las características de la emblemática. Tómese, como un ejemplo entre tantos otros posibles, dos páginas<sup>114</sup> de *La Bella y la Bestia*. Ese libro que contiene un título sugestivo, que adelanta el sentido de la obra; una serie de ilustraciones que acompañan y enriquecen la experiencia del lector; y una enseñanza moral que atraviesa toda la obra, sintetizándose en la moraleja final, en este caso la importancia de la virtud frente a la belleza. Aunque este es quizá el formato más alejado de los que se expondrán en este trabajo, es posible identificar la influencia de la emblemática, ya que contiene sus elementos centrales, al menos en sus versiones contemporáneas.

También podemos realizar un paralelismo entre el emblema y los muy posteriores tebeos o comics, que van un paso más allá de los libros de cuento en lo que al uso de la imagen respecta. Ya que en ellos las imágenes se cargan de significantes propios, construidos a lo largo de décadas, tomo tras tomo. Véase por ejemplo la campaña de la Asociación de Lucha Contra el Cáncer de Mozambique *Nobody's immune to breast cancer* del año 2011, donde se utilizan los significantes en cuestión para potenciar el mensaje, tal como lo hace la emblemática. Si bien no es directamente un comic, ni tampoco tiene a los niños como público objetivo, podemos decir que estamos frente a un emblema en toda regla, con la diferencia de que cambia la posición espacial de epigrama, el cual reza la siguiente leyenda «Cuando hablamos sobre el cáncer de mama, no hay mujeres o supermujeres. Todas deben realizarse el autoexamen mensualmente. Lucha con nosotros contra el enemigo y, en caso de duda, habla con tu médico».<sup>115</sup>

Dicho «epigrama» se encuentra junto a un mote que lleva el título de la campaña y se potencia por la utilización de la imagen de Wonder Woman (entre otras heroínas) examinándose la mama izquierda con ambas manos.<sup>116</sup>

114 Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Bella y la Bestia* (Colombia: Ministerio de Educación Nacional, 2017), 30-31.

115 Traducción realizada por el autor. Texto original: «When we talk about breast cancer, there's no women or superwomen. Everybody has to do the self-examination monthly. Fight with us against the enemy and, when in doubt, talk with your doctor».

116 «Wonder Woman lends her support to Mozambique campaign against breast cancer», *Daily Mail* (Inglaterra), 16 de diciembre, 2011, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2074863/Wonder-Woman-checks-ample-bosoms-Mozambique-campaign-breast-cancer.html#ixzz1gixkBn7C>

En este caso, se apela a una de las mujeres más poderosas de la ficción, que posee atributos varios como la nobleza, la fuerza, la sinceridad y la valentía, pero que ni siquiera así está libre de padecer una enfermedad como el cáncer. Aunque aquí el mensaje se encuentra al servicio de una generación de conciencia en lo que refiere a los exámenes médicos y no persigue un fin moralizante: las semejanzas son evidentes.

También en la misma línea que el ejemplo anterior, pero sí apuntando a los niños y, esta vez, en la portada de un comic real, es posible atender al siguiente caso: en el N° 85 de la colección de Green Lantern, publicado en la década de 1970,<sup>117</sup> se denotó que ni siquiera el ayudante de Green Arrow, Speedy, está a salvo de la drogadicción. Y para lograrlo, los editores se valieron de una imagen muy directa, donde el joven esconde su brazo punzado, mientras se puede apreciar una jeringa metálica, un frasco de vidrio y una cuchara. Si la imagen podía dejar algún lugar a dudas, es acompañada por la siguiente leyenda: «DC ataca el mayor problema de la juventud... ¡Drogas!»,<sup>118</sup> que junto a los diálogos de los héroes Green Lantern y Green Arrow, ofician de epigrama. Todo ello bajo un título o mote que versa «¡La impactante realidad respecto a las drogas!».<sup>119</sup> El conjunto opera en un contexto donde comenzaba una «epidemia moderna de drogas en Estados Unidos (que) involucró heroína», registrándose en esos años un pico máximo en la cantidad de nuevos usuarios de la misma.<sup>120</sup> Otra vez, si ni el súper héroe está libre, los vulnerables niños tienen más razones para extremar sus cuidados frente al flagelo de los estupefacientes.

Otro ejemplo, pero extraído de las páginas de un tebeo, puede ser la última viñeta de *Amazing Fantasy* N° 15,<sup>121</sup> publicada originalmente en 1962. Allí se muestra a un Spiderman derrotado moralmente, debido a las culpas por la muerte de su tío Ben. Aquí la frase entre negritas «un gran poder... supone una gran responsabilidad» puede perfectamente oficiar de mote si se quita lo demás. A lo que se le suma la imagen de poderoso héroe derrotado para darle más peso a la lección moral y a la vez fomentar la asunción de responsabilidades por parte de los niños.

117 O'Neil, Dennis y Adams, Neal. *Green Lantern Vol 2: Snowbirds Don't Fly*, n° 85 (1971). Nueva York: DC Comics, portada.

118 Traducción realizada por el autor. Texto original: «Dc attacks youth's greatest problem... Drugs!».

119 Traducción realizada por el autor. Texto original: «The shocking truth about drugs!».

120 Bruce Bagley, «Políticas de control de drogas ilícitas en Estados Unidos: ¿qué funciona y qué no funciona?», en *La guerra contra las drogas en el mundo andino: hacia un cambio de paradigma*, comp. Juan Tokatlian (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2009), 285.

121 Stan Lee y Steve Ditko, *Amazing Fantasy*, n° 15 (Barcelona: Planeta, 1993).

Pero no sólo en las publicaciones orientadas a lectores infantiles se pueden trazar estas reminiscencias, presentándose además en aquellas con un público objetivo adulto. Encontrándose las mismas tanto en diarios informativos, como revistas de entretenimiento, que utilizan los lineamientos del emblema en sus tapas para potenciar el mensaje. Atiéndase por ejemplo a la portada de la edición mexicana de la revista *Vanity Fair* de febrero de 2017.<sup>122</sup> En ella, salvando los adelantos de contenido que ocupan un lugar secundario en la misma, la estructura principal es idéntica a la de un emblema. Se utiliza la imagen de Melania Trump con un tenedor, a punto de comer de un plato rebosante de joyas. Esta puesta en escena no es casual, sino que está especialmente direccionada para resaltar la vanidad, a través de la vestimenta, joyería e incluso la pose detentada por la ex-primer dama de los Estados Unidos de América, quien en sí misma encarna el refinamiento por medio de su expresión y sus ropajes. A la par de que el nombre de la revista oficia de mote y la descripción sobre la protagonista de texto o epigrama.

Lo mismo sucede con las publicidades, sobre todo en lo que respecta a la realización de afiches y cartelera callejera. Se puede analizar a modo de modelo una publicidad de la empresa de gafas de sol Hawkers, protagonizada por el futbolista profesional uruguayo Luis Suárez.<sup>123</sup> Donde no solamente se mantiene la estructura clásica del emblema, sino que se aprovechan las características de un deportista célebre para vender el producto, asociando su éxito a las gafas. Incluso se presenta a Suárez con una expresión hierática que refuerza el conjunto: no es un rostro afable, sino el de un ganador. Un joven desconocido no surtiría el mismo efecto, ni permitiría una asociación intuitiva por parte de quien decodifique el mensaje.

Procesos de vinculación muy similares operan con las publicidades que se encuentran en los laterales de las calles, rutas y autopistas de diversas zonas del mundo. En ellos se suele utilizar una imagen característica de una marca (como su logo) que contenga su nombre de fantasía, acompañado de algún slogan que normalmente indica el sentido, pero que a la vez es indisoluble de los otros dos elementos. Tómese como ejemplo un cartel de la multinacional Claro, realizado por la empresa de publicidad NETCOM:<sup>124</sup> allí se pueden apreciar a tres jóvenes, con el mar de fondo, sosteniendo un teléfono para

122 *Vanity Fair*, n° 23 (febrero 2017). Ciudad de México: Condé Nast, Portada.

123 “Luis Suárez ahora vende lentes de sol”, *El Observador* (Uruguay), 17 de junio, 2016. <https://www.elobservador.com.uy/luis-suarez-ahora-vende-lentes-sol-n927976>

124 “Paletas Backlight”, NETCOM: publicidad exterior, Acceso el 6 de junio, 2021, <https://www.netcom.com.uy/mobiliario-urbano/>

tomarse una fotografía o “selfie”. Del dispositivo móvil en cuestión, emana un bocadillo con el logo de red social Facebook. Oficiando de “epigrama” se encuentra la frase «sacás miles, pero solo una va a tu perfil. Verano 3.0». Aunque pueda parecer posible inteligir el mensaje con los elementos descriptos, si no existiera el logo con la palabra “Claro”, que en este caso oficia de “mote”, lo más seguro es que el receptor pensara que está frente a una publicidad de Facebook. Sólo con la conjunción del logo, la imagen y el texto, se logra el efecto deseado: vincular una agradable experiencia veraniega, la belleza de la juventud y la atracción que ejercen las redes sociales, a una compañía prestadora de servicios de telefonía e Internet. Al igual que en el emblema, no hay una subordinación de un elemento al otro. Quizá lo único objetable desde esta lógica, es que no existe en estos ejemplos una doble lectura que apunte a la erudición, pero la misma no es menester de un diseño publicitario, ya que se busca alcanzar a un público masivo con una finalidad de consumo.

## Consideraciones finales

Culminando el trabajo es posible sostener que, si bien el aporte de Alciato como pionero de un nuevo género no fue totalmente original, ya que recopiló formulas antiguas sincretizándolas en sus emblemas: sí encontró una manera espectacular de hacer masivas varias verdades morales, utilizando su propia combinación de fórmulas como herramienta. Además, el mecanismo de transmisión de su mensaje, al dirigirse al joven por un lado y al erudito por otro, detentando una elaborada combinación entre lo simple y lo complejo, colaboró en su éxito. Permitiéndole crear un instrumento didáctico al servicio de amplios sectores, tal como lo fueran en su momento los frescos en las catedrales medievales.

Este éxito se vio reflejado en una veloz expansión geográfica, volviendo al emblema parte importante de la vida refinada y religiosa europea, y posteriormente americana. Esa importancia les valió varias traducciones a las lenguas romance y su adaptación a todo tipo de soportes. Finalmente divulgándose y tomando la forma de artificios más populares, que los banalizaron hasta transformarlos en formatos casi irreconocibles si se toma como referencia la obra original. Y aunque en un principio parecería que desaparecieron en el siglo XIX, existen evidencias de que continuaron

durante esa centuria con cambios más o menos significativos, pero respetando la esencia de *Embleatum Liber*. Esencia que no solamente se materializó en similitudes estéticas, sino en la continuidad de las lógicas moralizantes manejadas por los nuevos artificios.

Pero el periplo de reconversión de los emblemas sobrevivió incluso al siglo XX, ahora sí, tomando formas que no necesariamente reflejaban una enseñanza para el buen vivir. De esa manera, se adaptaron a campos propios de los nuevos tiempos, como la publicidad masiva, pero sin abandonar totalmente al infante como sujeto a ser educado, tomando formatos como los comics. Por tales motivos, no coincido con Praz y entiendo que el emblema pervive hasta nuestros días y, aunque ha tomado otras caras, en algunas de ellas no ha perdido completamente su vocación de enseñar las virtudes morales, ni tampoco la estructura con la que presenta sus contenidos. Tanto la publicidad como la literatura infantil, recogen su legado renacentista, adaptándolo a las nuevas generaciones. En otras palabras, el espíritu del emblema se mantiene vivo. El mismo aparece en diversos espacios, tanto públicos como privados, encabezando campañas de marketing o pretendiendo moralizar a los niños, tal como lo hizo originalmente. En cualquier caso, lo que está claro es que el artificio creado por Alciato conserva su vigencia casi quinientos años después de su concepción, demostrando, en palabras de Buxó, su resplandor intelectual.

## Referencias bibliográficas

- Alciato at Glasgow. “Bibliographical Description for Los Emblemas (1549), Lyon”. Acceso el 25 de mayo, 2019. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/bib-desc.php?id=A49a>
- Alciato at Glasgow. “Indexes to Alciato’s latin emblems”. Acceso el 3 de marzo, 2019. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciatoeditions.html#first-appearances>
- Alciato at Glasgow. “Los Emblemas (1549), Lyon”. Acceso el 7 de junio, 2019. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A49a&o=>
- Bagley, Bruce. “Políticas de control de drogas ilícitas en Estados Unidos: ¿qué funciona y qué no funciona?”. En *La guerra contra las drogas en el*

- mundo andino: hacia un cambio de paradigma*, compilado por Juan Tokatlian, 283-296. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2009.
- Bruce Mitford, Miranda. *El libro ilustrado de signos y símbolos: Miles de signos y símbolos de todo el mundo*. Ciudad de México: Editorial Diana, 1997.
- Buxó, José Pascual. *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana*. México D.F.: Programa Editorial, 2002.
- Castro López, Octavio. “Los símbolos del orbe novohispano”. En *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana*, 9-19. México D.F.: Programa Editorial, 2002.
- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza, 2004.
- Gombrich, Ernst. *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1986.
- Green, Henry. *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study*. Londres: Trüner & Company, 1872.
- López Poza, Sagrario, “Los libros de emblemas como tesoros de erudición auxiliares de la inventio”. En *Emblemata Aurea: La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, editado por Rafael Zafra y José Javier Azanza, 263-279. Madrid: Akal, 2000.
- Ortega, José Manuel. “Emblemática y didáctica del latín: Un caso práctico”. *Analecta Malacitana (Anmal electrónica): Revista de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga*, nº 14 (diciembre 2003). <http://www.anmal.uma.es/numero14/emblematica.htm#1ç>
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1987.
- Praz, Mario. *Imágenes del barroco: Estudios de emblemática*. Madrid: Siruela, 2005.
- Rey, William. “Fortuna Labilis: Un tópico barroco en la obra artística de Juan Manuel Blanes”. *Mouseion: Revista Eletrônica do Museu e Arquivo Histórico La Salle (Brasil)*, nº 26 (abril 2017): 43-53. <http://dx.doi.org/10.18316/mouseion.v0i26.3576>.
- Rey, William. *Nueva emblemática: Caligrafía y discurso moral en la obra de J. M. Besnes e Irigoyen*. Investigación inédita facilitada por el autor, 2021.
- Sebastián López, Santiago. *Alciato: Emblemas*. Madrid: Akal, 1985.
- Zafra, Rafael, José Javier Azanza, Belén Galván y María Calogne. “Deleitando enseña: Una lección de emblemática”. *Exposiciones virtuales de la Uni-*

*Universidad de Navarra* (septiembre 2009). <https://dadun.unav.edu/handle/10171/4684>

## Fuentes

Alciato at Glasgow. “Emblemata (1551), Lyon”. Acceso el 28 de junio, 2019. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A51a>

Alciato at Glasgow. “Emblemata / Les emblemes (1584), Paris”. Acceso el 28 de junio, 2019. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=FALc>

Alciato at Glasgow. “Emblematum libellus (1546), Venice”. Acceso el 3 de marzo, 2019. <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A46a>

Alciato at Glasgow. “Emblematum liber (28th February 1531), Augsburg”. Acceso el 3 de marzo, 2019. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=A31a>.

Alciato at Glasgow. “Livret des emblemes (1536), Paris”. Acceso el 28 de junio, 2019. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/contents.php?id=FALa>.

Alciato, Andrea. *Emblemata*. Lyon: Apud Gulielmum Rouillium, 1548. Recuperado de <https://archive.org/details/emblemataandreae00alci>.

Daza, Bernardino. *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*. Lyon: Guilielmo Rouillio, 1549. Recuperado de <https://archive.org/details/losemblemasdealc00alci>.

Lee, Stan y Ditko, Steve. *Amazing Fantasy*, n° 15 (1993). Barcelona: Planeta.

Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. *La Bella y la Bestia*. Colombia: Ministerio de Educación Nacional, 2017. [http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/literatura/Documents/La%20Bella%20y%20la%20Bestia%20%E2%80%93%20Jeanne%20Marie%20Leprince%20de%20Beaumont\\_22\\_digital.pdf](http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/literatura/Documents/La%20Bella%20y%20la%20Bestia%20%E2%80%93%20Jeanne%20Marie%20Leprince%20de%20Beaumont_22_digital.pdf)

“Luis Suárez ahora vende lentes de sol”. *El Observador* (Uruguay), 17 de junio, 2016. <https://www.elobservador.com.uy/luis-suarez-ahora-vende-lentes-sol-n927976>

NETCOM: publicidad exterior. “Paletas Backlight”. Acceso el 6 de junio, 2021. <https://www.netcom.com.uy/mobiliario-urbano/>

O’Neil, Dennis y Adams, Neal. *Green Lantern Vol 2: Snowbirds Don’t Fly*, nº 85 (1971). Nueva York: DC Comics.

Quarles, Francis. *Quarles’ emblems*. Londres: James Nisbet and Co, 1886. Recuperado de <https://publicdomainreview.org/collection/quarles-emblems-1886>.

*Vanity Fair* nº 23 (febrero 2017). Ciudad de México: Condé Nast.

“Wonder Woman lends her support to Mozambique campaign against breast cancer”. *Daily Mail* (Inglaterra), 16 de diciembre, 2011. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2074863/Wonder-Woman-checks-ample-bosoms-Mozambique-campaign-breast-cancer.html#ixzz1gixkBn7C>

El autor es responsable intelectual de la totalidad (100 %) de la investigación que fundamenta este estudio.

Editores responsables Damiano Tieri Marino: [dtieri@correo.um.edu.uy](mailto:dtieri@correo.um.edu.uy); Nataly Cáceres Santacruz: [nacacsan@alu.upo.es](mailto:nacacsan@alu.upo.es)