

EL CASTIGO DEL «CORNUDO PACIENTE»: UN DETALLE ICONOGRÁFICO EN LA VISTA DE SEVILLA DE JORIS HOEFNAGEL (1593)¹

José Julio GARCÍA ARRANZ

Resumen

En el quinto volumen de las *Civitates orbis terrarum* (editado por Frans Hogenberg y Georg Braun, Colonia, 1598) se incluye, entre los numerosos planos y panorámicas de ciudades con que se ilustra este importante atlas urbano, una *Vista de Sevilla*, grabado original del artista flamenco Joris Hoefnagel que resulta especialmente llamativo por la incorporación, en el primer término de la estampa, de una escena en la que se representa el castigo público de una mujer adúltera y su marido consentidor –el «cornudo paciente»–. La existencia de un emblema manuscrito del propio Hoefnagel en cuya imagen encontramos un episodio muy similar, nos ofrece algunas pistas sobre el posible significado, al menos en su origen, de este curioso detalle iconográfico.

Palabras clave: Sevilla, Joris Hoefnagel, cornudo paciente, Países Bajos.

Abstract

Among the numerous maps and bird's-eye views of the cities that are included in the fifth volume of the important urban atlas *Civitates orbis terrarum* (edited by Frans Hogenberg and Georg Braun, Cologne, 1598) a *View of Seville* is found. This original engraving by the Flemish artist Joris Hoefnagel, is particularly remarkable, since, in the foreground, there is a scene representing the public punishment of an adulterous woman and her deceived husband –«the patient cuckold»–. The existence of a manuscript emblem by Hoefnagel himself, in whose image we find a similar episode, offers some clues about the possible meaning, at least in its origin, of this peculiar iconographic detail.

Keywords: Seville, Joris Hoefnagel, patient cuckold, Low Countries.

En el año 1572, el teólogo alemán Georg Braun (1541-1622) publica en Colonia, con la estrecha colaboración del pintor, grabador y editor flamenco Frans (o Franz)

¹ El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica I+D del Ministerio de Educación y Ciencia y Fondo Europeo de Desarrollo Regional –FEDER–, titulado «Biblioteca digital Siglo de Oro II: Relaciones de sucesos, Polianteas y fuentes de erudición en la Edad Moderna (catalogación, digitalización y difusión vía Internet)» (HUM2006-07410/FILO), cuya investigadora principal es la catedrática Sagrario López Poza, de la Universidade da Coruña.

Hogenberg (1535-1590), el primer tomo de las *Civitates orbis terrarum*, espectacular atlas en seis volúmenes –la última entrega vio la luz en 1617–, generosamente iluminado con planos y perspectivas panorámicas de las más destacadas ciudades de su tiempo². Entre las ilustraciones incorporadas al quinto volumen (1598), se encuentra una «Vista de Sevilla» (Fig. 1) que nos resulta especialmente llamativa por la inclusión, entre los diversos episodios de sabor costumbrista que animan los primeros planos de la estampa, de una comitiva singular por lo pintoresco de su aspecto y atributos³ (Fig. 2). En presencia de dos moriscas que contemplan la escena, caminan por un sendero de los arrabales de la ciudad, delante de algunas autoridades municipales –uno de ellos a caballo y con larga vara, probablemente el Asistente, acompañado de dos alguaciles–, tres personajes montados en sus respectivos pollinos. La figura central es un hombre con las manos atadas; de ambos lados de su cabeza surgen dos largas ramas con sus vástagos, similares a grandes astas de venado, en cuya parte superior, ornada con banderines, se disponen campanillas y cascabeles colgados de un cordel atado entre ambos extremos a modo de reclamo sonoro. Tras el hombre cabalga una mujer, con la cabeza cubierta con una toca y el rostro oculto tras sus propios cabellos –¿señal de la vergüenza que la fuerza a ocultar su identidad?–, que fustiga al reo que la precede con unas disciplinas formadas por una ristra de ajos. El pregonero encargado de vocear el delito que se imputa a la pareja, identificable por la trompeta que porta en la mano izquierda,

² Hogenberg, que parece haber sido el responsable de la iniciativa de este gran proyecto editorial, grabó la mayor parte de las ilustraciones de las *Civitates*, un imponente catálogo de 546 perspectivas, panorámicas a vista de pájaro y representaciones cartográficas de ciudades de todo el mundo. Braun, por su parte, fue el principal editor del trabajo, ayudado en gran medida por el cartógrafo Abraham Ortelius, autor del *Theatrum orbis terrarum* (1570), primer atlas universal de mapas, en el que también participó Hogenberg. De hecho, las *Civitates* fueron concebidas como un complemento para el *Theatrum*, si bien con una orientación más comercial a la vista de la novedad que suponía una colección visual de planos y panorámicas de ciudades respecto a los repertorios cartográficos tradicionales, que ya contaban con diversos precedentes de éxito. Además de Ortelius y Hogenberg, participó en la confección de la obra un centenar de artistas y cartógrafos, el más significativo de los cuales fue el flamenco Georg (Joris) Hoefnagel (1542-1600), quien proporcionó la mayor parte del material correspondiente a las ciudades españolas e italianas, al tiempo que reelaboró y modificó contribuciones de otros colaboradores. Tras la muerte de Joris, su hijo Jakob continuó trabajando para las *Civitates*. Braun acompañó cada plano de un breve texto sobre la historia de la ciudad, situación geográfica y comercio, por lo que la obra, además de una excepcional visión conjunta de la vida urbana a finales del s. XVI, proporcionó un útil compendio de información práctica para el viajero del momento. Vid. Stephan FÜSSEL, «*Natura sola magistra*—The Evolution of City Iconography in the Early Modern Era», en Stephan Füssel (ed.), *Georg Braun and Franz Hogenberg, Cities of the World. 363 Engravings Revolutionize the View of the World. Complete Edition of the Colour Plates of 1572-1617*, Hong Kong/Köln/London/Los Angeles/Madrid/Paris/Tokio, Taschen, 2008, pp. 11 y ss.

³ Parece que fue idea de Georg Braun el enriquecimiento de los mapas y las vistas con figuras dotadas de indumentarias o inmersas en prácticas locales. Este rasgo, que ya contaba desde inicios del siglo XVI con algunos antecedentes en las vistas grabadas de ciudades alemanas, añade autenticidad y mayor valor documental a los pormenores urbanísticos, arquitectónicos y topográficos. Braun indica en la introducción al volumen I, con una sorprendente ingenuidad, que de este modo sus planos no serían estudiados por los turcos en busca de secretos militares, pues su religión les prohíbe la contemplación de representaciones con la figura humana.



FIG. 1. Joris Hoefnagel, «Vista de Sevilla». Grabado calcográfico incluido en el volumen V de *Civitates orbis terrarum* (Colonia, 1598).



FIG. 2. Joris Hoefnagel, «Vista de Sevilla». Detalle de la «Execution de Justitia de los cornudos patients».

camina tras ellos mientras empuña en alto una penca, tira de cuero con la que el verdugo azotaba a los delincuentes. Tal composición refleja el público escarmiento que el Santo Oficio reservaba a las mujeres adúlteras y a los maridos consentidores –la escena es identificada en la propia estampa como «Execution de Justitia de los cornudos pacientes»– que permitían que sus esposas se prostituyeran, condenados estos últimos a llevar atadas a la espalda las ramas descritas en forma de grandes cornamentas⁴. Completa esta pequeña procesión otra mujer que, algo adelantada, monta también sobre un asno; desnuda de cintura para arriba, su figura ilustra, de acuerdo con la indicación de Hoefnagel, la «Execucion d'alcaguettas publicas». Se trata, por tanto, de la proxeneta que propició o posibilitó el comportamiento delictivo de ambos cónyuges, y que es también objeto del escarnio ciudadano: varios testigos de la comitiva se burlan de sus protagonistas haciendo ostentosa señal de la «V» con los dedos de las manos –conocido gesto popular que alude al marido «cornudo» víctima del adulterio de su mujer–, y arrojan barro o excrementos del camino a los condenados, lo que parece explicar el enjambre de moscas que envuelve a la alcahueta que abre la marcha⁵.

El artículo que Sebastián de Covarrubias dedica al vocablo «Cornudo» en su *Tesoro de la lengua castellana* nos arroja algo de luz sobre este particular:

«[Cornudo] Es el marido cuya mujer le hace trayción, juntándose con otro y cometiéndolo adulterio. Esto puede ser de dos maneras: la una quando el marido está inorante dello, y no da ocasión ni lugar a que pueda ser [...] Otros que lo saben, o barruntan, son comparados al buey, que se dexa llevar del cuerno, y por esso llaman a éste paciente; no sólo porque padece su honra, sino también porque él lo lleva en paciencia».

Y, algo más adelante, nos ofrece alguna aclaración sobre los detalles del grabado de Hoefnagel:

⁴ A lo largo del s. XVII empieza a ganar en popularidad, frente a la imagen tradicional del español celoso, la figura del marido consentidor, cornudo complaciente que no duda en prostituir a su mujer para obtener una ganancia económica o beneficiarse de determinados favores, costumbre sobre cuya amplia práctica en Madrid escribe Francisco de Quevedo en su «Carta de un cornudo a otro» o «El siglo del cuerno»: «[...] ahora, que no hay hombre bajo que no se meta a cornudo, que es vergüenza que no lo sea ningún hombre de bien, que es oficio que si el mundo anduviera como había de andar se había de llevar por oposición como cátedra y darle al más suficiente». Numerosas comedias teatrales incluyen este personaje en sus tramas, y algunos maridos llegan incluso a quejarse del trato vejatorio recibido por los amantes de sus esposas.

⁵ Stephan FÜSSEL –*op. cit.*, p. 36– indica que en este detalle de la vista de Sevilla existe un contenido moral que no sólo se desprende de los propios castigo y humillación públicos de la adúltera, su marido y la alcahueta: detecta aquí un trasfondo emblemático tanto en los asnos sobre los que montan, referencia a la estupidez de su comportamiento, como en las abejas –y no moscas– que en su opinión envuelven a la primera mujer, aludiendo a sendos emblemas de Andrea Alciato –*Dulcia quandoque amari fieri* y *Fere simile ex Theocrito*– para fundamentar una interpretación sobre los perjuicios que produce el amor desordenado e ilícito. Nosotros no compartimos esa valoración emblemática, y consideramos que la significación de los diferentes detalles del episodio no debe ir más allá de la simple reconstrucción etnográfica y pintoresca con el fin, ya se ha dicho, de animar la panorámica urbana de la ciudad. La imagen de Sevilla que aquí analizamos aparece reproducida en el *Catalogue of the City Views*, incorporado por Stephan Füssel y Johannes Althoff al libro arriba citado, en pp. 354-355.

«El maestro Alexo Vanegas escribe aver leydo en Abraham Abimazra, que escribió sobre el Levítico, que los maridos de las adúlteras se llamaron cornudos, por ser divulgados luego en los pueblos como si los pregonasen con trompeta, y los judíos usavan en lugar de trompeta el cuerno. [...] El marido que es rufián de su mujer tiene pena de muerte [...], aunque hoy día viene a ser arbitraria; pero comúnmente los sacan con un casquete de cuernos en la cabeça y una sarta al cuello de otros; y se usa alguna vez irle açotando la mujer con una ristra de ajos⁶ [...] Antiguamente sacavan en París al cornudo por las calles públicas de la ciudad, caballero sobre una burra, sentado al revés y llevando en la mano por cabestro la cola de la jumenta, y su mujer delante llevándola de diestro»⁷.

El grabado descrito⁸ es uno de los firmados por el artista flamenco Joris Hoefnagel, impreso en Frankfurt en 1593 a partir de un diseño original del propio grabador realizado entre 1563 y 1565 durante una estancia en España⁹, y retocado por el mismo en el momento de su estampación¹⁰. La panorámica de Sevilla constituye, sin duda, una de las más notables y originales imágenes de la capital hispalense durante el s. XVI. A diferencia de las representaciones habituales, que muestran una urbe populosa y dinámica que se yergue imponente detrás de sus murallas sobre el río Guadalquivir, la ciudad es aquí contemplada desde el sureste –actual barrio de San Bernardo–, de modo que el núcleo urbano queda prácticamente relegado al fondo de la composición. No deja de sorprendernos la elección de este escenario marginal y con escaso encanto para el potencial visitante¹¹: entre personajes populares entregados a sus quehaceres cotidianos –las lavanderas del arroyo Tagarete, o unos pastores que reconducen a sus reses con ayuda de cayados y perros–, puede distinguirse, en el extremo izquierdo de la estampa, el quemadero donde se ejecu-

⁶ Covarrubias explica así las diversas razones del empleo de los ajos como azote: «La primera es, porque siendo la condición de la hembra vengativa y cruel, si le dieran facultad de açotarle con la penca del verdugo, le abriera las espaldas, rabiosa de verse afrentada y habilitada por él; o porque los dientes de los ajos tienen forma de corneçuelos o porque la ristra se divide en dos ramales en forma de cuernos».

⁷ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, ff. 240r-241r; pp. 359-360 de la ed. de Madrid, Turner, 1979, s. v. «Cornudo». Covarrubias no parece excesivamente satisfecho con esta pena para el adulterio convenido: «Para los que han perdido la vergüença, esta pena y la sobredicha no es pena, sino publicidad de su ruin trato, para que sean más conocidos y freqüentados; pero si tras esto los embiassen a galeras, no se iría todo en risa».

⁸ Estampa calcográfica (37,4 × 49,5 cm), coloreado a mano el ejemplar que aquí reproducimos, procedente de Historic Cities Research Project, http://historic-cities.huji.ac.il/historic_cities.html, cortesía de Orguz Tufekci.

⁹ Los apuntes fueron tomados durante su visita a la capital hispalense en compañía de su amigo y compañero de viaje, el sevillano Nicolás Maleparte, tal y como se indica la inscripción del borde inferior de la estampa: D. NICOLAO MALEPART AMICO VETERI ET CONGERRONI HISPALENSI LEPIDISSIMO GEORGIVS HOFVFNAGLIVS AMICITIE, MONVMENTVM D. ANNO M D XCIII. FRANCOF. AD MOENVM.

¹⁰ Se conserva el dibujo original, que apenas presenta divergencias significativas con respecto al grabado definitivo. Es una obra a plumilla, tinta de bistre y toques de aguada azul, 37,1 × 51,5 cm, perteneciente a la colección gráfica de La Albertina, en Viena.

¹¹ En cualquier caso, en las *Civitates* encontramos otras vistas más convencionales y clásicas de Sevilla, concretamente en los volúmenes I y IV.

taba a los herejes, el vertedero municipal a la derecha, o el matadero junto a otros edificios de carácter igualmente periférico e insalubre. Al fondo, de acuerdo con la tónica habitual de esta serie grabada, los monumentos más representativos de la población se individualizan con llamadas alfabéticas, identificadas sumariamente en sendas tablas, para que las inscripciones completas de los nombres no interfieran en la diáfana visualización del conjunto¹².

Si bien, como se ha indicado, parece que fue Braun quien propuso la inclusión de figuras en las *vedutas* de su atlas urbano, la crítica ha insistido en el frecuente recurso por parte de Hoefnagel a personajes y actividades diversas con las que establece un plano anecdótico en el que se despliega un auténtico discurso icónico acerca de las diferentes formas de vinculación del ciudadano con su entorno urbano, rico muestrario costumbrista que, en el caso de la vista de Sevilla que nos ocupa, enmarca completamente la ciudad hasta casi arrebatarle su protagonismo visual. De acuerdo con la opinión de Pablo Arias Sierra, Hoefnagel, llevado tanto por el interés comercial de agradar al público como de ofrecer una semblanza pintoresca del lugar, tiende a poblar sus panorámicas con personajes que, en el primer término de la imagen, desempeñan las más variadas tareas, hoy de indudable valor documental al informarnos de significativos detalles sobre los usos y costumbres del momento¹³.

La estampa y el detalle del ajusticiamiento público arriba descritos han sido muy reproducidos y resultan bien conocidos, por ejemplo, entre los estudiosos de la cartografía urbana o de las prácticas inquisitoriales del quinientos. Sin embargo, hasta donde sabemos, aún no se había vinculado este grabado a otro dibujo del propio Hoefnagel, incluido en un libro de emblemas manuscrito que no llegó a publicarse, y que sin duda le sirvió de modelo directo a la hora de componer al menos parte de la escena inquisitorial de la panorámica sevillana. Hablamos del tratado titulado *Patientia: Traité de la Patience, par Emblèmes inventées et dessinées par George Hoefnaghel à Londres*, fechado en 1569 y hoy conservado en la Biblioteca Municipal de Rouen, en Francia. Fue realizado por el artista flamenco durante una breve estancia en Inglaterra, y está dedicado a su amigo Johannes Radermacher (o Jan Radermaecker), acaudalado mercader y coleccionista de arte flamenco que recaló en Londres huyendo de la persecución religiosa de 1566; fue dignatario de la Iglesia Holandesa de la capital británica, que funcionó como centro para refugiados procedentes de las revueltas de los Países Bajos¹⁴. Los 24 dibujos de *Patientia*, rea-

¹² Vid. Michel BOEGLIN, *Inquisición y Contrarreforma, El Tribunal del Santo Oficio de Sevilla (1560-1700)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Icas/Ediciones Espuela de Plata, 2007, p. XXIV.

¹³ Pablo ARIAS SIERRA, *Periferias y nueva ciudad. El problema del paisaje en los procesos de dispersión urbana*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2004, pp. 145-146. Como indica también este autor, la amplia atención al entorno de la urbe nos acerca igualmente a otros aspectos destacables desde un punto de vista geográfico, como son los rasgos físicos del paisaje, o la relación entre la ciudad, el territorio y sus habitantes.

¹⁴ Rob. VAN ROOSBROECK, *Patientia. 24 politieke emblemata door Joris Hoefnaghel 1569*, Antwerpen, De Sikkel, 1935, pp. 7 y ss. La obra refleja realmente las frustraciones coetáneas de los habitantes de los Países Bajos, que Hoefnagel pudo presenciar personalmente durante algunos meses entre su llegada a Amberes desde España y su partida para Inglaterra, a causa de la represión hispana

lizados en tinta de bistre –pigmento marrón obtenido del hollín– sobre la base de esbozos a lápiz, presentan escenas de género de notable realismo e inmediatez, salpicadas con la ocasional irrupción de algunas personificaciones alegóricas –como la Paciencia consolada por la Esperanza del emblema XIII–, con breves motes alusivos a la imagen y epigramas explicativos en octavas compuestas en flamenco, francés o español, que confieren un significado político más o menos velado a unos pasajes aparentemente cotidianos e intrascendentes¹⁵.

En la *pictura* del emblema XVII (Fig. 3), con el lema «Paciente cornudo», encontramos, simplificado y con leves variantes icónicas, el episodio que más tarde Hoefnagel incorporará a la panorámica sevillana. Prácticamente idéntica –tan sólo algo más precisa en el detalle– es la efigie del marido consentidor coronado con las vistosas «ramas-cuernos», en tanto su mujer, que castiga igualmente la espalda de su compañero con una ristra de ajos, aparece desnuda de cintura para arriba, con el rostro descubierto y el pecho apenas oculto tras los faldones de su vestido: es una figura cuyo aspecto guarda mayor similitud, por tanto, con el de la alcahueta del grabado de las *Civitates*, que con la esposa adúltera del mismo. Tras ambos cónyuges, montados en sendos asnos, camina el pregonero alzando su penca de cuero al tiempo que –ahora sí– toca la trompeta. En el epigrama encuadrado bajo el dibujo podemos leer en su versión original en castellano:

«Cornudo paciente me llaman a mi
 porque viendo yo no quise ver
 bailando con otro a mi mujer
 callando la boca lo consentí.
 O que verguença dello me cresce
 que confusión se me antoja
 dexo las quexas y torno la hoja
 quien tal haze tal paga meresçe»

La crítica considera que tanto este emblema como los restantes del libro aluden de manera más o menos sutil y soterrada a la difícil situación política y religiosa que Flandes vive durante estos años, y que Joris Hoefnagel tuvo ocasión de experimentar de un modo inmediato. Nacido en Amberes (1542) en el seno de una pudiente familia de mercaderes de joyas, su juventud, a causa del oficio paterno, se vio permanentemente inmersa en la realización de largos viajes que le proporcionaron oportunidades para contemplar vistas y escenas que más tarde pasarían a

desplegada tras las revueltas de 1566. Estos sentimientos fueron sin duda reforzados con el testimonio de los refugiados políticos y religiosos que llegaban constantemente a Londres durante aquellos años. Muy probablemente es el problemático trasfondo crítico de la obra lo que impidió en último extremo su oportuna publicación.

¹⁵ El concepto de «Paciencia» y sus diferentes concreciones alegóricas fue uno de los temas favoritos de los artistas neerlandeses durante el s. XVI, tal y como ha demostrado Karel G. BOON, «Patientia dans les gravures de la Reforme aux Pays-Bas», *Revue de l'Art*, 56, 1982, pp. 7-24. Vid. igualmente sobre este particular David KUNZLE, *From Criminal to Courtier. The Soldier in Netherlandish Art 1550-1672*, Leiden/Boston, Brill, 2002, pp. 134-138.



FIG. 3. Joris Hoefnagel, «Patiente cornudo». Emblema XIII del libro manuscrito *Patientia* (Londres, 1569).

formar parte sustancial de las *Civitates orbis terrarum*. Después de una estancia de algunos años en España –1563-1567–, y tras un breve regreso a su ciudad natal, Joris se trasladó a Londres a principios de 1568, integrándose en la amplia comunidad holandesa que desarrolló actividades políticas y empresariales en los seguros confines de la metrópoli británica. El grupo se amplió progresivamente con los refugiados religiosos protestantes, cuyo testimonio, sin duda, tuvo una sensible incidencia en la futura orientación crítica y satírica de la producción gráfica de nuestro autor –el manuscrito emblemático *Patientia* es una excelente muestra de ello–, que lo convertirá en auténtico modelo de artista militante del momento.

Una de las medidas derivadas de la estricta política de represión con la que, a través del duque de Alba, Felipe II dio respuesta a las revueltas sociales e iconoclastas de los Países Bajos en el año 1566, fue la instauración del Tribunal de Tumultos, conocido popularmente como «Tribunal de la Sangre». A través de este órgano, Alba ejerció una severa campaña de castigo sobre los sospechosos de herejía, o contra todos aquellos a los que se encontró responsables de la insurrección. Sin importar el tipo de extracción social, se forzó al exilio a numerosos ciudadanos –ya hemos hablado de la importante colonia de refugiados flamencos y holandeses existente en Londres–, se ejecutó a más de un millar de personas, entre ellas los condes de Egmont y Horn –nobles pertenecientes a la prestigiosa orden de Toisón de Oro, que se habían significado con anterioridad por sus leales servicios militares o políticos a la corona–, al tiempo que se confiscaba infinidad de bienes y se incrementaba la presión fiscal. A la lógica animadversión que tales acontecimientos causarían en la conciencia de nuestro artista, debe añadirse la sospecha de que Hoefnagel pudo haber tenido algún altercado con la Inquisición poco antes de abandonar España, lo que explicaría la inclusión del episodio aparentemente inocuo del castigo a la pareja adúltera como sentida referencia a los abusos cometidos por el Santo Oficio en los Países Bajos en su firme propósito de imponer allí los decretos emanados del Concilio de Trento.

Sin embargo, la orientación manifiestamente anti-hispana y anti-católica de una parte la obra gráfica madura de Hoefnagel parece responder a unas razones menos viscerales. Dejando a un lado la posibilidad de que se acogiera a la confesión protestante, opción religiosa que parece no llegó a profesar en ningún momento, debemos sin embargo tomar en consideración sus simpatías con la *Familia Charitatis* o «Familia del Amor», hermandad a la que estuvieron afiliados diversos parientes y amigos suyos, y que propugnaba la libertad de la persona para relacionarse íntimamente con Dios, al margen de la propia creencia religiosa, pero concediendo escasa importancia a la iglesia visible y a sus ritos o ceremoniales, pues las formas externas no debían ser un impedimento para la hermandad entre los hombres¹⁶.

¹⁶ Esta asociación se aglutinó en torno a la figura de Cristóbal Plantino, archtipógrafo de Felipe II, y sus ideas, caracterizadas por una heterodoxia respetuosa y tolerante con las creencias ajenas frente al integrismo intransigente de católicos y protestantes, se propagaron rápidamente por Flandes, Holanda e Inglaterra; a esta agrupación pertenecieron numerosos intelectuales del momento, entre ellos

Además, como Pieter Brueghel el Viejo, el pensamiento de Hoefnagel parece haber estado profundamente marcado por el neo-estoicismo, y su fe personal se situaba probablemente más próxima al humanismo cristiano del momento, de raíz erasmista, que al catolicismo de la Iglesia romana o el calvinismo de la emergente Reforma flamenca¹⁷.

Podría concluirse, en consecuencia, que los emblemas o las alegorizaciones críticas de Hoefnagel respondieron, no a un sentimiento específicamente contrario a la corona española o a la Iglesia de Roma, sino a un intento de denunciar, a modo de revisión personal de los acontecimientos recientes, la sinrazón de la terrible espiral de violencia y represalias que, a causa del empecinamiento religioso y político, se había instalado en Flandes y desembocaría en un interminable conflicto –la guerra de los Ochenta Años– que no remitiría hasta mediados de la centuria siguiente. Y todo ello rehusando elegir bando concreto en el enfrentamiento religioso de los Países Bajos, y recurriendo a los tópicos satíricos habituales en la stampa nórdica, como son la personificación de vicios y virtudes o el potencial irónico de las escenas costumbristas. En este contexto no debe descartarse, por tanto, la idea de que la imagen emblemática del castigo a la mujer adúltera y el marido consentidor no sea más que una amarga queja ante la pasividad e indolencia que las autoridades de los Países Bajos –el «cornudo paciente»– mostraron durante estos años, indiferentes a los abusos y violaciones que sobre la nación –la mujer semidesnuda que recrimina a su tolerante marido– ejerció una potencia extranjera hasta humillarla de forma notoria, y esquilmar sus más preciados bienes. Los representantes de las Provincias Unidas, avergonzados ante tales actos, callan y vuelven la cabeza hacia otro lado, como sugiere el epigrama, sufriendo así justo escarnio público, pues, en definitiva, «quien tal haze, tal paga meresçe»¹⁸.

Resulta muy difícil poder comprobar hoy si este significado –o aquel que Hoefnagel quisiera conceder verdaderamente a su emblema– se mantuvo en la panorámica hispalense de las *Civitates* a modo de «guiño» del artista al espectador avisado, ha-

Benito Arias Montano, y se ha vertido mucha tinta sobre la presunta pertenencia de artistas como El Bosco o El Greco. *Vid.* al respecto la síntesis de José María LÓPEZ PIÑERO, «Familia Charitatis, una secta al amparo de Felipe II», *La aventura de la Historia*, 93, 2006, pp. 94-95.

¹⁷ James TANIS y David HORST, *Images of Discord. A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Years' War*, Pennsylvania, Brian Mawr College Library, 1993, pp. 13 y ss.

¹⁸ Estaríamos ante una reivindicación muy similar a la que se plantea en una stampa titulada «El león durmiente», atribuida a Hieronymus Wierix y fechada c. 1579, en la que se pone de manifiesto la depresión económica y política que, en años anteriores, acusaron los Países Bajos debido a la pasividad e indiferencia de sus autoridades frente a la opresión española. En este grabado, el león holandés duerme apoyando su cabeza sobre la almohada del «Falso Consejo» mientras las tropas españolas –caracterizadas como lobo y zorro– asaltan una canasta con gansos y cerdos –las riquezas de los Países Bajos–, y todo ello a pesar de los ladridos desesperados del perro vigilante «Leal a la Nación». De manera paralela, al fondo de la composición vemos a unos pastores que duermen plácidamente, y otros hombres más distinguidos, muy probablemente representantes de los Estados Generales, que se divierten con la comida, la bebida y la compañía femenina, ajenos a la actividad de los soldados españoles que saquean los rebaños desatendidos. *Vid.* James TANIS y David HORST, *op. cit.*, pp. 44-45.

ciendo pervivir su vieja reivindicación en este detalle icónico aparentemente intrascendente. O tal vez su inclusión se deba, sin más, a que fue en los arrabales de Sevilla donde presenció en su momento la «ejecución de justicia» que inspiró ambas imágenes, y como tal –un episodio anecdótico con el que conferir vitalidad e inmediatez a este auténtico paisaje figurado del s. XVI–, es ahora recuperado, sin mayores pretensiones significativas, en su particular visión de tan insigne localidad hispana.

