

« *Imago Veritatis*. La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema »

Antonio Bernat Vistarini

Universitat de les Illes Balears

Studia Aurea 1 (2007)

Fecha de recepción: 15/02/2007, Fecha de publicación: 02/05/2007

<URL: <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=46> >

Desde su nacimiento, derivado directamente de determinadas prácticas editoriales, el libro de emblemas entra en estrecha comunicación con otros impresos ilustrados. Uno de ellos es el libro de fábulas. Este estudio rastrea los presupuestos teóricos de la relación entre la fábula y la imagen simbólica para entender mejor las causas de su progresiva aproximación a la serie emblemática. En un segundo paso se centra en la teorización específicamente barroca sobre la imagen simbólica, atendiendo de manera privilegiada a los textos jesuíticos, tan centrales en este conjunto de ideas. La investigación concluye observando un ejemplo concreto de interinfluencias entre una fábula (la del águila y el escarabajo) y algunas de sus representaciones emblemáticas.

The emblem book, from its very inception and deriving directly from certain editorial practices, is closely related to other illustrated book traditions. One of these is the fable book. This study examines the theoretical premises of the relationship between the fable and the symbolic image in order to understand better the causes of their progressive similarity to emblematic illustration. A secondary focus of this study centers on the specifically Baroque theorizing on the symbolic image, with Jesuit texts given a privileged consideration, since they are so central to this nexus of ideas. The study concludes with an analysis of a concrete example of the mutual influences between one fable (that of the eagle and the beetle) and some of its emblematic representations.

PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL: emblemas, literatura emblemática, literatura del Siglo de Oro, fábula, iconografía, jesuitas, Compañía de Jesús, Francisco Garau, Jakob Masen, Nicolas Caussin, Bohuslav Balbin.

PALABRAS CLAVE EN INGLÉS: emblems, emblematic literature, literature of the *Siglo de Oro*, fables, iconography, Jesuits, the Society of Jesus

I.

En el capítulo 47 de la primera parte del *Quijote*, un desprevenido canónigo de Toledo que acaba de toparse con la imponente comitiva que conduce a don Quijote de vuelta a casa encantado en una carreta, hace una curiosa defensa — luego ampliada con otros conceptos sobre los libros de caballerías— de las fábulas «apólogas», «que deleitan y enseñan juntamente», frente a aquellas otras fábulas «milesias» que «son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar». Es sabido por los cervantistas que en este rico discurso del canónigo toledano (teñido, como siempre en Cervantes, de ironía, pues poco después confesará el mismo canónigo ser autor de un libro de caballerías), hay un eco casi

literal de unas palabras de Juan Luis Vives en su *De ratione dicendi*, y un fondo teórico seguramente aprendido en la *Philosophía antigua poética* de El Pinciano.¹ Parece pues que Cervantes se estaría plegando, con el canónigo, a la consabida y, ¿por qué no decirlo?, algo aburrida mezcla del *utile dulci* de la famosa epístola horaciana. Sin embargo, Cervantes enriquecerá mucho aquella disquisición teórica al presentarla como práctica literaria en su texto más cercano a un apólogo. En efecto, está entre lo más sutil de la pluma de Cervantes *El Coloquio de los perros*, no por casualidad ubicado como cierre de las *Novelas ejemplares* (1613), donde nos muestra el juego de espejos entre verosimilitud e inverosimilitud y una afilada reflexión sobre la función moral del relato dejada en boca de dos animales que han roto a hablar. Y quien recuerde esta obra comprenderá que a tales alturas del siglo XVII ya pocas hibridaciones y ensayos con los modelos clásicos quedaban por experimentar. Ciertamente, una práctica literaria así habría puesto muy nerviosos a los Horacios, Escalígeros y Robortellis y mostraba junto a la vía de liquidación del manierismo neoaristotélico y tridentino, el camino de acceso a la novela moderna y, por ende, a la literatura moderna.²

Sin embargo, al hablar aquí de emblemas, nos vemos desplazados a otro mundo donde la moralidad que exponen los textos pretende ser explícita, diáfana, impositiva y sin apenas resquicios por donde se cuele la corrosiva ambigüedad vital presente en toda la obra cervantina. Así, desde luego, pocas fábulas «milesias», es decir, imitadas del proceder algo licencioso y libre de Aristides de Mileto, encontraremos en la pluma de nuestros emblemistas, pero sí abundancia de fábulas «apólogas».

¹ *Quijote* (2004: I, 599). Y Castro (1925: 18-67). Pero también hay que ver el interesante «Prólogo» de Alejo de Venegas a Alvar Gómez: *Teológica descripción de los misterios sagrados* (Toledo, 1541, s.n.) que ya distinguía entre fábulas «apológicas» y «milesias», entre las que cuenta el *Alcorán* de Mahoma (!) y las «caballerías Amadísicas y Esplandiánicas».

² Ver Márquez Villanueva (2004: 613-625).



Fig. 1. Esopo rodeado de las fábulas. *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates*, París: Mathieu Guillemot, 1637.

Ya advertía Carlos García Gual de que «proponer una definición de la fábula como género literario es mucho más difícil de lo que el lector ingenuo puede suponer» (García Gual, 1993: 7). De este modo, cualquiera que se haya atrevido a hacerlo ha tenido que bregar, por un lado, con el deslinde de unos textos que presentan amplias zonas de solapamiento, y, por otro, con una escasa apoyatura teórica de calidad.³ Una rápida mirada hacia atrás nos hace ver una constante: desde Aristóteles hasta el siglo XVIII la fábula no es apenas tratada como género independiente sino como un medio para obtener la persuasión «es decir, como figura retórica»⁴, y sus características peculiares derivan, también desde Aristóteles, de ser un relato ficticio y alegórico. La característica de instrumento suasorio, antes citada, hace que los teóricos enlacen frecuentemente la fábula a una limitada función pedagógica de corto vuelo estético. Platón, como recordará en su *Sabio instruido* nuestro Francisco Garau, las recomendaba en la *República* para la primera instrucción de los niños⁵; Quintiliano también las acerca a los cuentos

³ Ver Perry (1952), Nojgaard (1964), Rodríguez Adrados (1979).

⁴ Nojgaard (1964: 27).

⁵ Garau, en *El sabio instruido de la Naturaleza*, aduce muchas más autoridades para justificar la utilización de las fábulas (1691: «Introducción», s. n.) pero lo cierto es que Platón en ocasiones las desaconseja; ver p. e. *República*, II, 376-377.

infantiles y las recomienda como base para los primeros ejercicios de composición⁶, Filóstrato en sus *Imágenes* nos dice que sirven «para que los niños aprendan lo que es la vida»⁷; y así hasta Sebastián Mey que busca claramente en el prólogo de su *Fabulario* (1613) un potencial mercado infantil⁸, o Cristóbal Suárez de Figueroa que deslinda para los muchachos solo fábulas «como las de Esopo, que son morales, y las de Marco Marulo, y otras así» (Suárez de Figueroa, 1615: fol. 212r). De manera complementaria, es conocida la crítica de Rousseau a estas recomendaciones, pues veía en el mundo de la fábula, y no sin cierta razón, una escuela de cinismo y una pesimista apología de las artimañas que demostraba una y otra vez una poco edificante ley del más fuerte. Hubo que esperar hasta mediados del siglo XVIII para que Lessing, en sus cinco tratados sobre la fábula (seguido por otros autores alemanes), atendiera al género desde una nueva perspectiva crítica desprejuiciada y revalorizadora, situando a la fábula como parte de la filosofía moral.⁹ Pero también insiste Lessing, y toda la crítica posterior, en que la fábula busca por encima de todo actuar de manera inmediata en el convencimiento del oyente, entrar en el entendimiento por una especie de atajo propio que desarma las defensas mentales plantadas ante otro tipo de discursos morales. Y tiene consigo dos potentes armas auxiliares, la *brevedad* y el chispazo ingenioso de la anécdota o la sentencia, de las que se sirve para aumentar la deseada fuerza demostrativa.¹⁰

⁶ «Igitur "Aesopi fabellas", quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermone puro et nihil se supra modum extollente, deinde eadem gracilitatem stilo exigere condiscant» (Quintiliano, 1961: 145).

⁷ Filóstrato, el Viejo (1993: 37).

⁸ Dice Mey en su *Fabulario* que uno de los buenos libros para que los niños aprendan es el de las fábulas (1613: «Prólogo», s.n.). Hermógenes, en sus *Progymnasmata* fue quizá entre los teóricos antiguos el que más insistió en la utilidad de la fábula para los niños: «Juzgan conveniente acercar en primer lugar la fábula a los jóvenes, porque puede dirigir sus espíritus hacia lo más noble. Consideran pues, oportuno modelarlos cuando aún son tiernos» (Teón – Hermógenes – Aftonio, 1991: 175).

⁹ El tratado de T. E. Lessing, *Abhandlungen über Die Fabel* (1759), ahora puede consultarse en <http://gutenberg.spiegel.de/lessing/abfabel/abfabel.htm>; y ya había publicado sus propias fábulas hacia 1753. Cf. Kommerell (1990).

¹⁰ Vale la pena dar el repaso de Carlos García Gual a los modernos intentos teóricos de definición de la fábula: «Perry dice que la "fábula en su forma más sencilla es idéntica con un cierto tipo de proverbio". K. Meuli renuncia a una definición específica de validez universal. Nojgaard descarta, en aras de una mayor precisión, la idea de definir el tipo general, "esencial", de la fábula para ceñirse al análisis estructural de un *corpus* histórico ya fijado: las colecciones antiguas de *Augustana*, de Fedro y de Babrio, y solo con esta base nos ofrece sus conclusiones y su definición de la "fábula antigua" como un relato ficticio de personajes mecánicamente alegóricos con una acción moral que evaluar (*op. cit.*, p. 82). Frente a esta concisión de Nojgaard, parece oportuno ofrecer en contraste alguna descripción más extensa, como por ejemplo la de J. Janssens (*La fable et les fabulistes*, Bruselas, p. 7): "La fábula es un relato de poca extensión, en prosa o en verso, que se propone instruir, destacar una verdad, enunciar un precepto con la ayuda de una historieta que ilustra un caso dado y cuya conclusión lógica tiene la fuerza de una demostración y el valor de una enseñanza. La lección que se desprende de la misma está formulada en una máxima, o bien, sobreentendida, procede por inducción: es la moraleja. La fábula es propiamente la puesta en acción de una moraleja por medio de una ficción, o incluso, una instrucción moral que se cubre del velo de la alegoría» (García Gual, 1993: 10-11).

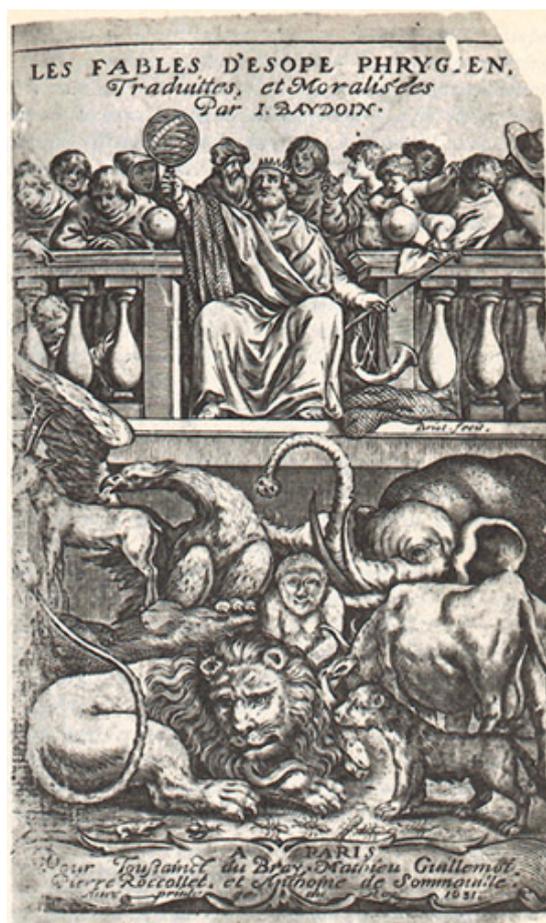


Fig. 2. Portada de las *Fables d'Ésope Phrygien traduites et moralisées par I. Baudouin*, París, 1631.

Para empezar con nuestro propósito de observar la línea de contacto entre fábula y emblema, puede valernos especialmente la vieja definición de Teón de que «la fábula es un discurso fingido (¿o es mejor traducirlo por «mentiroso» o «falso», para respetar la contraposición?) que da una imagen de la verdad».¹¹ También de dar una *imagen*, todavía de manera más literal, trata el emblema. Así que la trama

¹¹ «*Logos pseudēs eikonizōn aletheian*». Así traduce la frase M^a Dolores Reche Martínez: «Una fábula es una composición falsa que simboliza una verdad» (Teón – Hermógenes – Aftonio, 1991: 73). Teón se extiende sobre el tipo de fábula que se articula sobre una sentencia moralizante, moraleja o *paraíneses*. Aftonio, en sus *Progymnasmata* repetirá exactamente la misma definición de Teón (Teón – Hermógenes – Aftonio, 1991: 217). Esta es la traducción al latín de Rodolfo Agrícola: «*Est autem Fabula sermo falsus, veritatem effingens*» (1649: 5). Quizá el verbo «simbolizar» elegido por Reche oculta un poco el contenido de imagen visual del original. Es más explícita aún esta cita que tomamos de Suárez de Figueroa: «La fábula describe Prisciano en esta forma: *Fabula est oratio ficta verisimili dispositione, imaginem exhibens veritatis*» (1615: 212v). Por su parte, con otras preocupaciones, Hermógenes dirá de la fábula que «dan de ella una descripción como la que sigue: consideran que es falsa, pero totalmente útil para algunas de las circunstancias de la vida» (Teón – Hermógenes – Aftonio, 1991: 175).

de conexiones entre emblema y fábula empieza a tejerse enseguida.¹² De la importancia para la fábula de la *brevitas* ya hemos hablado, y no hace falta subrayar su carácter esencial en el mote y en el epigrama emblemáticos. Un paso más. El alegorismo o, al menos, simbolización de los elementos (en este caso especialmente los naturales) será otro rasgo común innegable. El emblema, al igual que la fábula, intenta utilizar la imagen como estructura significante. Trata de imbuir un sentido suplementario a lo real o a lo imaginario pero oscila habitualmente entre estos dos polos. «A través de la escena fantástica de su mundo animal, la lección de la fábula se aplica, alegóricamente, al entorno real. A diferencia del cuento fantástico, las figuras de los animales parlantes no invitan a una evasión, sino a una meditación sobre el mundo humano».¹³ Alain Michel lo explicaba para el emblema diciendo que «entre los cuatro valores que ofrece toda escritura, [el emblema] escoge a cada instante entre el sentido real, el sentido moral, las diversas alegorías y analogías. Duda continuamente entre la elegancia y la oscuridad, se planta en el punto preciso donde ambas se encuentran, el punto donde el lenguaje se anula y deviene evidencia».¹⁴ De modo aún más marcado, la fábula traza un recorrido a través de una ficción ostensiblemente falsa hasta la imposición irrecusable —por hacerse de pronto evidente en el mundo real— de la verdad en quien la escucha o lee.

Por otro lado, nos parece especialmente interesante atender al recorrido en la presentación gráfica de la fábula para resaltar sus profundos puntos de contacto con el emblema. Hemos visto que en la definición dada por Teón en sus *Progymnasmata*, la fábula es —o, mejor, produce— una imagen. Texto e imagen se unen y permanecen como una continuidad a lo largo de los siglos. La Edad Media hereda varias versiones en prosa de Fedro, entre las que destaca la conocida como versión *Romulus* (hay ya manuscritos del siglo X). En ella se basa parcialmente el gran florecimiento fabulístico en verso del siglo XII (el amplio repertorio de Nevelet, Walter el Inglés...) y principios del XIII (Alexander Neckam), que, a su vez, pondrá la base de las versiones latinas y vulgares, y de los conocidos *Ysopetes* historiados o moralizados (sobre todo en Francia pero también en España)¹⁵.

¹² Por su parte, Rodríguez Adrados, al hablar de los primeros orígenes sumerios de la fábula (en un trabajo titulado «La fábula en la Edad Media y el Renacimiento») ya alude a una serie de términos que nos resultarán familiares a los estudiosos de la emblemática, haciendo evidente la proximidad radical de los dos géneros: «Normalmente se trata de colecciones de “proverbios”, que incluyen junto a la fábula símiles, máximas, etc. Pero hay también “consejos al príncipe”, lo mismo en Mesopotamia que en Egipto» (2005: 41). Y, más adelante, añade sobre la fábula en la Edad media: «Conviene dejar constancia de que la fábula, del origen que sea, dejó una huella enorme [...] también en las artes. Por ejemplo en los tapices de Bayeux, que relatan la conquista normanda de Inglaterra, y en el artesanado del claustro de Santo Domingo de Silos, en las “paciencias” de nuestras catedrales...» (2005: 45).

¹³ García Gual, en Esopo – Babrio (1993: 11).

¹⁴ Michel (1981: 30-31 —la traducción es nuestra—).

¹⁵ No se conserva ningún manuscrito en castellano de esta obra. El primer testimonio es el incunable de Zaragoza (1482). Cf. Esopo (1990). Pero ver la noticia de unos fragmentos manuscritos hallados en la



Fig. 3. Esopo llevando la cesta de pan. Nevelet, *Mythologia Aesopica*, Frankfurt, 1610.

Es éste un terreno que aún espera ser investigado más a fondo pero parece claro que las ilustraciones presentes en estas obras van heredando y reelaborando esquemas y *topoi* de la Antigüedad pudiendo remontarnos en algún caso hasta los siglos III y IV a. C.¹⁶ Ya a inicios del siglo XII, al empezar la difusión de esta fabulística en Europa, se forma un esquema tripartito donde se incluye un elemento visual: un título (o *promitio*), más una imagen que representa el clímax del relato, y luego el cuerpo de la fábula. En muchos casos, se suma al fin un comentario moral (o *epimitio*). Esta disposición se fija y ofrece su modelo a otros géneros entre los cuales no podremos dejar de contar, más adelante, al emblema. Además, este arranque de la difusión de la fábula coincide con un momento clave en las relaciones de interpenetración de imagen y texto, o del signo verbal y el signo icónico, como ha apuntado, entre otros, Paul Zumthor. Así, los famosos versos de Alain de Lille («*Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura...*») «nos prohíben disociar *liber* y *pictura*, retomados juntos en la línea siguiente por la palabra *speculum* (espejo). Desde este punto de vista, la escritura tiende menos, en su función primaria, a anotar las palabras pronunciadas, que a fundar una visualidad emblemática: lee, en las páginas, el universo. Éste se acuerda —aunque el pecado de Adán le haya privado de esta virtud— de haber sido el ideograma trazado por

¹⁶ Cf. Tiemann (1974). Para la tradición inglesa puede consultarse Hodnett (1979).

Dios para el hombre». ¹⁷ Añade Zumthor una serie de ejemplos de este nuevo hábito de acompañar textos con imágenes y viceversa alrededor del siglo XIII, entre los que vale la pena mencionar el *Bestiario de amor* de Richart de Fournival que, en su prólogo justifica la presencia de ilustraciones por la necesidad de hacer presentes las cosas allí conmemoradas, dando un grado superior de inmediatez y, por tanto, de verdad al contenido del discurso escrito.

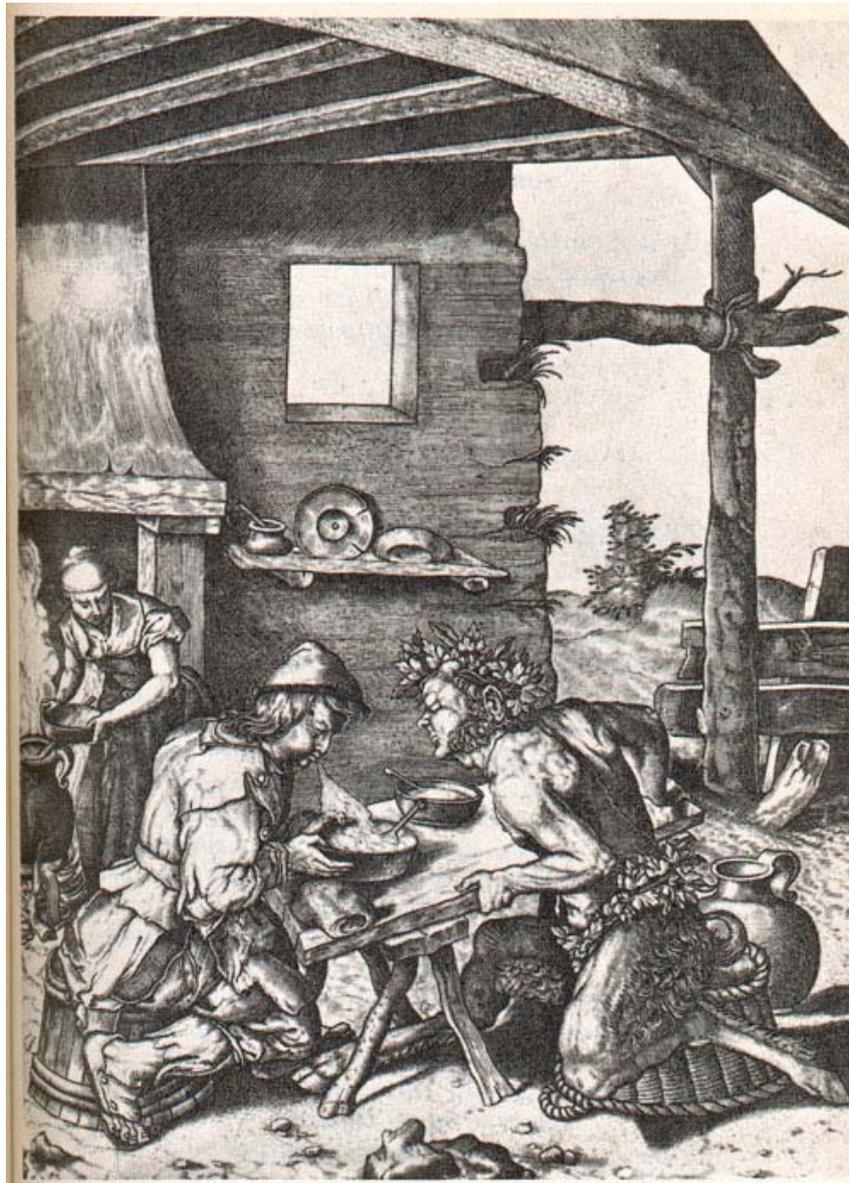


Fig. 4. El sátiro y el campesino, E. Perret, *Fables des animaux*, Delf, 1618.

Fábula y *exemplum* se conjugan desde la alta Edad Media pero se refuerza su unión a partir de la difusión de las varias versiones del *Romulus* desde el siglo

¹⁷ Zumthor (1989: 150, pero son interesantes al respecto las págs. 149-154).

XII. Son obviamente hermanos en su carácter auxiliar normalmente insertados en discursos compuestos y también lo son en su capacidad de llevar a cabo, en expresión de Zumthor, la «inscripción de lo vulgar» en el discurso elevado. Pero nos interesa su presentación autónoma, frecuentemente ilustrada, o su mezcla con obras como el *Dialogus creaturarum* que desde su origen en el s. XIII se difundirá enormemente, con doce ediciones entre 1480 y 1510. Se trata ésta de una enciclopedia ilustrada donde todo tiene cabida, desde la descripción del Universo hasta los pequeños animales. En ella los animales se representan por medio de fábulas con la ya descrita estructura tripartita que privilegia la imagen gráfica. Igualmente, textos como los *Contes moralisés* de Nicole Bozon, escrito antes de 1320 y también muy difundido. Aquí se lleva a cabo una simbolización del mundo animal por medio de una estructura compuesta por un mote con aire de severa sentencia moral, más una *pictura*, más un comentario moral desarrollado con apoyatura bíblica. Indudablemente, atendiendo tanto a la estructura y disposición gráfica, como al tipo de moralización expuesta, no podemos dejar de considerar su estrecha relación genética con los libros de emblemas.

El impulso para una presencia definitiva en la literatura occidental de la fábula y su reconocimiento como entidad aislada e identificable se dará con la aparición y posterior difusión de la colección del bizantino Máximo Planudes en los umbrales del siglo XIV. La conocida como colección *Accursiana* (1479-80) pasará a ser ahora, básicamente, el *standard* del que derivará la fábula renacentista, con las importantes traducciones, aunque solo parciales (33 fábulas), de Lorenzo Valla y, luego, de Rinuccio da Castiglione (o de Arezzo, conocido como *Rimicius*). El interés especial de las traducciones de Rinuccio da Castiglione estriba en que fueron usadas por Heinrich Steinhöwel (1412-1479) para su gran compilación (latín y alemán) de Esopo publicada en Ulm entre 1476-77. Y este libro crea verdaderamente un género, con sus abundantes ilustraciones difundidísimas e imitadísimas en toda Europa, incluidos los *Esopetes* historiados españoles desde 1488.¹⁸ Y otra vez nos encontramos con libros que ponen ante nuestros ojos una ya familiar estructura tripartita.

Del mismo modo, la tradición moralizante por medio de animales singulares, es decir, no la fabulística, sino la del *Fisiólogo* o los bestiarios entra también en contacto con la génesis y desarrollo del emblema desde la reactivación de estos materiales en el Renacimiento e, igualmente, con la distribución tripartita donde un mote, el nombre del animal o una máxima moral se combinan con una *pictura* más un comentario moral (en este caso con mayor o menor contenido naturalístico o religioso). Pronto —bajo el influjo de los epigramas, sobre todo los epigramas griegos y la *ékphrasis*— esta descripción moral se adaptará también al verso. Así lo veremos en Aneau: *Décades de la description, forme et vertu naturel des animaux* (1549) que compondrá unas páginas que, tanto en estructura como en la ilustración y moralización, son muy similares a los emblemas de Alciato. Igual

¹⁸ Un buen catálogo razonado, bibliografía y múltiples recursos asociados a este asunto, en <http://aesop.creighton.edu/jcupub/default.htm>.

ocurre con los «blasones animalísticos» o *Tierblasons* de Ronsard, donde sucede la misma transformación del texto moralizante en verso que ya sucedió en el siglo XII cuando el *Romulus* se versificó. El primer ejemplo verdaderamente completo de este proceso de adaptación de la fábula es el del polifacético Corrozet con *Les fables du très ancien Ésope... premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise* (1542). Se van produciendo así una serie de libros que tienen entre sí grandes puntos de contacto en cuanto a temas, estructuras, imágenes, anécdotas referidas y modos narrativos. Y, a la vez, se despliega una galaxia de *loci communes* convertidos en principios estructurantes de toda una cultura literaria, la renacentista, vinculada fuertemente a la mnemotecnia.

Con este repaso se ve que los dos géneros —fábula y emblema— comparten una misma estructura tripartita especialmente preparada por el modo de transmisión de la fábula desde la Edad Media, y que en la primera mitad del quinientos la fábula, a su vez, converge con el emblema en la epigramación bajo la influencia común de los *Epigramas griegos*. Se puede aventurar, así, que una de las causas por las que los epigramas traducidos por Alciato se transformaron en *emblemata* ilustrados en Augsburg tiene que ver con la presencia en las imprentas y en las calles de esta abundancia de fábulas ilustradas. De hecho, no estaba aún disponible ningún otro género impreso con este tipo de ilustraciones, solo la fábula ilustrada (y no olvidemos que Ulm, donde se imprimió la compilación de Steinhöwel, está a muy pocos kilómetros de Augsburg). No parece descabellado pensar, por tanto, que Peutinger o Jörg Breu hubieran intuido este parentesco y lo hubieran hecho abiertamente explícito con la inserción de unas imágenes muy similares a las ya divulgadas.

Todavía, si miramos un poco hacia adelante, veremos cómo ocurre algo parecido cuando las fábulas de Faerno —en esencia una antología en verso de Esopo— se ilustren exactamente con los mismos grabados usados en los libros de emblemas producidos por Plantin (Alciato, Junius, Sambucus).¹⁹ Se estrecha así con el tiempo esta relación en un viaje de ida y vuelta medio siglo después de que las imágenes de Esopo prestaran inspiración a los emblemas demostrando la facilidad que tenían los impresores para intercambiar los grabados entre fábulas y emblemas entendiéndolos como series esencialmente próximas.²⁰

II.

Al enfocar la literatura emblemática española del s. XVII nos situamos en los últimos eslabones de varios procesos. Una obra, la serie de *El sabio instruido de la naturaleza* del jesuita Francisco Garau, se sitúa prácticamente en el punto a partir del cual la literatura emblemática de nuestro Siglo de Oro abandona la escena. Y nos interesa este autor porque coloca con plena conciencia su extensa obra en la

¹⁹ Faerno (1600). También es digno de mención, en fechas cercanas, otro caso de estrecho contacto entre fábula y emblema como el de Baudoin, autor tanto de emblemas como, en 1631, de unas *Fables d'Ésope phrygien traduites et moralisés*, de largo éxito editorial.

²⁰ Véase Tung (1989: 315-329).

confluencia o amalgama entre el emblema, el sermón y la fábula. Nuestro propósito ahora es examinar alguno de los elementos que permiten y explican esta síntesis en el mundo cultural más próximo a Garau. Uno de ellos, a nuestro juicio importante, tiene que ver con un debate presente desde los primeros intentos de definición de la fábula —y que posteriormente alcanzará al emblema—, y es la relación entre la imagen y la verdad.

En efecto, podemos trazar un rápido arco desde aquella primera mencionada definición de Teón (*logos pseudês eikonizôn alêtheian* = discurso falso que presenta en una imagen la verdad), de la que nos interesa destacar ahora su parte peyorativa, hasta las manifestaciones del último enciclopedismo barroco y comprobar que el binomio verdad-mentira e imagen juegan en la misma mesa. Así, cuando Boccaccio, por ejemplo, define la fábula en su *Genealogia deorum gentilium* (c. 1350) se ve en la necesidad de discutir muy por menudo los abundantes comentarios despreciativos emitidos desde falsas posiciones de seriedad o erróneas ideas acerca de la sabiduría, para preservar ante todo su cualidad de vehículo de la verdad:

Fabula est exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio, cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis. Et sic, si sub velamento fabuloso sapidum comperiat aliquid, non erit supervacaneum fabula edidisse. Quarum quatruplicem fore speciem credo; et harum prima omnino veritate caret in cortice, ut puta, quando animalia bruta aut etiam insensata inter se loquentia inducimur. (14, 9)²¹

Cerca del otro extremo cronológico de nuestro período, 1668, el mismo La Fontaine, que además dará con su obra la pauta de todo el fabulismo posterior, habla en el «Préface» a sus fábulas, de una manera ecléctica, algo despreocupada de las sutilezas teóricas alrededor del género. Pero afirma taxativamente una relación trascendente con la Verdad: «Nous voyons que la Vérité a parlé aux hommes par paraboles; et la parabole est-elle autre chose que l'apologue, c'est-à-dire un exemple fabuleux?»²²

Y ya dentro del s. XVIII, Lorenzo Beyerlinck en su monumental *Theatrum*

²¹ Doy la traducción de M^a Consuelo Álvares y Rosa M^a Iglesias (Boccaccio, 1983: 823): «Fábula es un modo de hablar con ejemplos o demostraciones bajo una ficción, quitada la corteza de la cual aparece la intención del compositor de la fábula. Y así, si bajo la cobertura de la fábula se descubre algo juicioso, no será superfluo haber contado fábulas. Creo que hay cuatro clases de éstas, y la primera carece por completo de verdad en su corteza, por ejemplo cuando presentamos hablando entre sí a los animales brutos e incluso a los insensatos. Y el autor más importante de éstas fue Esopo». Para Boccaccio, la fábula ha sido usada por todos los sabios, abunda en las Sagradas Escrituras y forma parte de la palabra de Cristo. Además, prueba la utilidad educativa, casi mágica, de la fábula esópica con el ejemplo de Jacobo de Sanseverino, rey de Jerusalén y de Sicilia, que «fue un niño de tan torpe ingenio que no sin una grandísima dificultad de quien le enseñaba había aprendido los primeros elementos de las letras y como casi todos los amigos desesperaran sobre él en esta parte, con la hábil astucia de su pedagogo, que abría su ingenio con las fábulas de Esopo, fue arrastrado a tan gran deseo de saber y de estudiar que en poco tiempo aprendió no solo estas artes domésticas, para nosotros liberales, sino que llegó hasta los propios secretos de la sagrada filosofía con admirable clarividencia» (Boccaccio, 1983: 825).

²² La Fontaine (1962: 8). Ver también Colincamp (1922).

vitae humanae (de 1631, pero *editio optima* en Venecia 1707) tan apreciado, aunque con algunas cautelas, por Feijóo,²³ todavía se hace eco del punto de partida negativo:

Fabula... accipitur communiter pro narratione rerum, quae nec verae sunt, nec verosimiles, ad delectationem et utilitatem inventa ... Fabula etsi vim veritatis non habeat, tamen rationem habet, ut juxta eam possit veritas manifestari. Quaedam ... simul sub eo morale aliquod dogma tenentes, quales sunt Fabulae Aesopo Phrygio adscriptae ... et dicuntur Apologi ... Ficta quidem narratione, sed veraci significatione haec dicuntur.²⁴

En resumen, viene a decir Beyerlinck que la fábula es una forma vulgar de relatar algunas cosas que no son verdad ni verosimiles, habiéndose inventado para conciliar el placer y la utilidad. Añade que, aunque no tiene verdad, sin embargo tiene razón y junto a ésta puede la verdad manifestarse; es decir, una narración falsa pero con un significado verdadero.

Por tanto, vemos que en todas estas definiciones la fábula, al igual que la imagen simbólica, es portadora de un sentido interno, por debajo de la cubierta con que se presenta. Sin embargo, le cuesta alcanzar en general un *status* teórico literariamente prestigioso.

Pero este panorama se altera bastante si atendemos a un grupo específico de teóricos y preceptistas en el siglo XVII. En efecto, en la teorización jesuítica asistiremos a una revalorización de la fábula, ligada normalmente, aunque con diferentes explicaciones, al emblema. Hemos consultado varios autores señalados de la Compañía pero traemos aquí a tres que creemos que nos valen como ejemplo de nuestro recorrido Caussin, Balbin y Jacob Masen.

Para Caussin, fábula y emblema diferirán solo en el grado de la sabiduría que contienen. Para Balbin también parece existir esta diferencia, pero marca la distancia sobre todo en la necesidad del elemento narrativo para definir la fábula (aunque el relato no es necesario que esté siempre explícito, basta con su imagen; así que una fábula esópica puede ser, sin más, un emblema). Y para Masen será la imagen el elemento de enlace indispensable, incluso el verdadero *criterium specificum* de fábula y emblema frente a otras series literarias. En definitiva, la revalorización de la fábula se lleva a cabo aproximándola al emblema, es decir, concretamente a la imagen, puesto que en ella reside la verdad. Veámoslo algo más de cerca.

Para Nicolás Caussin, en su *De eloquentia sacra et humana*,²⁵ la fábula apenas se diferencia del emblema sino en la diversa cantidad de sabiduría incorporada en cada uno. Cuenta a la fábula entre las fuentes de invención (*secundus fons inventionis*), unida a la parábola subrayando su carácter

²³ Feijóo, advierte sobre él: «Es verdad que el Autor de esta dilatada Obra suele ser poco exacto: defecto común a los que toman por su cuenta muy abultadas colecciones» (1753: IV.10, 122).

²⁴ Beyerlink (1707: 501-503 —s.v. «Fabula»—).

²⁵ Caussin (1636: 186-191).

demostrativo para gente simple o iletrada (*per simplicibus*). Pero al hablar de otras fuentes de invención como los jeroglíficos y los emblemas advertimos una similitud radical en las definiciones. La fábula y la parábola tienen idénticos usos que el jeroglífico, distinguiéndose casi exclusivamente por dirigirse a públicos diferentes y contener una menor o mayor complejidad en la tarea de desciframiento. El emblema (*quintus fons inventionis*) está, a su vez, en esta gradación en el lugar intermedio, más fácilmente digerible (*purius liquidiusque*) que el jeroglífico pero menos que la fábula. Y, en todo caso, los tres forman una serie que comparte —en palabras de Caussin— una misma naturaleza simbólica y una misma capacidad de actuar en esa función demostrativa (pero también meramente ornamental o de deleite ingenioso) dentro de un discurso moral.²⁶

Bohuslav Balbin, en su *Verisimilia humaniorum disciplinarum* aproxima aún más las fábulas a los jeroglíficos y emblemas hasta identificarlos por completo.²⁷

²⁶ Los *apologi et parabola* son la segunda *fons inventionis* (la primera es la historia). Entre estos «Plus habent festivitatis et graviore etiam personas apud populum orantes magis decent fabulae, quae vocantur Aesopicae. Ducere animos solent (inquit Fabius) praecipue rusticorum et imperitorum, qui et simplici, quae ficta sunt, audiunt; et capti voluptate, facile iis quibus delectantur, consentiunt» (187). La tercera «fuente» son los *adagia* (1636: 188), y dedica la cuarta a los *hieroglyphica*: «veteres illi arcanam Philosophiam symbolis aenigmatumque velis adumbrabant, ne in plebeiorum hominum sensus intelligentiamque permaneret, hieroglyphica, sacra quaedam monumenta, non litteris vocabula, sed sculptis rerum animaliumque figuris significantia adinvenirent» ... «quibus cum dicta sapientum praeclara et sententiae exprimentur, evenit ut in animos instillentur iucundius, quod submoto quasi obscuritatis velo, repente lux emicare videatur. Unde et in sacris literis multa traduntur in parabolis...» (188-189). Por tanto identifica los jeroglíficos (en imágenes) con las parábolas (*in verbo*), como lo hizo Valeriano (*vid. infra*), y dice que también los profetas lo han hecho así. «Habent igitur amoenam eruditionem hieroglyphica et symbola, modo prudenter et parce, ut caetera, adhibeantur» (189). Los emblemas son la quinta fuente. Los contempla prácticamente como «jeroglíficos visuales», jeroglíficos usados para decorar «parietes, pavimenta, domus, vestes, vasa cum variis figuris et imaginibus» ... «Hinc in parietibus vermiculata, in pavimentis tessellata, in lignis segmentata, in vasis ornamenta, in clypeis admirabiles calceaturae, quae paulatim postquam ad elegantiora defluere coeperunt ingenia, eruditae argumentis dictisque sententiosis enituerunt. Haec emblemata, quae cum hieroglyphicis in eo conveniunt, quod symbolorum naturam habeant; differunt vero, quod rem sublatis aenigmatum velis purius liquidiusque proponant» (190). La fábula es para «simplicibus». Los jeroglíficos contienen enseñanzas graves, mientras el emblema es más simple; pero los tres géneros forman una serie homogénea: fábula–emblema–jeroglífico. Para Caussin, pues, lo relevante es la cantidad de enseñanza o sabiduría oculta en cada grupo, mientras los ve a los tres como clases de *exempla*. Y el emblema tiene también un objeto específico por su contigüidad a las divisas o empresas: «In hoc genere praeclara et arguta luserunt ingenia, ut ex variis Imperatorum illustriumque virorum symbolis licet colligere, ex quibus plerumque lepida et suavis affluit eruditio. Magnifica imprimis fuerunt vexillorum clypeorumque symbola» (190).

²⁷ Balbin (1666: 196-197). Para él, «historia lux veritatis appellatur, neque cum poesi, quae fingit, quidquam commune habere videatur». Dice de las fábulas: «fabulae sunt duplices, aliae (quas ego vocare soleo) Aegyptiacas, alias voco Graecas et Latinas: Illae elegantiores sunt, sed non tam Poesi, quam reconditae eruditioni et interioribus litteris serviunt... [y éstas vienen representadas por Horapolo y Pierio Valeriano] ...denique huc faciunt Hieroglyphica Pierii ... Fabulae Aesopi non abluunt ab hoc genio, nisi quod populares sint, et ad captum vulgi magis accommodatae ... Alterum genus – Graecum – praecipue continetur transformationibus». El emblema, por su parte, es «enunciatio seu sententia

Para él hay dos tipos de fábulas, las egipcias, más elegantes y con —en sus palabras— una recóndita erudición, y las griegas y latinas. Las fábulas esópicas estarían dentro del primer grupo y serían, así, como un tipo de jeroglíficos con temas más humildes (la zorra, el cuervo...) adaptados a la mente del vulgo. Del mismo modo, al definir el emblema volvemos a encontrar la reunión de términos. Distingue cuatro tipos de emblema «secundum materiam»: físico o natural, apotegmático, fabuloso (pone el ejemplo del sátiro que abandona al hombre al descubrir que éste sopla tanto para calentar como para enfriar), y jeroglífico (compuesto, como la sirena sobre el túmulo de Isócrates). Apunta, por tanto, la idea de que existe una sección o género específico dentro de los emblemas que deriva directamente de la fábula esópica. Para Balbin, entonces, la fábula esópica (en tanto que jeroglífica) y el emblema apenas difieren salvo en el hecho de que la fábula exige la narración. Pero una vez incorporada como emblema puede ser ya representada y se transmite como jeroglífico (como la historia de la zorra y el cuervo), mientras que el emblema es la representación de unos contenidos que, una vez representados, pueden ser desarrollados como comentario moral que no excluye la aparición de materia narrativa.

Nuestro tercer teórico jesuita es Jacob Masen que añade una perspectiva algo diferente.²⁸ En su *Speculum imaginum veritatis occultae*, Masen, partiendo de Diomedes y Aristóteles, clasifica estos géneros afines atendiendo a su cantidad de realidad. La historia es pura *eikon* (Diomedes) que, si desarrolla ejemplos morales, se convierte en *paradeigma*.²⁹ Y clasifica la fábula junto con la parábola como un tipo de *exemplum* fingido («*Exempla vel sunt rerum gestarum, vel fictarum*») carente de verosimilitud.³⁰ No es solo la carencia de verosimilitud lo que diferencia a la fábula de la parábola sino, otra vez, el rasgo que aquí nos interesa y que une de nuevo la fábula al emblema. Masen dice que la parábola, al narrar acontecimientos humanos verosímiles o sucedidos en la realidad es mucho más difícil de reducir a imagen simbólica, y no así la fábula, que admite con más facilidad representaciones visuales, como hija de la imaginación que es. En los *exempla* —dice— las imágenes simbólicas prefieren las cosas falsas a las verdaderas.³¹ Y en estas imágenes fabulosas —añade— los griegos colocaron una

pictura expressa, translata ad mores et hominum vitam ... Hay cuatro clases «secundum materiam: physicum seu naturale; apophthegmaticum; fabulosum ...; hieroglyphicum» (197).

²⁸ Masen (1681: Lib. V, cap. 1, 439-441).

²⁹ «Historia imago est ad quam posteriori suos mores fingant et componant» (439).

³⁰ «*Exempla vel sunt rerum gestarum, vel fictarum*». Entre los *exempla ficta* hay parábolas («*exempla rei fictae aut verisimilitudinem habent, ut parabolae sunt, aut non habent ut sunt apologi*»). Y por fin la fábula: «*est exemplum fictum praeter verisimilitudinem*» (440).

³¹ «*Siquidem illa, cum sunt rerum ab hominibus gestarum res gestas ante omnia repraesentant; ut iccirco non satis constet, an figuratè, ad rei à se diversae significationem, adhibeantur? in fabulis ac fictionibus magis id, primo intuitu, liquet. unde hoc nomine, in figuratis imaginibus, exempla rei fictae veris praeferuntur*» (440).

gran parte de su sabiduría.³² Asimismo, al hablar del emblema hace entrar en su definición un gran número de materiales diversos, siendo en definitiva un tipo de símbolo en que es imprescindible la imagen. Parece, por tanto, que considera a la imagen un constituyente esencial tanto de la fábula (a la que prestigia) como del emblema, característica que distingue a ambas del resto de formas más o menos próximas o clasificadas en la misma categoría.³³

Como hemos visto, y podríamos seguir analizando ejemplos, la teoría jesuítica manifiesta algunos principios o criterios coherentes dentro de un marco específico de valoración de la fábula al ponerla a la altura del emblema, dotarla de un trasfondo simbólico y de unos contenidos profundos y presentarla como una entidad precisamente ligada a la visualidad y la imagen figurada. La fábula, así, solo difiere de los más prestigiosos jeroglíficos y emblemas en la cantidad de enseñanza y de sabiduría que debe contener (Caussin), en la presencia inicialmente obligada del elemento narrativo pero que una vez trasladado a la imagen deja de ser relevante y convierte, sin más, a la fábula esópica en emblema (Balbin), mientras Masen, por el contrario centra su atención en lo que, a su juicio, una emblema y fábula, la imagen, elemento indispensable en ambas.³⁴

Y como colofón de estos testimonios añadamos rápidamente uno más. En un tratadista jesuita del emblema tan completo como el Padre Claude-François Menestrier, se asume la dificultad de distinguir entre fábula y emblema. Las imágenes fabulosas pueden pasar por jeroglíficos o por emblemas. Esto explica que «Pierius a confondu toutes ces Images sous le nom de Hieroglyphiques, & Alciat sous celui d'Emblèmes, tandis que le Pere Caussin les a reduites à un terme plus generique, en les ramassant sous le nom de Symboles».³⁵ La idea más repetida es que el emblema es imagen. El emblema debe «frapper les yeux, pour passer de là jusq'à l'ame», y estas imágenes «se tirent de toutes les choses sensibles» (p. 19). Así, «toutes les fables des Anciens n'ont esté que des Emblèmes» (p. 21), y, en concreto, «les Apologues d'Esope sont aussi d'eux mêmes des Emblèmes» (p. 27). Menestrier, acto seguido explica, incluso, cómo convertir inmediatamente en

³² «In his [fabulosa imaginum poesis] Graeci involucris potissimam sapientiae partem collocarunt» (p. 440).

³³ Dice de los materiales que componen en emblema: «Materiam eidem, prout amplissimè sumitur, illam omnem tribuimus, quae praeter symbola figuratis imaginibus servire poterit...» Pero son básicamente de dos grandes clases, *symbola et emblemata*; *symbola*, parece considerarlos verbales, mientras el emblema es visual: «In symbolo non obtinet lemma rationem formae, et figura materiae; sed rei non intelligentis convenientia cum intelligente est forma, corpus vero figurae materia: quia convenientia sola est ratio repraesentandi. Symbolum igitur ab emblemate non distinguitur per lemma, neque per expositionem figurae subjectam sed alia tantum convenientiae ratione» (441).

³⁴ A otros propósitos, ya nota esta insistencia Dimler (1992: 284): «Masen emphasizes the *res picta* (pictorial object) over the written word in his writings on the *imago figurata* in the *Speculum imaginum*».

³⁵ Menestrier (1684: 4). Lo cierto es que Menestrier hace derivar con gran entusiasmo toda la filosofía, la literatura el arte y, en fin, la cultura occidental de un principio emblemático. Y el emblema contemporáneo –aquel al que Alciato «en releva le souvenir & la gloire par le recueil qu'il publia»– a su vez bebe de la filosofía, la historia y la imaginación humana desde la noche de los tiempos.

perfectos emblemas las fábulas de La Fontaine con la adición de sencillas *picturae* (p. 28-29).³⁶ A mediados del s. XVII se desarrolla, pues, una línea específica de la fábula en paralelo a la continuidad del apólogo puramente esópico y prestigiadora de éste: la que se funde con el emblema. Un ejemplo muy claro sería el del mencionado La Fontaine, de quien afirma Georges Couton que «la fable-emblème n'est pas rare chez lui». Couton se pregunta también por la interpenetración editorial de ambos géneros: «La Fontaine était en rapport avec des peintres, mais encore avec des graveurs, N'aurait-il pas apprécié les estampes et les livres illustrés? [...] Son imagination n'aurait-elle pas souvent été mise en mouvement par une gravure, plutôt que par un texte?»³⁷. Se constataría así la circulación en un sentido inverso: desde el emblema (e incluso desde la contemplación de un mero grabado) a la fábula, proceso que, en cierto modo, la realza.

Quizá con este fondo teórico se entiendan también mejor las siempre ponderativas palabras hacia la fábula de otro jesuita más próximo a nosotros, Baltasar Gracián, que en alguna ocasión unió en la misma frase fábulas —o apólogos— y otras tres series que exigen indispensablemente la presencia de la imagen cifrada: «Los emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas son la pedrería preciosa al oro del fino discurrir». Y las usó en sus obras con muy variadas formas y fines, como ha estudiado Pilar Cuartero.³⁸

III.

Hemos hablado en otro sitio de la defensa que hace Francisco Garau del valor moral e incluso epistemológico de la fábula, y de la necesidad que tienen las letras sacras y la predicación de ejemplos y apólogos que deshagan ante los ojos y oídos de las gentes las sutilidades excesivas, potencialmente perniciosas, y demuestren por vía de la evidencia lo que no alcanza sino con premiosidad el silogismo y la lógica.³⁹ «Los filósofos —dice Garau— con la rígida severidad de sus leyes y lo imperioso de sus preceptos, malquistaban lo halagüeño y apacible de las virtudes»,⁴⁰ mientras que los fabulistas supieron, al contrario, «azucarar tan dulcemente los suyos con la suavidad de sus ficciones que no deja menos saboreado el ingenio que enamorada de la sabiduría la voluntad» (*ibid.*). Y aún añade: «pues lo que en Aristóteles no entienden muchos y en Pitágoras y Sócrates muchos no alcanzan, en Isopo nadie se excusa de que no pueda hacer fácil presa la razón» (*ibid.*). Así, la finalidad de esta opción argumentativa de Garau, buen jesuita

³⁶ Seguramente habría leído Menestrier a otro jesuita, Emmanuele Tesauro, en cuyo *Cannocchiale aristotelico* (1654) habla brevemente de la relación entre fábula y emblema diciendo que, con las fábulas «tu puoi con vivaci riflessioni applicare a'documenti morali per farne Emblema». Con los apólogos «quai son quelli di Esopo, con ingegnosi riflessi leggiadramente posson torcere a qualche pellegrina, & simbolica allegoria» (Tesauro, 1675: 68). Ver un repaso de la teoría emblemática de Menestrier en Loach (1987).

³⁷ Couton (1962: 8-10).

³⁸ Gracián (1967: 492). Cuartero Sancho (2004) ha estudiado a fondo la función de la fábula en Gracián.

³⁹ Bernat Vistarini (2002).

⁴⁰ Garau (1691: s.n. —«Introducción y razón de la obra al lector»—).

en su formación, en sus actuaciones y en su configuración mental, quedaba ya clara desde el primer libro: «Isopo siempre rinde y convence siempre» y, por tanto, «sale fácilmente con el rendimiento de la voluntad. Pues cerca está de obedecer quien del precepto se gusta» (*ibid.*). Y esta última idea, amparada en el mismo tópico *magis movent exempla quam verba* que rige la fábula, la iría ampliando e intensificando a lo largo de los sucesivos títulos que desde 1675 hasta 1703 componen la larga serie del *Sabio instruido*, incluso cuando, en el *Sabio instruido de la Gracia*, aproxime más sus intenciones a las de un manual para la predicación.⁴¹ Sin embargo, la utilización de una fábula o apólogo (a la que denomina «Ficción») en el exordio de cada uno de sus emblemas (a los que llama «Máximas»), colocada casi a modo de *subscriptio*, no cumple solo el precepto retórico, aconsejado por la *Rhetorica ad Herennium* y recogido por Nebrija, de mera *captatio attentionis*.⁴² Como hemos intentado mostrar en el trabajo arriba indicado, Garau pretende desde su primera obra establecer un tipo de coincidencia entre el mundo real y el modelo retórico del libro. Su orientación más didáctica y social, o política, que teológica intenta aprovechar relatos de contenido moral normalmente ficticios para, sometiéndolos a recomposición, hacerlos servir a fines prácticos. Así, superpone un extenso comentario plagado de autoridades y *dicta et facta* verosímiles al núcleo ficticio de la fábula llegando, al final, al desciframiento del gran relato moral del mundo, donde verdad y ficción no son categorías contrapuestas sino formas confundidas de una única enseñanza. Partiendo de la antigua idea del mundo como libro, Garau aprovecha la emblemática para estructurar su libro como el mundo siguiendo en la exposición de la obra los mismos pasos cognoscitivos por los cuales el mundo se nos da a entender: la necesaria intervención de los sentidos para dar entrada al conocimiento se representa en la visualidad de la *pictura*. Estas *picturae* simbólicas, derivadas de apólogos o fábulas, hacen visible en el grabado una «Ficción» —y así se cargan en ese mismo instante de autoridad, según hemos visto en los teóricos jesuitas—. Y esta «Ficción» es un *relato* moral que introduce elementos ficticios o falsos —u otros puramente naturales y en apariencia independientes del hombre— en la historia humana, cosa que finalmente se encarga de desarrollar con amplitud e insistencia la glosa. Más allá del valor de la literatura ejemplar para la evocación

⁴¹ Damos aquí os títulos y ediciones que usamos: *El sabio instruido de la naturaleza en cuarenta máximas políticas y morales. Ilustradas con todo género de erudición sacra y humana*, Barcelona: Antonio Ferrer y Baltasar Ferrer, 1691; *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza y segunda parte de las máximas, políticas y morales, ilustradas con todo género de erudición sacra y humana*, Barcelona: Antonio Ferrer y Baltasar Ferrer, 1691; *El sabio instruido de la Gracia, en varias máximas, o ideas evangélicas, políticas y morales* (2 vols.), Olite: Vicente Armendáriz, 1693; *La Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza, con esfuerzos de la verdad, en el tribunal de la razón; alegados en cuarenta y dos máximas políticas y morales. Ilustradas con todo género de erudición sacra y humana, contra las vanas ideas de la política de Maquiavelo*, Barcelona: Cormellas 1700. Toda la serie se recoge en el CD *Libros de emblemas españoles. Edición completa*, de Studiolum (pueden consultarse detalles en www.studiolum.com).

⁴² Nebrija (1529: 12).

visual de los vicios y virtudes, nos encontramos en un momento terminal de la exploración emblemática. Barroco y pesimista hasta los tuétanos, Garau apunta con su «Ficción» a una estructura superpuesta a la naturaleza y cuyo núcleo es el engaño. Y es obvio que la fábula clásica, con sus duras lecciones, es una elección óptima para expresar tales temas.



Fig. 5. Francisco Garau, *El sabio instruido de la naturaleza*, Valencia: Jaime de Bordazar, 1690.

Pero dejando a un lado este análisis, podemos observar rápidamente algunas características del intercambio iconográfico entre emblemas y fábulas en la obra de este jesuita. Elegimos para ello la conocida fábula del águila y el escarabajo.⁴³ Se encuentra en la «Máxima XVI» de *El sabio instruido de la naturaleza* (Garau: 152-161). Garau cuenta la historia del escarabajo que escucha

⁴³ Cf. Perry (1965: 422, nº 3). Aarne-Thompson-Uther la clasifican como 283H* (Uther, 2004: I, 165). Para su recorrido en España ver Goldberg (1998: nº L315.7), y Neugaard (1993: nº L315.7). Fco. Rodríguez Adrados, por su parte, dedicó un breve ensayo al tema en «Sobre el origen y evolución de la fábula del águila y el escarabajo» (Rodríguez Adrados, 1989). Rastrea Adrados los orígenes primitivos desde Semónides, incorporándose como anécdota de la propia vida de Esopo, pasando por Aristófanes, etc..., y destaca la anomalía de este relato al presentar el castigo del animal malvado. Estudia también el proceso de introducción del motivo grotesco encarnado en el escarabajo y la bola de excremento usada para la venganza.

las súplicas de auxilio lanzadas por una liebre a punto de perecer entre las garras de un águila. El águila desprecia la intercesión del ínfimo y miserable escarabajo y devora a la liebre. La venganza del insecto será volar hasta su nido y tirarle abajo los huevos; o —en otra versión— agarrarse a sus plumas y volar así con ella hasta el regazo de Zeus, que custodia los huevos de su ave favorita, para colocar allí una bola de excremento. Al sacudirla, el dios también romperá los huevos del águila (Garau cuenta ambas versiones como dos venganzas consecutivas).



Fig. 6. Francisco Garau, *El sabio instruido de la naturaleza*, Barcelona: Antonio Ferrer y Baltasar Ferrer, 1691.

El juego de Garau es complejo: la «máxima» se titula «Para enemigo, un mosquito es malo»; El mote del emblema es «Ut noceat sat quisque potens» (cualquiera tiene bastante poder para causar daño). Pero el desarrollo del comentario —con abundancia de autoridades, *exempla* alternativos y 39 citas latinas en los márgenes— reflexiona principalmente sobre la mudable fortuna: el poderoso desprecia al humilde sin ver que está ocupando solo transitoriamente la parte superior de una rueda que girará de manera imprevista conduciéndole de golpe a la desgracia. No es tanto la valoración de la astucia del ser inferior, ni el castigo del comportamiento soberbio lo que aquí se glosa, sino la fugacidad del poder, que se ostenta siempre de prestado. La frase que podemos leer siguiendo los titulillos marginales de cada párrafo (recurso usado a modo de resumen en todas las «máximas» del libro), dice: «No hay fiar en la Fortuna, ni hay grandeza que no

tenga que temer aun del más despreciable; que el que hoy es el más dichoso, mañana puede ser el más infeliz. Quanto mayor fueres, tanto necesitas de más. El más humilde necesita menos. Pero, por grande que seas, estás obligado a socorrer al menor». Es un desarrollo bien afinado con la ideología de Garau a lo largo de todas sus obras. No le preocupa tanto el triunfo de la justicia o la reflexión moral sobre actos buenos o malos, sino la atención a las circunstancias, a los tiempos y condicionantes en que se producen las acciones. No subraya la astucia o la perseverancia para obtener los fines sino, en negativo, la imprudencia del águila insuficientemente precavida y cautelosa ante las fuerzas oscuras del destino, insuficientemente desengañada de la vanidad de su poder, de cualquier poder mundano.

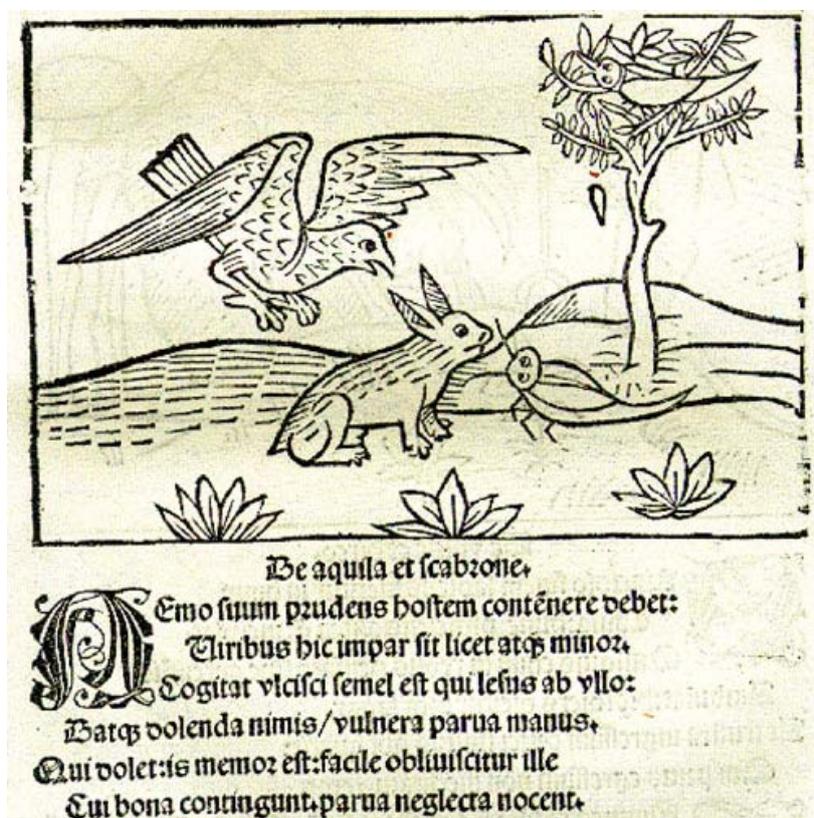


Fig. 7. Esopo, *Esopi appologi sive mythologi: cum quibusdam carminum et fabularum additionibus*, Basel: Jacob von Pfortzheim 1501, fol. 171r (ed. de Heinrich Steinhöwel; ils. de Sebastian Brant).

En España, la primera ilustración de esta fábula se encuentra en *La vida del Ysopet con sus fábulas historiadadas* (Zaragoza: Juan Hurus, 1489), donde se cuenta, y el grabado así lo representa, la primera versión que hemos apuntado.



Fig. 8. Esopo, *La vida del Ysopet con sus fábulas historiadas*, Zaragoza: Juan Hurus, 1489 (tomado de la ed. facsímil de Madrid: RAE, 1929. Ed. de Emilio Cotarelo y Mori).

La imagen es esencialmente narrativa, con el mismo escarabajo en dos tiempos sucesivos: primero implorando al águila y luego arrojando los huevos del nido. De forma similar, en el grabado de la edición de 1690 de *El sabio instruido* (primera ilustrada de esta obra) se recogen los elementos narrativos, pero ahora de aquella segunda versión, utilizando una sintaxis donde se enfatiza la verticalidad de la caída de los huevos desde lo alto del seno de Zeus. No hemos encontrado ninguna previa ilustración de la fábula o emblema que pudiera haber inspirado directamente esta *pictura*. Pero en la siguiente edición del *Sabio instruido*, la de 1691 (que consideramos la *optima* y que aparecía conjuntamente con *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza*, segunda parte de la obra) se sustituyeron todos los grabados por unos nuevos donde se privilegiaba el contenido simbólico de los elementos por encima de la representación narrativa. En las sucesivas ediciones esta será la iconografía repetida, sin que vuelva a aparecer la de 1690. Como se puede ver, en esta segunda edición ilustrada, Garau ha forzado conscientemente la máxima transformación de la fábula en emblema, no solo por la adición de una *inscriptio*, sino por el subrayado de los rasgos simbólicos de la imagen. Ahora bien, lo interesante es observar que estos rasgos simbólicos justamente no están en la fábula original. Al despojarse del relato, el grabado enfrenta dos animales en actitud de desafío. Al humilde escarabajo le han crecido entonces unas terribles pinzas dentadas que apunta hacia el águila. El ave, por su parte, está en aquella posición majestuosa, mirando ligeramente hacia lo alto, que encontramos en tratados animalísticos o simbólicos, desde Horapolo y Pierio Valeriano, hasta Andrés Ferrer de Valdecebro.



Fig. 9. Horapolo. *Hieroglyphica*, Paris: Kerver 1574, f. 4r (*Quid significant scribentes Aquilam*).



Fig. 10. Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles*, Madrid: Melchor Alegre, 1670.

La conversión de esta fábula en emblema comienza con la primera edición de los emblemas de Alciato (Augsburgo, 1531, «A minimis quique [quoque] timendum»). Allí la sencillez gráfica es similar a las primeras ediciones de Esopo resaltándose, si acaso, la grandeza del águila (pero dispuesta en un plano inferior) ante el escarabajo medio camuflado en las ramas del árbol.



Fig. 11. Alciato, *Emblematum liber*, Augsburg: Steyner, 1531.

Pronto, las sucesivas ediciones de Alciato evolucionan hacia la escena de confrontación con un insólito crecimiento en tamaño y armamento del coleóptero frente a la atónita águila.



Fig. 12. Alciato. París: Wechel. 1535.

Se trata de fijar esa imagen de la paradójica grandeza y poder del animal pequeño. Sin duda también influye en el desarrollo iconográfico de la escena el

recuerdo del divulgado Adagio de Erasmo: *Scarabeus aquilam quaerit*⁴⁴, cuyo discurso iba en la misma dirección. Podemos observar en las ilustraciones el recorrido sucesivo de la imagen por las ediciones de Alciato: Steyner 1531, Wechel 1535, Roville 1548 (es el mismo grabado utilizado en la traducción de Daza Pinciano, 1549), Tornaesius 1554, Feyerabend 1567 y Tozzi 1618. Como vemos, solo en contados casos, como los toscos grabados de Diego López en su *Declaración magistral de los emblemas de Andrea Alciato* (1615), la iconografía retrocede al escarabajo aún sin sus agresivas tenazas.



Fig. 13. Alciato, Lyon: Rouillé, 1548.



Fig. 14. Alciato, Lyon: Tornaesius, 1554.

⁴⁴ Erasmo también refiere la fábula esópica en este importante y extenso adagio, Después de una sección dedicada a ponderar la dignidad y utilidad del escarabajo, dedica la última parte del texto a analizar la interminable discordia entre ambos animales. Ver la reciente edición de Ramón Puig de la Bellacasa en Erasmo (2000: 215-251).

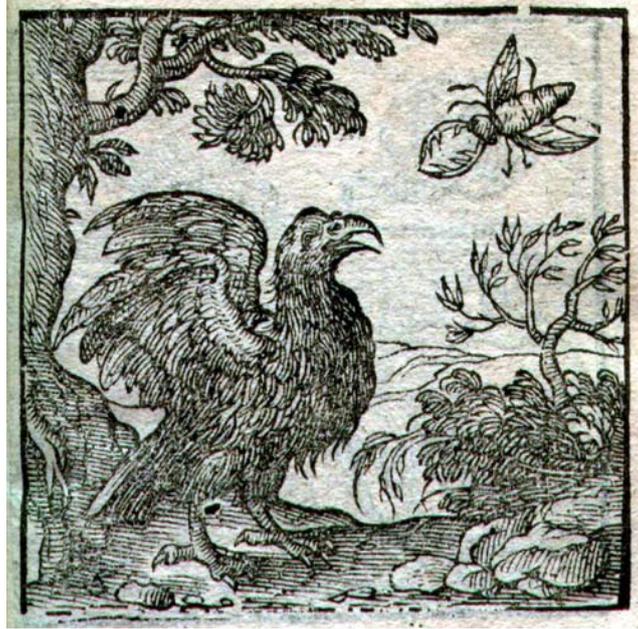


Fig. 15. Alciato, Frankfurt: Feyerabend, 1567.



Fig. 16. Diego López, *Declaración magistral de los emblemas de Andrea Alciato*,
Nájera: Mongastón, 1615.



Fig. 17. Alciato, Padua: Tozzi, 1618.

Pero un rasgo interesante que queríamos destacar y que cierra nuestro análisis es que Garau, al buscar inspiración para los grabados de esa *editio optima* de *El sabio instruido* (1691) hizo derivar a todos aquellos que provienen de fábulas, claramente, de la edición ilustrada de las fábulas de Esopo hecha por Camerarius en casa del impresor Tornaesius. Y resulta que en las ilustraciones para el libro de Camerarius, Tornaesius aprovechó muchos de los grabados previamente usados en su edición de los emblemas de Alciato. Así tenemos un ejemplo de circulación completa de una imagen desde la fábula al emblema, para volver a la fábula y de nuevo al emblema, con el consiguiente enriquecimiento simbólico desde el simple relato inicial hasta su última adaptación a la retórica persuasiva, impositiva casi,⁴⁵ del complejo discurso moral barroco de un jesuita de fines del siglo XVII.

⁴⁵ Explica Garau al lector de *El sabio instruido de la Gracia* que, con las imágenes e ideas de su obra: «haz cuenta que tienes aquí la ribera llena de piedras limpias que tirar contra el Goliat del pecado» (ed. cit., «Al lector»). Por otra parte, Mason Tung (1989: 316), ya señaló que las colecciones de fábulas aparecidas después de Alciato incluyen a veces un número de sus emblemas como fábulas, y que los impresores traspasaban los bloques de los grabados de un libro a otro.



Fig. 18. Esopo, *Fabulae*, Lyon: Tornaesius, 1571 (ed. de Joach. Camerarius).

BIBLIOGRAFÍA

- Aftonio, *Aphtonii Progymnasmata*, Amsterdam, apud Lud. Elzevirium, 1649.
- Aragüés Aldaz, José. *Deus Concionator. Mundo predicado y retórica del exemplum en los Siglos de Oro*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
- Balbin, Bohuslav, *Verisimilia humaniorum disciplinarum, seu Judicium privatum de omni litterarum (quo humaniores appellant) artificio*, Praga, Typis Univ. Carolo Ferdinandeae in Collegio Soc. Jesu ad S. Clementem, 1666.
- Beyerlinck, Lorenzo, *Theatrum vitae humanae*, Venecia, Paulus Balleonius, 1707.
- Boccaccio, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- Bernat Vistarini, Antonio. «*Emblema in fabula. El sabio instruido de la naturaleza de Francisco Garau*», en *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, ed. de Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull. Palma, Olañeta-UIB, 2002, 83-91.
- Bouzy, Christian. «L'emblème ou la fable par l'image au siècle d'Or. Stratégie et

rhétorique», en *Tigre 10. La Fable (I)*, Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal (CERHIUS), 1999, 53-84.

Brant, Sebastian. *Apologi sive Mythologi Esopi, Clarissimi Fabulatoris, una cum Aviani et Remicii quibusdam Fabulis... additisque... ex variis Autoribus centum circiter et quadraginta Elegantissimis Fabulis*, Basilea, Jakob von Pfortzheim, 1501 (<<http://www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/esop.html>>).

Caussin, Nicolás, *De eloquentia sacra et humana*, 4ª ed. *locupletata*, París, M. Henault, 1636.

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, 1925.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004.

Colie, Rosalie L., «Small forms, *Multo in parvo*», en *The Resourcer of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles- Londres, University of California Press, 1973, pp. 32-75.

Colincamp, M. F. «Étude sur La Fontaine et sur la Fable», en *Fables de la Fontaine*, París, Librairie Delagrave, 1922.

Corrozet, Gilles, *Les fables du très ancien Ésope... premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise*, Paris, D. Janot, 1542.

Couton, Georges. «La Fontaine et l'art des emblèmes», en *La Poétique de La Fontaine*. París, PUF, 1957, 5-21.

Couton, Georges, «Introduction» a La Fontaine (1962).

Cuartero Sancho, María Pilar. «La fábula en Gracián.» En *Baltasar Gracián IV Centenario (1601 - 2001). Actas I Congreso Internacional. Baltasar Gracián, pensamiento y erudición (Huesca, 23 - 26 de mayo de 2001)*, ed. de Aurora Egido, Fermín Gil Encabo y José Enrique Laplana. Zaragoza, Institución Fernando El Católico - Instituto de Estudios Altoaragoneses - Gobierno de Aragón, 2004, 135-174.

Cull, John T. «The Baroque at Play, Homiletic and Pedagogical Emblems in Francisco Garau and Other Spanish Golden Age Preachers», en *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, edited by Frederick A. de Armas. Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, 237-56.

Dimler, G. Richard, «Jakob Masen's *Imago figurata*. From Theory to Practice», *Emblematica*, 6 (1992), 283-306.

Dimler, G. Richard, «The *Emblematum liber* of Andreas Alciato and Jakob Masen's theory of the "Imago figurata"», *Archivum Historicum Societatis Jesu*, LXVII.134 (1998), pp. 293-304.

Dimler, G. Richard, *The Jesuit Emblem. Bibliography of Secondary Literature with Select Commentary and Descriptions*, Nueva York, AMS Press, 2005.

Erasmus de Rotterdam. *Adagios del poder y de la guerra y teoría del adagio*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

Esopo, *La vida del Ysopet con sus fábulas historiadas*, Zaragoza, Juan Hurus, 1489. (usamos la ed. facsímil de Madrid, RAE, 1929, ed. de Emilio Cotarelo y Mori).

Esopo, *Esopete ystoriado*, edición de Victoria A. Burrus y Harriet Goldberg, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.

Esopo / Babrio, *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos, 1993.

Faerno, Gabriele, *Fabulae Centum ex Antiquis Auctoribus delectae...* 1ª ed. Roma, 1563.

Faerno, Gabriele, *Centum fabulae*, Leiden, ex officina Plantiniana, apud Christophorum Raphelencium. 1600.

Feijóo, Benito Jerónimo, *Cartas eruditas y curiosas*, Madrid, Imprenta de los Herederos de Francisco del Hierro, 1753.

Filóstrato (el Viejo). «Imágenes», en *Imágenes (Filóstrato el Viejo, Filóstrato el Joven, Calístrato)*, ed. de Luis Alberto de Cuenca and Miguel Angel Elvira. Madrid, Siruela, 1993.

Garau, Francisco, *El sabio instruido de la Naturaleza*, Barcelona, A. y B. Ferrer, 1691.

García Gual, Carlos, «Introducción General», en Esopo – Babrio (1993).

Goldberg, Harriet, *Motif-index of Medieval Spanish folk narratives*, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998.

Gómez, Alvar, *Teológica descripción de los misterios sagrados*, Toledo, 1541 (facsimil, Cieza, Artes Gráficas Soler, 1965).

Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967.

Hodnett, Edward, *Aesop in England, The Transmission of Motifs in 17h-c Illustrations of Aesop's fables*, Charlottesville, The University of Virginia Press, 1979.

Hueck, Monika. *Textstruktur und Gattungssystem. Studien zum Verhältnis von Emblem un Fabel im 16. und 17. Jahrhunderts*. Kronberg, Scriptor, 1975.

Landwehr, John. *Emblem and fable books printed in the Low Countries 1542-1813. A bibliography*, Utrecht, Hes, 1988.

Masen, Jacob, *Speculum imaginum veritatis occultae*, Colonia, J. A. Kinckius, 1681.

Kommerell, Max, *Lessing y Aristóteles*, Boadilla, A. Machado Libros (La Balsa de la Medusa), 1990.

La Fontaine, *Fables*. Ed. de Georges Couton. París, Garnier, 1962.

Landwehr, John. *Fable Books in the Low Countries. A Concise Bibliography until 1800*, Nieuwkoop, 1963.

Loach, Judi, «Menestrier's Emblem Theory», *Emblematica* 2.2 (1987), 317-336.

López Poza, Sagrario. «El *exemplum* en los libros españoles de emblemas (siglo XVI).» En *L'Exemplum narratif dans le discours argumentatif (XVIe-XXe siècles)*. *Actes du Colloque international et interdisciplinaire organisé par le Laboratoire Littérature et Histoire des pays de langues européennes à Besançon, les 19, 11, 12 mai 2001*, ed. de Manuel Borrego-Pérez, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, 175-194.

Márquez Villanueva, Francisco. «Novela contra fábula, Campuzano, Estefanía y los perros de Mahúdes», *Bulletin of Spanish Studies* LXXXI, 4-5 (2004), 613-625.

Menestrier, Claude-François, *L'Art des Emblèmes ou s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire, & de la nature*, Paris, R. J. B. De la Caille, 1684.

Mey, Felipe, *Fabulario*, Valencia, Felipe Mey, 1613.

Michel, Alain. «Rhétorique et Philosophie de l'emblème, Allégorie, Réalisme, Fable», en *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, ed. de M. T. Jones-Davies. París, Université de Paris-Sorbonne. Centre de Recherches sur la Renaissance, 1981, 23-31.

Morales Folguera, José Miguel. «La fábula clásica como modelo de la inspiración para la emblemática», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, ed. de Santiago Sebastián, 1994, 279-303.

Nebrija, Elio A. de, *Artis Rhetoricae compendiosa coaptatio*, Alcalá de Henares, s. i., 1529.

Neugaard, E. J., *Motif-Index of Medieval Catalan Folktales*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York, 1993.

Nojgaard, M. *La fable antique. I. La fable grecque avant Phèdre*. Copenhague, 1964.

Perry, Ben Edwin, «Fable», *Studium Generale*, 12 (1952), 17-37.

Perry, Ben Edwin, *Babrius and Phaedrus*, Cambridge & Londres, Harvard University Press, 1965.

Platón, *República*, Madrid, Gredos, 1986.

Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. de Josep M^a Casas i Homs, Barcelona, Bernat Metge, 1961.

Rodríguez Adrados, Fco., *Historia de la fábula greco-latina*, Madrid, Editorial Complutense, 1979.

Rodríguez Adrados, Fco. «Sobre el origen y evolución de la fábula del águila y el escarabajo», en *Homenaje a Lisardo Rubio (Cuadernos de Filología Clásica, 21)*, 1989, 261-266.

Rodríguez Adrados, Fco., *De Esopo al Lazarillo*, Huelva, Universidad de Huelva, 2005.

Shell, John E. *The Role of the Emblem and the Fable in the Didactic Literature of the Sixteenth Century*. Ann Arbor, Dissertations Abstracts International. 32, 5800A, 1972.

Suárez de Figueroa, Cristóbal, *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Madrid, 1615.

Teón – Hermógenes – Aftonio, *Ejercicios de Retórica*. Trad. de M^a Dolores Reche Martínez. Madrid, Gredos, 1991.

Tesauro, Emmanuele, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Bologna, Gioseffo Longhi, 1675.

Tiemann, Barbara, *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, München, Fink 1974.

Tung, Mason. «Fables in Emblems, A Study of Peacham's Use of Aesop and Aesopics in *Minerva Britanna*», *Studies in Iconography*, 12 (1988), 43-60.

Tung, Mason. «A Serial List of Aesopic Fables in Alciati's *Emblemata*, Whitney's *A Choice of Emblemes*, and Peacham's *Minerva Britanna*», *Emblematica*, 4.2 (1989), 315-329.

Uther, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

Paul Zumthor, *La letra y la voz de la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.