

Los emblemas en Zamora

Patricia Díaz Cayeros

Skinfill Nogal, Bárbara y Eloy Gómez Bravo (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002.

En marzo de 1998 tuve mi primer contacto con el proyecto *Mundus Symbolicus* del Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán durante su Segundo Seminario de Emblemática. No hacía muchos años que el interés en la recopilación de emblemas realizada por Filippo Picinelli, el papel de su traducción al latín por Agustín Erath y el impacto de la obra (en su conjunto) en la cultura novohispana reunía a variados grupos interdisciplinarios e interinstitucionales. Sin embargo, ya habían tenido lugar dos coloquios, el primero en 1994 y el segundo en 1997, y se había publicado la traducción —del latín al español— del primer libro del *Mundo Simbólico* de Picinelli dedicado a “Los cuerpos celestes”. Para esta publicación se utilizaron algunos de los estudios presentados en el primer coloquio, que giró alrededor de la obra de este abad agustino.¹ Con la publicación de

Las dimensiones del arte emblemático, se proporciona al lector una obra que —fundamentalmente— reúne los trabajos presentados en su segundo coloquio.

Al comparar las temáticas abordadas en ambos coloquios resulta evidente la expansión de intereses que —durante esos años intermedios— los estudios de emblemática experimentaron hacia la historia, la historia del arte, la literatura y el derecho. He ahí el acierto del título del encuentro y de la obra producto del mismo. Este creciente interés en la emblemática también explica que el estudio de la obra de Picinelli, de su traductor y de su impacto en la cultura novohispana construya sólo una (la segunda) de las cuatro dimensiones (o secciones) en que los editores han dividido el libro.

Lejos de lo que podría pensarse, la obra no se detiene en 1997 y compensa —de este modo— su tardía aparición. Los editores, Bárbara Skinfill y Eloy Gómez, proporcionan una extensa bibliografía general y varios índices a partir de las 25 participaciones e inician con un “estado de la cuestión” que va más allá de 1997. Dicha revisión abarca tanto los estudios de la emblemática hispana como la traducción al español y estudio de la obra de Picinelli, proyecto que ha funcionado como motor de los encuentros de emblemática del Colegio de Michoacán y que esperamos continúe siéndolo hasta ver salir a la luz el último de los 25 libros del *Mundo Simbólico*. Así, el tiempo parecería ser la primera de *Las*

dimensiones del arte emblemático. Sus cuatro trabajos permiten apreciar la manera en que en España e Hispanoamérica el campo de estudio de la emblemática ha adquirido autonomía, planteando sus propios métodos y problemas y obligándose por ello a la interdisciplinariedad. Es decir, esta área específica y especializada se ha mantenido fiel a la esencia misma del emblema, un género artístico de “naturaleza híbrida” caracterizado por la falta de autonomía de sus partes.² Ha dejado de ser un campo en el que los estudiosos de la literatura y la historia del arte encuentren una manifestación artística de segunda línea para conformar un área indispensable para la comprensión del Renacimiento y Barroco hispánico. Así, el libro destaca con claridad que este discurso mixto —en que los “cuerpos” icónicos y las “almas” textuales son interdependientes— conformó una peculiar rama del simbolismo íntimamente vinculada con las preocupaciones renacentistas en torno a la relación entre forma y significado, imagen y concepto, pintura y poesía o verdad y conocimiento.

Si bien el *Emblematum liber* de Alciato suele ser tomado como “texto canónico dentro del desarrollo del género en el Renacimiento, el Barroco y aun parte

¹ Filippo Picinelli, *El mundo simbólico: Los cuerpos celestes, libro I*, Eloy Gómez (trad.), Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997. En este volumen, editado por Bárbara Skinfill, se introduce el libro de Picinelli con los estudios de Eloy Gómez, Herón Pérez y Carlos Herrejón.

² Véase la participación de Herón Pérez: “De la teoría emblemática de Picinelli a la teoría contemporánea del discurso”.

de la Ilustración”,³ cierto es que los cuerpos de figuras no siempre adquieren una materialización visual, y aun cuando lo hacen, su interpretación en muchas ocasiones se ve obligada a hundir sus raíces en prácticas o tradiciones anteriores a 1531. En esta línea puede situarse la aportación de Linda Báez quien se concentra en el estudio de los “emblemas nudo”, diseños mentales de los que Francisco Petrarca (1304-1374) fuera precursor y que habrían de influir la literatura ignaciana de los ejercicios espirituales. Para ello, la autora se remonta a la fascinante práctica del “arte de la memoria”, indispensable para la comprensión de la oración mental y de sus posibles manifestaciones visuales. Otro ejemplo es el homenaje que Pilar Pedraza hace al *Sueño de Polifilo o Poliphili Hypnerotomachia* y a todos los estudiosos a los que —quinientos años después de su publicación— el análisis de esta novela hermética (de tan difícil interpretación) sigue quitando el sueño. O finalmente, el estudio de la imagen que Pedro Ángel Palou hace a partir de la práctica alquímica de veinte emblemas del libro de Johann Daniel Mylius (*Philosophia Reformata*, de 1622).

Otro de los aspectos que caracterizaron a mucha de la producción emblemática, y a la obra de Picinelli en particular, fue el interés en conformar un saber enciclopédico. El estudio de Sagrario López y sus propias actividades muestran que actualmente este mismo espíritu inspira varias de las investigaciones en torno a la emblemática. Sirva de ejemplo el proyecto “Lite-

ratura emblemática española en internet” de la Universidad de La Coruña que ha establecido una mancuerna entre la pervivencia del antiguo espíritu enciclopédico de los recopiladores de emblemas y el acceso actual a nuevas tecnologías. Además de que es —conforme lo reconoce la autora—, una enorme contribución al problema del difícil acceso a las fuentes. Todo ello bien vale una visita a su ya disponible y cálida biblioteca virtual.

Pasando al campo de la emblemática novohispana y, específicamente, a la reseña de la bibliografía producida durante los últimos veinte años de Bárbara Skinfill, llama la atención el reciente arranque de los estudios sistemáticos y específicos de la emblemática novohispana en México. La autora lo ubica a mediados de los años noventa y destaca el enorme impulso que la historia del arte ha dado al campo, disciplina que considera se ha convertido en la punta de lanza. Esto tendría que enorgullecer a todos aquellos que hace diez años hicieron posible la exposición *Juegos de Ingenio y Agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*, pues si bien los estudios de iconografía e iconología conforman uno de los cimientos de la disciplina de la historia del arte en México, no hay duda que hoy es posible ver aquella muestra como un parteaguas en el estudio sistemático de la emblemática virreinal en las artes plásticas y más particularmente en el seguimiento de una cauta vertiente iconológica preocupada por los límites de la interpretación y, por lo tanto, interesada —como recomendaría Ernst Gombrich— en el estudio de los géneros.⁴

La dimensión que abre la tercera parte del libro es, por un lado, la posibilidad de encontrar nuevos sentidos a obras novohispanas — en algunos casos supuestamente bien conocidas— a partir del descubrimiento de una nueva clave simbólica que en la mayoría de los casos es la literatura propiamente emblemática. Por otro lado, constituye un avance en el conocimiento de los canales de transmisión de la emblemática europea teniendo un papel dominante las lecturas en clave política, moralizadora o pedagógica en la comprensión de su uso en América. La sección inicia con la contribución de Víctor Mínguez, quien establece un marco cronológico para la emblemática novohispana que va de 1560 a 1808 a la par de definir sus características. Si bien reconoce la influencia de la emblemática europea en Nueva España, el autor considera que la producción propiamente local está sustentada básicamente en libros de fiestas o crónicas impresas con grabados o descripciones de jeroglíficos. A pesar de la ausencia de lo que él denomina “emblemática libresca pensada para la lectura privada”, la enorme presencia de discursos emblemáticos en las fiestas urbanas y públicas le ha dado pie a profundizar en los fines propagandísticos de la monarquía y la Iglesia contrarreformista así como en la función didáctica, moralizadora y política de la emblemática. Como una especie de respuesta al llamado final que Mínguez hace para promover la producción de un mayor número de estudios puntuales, le sigue el texto de María Isabel Grañen, quien aborda el tema de una creación emblemática y alegórica propiamente americana. De especial interés resulta su exposición sobre la forma en que alegorías mexicanas y europeas

³ Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1995, p. 31.

⁴ Ernst Gombrich, “Aims and Limits of Iconology”, en *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance II*, London, Phaidon, 1972.

se fusionaron hacia 1583 en los únicos naipes con temática americana que han llegado a nuestros días: un “tarot mexicano” que hoy resguarda el Archivo General de Indias de Sevilla.

Siendo imposible acercarse a la cultura novohispana sin el estudio de sus instituciones y del ejercicio de su poder, se agradece el interés que desde el derecho ha tenido Salvador Cárdenas en la emblemática. El autor plantea el ceremonial de la corte (y en particular, las exequias reales de los siglos XVI y XVII) y los emblemas de Estado como fenómenos jurídicos y políticos y como medios de aculturación y propaganda. Inspirado en la aproximación teológico-política que hacia 1957 Ernst Kantorowicz usara para el estudio de las modernas monarquías occidentales, el autor muestra la manera en que en la Nueva España las imágenes de la soberanía y el poder legislativo y justiciero se ajustaron a la doble corporeidad de la monarquía hispana: la “política”, que nunca moría, y la “física” que periódicamente originaba las honras fúnebres. Por otro lado, se acerca a dichas ceremonias luctuosas como medios de transmisión de la doctrina neo estoica del Estado.

El estudio de Elena Estrada, por su parte, nos muestra la ceguera que se había tenido al considerar como accesoria la presencia de los monogramas de Jesús, Cristo, María, Jesús-María y la Trinidad en la decoración de los proyectos conventuales novohispanos del siglo XVI. Lejos de considerarlos tangenciales a otros temas centrales dentro de los programas iconográficos franciscanos y agustinos, la autora se acerca a estas representaciones desde la temática de los nombres sagrados y evidencia la necesidad de estudiar sus

profundos significados místicos, invocadores y mnemotécnicos y su relación con el misterio del verbo encarnado y la pasión. Asimismo, les da un sitio en un tema más amplio del que es reconocida autoridad: la aplicación de la tipología salomónica del templo revelado a los conjuntos conventuales masculinos novohispanos.

Este tercer apartado de *Las dimensiones del arte emblemático* concluye con dos textos que muestran el declinar de la literatura simbólica, ya sea a partir de la sátira de las costumbres funerarias barrocas (texto de María Isabel Terán) o de la obra de Francisco Eduardo Tresguerras, pues a semejanza del maguey que muere arrojando su más bella flor, el celeyense anunció el deceso de la emblemática con el resplandor de ser no sólo el último gran artista novohispano que —como afirma Jaime Cuadriello— leyó, comentó y se sirvió de libros de emblemas sino que los reformuló. Al recorrer la fecha de 1808 como ocaso de la emblemática, el autor deja abierto el campo del estudio de la pervivencia de la emblemática en el pensamiento ilustrado novohispano.

En 1957, con el objetivo de agregar una dimensión filosófica a los trabajos anteriores de Mario Praz (1939-1947) y —a partir del estudio de la teoría de la “empresa” en Italia— establecer una conexión con la teoría del arte, Robert Klein enunciaba las primeras reglas que se le dieron a este género mixto mostrando aquello que todavía conservaba de la psicología aristotélica, así como los aportes del neoplatonismo renacentista.⁵ Si bien

⁵ Robert Klein, “La théorie de l’expression figurée dans les traités italiens sur les ‘imprese’, 1555-1612”

para Frances Yates este problema podía haberse profundizado a partir de los tratados del arte de la memoria, la estudiosa destacaba la intuición de Klein en torno al papel cambiante de la facultad de la imaginación y su ascenso como vehículo supremo de obtención de la verdad.⁶ Klein explicaba que la estipulación de que las figuras de las sentencias no deberían tener sentido más que por su relación mutua fue una “regla estructural” que en 1556 Girolamo Ruscelli añadió a los primeros cinco preceptos que un año antes Paolo Giovio había dado a las empresas militares y amorosas en su “Diálogo”. Entre otras, ésta fue una regla que, como destacan varios de los textos de *Las dimensiones del arte emblemático*, fue adoptada por Filippo Picinelli. En la misma línea que dictaba la reglamentación de la empresa italiana que por lo menos hacia el año 1600 buscaba que todos sus elementos fueran indispensables y estrictamente suficientes para traducir un concepto único, Herón Pérez explica cómo en la teoría emblemática de Picinelli no tenían cabida los refranes y máximas que por sí mismos, sin la necesidad de un cuerpo, bastasen para obtener un sentido completo. De este modo, el infinito de posibilidades se acotaba para llegar a otro tipo de infinito, el de su aplicación universalizante. Así, esta

(1957), en *La forme et l’intelligible. Écrits sur la renaissance et l’art moderne. Articles et essais réunis et présentés par André Chastel*, Paris, Gallimard, 1970.

⁶ Frances Yates, “A Magical Critic”, en *The New York Review of Books*, 21 de febrero de 1980. La reseña fue realizada a raíz de la traducción al inglés de una selección de la obra de Klein.

última dimensión del libro en que desde distintas aproximaciones los autores analizan la estructura de la emblemática (sus dimensiones icónicas y textuales), de su teoría y práctica, de su forma y funcionamiento es esencial no sólo para la teoría del emblema sino del arte barroco en general y de su actitud hacia la imagen. Es en este sentido que me parece muy

valioso el dilema planteado por Arnulfo Herrera en torno a la dificultad real de esgrimir el sentido de los emblemas, así como la rica reflexión de Mauricio Beuchot en torno a los movimientos semióticos que confluyen en la literatura emblemática.

No hay duda que, más allá de su carácter selectivo, el emblema que los editores han colocado en

la portada de *Las dimensiones del arte emblemático* pronostica el potencial que la obra tiene. Cual águila que mira hacia el sol obligando a sus polluelos a volar alto y asimismo verlo, contribuye a construir un “camino” que al iluminar el conocimiento de la cultura novohispana permitirá que sean una minoría los aguilucho que vuelen de cabeza o en sentido inverso.

Los locos de Dios: los nuevos *endemoniados*

José Ramos Cisneros

André Glucksmann, *Dostoievski en Manhattan*, María Cordon (trad.), España, Taurus-Pensamiento, 2002, 260 pp.

Si Noé hubiera poseído el don de adivinar el futuro, habría sin duda naufragado.

E. M. Cioran

Era el año 356 a. de C., Eróstrato se encontraba en Éfeso. Aquella noche nadie imaginaba la atrocidad que caería sobre la ciudad. El hedor asfixiante a muerte reinaría los tiempos venideros tras el nacimiento de Alejandro o quizá en ese preciso momento en donde Eróstrato, aquel pastor infernal en un día como cualquier otro, tomó la decisión de llevar a cabo su maldad: “¡Hoy desperté con los puños bien cerrados y la rabia insolente de mi condición humana! ¡Pero más que rabia, es el éxtasis!

¡Este día será memorable! ¡Al fin podré llevar a cabo mi más grande ilusión! A partir de hoy, habrá quienes de mi “leyenda sagrienta” harán una “leyenda dorada”. ¡Yo, Eróstrato, seré el más grande de la Historia! Mañana todos dirán con desasosiego desmesurado: ¡Incendió el templo de Diana, dispuesto a todo, incluso a morir para alcanzar celebridad! ¡Estaba fuera de sí, poseído por el Mal!”¹ Ficción y realidad: “Cuanto más grande es la devastación más grande será la gloria.”² Como ficción, uno de los héroes del Marqués de Sade supli-

caba: “Me gustaría encontrar un crimen cuyo efecto perpetuo siga actuando incluso cuando yo ya no actúe.” Como realidad, el 25 de julio de 1995, en la estación Saint-Michel del metro de París, una bomba explotó. El horror, la sangre, el dolor y las lágrimas imperaban. Hubo ocho muertos y 150 heridos —cuerpos desmembrados: brazos, piernas, tímpanos reventados—. Pocos meses después, dos terribles explosiones más, el 6 y el 17 de octubre. La misma pesadilla en la estación del metro Maison-Blanche (18 heridos) y en la rama del RER línea C (30 heridos).³ Jaled Kelkal, un joven musulmán, fue el principal sospechoso del primer atentado.⁴ Sin embargo las

¹ Se dice que Eróstrato de Éfeso incendió el templo de Diana —una de las siete maravillas del mundo—, dispuesto a todo, incluso a morir. Se le condenó a muerte, y toda mención de su nombre fue prohibida bajo pena capital.

² André Glucksmann, *Dostoievski en Manhattan*, España, Taurus, 2002, p. 23.

³ Farid Aïchouine, “Terrorisme islamiste, 1995: 8 morts, 200 blessés a Paris...”, en *Le Nouvel Observateur*, núm. 1978, semaine du jeudi 3 octobre 2002.

⁴ Jaled Kelkal —un terrorista convertido en mártir— llegó a ser