

HUMANISMO, MITOLOGÍA Y EMBLEMÁTICA A MODO DE INTRODUCCIÓN AL ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FLANDES A EXTREMADURA

César Chaparro Gómez
Universidad de Extremadura

Mi participación en este Encuentro Internacional sobre *Los tapices de la Catedral de Badajoz* responde al tesón, insistencia y buen hacer de Ignacio López Guillamón. Gracias a él, o mejor por su culpa, me veo impartiendo esta conferencia o charla inaugural en un congreso de verdaderos especialistas. Para ello, mis competencias —como diríamos hoy en términos académicos— son escasas. Soy Catedrático de Filología latina y en el análisis y traducción de muchos de nuestros textos en latín sale a colación la **Mitología**; sin su conocimiento es imposible abordar con criterio materias como la historia de la filosofía y de las religiones, la literatura, el arte, la música, etc. En segundo lugar, al **Humanismo renacentista** he dedicado también algunos estudios y traducciones: Antonio de Nebrija, Erasmo de Rotterdam, Francisco Sánchez de las Brozas han sido los principales autores tratados. Finalmente, al mundo de la **Emblemática** accedí de la mano de una de las operaciones de la retórica, una pariente pobre de la misma, la memoria, y más en concreto la memoria artificial, que se articula *per locos et imagines* (a través de los lugares y las imágenes) y que abarca todo aquello que tiene que ver con la frase horaciana *ut pictura poesis* (unión de la palabra y de la imagen). Con estos escasos avales, mis palabras son de mera introducción, más bien dirigidas a los estudiantes y público en general y no a los ponentes, a quienes pido benevolencia¹.

Mito y leyenda clásicos: su pervivencia en Occidente

Permítanme unas breves y elementales nociones sobre el mito, especialmente el de origen grecolatino, y su pervivencia a lo largo de la historia. En la sociedad y cultura grecolatinas se contraponían el *mythos* (mito) y el *logos*, entendido este último como la razón o la palabra, la palabra razonada. Cuando la realidad no se podía explicar por medios lógicos o racionales, mediante la argumentación, se echaba mano de la imaginación, y así los hombres creaban mitos. Los mitos son, pues, productos de la imaginación, no de la lógica. El campo del mito disminuye cuando avanza el conocimiento científico y lógico. Mito y realidad son los dos extremos de la cuerda: o relato imaginativo (y por lo tanto irreal) o relato histórico y real. Pero en el medio de esa cuerda hay otro componente: la leyenda. Tiene que ver este vocablo con otro latino (*legenda*), que significa “lo que ha de ser leído”, “lo que ha de interpretarse”. El núcleo de la leyenda es real, histórico; su explicación, su lectura, su interpretación no lo es, es más bien inventada o imaginada. La leyenda no es tanto, o principalmente, un producto

¹ Como es lógico, la bibliografía sobre este tema, en su carácter global y compilatorio, es amplísima. Una visión de conjunto, bien estructurada y didáctica, nos la da el trabajo de Emilio Asencio González, *La Mitología clásica en la Emblemática española*, Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2005; las citas de autores ya clásicos en esta temática (como Seznec, Chevalier, etc.) han sido tomadas del libro de Asencio González.

de la imaginación, es más bien producto del interés de una parte de la sociedad: los hechos ocurrieron, pero no de la manera “interesada” en que se nos han presentado. Digamos que la leyenda es un acto más de propaganda. Así se nos presentan, como legendarios, muchos de los relatos que tienen que ver con las hazañas de reyes o emperadores o con los martirios de muchos santos cristianos.

En otro orden de cosas, la creencia de que la Edad Media fue una especie de “agujero negro” de incultura donde desapareció el legado cultural (incluido el ámbito de los mitos) de Grecia y Roma fue más bien una convicción difundida por los propios humanistas, quienes estaban convencidos de vivir en una nueva era. Según ellos, su época era tan radicalmente distinta de la Edad Media, como esta lo era de la Antigüedad clásica.

En realidad, contra lo que opinaban los propios humanistas, no se produjo una ruptura absoluta de la tradición clásica en la Edad Media: el legado greco-romano había perdurado a través de los siglos con períodos de más o menos acercamientos a ella. En lo que sí llevaban razón los hombres del Renacimiento es en el cambio radical que la actitud general experimentó respecto al mundo clásico en este período. Uno de los aspectos más importantes es el modo de trabajo de literatos y artistas, consistente en la transmutación de los temas paganos en temas cristianos, algo que los artistas paleocristianos ya hicieron a menudo con anterioridad. Los dioses y héroes de la mitología clásica grecolatina se convirtieron en mayor o menor grado en expresión de las virtudes o los vicios que el cristiano debía seguir o evitar.

No hay que olvidar, sin embargo, que amplios sectores de la Iglesia despreciaban y abjuraban de los dioses paganos oponiéndose con fuerza a la utilización de la mitología en la enseñanza. En cualquier caso, estas tensiones tan solo vienen a demostrar que la Edad Media es un período crucial para la conservación y difusión de la cultura clásica. Sin ella el Renacimiento no hubiera podido surgir con tanta potencia y brillantez. Como afirma Jean Seznec, en su obra *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*: “La Antigüedad pagana, lejos de «re-nacer» en la Italia del siglo XV, había sobrevivido en la cultura y el arte medievales; los dioses mismos no *resucitan*, puesto que nunca desaparecieron de la memoria y la imaginación de los hombres”.

Humanismo renacentista y mitología grecolatina

Los hombres del Renacimiento consideraban que los mitos clásicos encubrían bajo su velo poético un significado místico que solo los espíritus más perfectos y elevados conseguían recobrar. Además, en esta sabiduría enigmática coincidían los mitos de la tradición pagana con los de la *Biblia*. De esa manera, la tradición alegórica encontró entre los humanistas una aceptación extraordinaria. Estos consideraban que los sabios de la antigüedad habían cifrado un enigmático mensaje, veraz y profundo, para que pasara desapercibido a los necios e ineducados, y solo llegara a ser interpretado por otros sabios. Los eruditos renacentistas se aplicaron al estudio e interpretación de los mitos como verdaderos herederos de los hombres doctos de la antigüedad, distinguiéndose así de los incultos y vulgares. En alguna ocasión, se rozó incluso la herejía al fundir *Biblia* y Mitología y no aceptar el dogma cristiano sino el sentido alegórico del mismo.

Al conocimiento de la mitología clásica grecolatina por parte de los humanistas contribuyó de forma esencial la elaboración de las verdaderas enciclopedias mitográficas compuestas en la Edad Media, como el repertorio del *Mythografus III* o el *Ovidio moralizado* de Pierre Bersuire. Todos ellos precedieron a la importante compilación que llevó a cabo G. Boccaccio en su *Genealogia Deorum*, quien con su afán erudito y respeto por la Antigüedad clásica constituye el principal eslabón hacia la actitud renacentista. En la creencia de que las fábulas paganas son una alegoría didáctica, Boccaccio trata de conciliar cristianismo y paganismo y a la vez salvar su propia integridad frente a cualquier acusación ante la Iglesia. La obra de Boccaccio sirvió de modelo a los grandes compendios mitológicos posteriores: *De deis gentium varia et multiplex historia. Historiae deorum gentilium* de Lilio Gregorio Gyraldi, que se centra en un estudio de los nombres y los epítetos de los dioses; los *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* de Natale Conti, que se caracteriza por su enfoque alegórico-moralizante, y *Le immagini colla aposizioni degli Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari, que se centra en la iconografía.

Estos manuales son un verdadero ejercicio de erudición para uso de poetas y artistas. Son verdaderos diccionarios mitográficos de gran utilidad en el Barroco, donde ya la influencia de Trento y la Contrarreforma es evidente en ellos. Las Mitologías del siglo XVI tuvieron su continuación en lo que Seznec llama la “Biblia de los Símbolos”, es decir, la *Iconología* de Cesare Ripa, donde las figuras de las divinidades pierden todo valor propio, toda existencia independiente y se convierten tan solo en “velos destinados a recubrir verdades filosóficas y conceptos morales”.

Toda esta compleja y diversa tradición de interpretaciones y desviaciones del mito clásico desembocará en la Emblemática, un saber que permitió reconciliar de manera definitiva lo profano y lo sagrado y que enseñó a descubrir los más ocultos y serios preceptos bajo las más superficiales apariencias. La Iglesia jugó un papel decisivo en su propagación ya que, por un lado, permitía sacralizar el mito dándole un sentido espiritual, y por otro era un método que permitía todas las metáforas y transposiciones significativas posibles. De este modo los libros de emblemas, que van a echar mano de la mitología para ilustrar las verdades de la fe, serán incontables.

Mitología y Emblemática

El manuscrito de los *Hieroglyphica* de Horapolo, descubierto en la isla de Andros, se difundió con enorme éxito desde comienzos del siglo XVI. Horapolo relata cómo cuando los egipcios querían representar alguna idea lo hacían a través de un animal o planta, debido a las propiedades y cualidades de estos. La imagen presenta, por tanto, no solo valores exclusivamente estéticos, sino que va a generar multitud de correspondencias significativas que únicamente el erudito, como iniciado, puede desentrañar. Pues bien, tomando como modelo a Horapolo los humanistas se aplicaron a buscar un equivalente moderno a estos criptogramas de la Antigüedad. Surgió así el emblema en sus distintas variantes: empresa, divisa, símbolo, blasón. El emblema, en palabras de Seznec, es “una imagen que esconde un contenido moral con un comentario explicativo que permite desenterrar este bajo aquella”.

Andrea Alciato fue quien plasmó en su *Emblematum liber* (Augsburgo, 1531) este nuevo lenguaje jeroglífico. El éxito de su obra fue arrollador, con más de ciento

cincuenta ediciones y traducciones en todas las lenguas cultas de Europa. Alciato puso las bases para el desarrollo de un lenguaje ideográfico basado en imágenes que se explican con textos, y con la pretensión de imitar la cultura de la Antigüedad. El emblema consta de tres elementos: lema o mote, escueta frase normalmente en latín; grabado o *pictura* y epigrama, explicación del grabado donde se explicita también la lección moral del emblema. La emblemática llegó a ser una expresión fundamental de la cultura del Renacimiento y el Barroco, reflejo de multitud de intereses y temas, desde el puro entretenimiento hasta la más seria especulación moral o filosófica. Poetas, dramaturgos, literatos y predicadores emplearon con frecuencia emblemas; igualmente es significativo su uso en las artes plásticas. De este modo el emblema ayudó a dar forma a todo tipo de comunicación visual o verbal durante los siglos XVI y XVII. En el emblema se sintetizan literatura y pintura en una manera proporcionada, y en él la imagen ayuda a hacer más entretenida y comprensible la lectura del texto. De esta manera se trata de un aprendizaje que trata de resultar placentero.

En un principio, el código emblemático estaba destinado a una élite intelectual, a unos eruditos que, gracias a su formación clásica, podían entender el mensaje transmitido. Sin embargo la complejidad de los emblemas del siglo XVI se relajó en el XVII, siglo en el que la moda de los emblemas se extendió tanto que se popularizó. El latín se sustituyó por la lengua vulgar y se hicieron más accesibles a otros grupos sociales de menor cultura. De hecho el emblema cumplió una función fundamental además de la moral en los siglos XVII y XVIII. Se trata de la función pedagógica que pretende enseñar a los jóvenes no solo un comportamiento ético, sino aspectos muy variados de la vida y del conocimiento.

Por otra parte, el hecho de que el emblema fuese considerado como el vehículo ideal para inculcar en el hombre el deseo de seguir el camino de la virtud, hizo que la Iglesia favoreciese su difusión y que hombres de Iglesia se interesasen por él. De este modo muchos de los autores de emblemas fueron sacerdotes o religiosos, y de hecho los emblemas se convirtieron en una de las armas de propaganda favoritas de la Compañía de Jesús: a través de las imágenes los jesuitas conminaban a la meditación ante el horror del pecado y los tormentos del infierno.

De la fijación en emblemas de los vicios y las virtudes por medio de imágenes simbólicas del cristiano en general se llegará al desarrollo de estos temas en lo que atañe a la educación del Príncipe en cuanto gobernante y en cuanto persona. Se trata de un tema dominante en la emblemática del Barroco, el emblema político. Ello se hace aún más patente en la emblemática española, donde destaca Diego de Saavedra Fajardo con su *Idea de un príncipe político cristiano*. El emblema se muestra de ese modo como instrumento de propaganda del poder político además del religioso, o mejor, como un instrumento del poder político que busca sus principios en los de la religión cristiana, especialmente católica.

La mitología clásica llega a la emblemática a través de la *Antología Planudea* y de obras tan fundamentales como las *Metamorfosis* de Ovidio. No existe libro de emblemas en el que no aparezcan figuras de la mitología. En ellos los dioses, héroes y otros personajes mitológicos se convirtieron en modelos paradigmáticos de las distintas virtudes o vicios, es decir, cumplieron una función eminentemente moralizadora.

La mitología se instaló con fuerza en la emblemática, como heredera de la rica tradición mitográfica que culminó en los tratados del siglo XVI y sus interpretaciones de distinta índole, y enriqueciéndose a la vez con nuevos “deslizamientos” hacia otros contextos y significaciones, especialmente en los dos campos expuestos: la moral y la política. La emblemática consiguió, de esa manera, que el lector se familiarizara con los personajes de la mitología pagana y que los asumiera con naturalidad como representaciones de los distintos vicios y virtudes. De este modo son infinitos los ejemplos de personajes de la mitología que aparecen en los libros de contenido eminentemente católico como expresión de significaciones que la emblemática había contribuido a difundir. El tantas veces citado Seznec afirma en este sentido. “No olvidemos (refiriéndose a los personajes mitológicos) que tienen una función. O bien simbolizan un vicio o una virtud, o bien traducen una verdad moral. Fauno es la lujuria; Tántalo la avaricia; Belerofonte, la inteligencia y el coraje triunfando sobre las acechanzas; Ganímedes, el alma pura que halla su alegría en Dios...”

La figura de Penélope

Para finalizar esta sencilla contribución y bajando al terreno de lo concreto, podríamos preguntarnos: ¿qué simboliza Penélope, uno de los personajes femeninos, (si no el principal) que sirven de pauta referencial en los tapices de la catedral de Badajoz? La figura de Penélope aparece en la literatura medieval como símbolo de la fidelidad conyugal y perfección femenina. Bocaccio en su obra *De mulieribus claris* dedicará varias páginas a trasladar a sus coetáneos la fama de mujer virtuosa que los autores clásicos (Plutarco, Horacio, etc.) dieron a Penélope. Y como tal se prolonga en la literatura posterior, salvo ligeras excepciones. De hecho, el relato con fin moralista de Bocaccio tuvo una gran difusión e influencia en la posterior sociedad cortesana europea. Por ejemplo, en la literatura: así, en la obra *Orlando Furioso* de Ariosto (Canto 13, estrofa 60, vv. 7-8) se lee: “A Penélope le basta, para igualar a Ulises, con ser casta”. En la pintura, pronto aparecen representaciones de Odiseo y Penélope derivadas de su proyección literaria: Apollonio di Giovanni, Pinturicchio, Luca Signorelli dejan constancia en sus obras de una Penélope esposa fiel y casta. Así Penélope llega a ser símbolo o referente, prototipo de mujer en el Humanismo renacentista y se la identifica con apelativos como *difficilis*, *candida*, *pudica*, *pia*... Erasmo de Rotterdam en sus *Adagia*, Jean Tixier de Ravisi en los *Epitheta*, entre otros, dan testimonio de la Penélope “que sabe regir y gobernar las cosas de su casa... que sufre con paciencia y tesón todas las adversidades... y que se mostró siempre fiel a su marido”.

La interrelación entre arte, literatura y moral (es decir, emblemática) nos lleva inevitablemente al emblema 196 *In pudoris statuam* de la obra de Alciato (**Figura 1**), que resulta básico para la tradición posterior. En él aparece la virtuosa Penélope entre su marido Ulises y su padre Icario. Después de la boda entre ambos, Icario solicitó de Ulises que se quedara con su esposa en Esparta, en su propia casa; ante la negativa de Ulises, y como Icario insistiera, el marido pidió a Penélope que eligiera entre su padre y él; ella entonces no contestó, sino que se ruborizó y se cubrió los ojos y el rostro en señal de vergüenza. Icario comprendió que su hija había hecho una elección y que marchaba a Ítaca con Ulises. Como recuerdo de la acción virtuosa de su hija Penélope, Icario mandó levantar en aquel sitio un santuario al Pudor. Se explica el gesto de Penélope porque procedía de Esparta, lugar por excelencia de las mujeres virtuosas, que por vergüenza cubrían su rostro ante sus maridos. Este modelo de mujer ideal no solo se

ha de ir con su marido, al que ha de querer y estimar más que a su propio padre, sino que además lo ha de hacer “con alguna señal de vergüenza y honestidad”, como afirma Diego López en su comentario a dicho emblema.

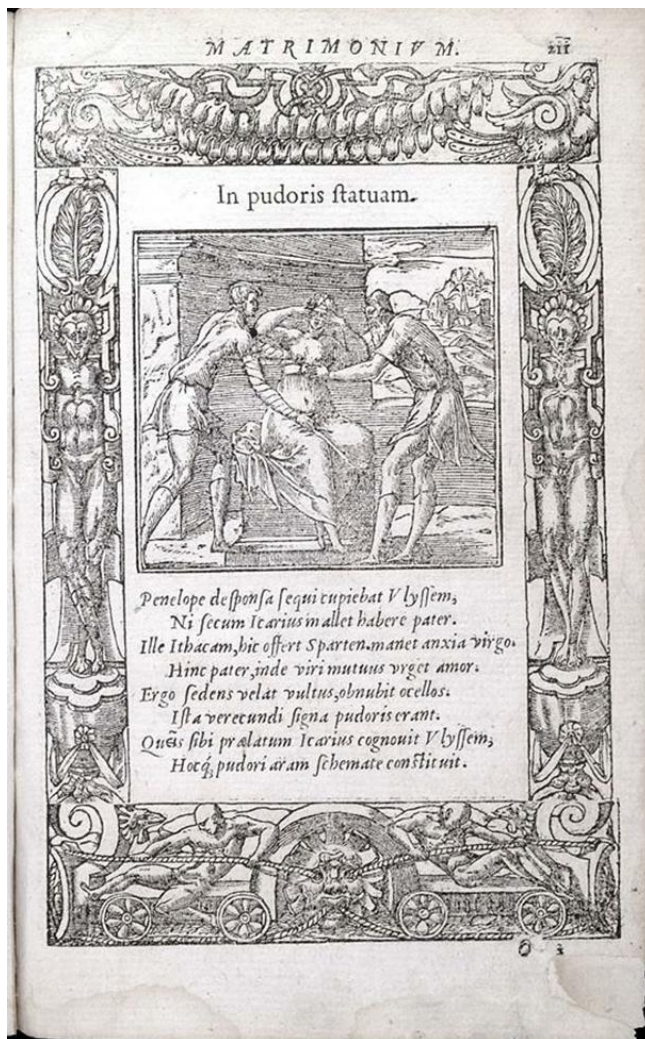


Figura 1.

En los tapices de la catedral pacense aparece en su integridad la historia legendaria de la fiel y constante Penélope, ya desde el principio en que la esposa de Ulises es puesta en relación con la diosa Artemisa, siguiendo la lectura de un pasaje de la *Odisea* (XX, 61-62 y 79-82) donde exclama desesperada: “Que me aniquilen los que poseen las moradas del Olimpo o que Artemisa, de hermosos bucles, me dispare hasta que me lleve a ver a Odiseo bajo la odiosa tierra y no tenga que alegrar los pensamientos de un hombre más perverso”: Penélope pide a la diosa la muerte o lo que sea, con tal de poder encontrarse con su marido y no caer en las manos de los pretendientes a los que tanto detesta.



Figura 2.

Los avatares de Penélope terminan en el “encuentro de Ulises y Penélope”. En el tapiz que les presento (**Figura 2**), se recrea a la izquierda la cruenta escena de la muerte de los pretendientes. A la derecha, se nos ofrece el momento final entre los esposos. Representa justo el momento de la *anagnórisis* (del reconocimiento), cuando Penélope, acompañada de la fiel nodriza Euriclea, reconoce a su marido. El encuentro entre los dos esposos había tenido lugar previamente, pero la reina no había reconocido a Ulises disfrazado de mendigo. Una vez que la libera de los pretendientes, Ulises le describe su lecho conyugal y la reina ya se da cuenta de que puede abrazar a su marido después de veinte largos años ausente. Corre hacia él, poniendo fin a su tormento (*Odisea*, XXIII, 2015 ss.): “Así habló y sus rodillas y su corazón se relajaron al reconocer las señales que continuamente le indicó Odiseo. Después corrió derecha hacia él llorando, lanzó sus brazos alrededor del cuello de Odiseo y besó su rostro”. Penélope mantiene en su cabeza la corona que un amorcillo le había impuesto anteriormente, con lo que su fidelidad y constancia se ven así recompensadas.



Figura 3.

También en los tapices de la catedral de Badajoz hay imágenes emblemáticas, a modo de divisas o empresas. Me fijaré en dos de ellas, de largo recorrido en el simbolismo occidental, especialmente cristiano. Son las del pavo real y del ave Fénix. A la imagen del primero acompaña el lema, mal escrito desde luego, (*Non fina placet, non infina placent*), que debe ser *Non infima placent*, y que se puede traducir como “lo mundano o lo vulgar no agrada” (**Figura 3**). El pavo real es considerado símbolo de inmortalidad y de la resurrección, evocando el hecho de que durante la Pascua cambia su plumaje en su totalidad. También se le asocia en muchas culturas con la belleza o la sabiduría. Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* afirma: “que el pavo real en el Cristianismo simboliza también la rueda solar y por esta razón es signo de inmortalidad; su cola evoca el cielo estrellado”. Hay autores que ven en la figura del pavo real un símbolo de la concordia conyugal al ser este el distintivo de la diosa Juno, protectora de las mujeres casadas: de hecho este animal aparece en monedas romanas de Domitila y Domicia con la inscripción *Concordia augusta*, invocación a la diosa protectora de las uniones imperiales. En esta última interpretación, acorde con la temática de los tapices de la catedral pacense, el pavo real sería imagen de la concordia, constancia y castidad

matrimonial de Penélope. Quedaría la explicación del lema: ¿podría este interpretarse como desprecio por las demás aves, dada la belleza de la que hace gala?

En cuanto a la *pictura* del Ave Fénix (**Figura 4**), esta está acompañada del lema *Quia sola infelix* (“porque sola es infeliz”) en el que se hace referencia a su entidad de “ser único” y, como afirma Piero Valeriano, a su soledad: “La mayoría de los autores, dice, cuentan que habita las soledades orientales, privado de todo comercio con los hombres y lejos de su vista”. Si el pavo real significaba para los cristianos la inmortalidad, e incluso la resurrección por la relación del cambio de cola con la época de Pascua, el ave Fénix, que renace de sus cenizas, significa “resurrección”. Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* afirma: “los cristianos lo consideran, desde Orígenes, pájaro sagrado y símbolo de una irrefragable voluntad de sobrevivir, así como de la resurrección, triunfo de la vida sobre la muerte”. Por otra parte, el lema haría referencia a la infelicidad de Penélope al estar en soledad esperando año tras año a su esposo Ulises.



Figura 4.