

EMBLEMATA CANARIENSIS.
UNA APROXIMACIÓN A LA EMBLEMÁTICA EN LAS
ISLAS CANARIAS

Pedro Hernández Murillo

El estudio de la emblemática como fuente de investigación para disciplinas como la Historia del Arte es un fenómeno relativamente reciente. Es en la década de los años 80 cuando algunos investigadores como Santiago Sebastián, Antonio Bonnet Correa han abordado el estudio de este sistema pictográfico de comunicación. Un metalenguaje que supone un verdadero género tuvo su punto álgido en la primera mitad del siglo XVI y que gozó de una ingente popularidad a lo largo del Seiscientos. La emblemática bebe del hermetismo y de la corriente neoplatónica que invade el Renacimiento. Se trata de un enigma propuesto para un lector versado, de ahí que su popularidad tardara en suscitarse hasta la llegada del Barroco, y más concretamente con los postulados tridentinos ya que el mensaje extremadamente moralizante de los emblemas supuso una herramienta idónea para el aleccionamiento de los fieles. En este sentido, el afán pedagógico de algunos sectores de la Iglesia militante, sobre todo los Jesuitas, alzaron al género emblemático a los anaqueles más preciados de cualquier biblioteca culta del siglo XVII. Un ejemplo del auge de la denominada literatura emblemática es la ingente producción libresca que alcanza a lo largo del Seiscientos. El *Emblematum Liber* de Andrea Alciato editado en Milán en 1531 alcanzó la friolera de 170 ediciones con una tirada de ejemplares que en la actualidad cualquier escritor quisiera para sí. Con todo, son muchas las definiciones que se han formulado para establecer cuál es el verdadero significado de los emblemas. Lejos de establecer un debate sobre tan espinoso tema, en el presente estudio citaremos la definición aceptada por la totalidad de la comunidad científica cuando se refiere al concepto de emblema. Para ello acudiremos a la tradicional acepción formulada por Andrea Alciato en su libro fundacional de la emblemática moderna,¹ *Emblematum Liber*. El emblema “canónico” se compone de tres partes diferenciadas: en primer lugar encontramos la *Picture* que constituye el dibujo, es decir, la parte icónica del emblema. Por regla general, la temática suele ser de carácter mitológico sin desdeñar la representación de elementos vegetales y celestes. Las imágenes suelen ser representadas por medio del arte del grabado y, por regla general, no destacan por su calidad. Circunstancia que ocurre igualmente con la segunda parte que compone el emblema, la *inscriptio* o lema en donde se reconoce el título de todo el emblema y que suele estar enmarcado en una filatelia y escrito en latín reproduciendo una sentencia de algún clásico. Por regla general, el lema no guarda relación alguna con la imagen propuesta ya que la literatura emblemática supone, tal y como hemos referido anteriormente, un género que se constituye como fiel heredera de los saberes hermenéuticos desde que los ojos de los humanistas italianos pudieron contemplar por vez primera en 1505 los Hieroglífica de Horapolo.² Por último, la estructura del emblema se ve completada con el comentario del emblemista, que resuelve el enigma y concluye con un mensaje moralizante. La calidad tanto literaria como artística del emblema se ve sacrificada siempre por el mensaje final, un mensaje que viene a reivindicar la sentencia horaciana, *Ut Picture Poesis*, y que constituye una visión integral estableciéndose un efectivo y nítido sistema icónico-verbal.

INFLUENCIA DE LA EMBLEMÁTICA EN EL ARTE

Tal y como hemos reseñado anteriormente, la literatura emblemática supuso uno de los géneros más prolíficos durante el siglo XVII y todo pintor debía por lo menos conocer la literatura emblemática para realizar sus composiciones. Los emblemas se convierten así en una herramienta de trabajo que trasciende los gruesos muros de la elite humanista para conquistar las calles y las plazas representándose en los numerosos montajes efímeros que proliferaron a lo largo de todo el período barroco. Serán en estas arquitecturas efímeras en donde encontremos con mayor asiduidad la impronta de emblemistas como Iglesias, Saavedra y Fajardo, Núñez de Cepeda y, por supuesto, Andrea Alciato, siempre a través de la interpretación, no siempre certera del artista. Un ejemplo de la importancia que adquieren los emblemas como fuente de los pintores barrocos lo encontramos significado por Antonio Palomino de Castro y Velasco en su obra, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Palomino, en el capítulo en el que aborda las fuentes literarias que considera imprescindibles para ejercer lo que llama “la muda elocuencia de los pinceles”, destaca las obras de los emblemistas más importantes como Piero Valeriano, Paulo Iobo, Alciato y los españoles, Francisco Núñez de Cepeda y Saavedra Fajardo en alusión a su obra *las Empresas Políticas*.³ Otto Venius y Rubens fueron cultivadores del arte de la emblemática y uno de los pilares de la pintura del Siglo de Oro, Velázquez, se sirvió, como ha demostrado el investigador Santiago Sebastián, del emblema 115 de Andrea Alciato para componer su célebre tela *Las Hilanderas*.⁴ Francisco Pacheco recurrió a los libros de emblemas para confeccionar el programa iconográfico de la Casa de Pilatos en Sevilla utilizando para ello como fuente de inspiración los emblemas 56 y 103 de la edición de Alciato.⁵ También en la biblioteca de Murillo aparecen, entre los tratados al uso como Ripa, Ovidio, Peregrino, Carducho y Vignola, la *Emblemata Horaciana* de Otto Vaenius y las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo. En el ámbito peninsular ha existido un creciente interés por el estudio pormenorizado de las fuentes de los pintores del período barroco a través de los libros que atesoraban en sus bibliotecas. La sentencia conocerás a un hombre por lo que lee se revela si cabe más diáfana en el caso del estudio de las artes plásticas en tanto en cuanto el conocimiento de los inventarios de las bibliotecas de los pintores que generalmente se glosaban en los documentos testamentarios supone una fuente de primer orden de un interés incalculable.

LA EMBLEMÁTICA EN CANARIAS

La difusión de los libros de emblemas en el Archipiélago canario resulta harto confusa y se impone una revisión de la historia del libro en Canarias, que en algunas ocasiones supone la crónica de una ausencia. La lejanía de los principales centros impresores peninsulares y la existencia de una industria tipográfica que se implanta de manera tardía y minusválida en las islas nos revela un paisaje desolador sólo aderezado por pequeños oasis libresco que durante la época Moderna se ubican en los cenobios de los Agustinos, Dominicos y de una manera muy especial en los anaqueles de las bibliotecas de la Compañía de Jesús. No conservamos ejemplares de emblemática en nuestras bibliotecas antiguas salvando algunas excepciones, lo cual no quiere decir que nuestros artistas, algunos con formación foránea, no pudieran tener acceso a dichas obras de referencia como asesoramiento iconográfico. Hasta que no exista un estudio pormenorizado y serio sobre la naturaleza de las bibliotecas de los artífices canarios del período barroco no saldremos de dudas, sin embargo tenemos constancia de que existían libros de emblemistas castellanos que circulaban por los cenobios canarios. Este es el caso de un ejemplar de los *Emblemas Morales* de Orozco y Covarrubias en una edición segoviana de 1589 que incluye un total de 98 grabados.

Ante la falta de documentación acerca de la recepción de los libros de emblemas en Canarias, ¿podemos establecer paralelismos factibles y mínimamente fiables entre estos manuales iconográficos y la producción de los artistas canarios del Seiscientos? Lamentablemente la respuesta aún está por llegar. No tenemos constancia de que los artistas utilizaran de manera directa estas obras de emblemática, si bien sí podemos mediante un estudio pormenorizado ofrecer algunas respuestas a iconografías de obras realizadas en Canarias que hasta el momento no se habían esclarecido de una manera satisfactoria debido a la escasa y reciente difusión de los estudios de literatura emblemática. En esta ponencia presentaremos solo algunos ejemplos en donde, lejos de caer en conjeturas bizantinas, la emblemática se revela como la principal fuente de inspiración a la hora de realizar la obra. Comenzaremos con una obra retablística. Nos referimos a las cartelas que ocupan parte del retablo del Señor Preso en la parroquia matriz de La Concepción de La Orotava. Insertos en cartelas ornamentales encontramos representados un gallo y un león. Su disposición es particularmente curiosa en el sentido de que la cartela izquierda, que ocupa la puerta que da acceso a la sacristía, se representa a un león coronado que parece lamer a una lechuza o pequeño animal mientras que en su cartela hermana la representación es similar salvando una pequeña diferencia, el león carece de melena y corona y el gallo aparece con actitud de emprender el paso. Esta representación ha causado extrañeza y desconcierto a algunos autores como Rogelio Buendía y Alfonso Trujillo quienes han estudiado el retablo en profundidad.⁶ Estos autores se limitan a ofrecer una lectura política de los relieves en donde el gallo representaría al pueblo y el león a la monarquía.⁷ La relación se establece en relación al tortuoso devenir de la fábrica del templo finalizado en 1788 después de muchas vicisitudes debido al alto coste de las obras. Esta explicación creemos que no se sustenta debido a que los relieves fueron realizados mucho antes de que Carlos III exclamara su famosa frase: Pero, ¿es que esta iglesia acaso va a ser de oro? El retablo, muy deteriorado y retocado fue realizado posiblemente en la segunda mitad del siglo XVII, por lo que la lectura iconográfica política carece de fundamento. Es en la literatura emblemática en donde encontramos algunas pistas que pueden arrojar luz en torno a la iconografía de estos relieves. En los manuales de emblemática, las representaciones animalísticas son frecuentes. Andrea Alciato, en uno de sus emblemas, representa en la pintura un templo coronado por un gallo y un león dormitando en su frontis. En este caso, Alciato aglutina los dos significados que la tradición ha conferido al gallo (símbolo de la vigilancia y la luz ya que su canto exorciza las tinieblas de la noche) y el león, identificado por la tradición cristiana como Cristo en clara alusión a la estirpe de la tribu de Judá. Una variante del mismo tema sitúa al león en un campo semántico en donde se muestra su faz más negativa. En un emblema de Francisco Villaba se representa a un león que huye despavorido al escuchar el canto del gallo. El lema *Dum vigilio* nos remite a la lectura simbólica del mismo, pues el gallo simboliza la oración, la sobriedad, la vigilancia mientras que el león ostentaría valores negativos que lo identifican con el Mal. En estos relieves canarios encontramos una clara referencia a repertorios emblemáticos animalísticos que pudieron ser conocidos por el anónimo autor de nuestras cartelas insertas en el retablo del Señor Preso de La Orotava.⁸ A pesar de la tosquedad de los relieves que se han atribuido a un artífice inhábil en el arte de la gubia, el programa iconográfico que despliega es sumamente peculiar y extremadamente críptico, pleno de alusiones simbólicas que devienen en una profunda actitud exegética que supera, por otra parte, las evidentes citas a la emblemática immaculista que se representa en un amplio programa de 16 emblemas de los que solo se realizaron siete situados en las basas de las columnas del templo y que tuvieron su inspiración en la obra de Nicolás de la Iglesia, Flores de Miraflores.⁹ En este sentido, los relieves del retablo del Señor Preso no difieren en exceso del matiz immaculista claramente representado en las citadas columnas. La conjugación entre los dos relieves en donde se representa un león coronado que lame un cachorro, lo que constituiría una referencia a la resurrección, y una

leona en la misma disposición, nos remite a un programa iconográfico basado en una tradición emblemática en donde la Virgen deviene en una cordera con corazón de león, directamente inspirado en la citada obra de Nicolás de la Iglesia en donde encontramos un emblema en donde en la pintura se representa un cordera marcada con una cruz. El lema empleado es *agna immaculada* y la fuente del emblemista nos remite directamente a la autoridad de San Gregorio quien en su obra, *Oratio de Oblatione Deipat*, refiere que en los jeroglíficos de la virgen se representa una cordera immaculada con el corazón de leona.¹⁰

En el siglo XVIII también encontramos algunos ejemplos artísticos significativos en donde la emblemática ha tenido cierta influencia. Estos testimonios los encontramos en el ámbito del arte efímero, al ser en estas representaciones, tal y como referimos anteriormente, en donde la utilización de cartelas con emblemas, empresas y epigramas aparece de una manera más profusa. Este es el caso de los numerosos túmulos funerarios realizados en los principales templos de Gan Canaria y Tenerife en donde la utilización de los emblemas como fuente iconográfica para aderezar estas industrias de la muerte era práctica corriente entre los artistas.¹¹ Sería una labor propia de una tesis doctoral glosar los múltiples ejemplos emblemáticos que fluyen a lo largo de todos los aparatos efímeros realizados en el archipiélago durante la época Moderna. Baste citar dos ejemplos significativos. En primer lugar, destacan los aparatos efímeros realizados para celebrar la proclamación de Carlos III en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna en 1760.¹² Una festividad deliciosamente relacionada por el polígrafo Viera y Clavijo y en donde se despliega un corpus iconográfico en torno a la figura del monarca. En los carros alegóricos que desfilaban en la comitiva del gremio de Los Labradores figuraba un carro suntuosamente adornado en el que en su parte posterior se erguía en forma piramidal el Teide, el cual, tal y como comenta Viera, “representaba á Atlante, hermano de Hespero, siendo muy rprobable que nuestro Teyde es el alto monte, en que según la fabula se convirtió Atlante. (...) En la cima iba apoyaba una gran estrella llena de luz que simbolizaba á Hespero subido a la cumbre del monte Atlante...en las faldas se veía el Retrato de S.M baxo de pabellón, formando casi naturalmente del mismo monte. A sus pies se representaba á Hércules con piel de León”.¹³ En esta alegoría se indentifica a las islas con el mítico Jardín de las Hespérides, una identificación por otro lado nada novedosa, sin embargo los referentes emblemáticos son claros cuando rastreamos la huella de la Metamorfosis de Ovidio y los emblemas de Alciato (XL, CXXXVII, CLXXX y CCXI).¹⁴ Hércules representaría al Adelantado Fernández de Lugo mientras que el rey Euristeo devendría en el monarca Carlos III. Queda por estudiar la infinidad de referencias emblemáticas de los aparatos efímeros realizados en esta fiesta de proclamación en la iglesia de La Concepción en donde aparecen referencias a repertorios emblemáticos que entroncan con representaciones del Barroco Hispano.

Por último estudiaremos de manera sucinta un ejemplo peculiar que bebe de las fuentes de la literatura emblemática. Nos referimos al castillo de fuegos de artificio que se construyó en el municipio de Telde con motivo de las fiestas de consagración del templo del Pino de Teror en 1767. Afortunadamente, conservamos dos ejemplares manuscritos que suponen una joya de las Relaciones de sucesos festivos en Canarias por la minuciosidad de los datos que se aportan en el texto y por ser en donde aparece documentada la utilización de autómatas en un evento festivo canario.¹⁵ El texto fue redactado por el prebendado Diego Álvarez de Silva y en él se relaciona de manera profusa todos los acontecimientos festivos en honor a las fiestas de consagración de la basílica de la Virgen del Pino en Teror. En uno de los pasajes, Silva describe un castillo de fuegos de artificio: “... Comenzaron luego a disponer fuegos que fueron muchos, así había un palenque y otros juguetes y variedad de voladores. Entre otros fue un pino a cuyo pies estaba atado un Caimán horroroso con la boca abierta y en cima un

Ave María".¹⁶ Este aparato efímero responde a la iconografía mariana al uso y nos remite a numerosos emblemas empleados en industrias similares durante las fiestas inmaculistas celebradas en numerosas localidades españolas en el siglo XVII.¹⁷ El elemento natural del árbol vinculado a la figura de la Virgen María lo encontramos en los repertorios emblemáticos de Iglesias basándose en el lema, *lignum vitae*, consignado en los Proverbios, La adición del caimán, monstruo exótico que representa el Mal vencido por la fuerza de la fe viene a completar la tradicional iconografía mariana al uso y que se perpetua en las imágenes inmaculistas tan profusamente repetidas en el ámbito de la glíptica barroca y que podría tener su huella en el emblema de Covarrubias, *Gloria Cocodrillus*, en donde en la pintura se representa a este reptil atado a una palmera en representación de la vanidad.

PERSPECTIVAS

A pesar de los numerosos estudios revisionistas que intentan conferir un nuevo status a las fuentes derivadas de la literatura emblemática en España, muchos investigadores aún obvian la importante herramienta de estos repertorios lógico-icónicos propios de la época Moderna y que fueron sumamente populares entre los artistas. Creemos que el estudio de los repertorios emblemáticos podría enriquecer, cuanto menos, las tesis y lecturas iconográficas de numerosas obras de las que, o bien no se ha podido ofrecer una lectura iconográfica consistente, o permanecen indescifrables. La literatura emblemática y su gusto por el enigma, la tendencia a la construcción de un sistema que va más allá de la mera écfrasis, que deviene en la construcción de un metalenguaje, revela la necesidad de la constitución de un modelo interdisciplinario y abierto a la hora del estudio de numerosos ámbitos de la Historia del Arte huyendo de la tradición esclerótica positivista basada en la sucesión de movimientos y estilemas sin ir más allá del mero acontecimiento y desdeñando la esfera simbólica.

NOTAS

- ¹ ALCIATO, A. *Emblemas*, Madrid, 1993.
- ² Desconocemos la identidad de Horapolo, si bien su Tratado constituye uno de los principales estudios realizados en el mundo antiguo sobre la escritura jeroglífica egipcia. La visión de la obra de Horapolo es meramente poética y especulativa hasta el total desciframiento del lenguaje jeroglífico en el siglo XIX, los pictogramas de Horapolo avivaron la imaginación y fueron usados en la literatura emblemática. Un caso evidente de esta fascinación por este saber criptográfico fue el monje Athanasius Kircher con su obra *Prodomus coptus sive Aegyptiacus* editada en 1636. Ver, GÓMEZ DE LIAÑO, I. Athanasius Kircher. *Itinerario del Éxtasis o las Imágenes de un Saber Universal*, 2001, pp. 205-284.
- ³ Ver PALOMINO, A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1947, p. 651.
- ⁴ Ver SEBASTIÁN, Santiago. *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995, pp. 223-225.
- ⁵ PACHECO, Francisco. *El arte de la Pintura*, Madrid, 2001.
- ⁶ Ver TRUJILLO, Alfonso. *Visión histórico- artística de la Villa de La Orotava*, La Orotava, 1977, p. 22.
- ⁷ Este tipo de alegorías maniqueas en donde se recurre a la representación animalística para simbolizar hegemonías de poder suele aparecer en la literatura emblemática. Recuérdese el caso de los emblemas de Núñez de Cepeda y el capricho de Goya en donde figura un elefante como símbolo del pueblo hispano.
- ⁸ Ver HERNÁNDEZ MURILLO, Pedro. “Lectura iconográfica de los relieves del retablo del Señor Preso. Iglesia de Ntra. Sra. de La Concepción”, en *Revista de Historia*, 2004, pp. 155-166.
- ⁹ Estos emblemas han sido ampliamente estudiados por Alberto Darías Príncipe y Margarita Rodríguez en *Espacios Inmaculistas en Canarias. Los Templos de Tenerife. Retablo, tipología, iconografía y restauración*, Santiago de Compostela, 2002, pp. 88-89.
- ¹⁰ Ver IGLESIA, N. *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas sombras...de la Inmaculada Concepción de la Virgen*, Edición de Burgos, 1659.
- ¹¹ Recuérdese el comentario de Carrasco de Figueroa al túmulo funerario dedicado a Felipe II en la Catedral de Las Palmas en relación a todo el corpus iconográfico empleado. Ver HERNÁNDEZ MURILLO, P. *La Industria de la muerte en Canarias*, en *Actas de XVI Coloquio Canarias-América*, 2004. En prensa. Para los aparatos efímeros funerarios, ver también AZANZA LÓPEZ, J. *Del libro de emblemas al ceremonial funerario*. En *Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Vol. 1. Castellón, 2000, pp. 551-587.
- ¹² VIERA Y CLAVIJO, J. Compendiosa Noticia de las Cordiales Demostraciones con que se celebró la traslación á Católico Monarca...Carlos III, la Muy Noble y Leal Ciudad de S. Cristóbal de La Laguna en su Proclamación y regocijo en los tres primeros días de junio del corriente año de 1760. Con Licencia en Santa Cruz de Tenerife, en la Imprenta Real de Guerra y Marina, Santa Cruz de Tenerife (año 1760).
- ¹³ Idem, p. 50.
- ¹⁴ Ver HERNÁNDEZ MURILLO, P. “Alegorías y aparatos efímeros e la Fiestas de Proclamación de Carlos III e la Ciudad de La Laguna (1760)”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, Universidad de La Coruña, 2004, pp. 439-446.

- ¹⁵ HERNÁNDEZ MURILLO, P. “Notas sobre un género desconocido en Canarias: Las Relaciones de Sucesos a través de un Manuscrito del siglo XVIII”, en *Actas de XV Coloquio Canarias- América*, LPGC, 2004, pp. 1259-1265.
- ¹⁶ ÁLVAREZ DE SILVA, D. *Descripción de las fiestas dedicadas del Magnifico Templo del Pino de Teror siendo Obispo de estas Yslas el YLTT. S:D: Francisco Xavier Delgado y Venegas. Año de 1767*. Existen dos copias del manuscrito, una se conserva en el Museo Canario y otra en el Fondo del Hoyo y Machado de la Biblioteca Municipal de La Orotava. La obra se encuentra foliada en su totalidad componiéndose de 182 páginas.
- ¹⁷ Ver PEDRAZA, P. *El Barroco Efímero en Valencia*, 1982.