

Fecha de recepción: 05/09/2014

Fecha de admisión: 20/09/2014

ALBERTO DURERO: *EL SUEÑO DEL DOCTOR.* EL FUELLE COMO CUERPO DE EMBLEMA

Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE

Universidad del País Vasco

Resumen

El presente comentario se centra en el análisis del fuelle como atributo iconográfico. Diferentes valores semánticos se traducen en las estampas de Alberto Durero que, como damos cuenta, son objeto de «cuerpo del Emblema» para algunos tratadistas.

Palabras clave: Fuelle, Durero, emblemas, iconografía, envidia.

Abstract

This comment focuses on the analysis of bellows as an iconographic attribute. Different semantic meanings have resulted in the prints by Albrecht Dürer which, as we examine, some authors consider as «body of the Emblem».

Keywords: Bellows, Durero, emblems, iconography, envy.

Si bien León Battista Alberti en su tratado *Della pittura* (II) puntualizaba que lo más importante en las artes son los asuntos, las historias que se representan, ha sido nuestro interés discurrir no solamente por los asuntos, también por la propia «historia» que la imagen contiene, es decir, en sus precedentes tanto visuales como literarios. En consecuencia, nos centraremos en «historiar la forma». Es aquí donde toma todo su sentido la Iconografía que es lo mismo que decir la Historia del Arte pues, como Historia, no deja de ser y explicar el tiempo. Por tanto y esencialmente por esta disciplina entendemos el discurso del Arte, el discurrir de la Imagen, a modo de documento, en el tiempo. Así, tratar de sus precedentes establece lo que específicamente entendemos por la Historia del Arte, ciencia que se aleja de otros planteamientos formales objetivamente tratados por aquellos especialistas concedores de técnicas, tratamientos y comportamientos de las Bellas Artes ya catalogadas por Charles Batteux desde el siglo XVIII.

Nuestro comentario se centrará esencialmente en uno de los detalles, el Diablo con el fuelle, recreación que se da cita en la estampa al buril conocida como *El sueño del doctor* o *La tentación del ocioso* que, entre los años 1498 a 1500, una vez llegado a Nuremberg tras su primer viaje a Italia, abriera el maestro grabador Alberto

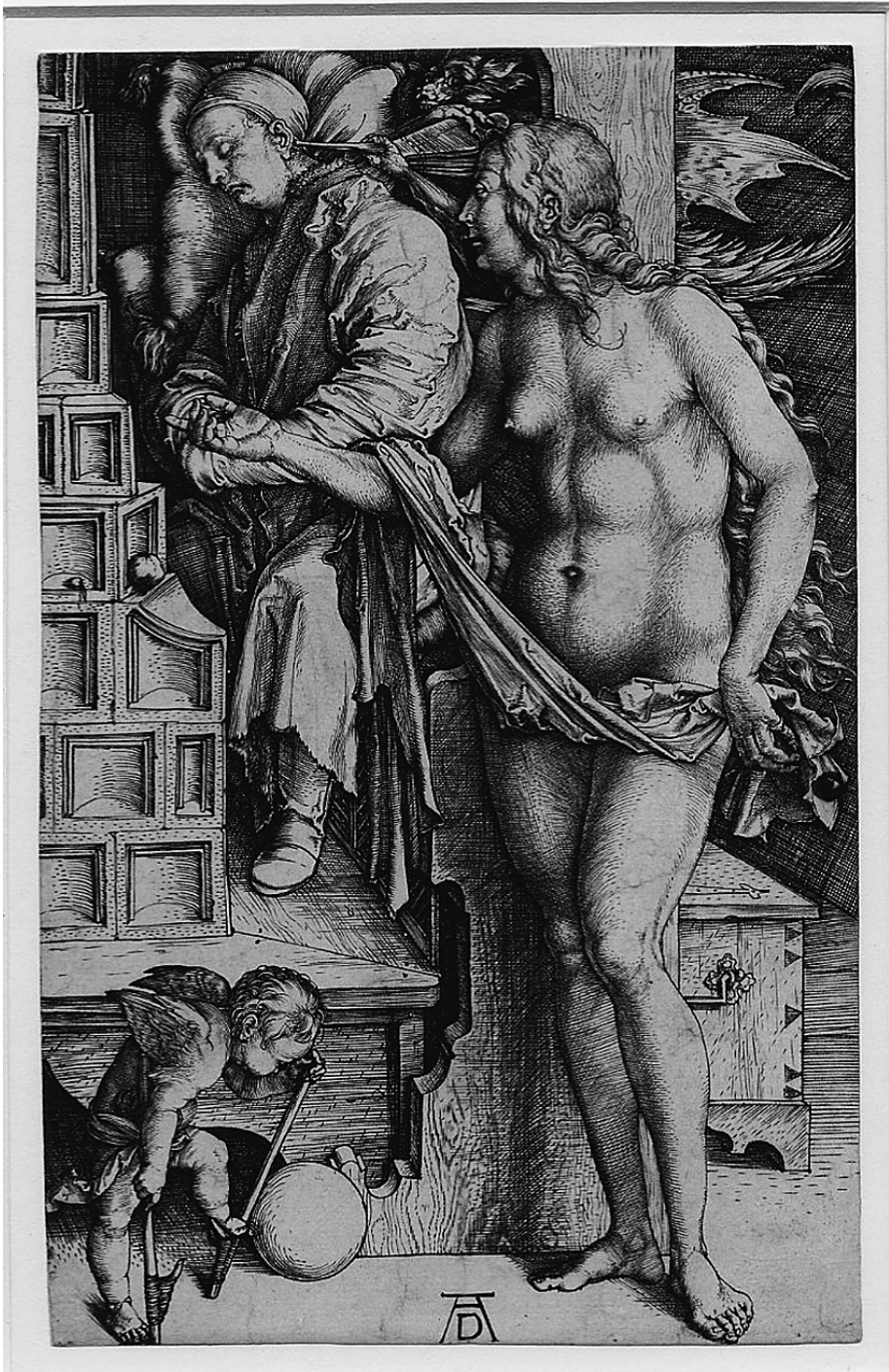


FIG. 1. *Alberto Durero. Sueño del doctor o Tentación del ocioso (buril, 1498-1500).*

Durero (Fig. 1). Por otra parte, daremos cuenta de su incidencia tanto en los grabados como en las ilustraciones de aquella literatura visual y semántica que conocemos como emblemática y que tanto predicamento tuvo entre los siglos XVI al XVIII.

El fuelle como elemento iconográfico se da cita con variados sentidos semánticos. Así ha sido utilizado como expresión de los elementos aire y fuego, también remite a la idea del amor pues aviva la llama espiritual tanto humana como celestial y, como en la estampa que presentamos, constituye una referencia diabólica de malignas tentaciones¹.

1. MELANCOLIA I. UN FUELLE SIN AIRE

Entre las plurales referencias significantes el fuelle bien puede explicar su disposición en la estampa de 1514 que, con el título *Melancolia I*, nos recrea, de manera discreta, el cañón del fuelle dispuesto en la zona inferior de la lámina bajo el monograma del grabador y junto a la entristecida personificación de la Melancolía, acompañado de unos torcidos clavos (Figs. 2 y 2.1). La composición, fue analizada por Panofsky que entendió por ella la recreación, en cierto sentido, de un «retrato» del propio artista:

«Funde, y transforma, dos grandes representaciones literarias, la de la Melancolía como uno de los Cuatro Humores y la de la Geometría como una de las Siete Artes Liberales. Tipifica al artista del Renacimiento que respeta la pericia práctica, pero anhela con tanto mayor fervor la teoría matemática; que se siente “inspirado” por influjos celestiales e ideas eternas, que sufre tanto más hondamente por su fragilidad humana y su finitud intelectual»².

Durero se sintió atraído por el pensamiento teórico y escribió los *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (*Cuatro libros sobre las proporciones humanas* publicado póstumamente en 1528). Este aspecto fue esencial en el artista, mantuvo una vital preocupación por el conocimiento de la medida y proporción como sabemos de sus relaciones con el llamado Maestro del Caduceo, Jacopo da Barbari, y lo deja manifiesto entre otras láminas, en su *Némesis-Justicia* de 1502 y en su *Adán y Eva* de 1504.

Si bien Durero en su juventud consideró poder captar la belleza a través de la escuadra y el compás, pronto daría cuenta de las limitaciones de este ejercicio y de su impotencia por alcanzar lo humanamente imposible que, si bien el pensamiento

¹ El fuelle en relación con el elemento aire lo podemos apreciar en estampa abierta por Jost Amman. Como referencia a los elementos se asocia generalmente con el fuego, así lo apreciamos en láminas de Philippe Galle, Cornelis Schut y Crispin van de Passe.

En referencia a la idea del amor podemos reparar en los emblemas de: Ludovicus van Leuven, *Amoris divini et humani antipatía* (1629); Daniël Heinsius, *Quaeris quid sit Amor* (1601); Daniël Heinsius, *Emblemata amatoria* (1608); Daniël Heinsius, *Ambacht van Cupido*, from: *Nederduytsche poemata* (1616); Otto Vaenius, *Amorum emblemata* (1608) y Otto Vaenius, *Emblemata aliquot selectoria amatoria* (1618).

² PANOFSKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, 1982, pp. 184-185.

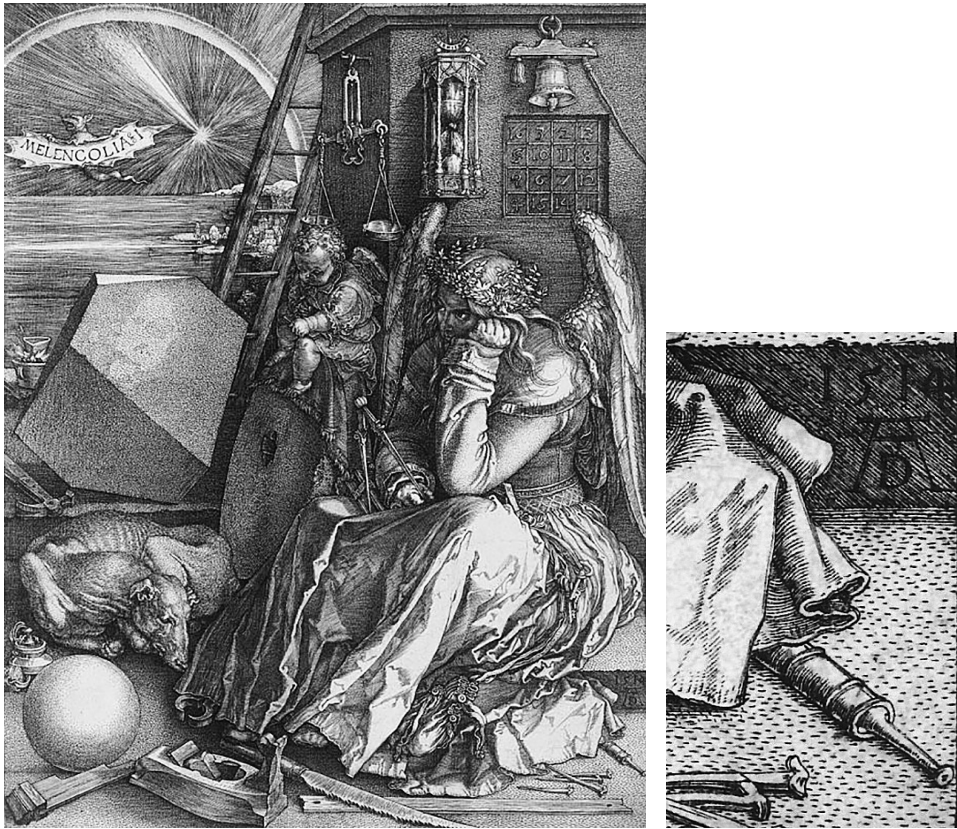


FIG. 2. Alberto Durero. Melancholia I (buril, 1504).

puede plantear, la práctica no logra resolver, de ahí que Panofsky, como hemos señalado, llegue a considerar la *Melancholia I*, en cierto sentido, como un retrato espiritual del propio artista.

El maestro grabador ilustró los *Hieroglyphica* de Horapolo, aspecto esencial ya que podemos entender que una de las claves en su lectura se puede considerar a través de estos jeroglíficos que, hasta la fecha, no se ha precisado en toda su importancia (Fig. 3). No encontramos comentarios sobre la escalera que observamos junto a la arquitectura de la torre donde se presenta el cuadrado mágico. Curiosamente, uno de estos jeroglíficos nos habla de este elemento apoyado igualmente en una fortaleza o torreón para señalar:

«Una escalera representa “asedio” a causa de la irregularidad».

Es decir, así como la escalera remite al asedio de la fortaleza y se justifica en su irregularidad, de igual manera *Melancholia I* no es otra cosa sino un asedio a la mente, una tensión del alma que se produce por la búsqueda humana de soluciones imposibles, de irregularidades no mensurables por el genio artístico que impiden

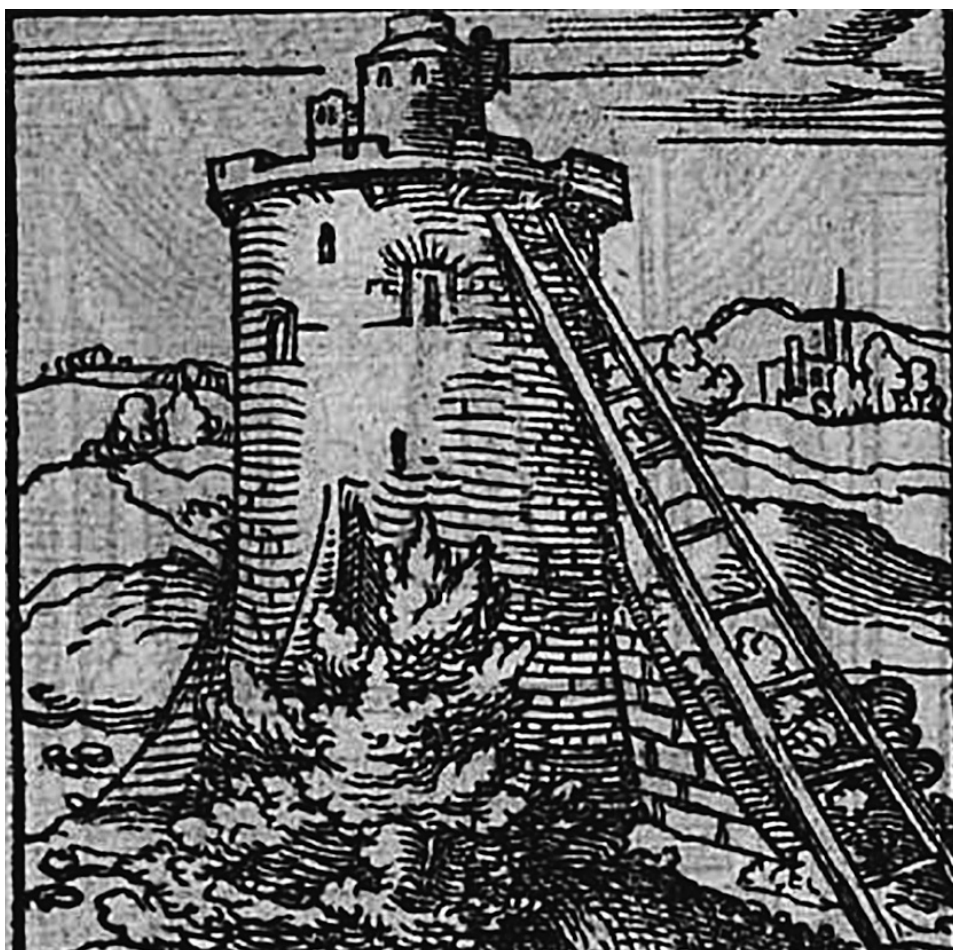


FIG. 3. *Horapolo. Asedio. Edición Mercero. París, 1551.*

alcanzar la belleza absoluta, la *Idea* en su manifestación estética. En este sentido sabemos y hemos dado cuenta de sus Cuatro libros sobre formas y proporciones humanas, impresos seis meses después de la muerte del artista (1528). En ellos, a juicio de Winzenger, el mayor esfuerzo de Durero consistió en querer demostrar, sobre la base de su condición platónica, que detrás de la apariencia imperfecta se oculta la belleza absoluta, que es mensurable y hasta reducible a formas. Pero tras muchos esfuerzos la labor resultó infructuosa, por lo que el insigne grabador afirmó:

«En verdad, ignoro lo que es realmente la belleza»³.

³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., «Durero y los Hieroglyphica. Tres estampas y una pintura. *Némesis (La Gran Fortuna). La Justicia. Melancolía I. Cristo ante los doctores*», *Archivo Español de Arte*, vol. 79, n.º 313, 2006.

En consecuencia, el cañón del fuelle que, en la estampa queda en reposo y desinflado, adquiere todo su significado en relación con el fuego que se da cita justamente en el extremo opuesto. El fuelle es alimento, aviva la llama, la inspiración en el artista como creador. Una inspiración que queda, como en el fuelle, sin aire, extasiada en el propio pensamiento, entristecida por incapacitada para generar respuestas físicas a unos planteamientos de naturaleza espiritual.

Por otra parte, la personificación de la Melancolía destaca por sus abiertos ojos, se acompaña de alas, bien de halcón o de águila y dispone de una guirnalda sobre su cabeza. Estos aspectos nos llevan a pensar en Durero, pues de seguro conocería la tantas veces señalada divisa de Leon Battista Alberti, el ojo alado, recreado en sus escritos y medallas como la de Matteo di Pasti hacia 1450 con el lema: *Quid tum* (Ahora qué), todo un mote anhelante, melancólico y creativo para el tratadista italiano.

El ojo alado en referencia al órgano principal del hombre en el conocimiento le convierte en mimesis de Dios, ojo del mundo que todo lo ve, y las alas del ave más veloz supone una referencia a la rapidez en el pensamiento. Es así que la primera condición del acercamiento a la perfección es la mirada, la observación. El poder del águila desafía al sol con la mirada, una mirada del hombre renacentista que pretende imitar la creación divina en su hacer artístico, geometrizando y racionalizando el mundo en el que vive, su particular microcosmos. Pero si este «hacer» se puede mensurar –de ahí el cuadrado mágico y los instrumentos geométricos– no ocurre lo mismo con el veloz pensamiento que genera un asedio a la mente, planteamientos imposibles que superan el arte y dan salida a toda una melancolía –recreada con alas caídas– que lleva a la afirmación del artista:

«En verdad, ignoro lo que es realmente la belleza».

En consecuencia, falta aire en el fuelle para aventar el fuego de la creatividad. Por tanto, un pensamiento contrario al de Alberti quien por su divisa entendía que todo se puede adquirir y comprender mediante el intelecto, con el esfuerzo constante a manera de águila. Así, en Durero, las alas reposan, no vuelan.

Alberti, en su manuscrito *Anuli*, «los anillos», propone mediante la figura de Philoponius, un intento de acercar lo humano a lo divino. Son doce anillos los que Philoponius debe presentar a Atenea. Si en el primero discurre sobre el ojo alado para explicar la omnisciencia de Dios y un recordatorio para ser intelectualmente perspicaz y vigilante⁴; el séptimo de los anillos nos habla de las alas, concretamente de Pegaso y nos dice que siempre las debería usar el hombre para alcanzar el ingenio, el conocimiento y la virtud, pues a modo de Pegaso ha de volar sobre el océano de la malignidad humana sin descanso.

En Durero, las alas de la creación, como se ha señalado, no presentan movimiento alguno, toda una nueva visión del *Quid tum* de Alberti, un «ahora qué» que expresa cansancio, melancolía por la ausencia de respuesta.

⁴ HILL, G. F., *Corpus de medallas italianas del Renacimiento antes de Cellini*, Londres, British Museum, 1930, n.º 16-18.

2. UN FUELLE A MODO DE TENTACIÓN. EL *SUEÑO DEL DOCTOR*

En el presente comentario, como precisamos, nos centraremos en la imagen del Diablo acompañado del fuelle como una representación que, tras Durero, se plasmará con idéntico significado en diferentes composiciones artísticas.

Panofsky estableció la lectura de esta lámina, el *Sueño del doctor*, señalando:

«He aquí un hombre de edad adormecido en un banco, al lado de una estufa enorme y al parecer bien caliente (hay frutas puestas a secar en los baldosines); su cuerpo descansa cómodamente sobre gruesos cojines. Como en muchas otras “moralidades” tardomedievales, este hombre que dormita cuando debiera estar trabajando o rezando personifica el vicio de la Acidia o Flojedad».

No extraña esta relación del almohadón con el vicio de la Pereza, así lo apreciamos en el dibujo atribuido a Andrea Mantegna donde se recrea una pareja en su desnudez reposando sobre una cama con singulares y destacados almohadones. También observamos a Cupido sumido en profundo sueño; a dos sátiros, uno con una almohada y el otro, junto a la mujer, moviendo el aire y ventilando la habitación. La descripción nos lleva a entender la composición en el mismo sentido, como una referencia al sueño que la semilla del Diablo procura y por la cual, por sus tentaciones, llega el abandono de los deberes sometiendo al hombre al sueño en los placeres amorosos expresados en Cupido.

El almohadón remite a este sentido, así lo apreciamos en la pintura del Bosco a finales del siglo XV y conservada en el Museo del Prado sobre *Los siete pecados capitales* donde el perezoso dormita, junto al fuego, sobre un almohadón. Uno de los emblemas de Otto van Veen (Vaenius) editados en 1607, propone en su lema o mote: «El demasiado sueño alimenta los vicios». El cuerpo del emblema figura el Vicio mediante la Envidia y el Amor (Cupido con su carcaj) y recrea a un hombre sobre la cama de la que sobresale el almohadón dispuesto a comenzar la lectura. Leemos en el epigrama:

«Tenga el cuerpo su reposo,
Mediante la dulce calma
Del sueño; mas es forzoso,
Que no sea perezoso,
Porque daña mucho el alma,
Y es cosa Santa, y sana,
Darse a las buenas Letras de mañana»⁵.

En la serie sobre los pecados capitales diseñada por Pieter Brueghel y grabada por Pieter van der Heyden hacia 1558, se figura la Pereza mediante una mujer que descansa sobre un asno y a quien el Diablo ofrece un almohadón. También lo apre-

⁵ VEEN, Otto van, *Quinti Horati Flacci Emblemata*, Amberes, 1607. Impresa por J. Verdussen de Amberes y dedicada al Archiduque Alberto. La edición castellana de 1672 lleva por título *Teatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos*. Hemos consultado la edición de Amberes (1733).

ciamos en Pieter Furnius en su serie del siglo XVI sobre los vicios y virtudes al considerar la Vigilancia y la Pereza. De igual manera se manifiesta en la serie de George Glover sobre los pecados capitales estampada a comienzos del siglo XVII y en Thomas Bewick en el XVIII.

Panofsky, repara en unos versos de Sebastian Brant que explican una y otra recreación de las que vamos dando cuenta:

«El holgazán no sirve para otra cosa que para ser un lirón en letargo invernal y que le dejen dormir cuando quiera. Estar sentado junto a la estufa es su deleite... Pero el malo se aprovecha de su pereza y pronto siembra en ella su semilla. La pereza es la madre de todos los pecados...»⁶.

Es así que el «malo» se aprovecha de la pereza, es decir, el Diabolo con el fuelle o el sátiro con el paño moviendo el aire para un agradable descanso; ambos siembran la semilla de la lujuria que se expresa a través de Venus y Cupido. Por ello, Sebastian Brant, precisaba en su relato:

«la acidia engendra la lascivia y entrega al ocioso a las tentaciones de la lujuria»⁷.

En la lectura del buril, el estudioso alemán explica la figura de Venus en referencia al Diabolo y lo hace siguiendo una leyenda medieval que justifica en el anillo que porta la diosa de la belleza. La narración da cuenta de unos niños que, jugando a la pelota, se les escapó y, al ir a buscarla, el joven se encontró junto a una estatua de Venus que, por su belleza, le dejó extasiado. El Diabolo estaba en el interior de la escultura y llamó al joven a quien incitó a disponer su anillo en la mano de Venus a modo de compromiso. El joven, arrepentido, quiso recuperarlo pero no lo consiguió, el Diabolo lo impedía hasta que un sacerdote pudo lograrlo; tras ello, el joven, se convirtió al cristianismo.

El «malo» viene expresado por el Diabolo con el fuelle introduciendo las pasiones en la oreja del ocioso, las tentaciones lujuriosas explicadas por Venus, diosa de la belleza sensual. El historiador cuenta el sentido que Cupido toma en la estampa, nos dice que quiere montar sobre unos zuecos, aspecto que explicaría la inconsistencia de lo amoroso en edad avanzada.

Una pintura anónima recrea el *Juicio Final con los siete pecados capitales y las siete obras de misericordia*, fue compuesta hacia 1490 en los Países Bajos del norte y, en la actualidad, se conserva en el Maagdenhuismuseum, O.C.M.W. de Amberes. El óleo supone el precedente más directo como modelo iconográfico de este argumento en Durero (Figs. 4 y 4.1), así lo considera Panofsky y podemos apreciarlo en uno de sus paneles, concretamente en la figuración de la Pereza donde aparece un hombre que, reposando sobre un almohadón en profundo sueño, recibe la visita del Diabolo quien, a través de su oreja, pero sin el citado fuelle, inspira todo un perverso imaginario al perezoso. En la tabla, el Diabolo es incitador en los siete

⁶ Cf. PANOFSKY, E., *op. cit.*, p. 94.

⁷ Cf. PANOFSKY, E., *op. cit.*, p. 94.



FIG. 4. Anónimo. Juicio Final con las obras de misericordia y los pecados capitales (Maagdenhuismuseum, Amberes) (finales siglo XV).

pecados y es en otros dos, la envidia y la gula, donde dirige su mano a la oreja del pecador.

Pereza que lleva a la lujuria, relación semántica en el buril de Alberto Durero. Con anterioridad, El Bosco, en la señalada pintura sobre Los pecados capitales, dispone al Diablo tomando con su brazo la cabeza del lujurioso a quien susurra en su oreja.

El Diablo acompañado por el fuelle lo apreciamos en miniaturas medievales ya a partir del siglo XIII. En el *Salterio de Luis y Blanca de Castilla* (Paris BNF-Bibliothèque de l' Arsenal Ms. 1186, f. 1v. c. 1225) se figura el seno de Abraham; en la zona inferior, el Diablo, con el fuelle, alimenta la caldera infernal. También y, entre otros variados ejemplos, lo vemos en el argumento miniado sobre el castigo de Nerón (c. 1317) realizado por el maestro de san Ivo y san Dionisio en la *Vita et passio beati dionysii*.

Aspectos iconográficos, en la relación con la estampa de Durero, podemos encontrar en la obra *Speculan Historiale* de Vincent de Beauvais (c. 1463). Aquí, reparamos en la ilustración de san Laumer atormentado por el Diablo, pues se acompaña del fuelle sobrevolando al santo a quien trata de asolar con las tentaciones, con el engaño que alimenta los vicios. Similar composición la apreciamos en las *Hours of Philip of Burgundy* realizado en Brujas (c. 1500), donde el Diablo con el fuelle apaga la vela de santa Genoveva, expresión de su espiritualidad, que el ángel vuelve a encender (f. 218r). La iconografía se repite en el Libro de Horas al uso de París del año 1524 (f. 116r).

Durero, como es conocido, se inició en el conocimiento de la entalladura en el taller de Michael Wolgemut hacia el año 1486. Fue en dicho taller donde se ilustró la conocida *Crónica de Nuremberg* de Hartmann Schedel editada en 1493. En este sentido, no es extraño que el artista conociera y participara en las múltiples ilustraciones en entalladura que se dan cita en el señalado incunable.

El buril que comentamos, tiene precedentes en las miniaturas que hemos dado cuenta pues en ellas el Diablo se acompaña con el fuelle como elemento maligno. En nuestro caso, es el Diablo quien dirige con claridad la tentación, el cañón del fuelle, a la oreja del ocioso. Sobre el particular no podemos obviar la entalladura que forma parte de la citada *Crónica*, concretamente la estampa sobre *La muerte de Simón el Mago*, pues en ella, aunque sin fuelle como en la pintura anónima de 1490, es el Diablo quien habla a la oreja de Simón procurando su maligna tentación (Fig. 5).

También el aventador lo apreciamos en los grabados que, con anterioridad, abriera Martin Schongauer. En la lámina, el fuelle aparece en el suelo, junto al fuego, mientras dos jóvenes se enfrentan en una pelea. Es el fuego imagen de lo colérico y, el fuelle, se presenta como instrumento que aviva las llamas, como imagen de una cólera que se alimenta a sí misma. Con esta intencionalidad lo apreciamos en los emblemas de Georgette de Montenay, *Cent emblemes chrestiens* (c. 1615), donde dos hombres se enfrentan, uno de ellos porta la maza y el otro un fuelle que dirige hacia la oreja del enemigo avivando con ello la cólera, de ahí su lema: *Patere* (Abierto).

Por el fuelle, Cesare Ripa, en su *Iconología* editada en Roma en 1596, entiende la Discordia y ha de recrearse mediante:



FIG. 5. *Hartmann Schedel. Crónica de Nuremberg. Entalladura muerte de Simón el mago (1499).*

«Mujer con los cabellos pintados de numerosos colores. Llevará en la diestra un fuelle y en la siniestra una candela encendida. En cuanto al fuelle y el fuego encendido que en las manos lleva, muestran justamente como la discordia tiene su origen en el alimento que las malas lenguas exhalan, fomentando la ira en los cálidos pechos de los hombres»⁸.

Por tanto, el fuelle podemos considerarlo en relación a la cólera, a la perturbación del ánimo y así quedó representado en la estampa editada por Heronymus Cock sobre *Las vicisitudes del género humano* donde el aventador define y es atributo de la Perturbación. Cock recrea en 1564 *El triunfo de la Envidia; Invidia*, mediante una bruja que roe el corazón sobre un carro conducido por *Livor* «Odio»; caminan a su lado *Bellum* «Guerra», sosteniendo una lanza y *Perturbatio* con fuelle, *Inquietas* y *Malevolentia*, los dos caballos responden a *Detractio* «Difamación» y *Calumnia*.

Cesare Ripa explica que la Perturbación debe figurarse mediante:

«Mujer vestida de colores variados que ha de llevar un Fuelle entre las manos. La Perturbación que puede producirse en la vida de los hombres, proviene de aquel desorden de las primeras cualidades del alma, que en ocasiones trastorna las opiniones de los Magistrados y de los Pueblos. Dicho desorden, que se conoce y percibe en el orden confuso provocado por la perturbación, no consiste sino en los vicios que implican desunión y desigualdad. Por todo ello podemos alegar que la causa originaria de la perturbación radica en las desigualdades, de lo cual se simboliza mediante el Fuelle, que con el aire que expulsa aumenta y acrecienta la temperatura del fuego, haciéndolo más grande de lo que era».

Con este sentido de perturbación del ánimo hemos de considerar el fuelle en el buril que nos presenta el maestro de Nuremberg. Es el Diablo quien aviva el sueño del perezoso, quien introduce en su oreja perturbaciones maliciosas que procuran el vicio en el espíritu como ha indicado el historiador Panofsky.

La estampa de Pieter de Jode abierta en 1595 se presenta como una alegoría de la Ociosidad. En ella observamos al joven sentado sobre almohadones, a la mujer con el perrito en sus piernas asistida por un sirviente y, junto a ellos, dos hombres que tratan de calentarse en un fuego alimentado mediante el fuelle. La lámina así se traduce, imagen de quienes se deleitan en la pérdida del tiempo, en la ociosidad.

Con similar intencionalidad observamos la composición editada por Theodor Galle en 1603. En la lámina, abierta por Mallery, un joven se encuentra bailando bajo un fuego donde se da cita el Diablo quien, con un fuelle, alimenta el órgano que teclan dos músicos. La estampa señala y explica esta figuración pues es el Diablo quien alimenta la voluptuosidad del ocioso (Fig. 6). El texto que acompaña el grabado señala su fuente en el libro de la *Sabiduría 2* donde leemos:

«Vengan, entonces, y disfrutemos de los bienes presentes, gocemos de las criaturas con el ardor de la juventud. Embriaguémonos con vinos exquisitos y perfumes, que no se nos escape ninguna flor primaveral» (II, 6-7).

⁸ En sentido contrario dispone el fuelle Corrado Giaquinto en su *Alegoría de la Paz y la Justicia* (c. 1754, Museo del Prado), pues el querubín con el fuelle aviva el fuego para quemar las armas de la guerra.



FIG. 6. Charles Mallery. El Diablo alimenta la ociosidad. 1603. Lámina en edición de Theodoro Galle.

3. EL FUELLE Y SU SENTIDO COMO CUERPO DEL EMBLEMA

La iconografía que nos ofrece Durero no desaparece, y en estampas y libros de emblemas queda manifiesta. Vamos a detenernos en el libro de André Friederic que fuera editado en Francfurt en el año 1617. En este repertorio de emblemas aparece el Diablo con el fuelle siguiendo la iconografía propuesta por Durero en tres ocasiones. Se da cita como cuerpo del emblema, es decir, compone la imagen bajo el mote y sobre el respectivo epigrama.

La edición tuvo una notable importancia pues, en la misma fecha y ciudad se publica en francés por Jacques Zettre con el título: *Emblemes nouveaux; esquels le cours de ce monde est desseint et representé par certaines figures desquelles le sens est expliqué par rimes: dressés Pour plus grande incitation au gens de bien et honorables, d'ensuivre la pieté et vertu, Pour sincere instruction et advertissement aux merchans et dissolus de fuir le vive. Prémierement en Allemand par A.F., et maintenant en François, pour le bien la jeneusse, et du simple peuple. Mis en lumiere par Jacques de Zettre. Francoforti Apud Lucam Genes Anno 1617.*

El tratado presenta 81 emblemas. En el XVI y con el mote *Hör beyde Theil* «Escuchar en todo asunto» (Fig. 7), se figura a un hombre maduro centrado en su estudio y sentado en la mesa de trabajo, a su lado vemos un Diablo acompañado del fuelle cuyo cañón trata de introducir en la oreja. Sobre el estudioso una escalera que comunica con el cielo. En la declaración del presente emblema nos dice que el verdadero conocimiento está en las Escrituras, que nunca se ha de fiar del maligno pues todo lo confunde y perturba aunque se presente como fiel compañero. Por ello se debe tener la oreja cerrada a sus vientos y confiar solamente en Cristo (de ahí la escalera que, a modo del sueño de Jacob, une la tierra con el cielo). Así, el Diablo es un espíritu lleno de malicia que asalta constantemente, por ello siempre se debe estar en guardia ante sus artimañas.

En este sentido, Cesare Ripa habla del fuelle como imagen de la Adulación, precisando que ha de figurarse mediante:

«Una mujer alegre, con el cabello recogido, que irá vestida con tonos variados. En la diestra llevará un fuelle para atizar el fuego, y en la siniestra una cuerda, teniendo un camaleón a sus pies... El fuelle, instrumento apropiado para encender el fuego, lo es también para apagar la lumbre, una vez encendida con su viento sólo; queriéndose indicar que los aduladores, con viento de palabras vanas, encienden el fuego de las pasiones en quienes gustosos los escuchan, así como otras veces apagan la lumbre de la verdad, que hasta entonces su oyente mantenía para mejor conocerse».

En su emblema XLI y bajo el mote *Ruhmredigkeit eines Weltweisen*, «Los mundanos gustan de ostentaciones» recrea la figura de un hombre que, con una de sus manos, sostiene la esfera mientras la otra se alza al cielo. Sobre la esfera se dispone al Diablo con el fuelle que airea su oreja; el esqueleto de la Muerte, con el reloj de arena, dirige una flecha hacia su corazón. A sus pies se presenta el zorro (Fig. 8). Nos dice que la esfera remite a lo mundano que es alentado por el Diablo, el zorro expresa el engaño que hace olvidar lo efímero de la vida, la llegada de la Muerte



FIG. 7. André Friederic. Emblema XVI: Hör beyde Theil (escuchar en todo asunto).
Francfurt, 1617.

Les hommes mondains sont addonnés à vantance



L E monde je condui usant de tromperie
 Comme le fin renard, j'abbuse les humains;
 Je n'ay cure de Dieu, je commets actes maints,
 Satan, l'Enfer, la Mort me sont pour moquerie.

FIG. 8. André Friederic. Emblema XLI: Ruhmredigkeit eines Weltweisen,
 «Los mundanos gustan de ostentaciones».

que, sin previo aviso, hiere y mata. En el emblema señala a la discordia como dominio en el ser humano, habla del mundo como lugar lleno de engaños que lleva a considerar al demonio, el infierno y a la Muerte como meras burlas. Así leemos en su epigrama:

«Conduzco el mundo con engaños
Como el zorro abuso de los humanos
No me cuido de Dios y cometo muchos actos
Satán, el Infierno, la Muerte para mí son burlas».

Similar idea y con los mismos elementos iconográficos se aprecia en la estampa de comienzos del siglo XVII que realizara Matthäus Greuter ilustrando el *Psalmo 3* donde David en su huida de su hijo Absalón pone su confianza en Dios:

«Señor, ¡qué numerosos son mis adversarios,
cuántos los que se levantan contra mí!
¡Cuántos son los que dicen de mí:
“Dios ya no quiere salvarlo”!
Pero tú eres mi escudo protector y mi gloria,
tú mantienes erguida mi cabeza.
Invoco al Señor en alta voz
y él me responde desde su santa Montaña.
Yo me acuesto y me duermo,
y me despierto tranquilo
porque el Señor me sostiene.
No temo a la multitud innumerable,
apostada contra mí por todas partes.
¡Levántate, Señor!
¡Sálvame, Dios mío!
Tú golpeas en la mejilla a mis enemigos
y rompes los dientes de los malvados.
¡En tí, Señor, está la salvación,
y tu bendición sobre tu pueblo!».

En la lámina, el rey David se encuentra acostado, la escalera se recrea por medio de cabezas de querubines, la Muerte a sus pies abre la tumba, la dama sostiene la esfera en referencia a la vanidad y ostentación, la lanza remite a la llegada de la Muerte y, finalmente, el Diablo dirige el fuelle de la tentación a la oreja del monarca (Fig. 9).

Un aguafuerte anónimo siguiendo la posible invención de Rubens resume este contenido iconográfico figurando a una mujer acompañada de una vela encendida, imagen de la mujer prudente. Sobre ella se dispone un ángel y el Diablo que orienta el fuelle hacia la oreja de la dama.

En el emblema XLV y con el mote *Machiavellische Bossen* «La venganza es perjudicial» recrea la figura de la envidia sobre un pedestal con su iconografía tradicional, serpientes en sus cabellos y devorando el corazón. Dos perros se enfrentan entre sí como expresión de este vicio según se aprecia en recreaciones medievales. Un Diablo toma el fuelle que dirige hacia la envidia (Fig. 10).



FIG. 9. Matthäus Greuter. *Ilustración Psalmo 3*. David en su huída de su hijo Absalón. 1600.

La Envidia solía representarse en un primer momento mediante una mujer que mordía a una víbora, animal que encarnaba los vicios y que toma su fuente de Ovidio (*Met.* II, 768-770: «comiendo la carne de víboras, alimento de sus vicios»). La representación de Giotto en la capilla de la Arena en Padua sigue esta iconografía. Más tarde se generaliza otra figura alegórica que apreciamos en los *Emblemas* de Alciato editados en 1531 y donde la envidia come la carne de la víbora mientras que, con su mano, roe el propio corazón. Posteriormente y en el siglo XVI, aparece la iconografía que observamos en el emblema de Friederic; se inaugura en una ilustración para la edición alemana de Petrarca, *De los remedios contra la próspera y adversa fortuna* (1532), donde observamos a la envidia devorando su propio corazón y precisando en su mote: «De los envidiosos» (Fig. 11)⁹. La singularidad de esta

⁹ Francesco Filelfo, erudito del siglo XV florentino, dedicó algunos de sus estudios a los jeroglíficos egipcios. Se le sabe en Milán hacia 1440 acompañado de Filarete, quien nos cuenta, como recoge Curran, que los antiguos egipcios describían la envidia mediante una anguila. Sin duda Filelfo, que poseía una copia de los *Hieroglyphica* de Horapollo, llegados a Florencia en 1420, equivoca la anguila con la víbora que se relaciona con el odio. Esta consideración de la anguila en referencia a la envidia, se puede entender por cuanto la anguila vive solitariamente, parece que odia a los otros animales. La relación odio-envidia fue común en la antigüedad. CURRAN, B., *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, 2007, p. 85; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Los Hieroglyphica de Horapolo*, Madrid, 1991.



FIG. 10. André Friederic. Emblema XLV: Machiavellische Bossen.
«La venganza es perjudicial».

edición merece una reseña por nuestra parte ya que son importantes sus aportaciones iconográficas a la edición de Otto Vaenius conocida como *Teatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos* que se editara en Amberes en 1607 y que tanto influyera en los artistas del siglo XVII.

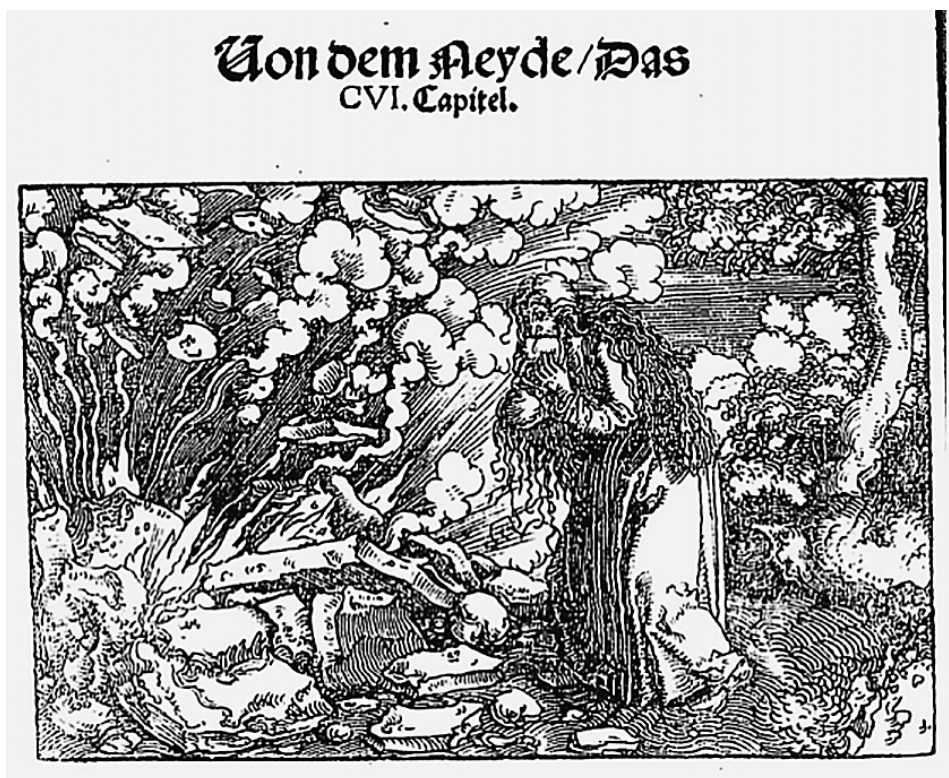


FIG. 11. De los envidiosos. *Ilustración a la obra de Petrarca. De los remedios contra la próspera y adversa fortuna (1532).*

El grabado de Georg Pencz así la recrea, mordiendo su corazón y se acompaña igualmente del perro, animal que en la narración de Ripa define al envidioso, «pues todo lo que pertenece a otros, lo quisiera para él solamente». Petrarca no duda en precisar que la Envidia es el peor de los vicios, pues los «hombres envidiosos no son sino tormentos y atormentadores a sí mismos» (Edición castellana 1510. Petrarca. *De los remedios contra prospera y adversa fortuna*. Diálogo CVI).

Ripa considera estas representaciones y precisa que la envidia debe figurarse por una:

«Mujer delgada, vieja, fea y de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndoselo una serpiente que se ciñe y enrosca apretadamente alrededor del pecho que decimos... La serpiente que le muerde el pecho izquierdo, simboliza el remordimiento que permanente desgarrar el corazón del envidioso, tal y como dice Horacio en sus Epístolas: El envidioso se consume con la opulencia de otro».

Propone una segunda recreación claramente ajustada al emblema que comentamos:

«Mujer vieja, fea, pálida, de cuerpo seco y enjuto y ojos bizcos. Va vestida del color de la herrumbre, destocada y con los cabellos entreverados de serpientes. Irá comiéndose su propio corazón, que sostiene agarrado entre sus manos.

Lleva la cabeza repleta de serpientes, en lugar de cabellos, simbolizándose así sus malos pensamientos, que la mantienen permanentemente entregada y atenta al daño ajeno, y siempre dispuesta a difundir su veneno en el ánimo de las gentes. Y va devorando su propio corazón, por ser éste el castigo más propio de la envidia. Por eso dice Iacomo Sannazaro: La envidia, hijo mío, a sí misma se hiere...».

Dentro de las estampas críticas de los reformistas, el fuelle se presenta como elemento destructor ya que aviva el fuego contra los católicos. La lámina de Gerung, abierta en el año 1546, presenta a los reformistas con el fuelle alimentando el fuego donde se consumen el Pontífice y sus seguidores¹⁰. Disponemos de miniaturas medievales del siglo XIV como las ilustraciones para la edición de Guillaume de Digulleville con el título *Pèlerinage de vie humaine* donde, el fuelle, en manos de los demonios, alimentan el fuego que consume a los hombres castigados por sus vicios, en su caso a los avaros e impíos.

Sabido es que los miembros de la Compañía de Jesús realizan un cuarto voto, la obediencia al Papa. En este sentido no extraña fueran representados junto al pontífice como lo apreciamos en la lámina abierta por Johannes van den Avelen en 1679 donde se critica a los seguidores de Ignacio de Loyola que se encontraban en un país reformista como Alemania¹¹.

La palabra «jesuita» aparece a mediados del siglo XVI con una connotación peyorativa relacionada con lo astuto e hipócrita, no la vemos en sus *Constituciones* ni documento alguno de la Compañía hasta fechas muy recientes, pues a sus miembros se les conoció como «iñiguistas», «papistas», «sacerdotes reformados», «teatinos» o «apóstoles».

La citada estampa los cita como «jesuitis» y recrea a uno de ellos junto a la figura del Papa con tiara y las dos llaves características en su iconografía; diez escenas se dan cita en diferentes registros. La estampa figura los enfrentamientos con los protestantes holandeses y alemanes, los atropellos a manos de los católicos y, muy especialmente, por los jesuitas así denominados que en la composición se figuran con el fuelle, pues un Diablo dirige el cañón del aventador, como en la estampa de Durero, a la oreja del clérigo, inspirándole de esta manera toda su maldad (Fig. 12)¹².

¹⁰ Matthias Gerung (1500-1570) fue discípulo de Hans Schäufelein. Grabó un *Nuevo Testamento* y el *Apocalipsis* entre 1530 y 1531. Compuso un ciclo de pinturas sobre la destrucción de Troya y la Historia de París para el castillo de Neuburg (1540) y también diseñó una serie de tapices dedicada a la vida de su protector entre 1533 y 1543. Convertido al protestantismo fue empleado para ilustrar las reglas de la nueva Iglesia, y para diseñar aguafuertes denunciando los abusos de la Iglesia Romana. Estas obras componen, en lo esencial, la obra artística de Gerung.

¹¹ La estampa fue editada con anterioridad en Inglaterra (1689) dando cuenta de la historia del padre jesuita Peters.

¹² En el año 1618 se edita la estampa anónima donde se destaca a un español que, ayudado por un jesuita, tira monedas de oro con un fuelle a Oldenbarneveld quien, con tres compañeros, las recoge. El tiempo, anciano y con alas, observa la escena mediante un telescopio. Johan Oldenbarneveld

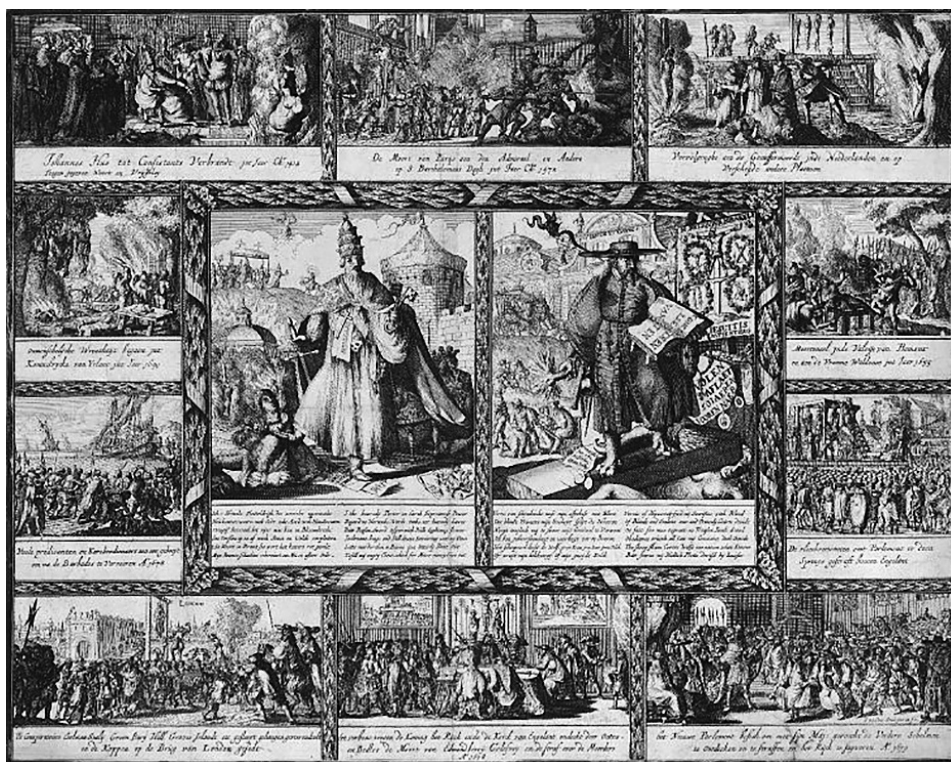


FIG. 12. Johannes van den Avelen. Jesuita. 1679.

Respondiendo al sentido del engaño observamos el fuelle en las estampas de Jacques de Gheyn II. Dispone dos músicos bailando al son de unos instrumentos que vienen a ser la parrilla y el fuelle. La máscara oculta su rostro y expresa el fraude. Una dama los observa, su falda se ornamenta con pequeños corazones y su índice señala un plumón, tradicional imagen de la soberbia y la vanidad. El rostro lo cubre con un velo expresando así el engaño. En las ilustraciones del citado Guillaume de Digulleville, el fuelle también es referencia a los vicios, concretamente y en su caso, de la soberbia.

fue un conocido diplomático que negoció la Tregua de los doce años con la España de Felipe III. Su posición a favor de la independencia de los Países Bajos tuvo gran importancia pero fue condenado por los propios holandeses, calvinistas, al mantener una posición conciliadora en asuntos de religión. La lámina lo traduce al presentar el dinero español y al jesuita como fuelles que aventaron el dinero para orientar su posición política fuera de toda radicalidad, por ello fue acusado de alta traición y decapitado en el año 1619.

Esta crítica contra los jesuitas debió ser muy general, pues en estampa titulada *La Cueva del Doctor Henry Sacheverell y el hábito jesuita*, se da cuenta de la historia del clérigo jesuita Sacheverell que fuera condenado en 1710 y liberado años después. Lo presentan en su laboratorio trabajando junto a los demonios, uno de ellos introduce líquido por su oreja mientras otro trabaja con un gran fuelle alimentando el horno.

Nuestro comentario se ha centrado en uno de los detalles que nos presenta Durero en el buril conocido como la *Tentación del ocioso* o *Sueño del doctor*. Como hemos podido apreciar, el fuelle aporta valores muy diferentes, desde el alimento del amor o la tentación al fraude, la soberbia e, incluso, a la creatividad adormecida como señalamos en *Melancolia I*. Esencialmente hemos considerado por este atributo la maldad, por ello acompaña al Diablo explicando las tentaciones que procura en el hombre, especialmente al ocioso.

Los precedentes a la composición del maestro de Nuremberg los hemos analizado en la pintura anónima sobre el *Juicio Final* y, en las entalladuras que, para la *Crónica de Nuremberg*, realizara Wolgemut; también en el argumento del Bosco sobre *Los pecados capitales*. Por otra parte, observamos la disposición iconográfica que comentamos en la emblemática con similar contenido semántico, así lo apreciamos en los emblemas de Friederic. La idea, tanto visual como argumental, se manifiesta en diferentes estampas como la señalada de Johannes van den Avelen y otras en relación, a la ya considerada, inspiración diabólica.

