

Taula, quaderns de pensament

Universitat de les Illes Balears

ISSN: 0214-6657

núm. 45, 2013

Pàg. 317-344

VERITAS FILIA DEI. LA ICONOGRAFÍA DE LA VERDAD ENTRE DOS HORIZONTES CULTURALES, A PROPÓSITO DE LA ITHIKA HIEROPOLÍTICA (1712)

Antonio Bernat Vistarini**Tamás Sajó**

I

Hace algunos años Pedro Campa publicó unas páginas que revelaban un aspecto cultural apenas observado desde el ámbito hispánico (Campa 2002, Campa 2008). Se trata de la literatura simbólica –o, más concretamente, emblemática– rusa, un género que a pesar de su tardío y poco abundante desarrollo en ese país, no careció en absoluto de atractivo e importancia.¹ Revisando ahora las obras capitales de aquella producción literaria de marcado corte filosófico-moral, consideramos que podría ser de interés investigar el fondo de una imagen que entronca con un tópico vivo y notablemente privilegiado por la iconología moderna. Se trata, en esencia, de la representación de la Verdad encarnada en la fórmula *Veritas filia temporis* (la Verdad, hija del Tiempo).

Partimos de esta peculiar ilustración que entrevimos por primera vez en Moscú, en una exposición de impresos del siglo XVIII en la Biblioteca Lenin –luego Biblioteca Estatal Rusa– y que provenía de un libro de 1712 titulado *Иѣика іерополіміка* (*Ithika hieropolítica*). Allí aparece una mujer arropada en una túnica barroca, con un sol en la mano izquierda y un libro abierto hacia el que dirige la mirada en la otra mano. En el libro se lee СЛОВО БОЖІЕ — *Palabra de Dios*, y sobre la imagen gravita la palabra — Verdad.

¹ Una primera versión en inglés de este trabajo se publicó en el volumen de homenaje al profesor Campa coordinado por John T. Cull y Peter Daly (Bernat-Sajó 2011).



Fig. 1. *Иѡика іерополіміка (Ithika hieropolitica)*, Kiev, 1712.

Por supuesto, cualquier observador avezado en este tipo de alegorías y figuraciones se orientará enseguida hacia la obra del perusino Cesare Ripa (*Iconologia*, 1593), cuya influencia en el ámbito de la literatura y la imaginación simbólica del Barroco europeo es difícil exagerar.



Fig. 2. Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua: Donato Pasquardi, 1630. Edición ampliada.

La *Iconología* se tradujo a ocho idiomas y fue publicada en cuarenta y tres ediciones diferentes hasta fines del siglo XIX, cuando su prestigio y su utilización como manual de referencia comenzó a decaer. Con todo y el éxito abrumador de este libro, es excepcional detectar su presencia en un libro ruso, y más aún en uno escrito en antiguo eslavo eclesiástico (primera lengua eslava con carácter literario), como éste que ahora comentamos.

El fuerte arraigo de la literatura emblemática y alegórica en la Europa católica y protestante no tuvo paralelo en los territorios ortodoxos. Pedro Campa solo menciona dos o tres intentos similares, siempre en la órbita occidental y gestados en la esfera polaca o jesuítica (Campa 2008; véanse también James 1992 y Polcin 1957). Propiamente, el primer libro de emblemas ruso, *Symbola et emblemata – Символы и эмблемата*, fue encargado nada menos que por Pedro el Grande en persona, en 1705, al comerciante de Amsterdam Jan Tesing. Es una colección de 840 emblemas escogidos entre los más populares de la literatura emblemática occidental. Sus motes, mayoritariamente latinos, se traducen aquí al francés, italiano, español, holandés, inglés y —por vez primera— también al ruso (Ambodick 1788, Ghini 1999, Hippisley 1989 y 1992). Por supuesto, este libro formaba parte de un programa más vasto de reformas occidentalizantes emprendido por el zar, deseoso ante todo de difundir un género de tanta potencia persuasiva entre sus súbditos rusos. Sin embargo, su esfuerzo apenas encontró seguidores.



Fig. 3. Frontispicios de *Символы и эмблемата* – *Symbola et Emblemata*, Kiev, 1705 (arriba), y las dos primeras páginas con una muestra de los 840 emblemas multilingües.

El libro de donde procede la imagen de la Verdad que hemos reproducido arriba, la *Июка іерополитика*, aunque se publicó siete años después que el libro de emblemas comisionado por Pedro el Grande, es por completo independiente de éste. No toma inspiración de sus emblemas ni es, estrictamente hablando, un libro de emblemas, sino una obra filosófica y moral con grabados emblemáticos. Se atribuye a Afanasy Mislavsky

y, aunque es bastante dudosa su autoría, el hecho de que éste fuera durante los años 1710-1714 (año de su muerte) archimandrita del Monasterio de Pechersk Lavra, donde el libro fue publicado, hace pensar que, como mínimo, tuvo ciertas responsabilidades como promotor de la obra.² Cada uno de sus breves capítulos presenta en dos o tres páginas un concepto bajo un desarrollo formal meditativo basado en la Biblia y en diversos autores eclesiásticos. Así lo describe el *Catálogo de impresos antiguos ucranianos*:

873. *Ithika*³ *ieropolitika ili filosofiya nravouchitel'naya symbolami i priupodobleniya izyasheniya...* (Ética religiosa y política, esto es, una filosofía que enseña el bien mediante símbolos y semejanzas razonadas) ... Kiev, Imprenta del Monasterio, 1712.

Grabados: Escudo de armas de Skoropadsky (frontispicio interior), 67 ilustraciones a toda página. Grabador: Nokodim Zubritsky.

Obra filosófica y moral que presenta las reglas básicas de la ética social, la filosofía y la educación en forma poética. Los grabados ilustran conceptos tales como son humildad, mansedumbre, paciencia, piedad, esperanza, parsimonia, valor, amor de los padres para con los hijos, igualdad, lectura de libros, la academia o escuela y así sucesivamente.⁴

Las ilustraciones que dan visibilidad a cada uno de los conceptos, desarrollados luego en una estrofa de cuatro versos, se relacionan usualmente con alguna fuente visual europea occidental: un emblema, una alegoría o una imagen bíblica. No es de extrañar que así sea desde el momento en que Kiev hacía aún pocas décadas que había dejado de pertenecer a la Unión polaco-lituana para integrarse en el Imperio Ruso. «Rutenia», como se conocía todavía por entonces a la provincia, disfrutaba de autonomía dentro del Imperio y mantenía conexiones culturales con Polonia y, a través de ella, con el resto de la Europa occidental. En la imprenta del mismo monasterio se publicaban también obras

² El *Diccionario Biográfico Ruso* en la entrada que dedica a Mislavsky se hace eco de esta controversia comentando que algunos autores (el Metropolitano Evgeny y el Arzobispo Filarete) lo consideran su autor y otros, como el relevante historiador dieciochesco Pyotr Pekarsky, lo niegan. El *Diccionario Biográfico Ruso* también habla de este libro en la entrada dedicada a la «Filosofía». Aquí tampoco queda clara la intervención de Mislavsky, pero lo interesante en este caso es que valora altamente la *Ithika* como obra filosófica con estas palabras: «El campo de la literatura filosófica en Rusia hasta el siglo XVIII está aún muy poco explorado. El primer libro, escrito por filósofos de Kiev – *Ithika hieropolitika* [...] fue compuesto por Afanasy Mislavsky...» Cf. versión web del *Diccionario* en <<http://www.rulex.ru/01130785.htm>> y <<http://www.rulex.ru/01272033.htm>>.

³ En ocasiones, el título de este libro se encuentra transcrito incorrectamente en la literatura occidental como *Ijika*. Sin embargo, el título original no incluye una Ф («ef»), sino una Ф («fita»), equivalente cirílico de la θ («theta»), o «zeta» según la RAE) griega, que fue eliminada por la reforma ortográfica rusa de 1918 pero que en caracteres latinos normalmente se transcribe como 'th'.

⁴ La traducción es nuestra. Texto original: *Ифіка ієрополітіка, или філософія нравоучительная [символами и приуподобления изяснения]...* Київ, друкарня лаври, 1712. 12°. [10], 174, 2 арк. Рядків — 25. Шрифт: 10 рядків — 38 мм. Гравюри: герб Скоропадських (зв. титулу, медерит), 67 ілюстрацій в тексті з 67 дошок (мідерити — офорти), заставка. Виливні прикраси. Гравер: Никодим Зубрицький. Філософсько-моралістичний твір, де у віршованій формі викладено основні норми суспільної етики, моралі, філософії та педагогічні настанови. Гравюри ілюструють такі поняття, як «смирненіє», «кротость», «терпеніє», «благодать», «надежда», «ощадность», «бодрость», «любовь родителей ко чадам», «равенство», «книг чтение», «академия или училище» тощо. Ундольский, 1493; Петров, Бирюк, Золотарь, 425; Быкова, Гуревич, 1958, 91; Чернышева, 221; Максименко, 328. ДБЛ, ДІМ, ЦДАДА, ДПБ, ДПБ, БАН, ЦНБ, ЛБАН, НБЛДУ БАН БРСР.

en polaco y latín, y la biblioteca guardaba un buen número de volúmenes de autores clásicos, tratados teológicos católicos y obras eruditas, así como libros de emblemas (Charipova 2003).

Este monasterio era el *Печерська лавра* – Pecherska Lavra, o Monasterio de las Cuevas de Kiev, el más antiguo de Ucrania y uno de los centros de mayor peso específico de la Ortodoxia de Europa oriental. Era sede de una de las tres imprentas ucranianas activas por los mismos años. Las otras dos estaban en el Monasterio de la Trinidad, en Chernigov, y en la Hermandad de la Dormición —luego Hermandad Stavropigia—, en Lviv (Lvov en la pronunciación rusa, o Lwów en polaco y Leópolis en español). El monasterio sustentaba la universidad más importante de la región, la Academia de Kiev-Mohyla —establecida como tal desde 1658— donde se educaba la alta intelectualidad ortodoxa desde Lituania hasta Bulgaria y Serbia, pasando por Polonia y los principados rumanos. El nombre de la Academia derivaba de su fundador, el Metropolitano (arzobispo) de Kiev y Archimandrita de Pechersk Lavra, Petro Mohyla (1596-1646), descendiente de una vieja familia boyarda de Moldavia, hijo del Príncipe de Moldavia Ieremia Movilă (1595-1606, reconstructor del famoso Monasterio de Sucevița) y de la húngara Erzsébet Csomortány de Losonc. Su padre fue defensor de la alianza con Polonia, y su madre desempeñó un papel protagonista en el ascenso del catolicismo moldavo. Al amplio horizonte cultural heredado, Mohyla sumó estudios en universidades europeas y, como Metropolitano de Kiev, trabajó luego en favor de la difusión de la cultura, la educación y el sistema académico occidentales; asimismo, en relación con la iglesia ortodoxa, abogó por la teología escolástica, el uso del latín y el mantenimiento de los contactos con Polonia y el Oeste. Fue un teólogo ortodoxo sobresaliente que supo solventar una larga serie de conflictos entre las iglesias de Constantinopla, Rusia y Moldavia-Valaquia. Hoy se le venera como santo en las iglesias ortodoxas de Ucrania, Rumanía y Polonia.

Así pues, la génesis de la *Ithika* y de un conjunto de obras de contenido similar se debe muy probablemente a la corriente de ideas occidentales que impulsó Mohyla. La *Ithika* es una obra didáctica, dedicada a exponer los conceptos lisa y llanamente; hasta cierto punto es como un «catecismo en imágenes» del mismo orden que aquellos que se produjeron en Europa a raíz de las renovaciones filosóficas y eclesíásticas del primer tercio del siglo XVI⁵ —cuya línea afectará incluso a Ripa (Sajó 1997b)—; y la *Ithika* será, además, el primer representante de este género en el mundo ortodoxo. Sergei Zagrebny, en su resumen de la historia de la Academia de Mohyla, menciona explícitamente la *Ithika* entre las obras más importantes y representativas de los seguidores del legado espiritual de la escuela literaria fundada por Petro Mohyla.

La edición de 1712 de la *Ithika* se abre con el escudo de armas del comandante en jefe (гетьман - *hetman*) cosaco Iván Skoropadsky (1708-1722), el terrateniente ucraniano más poderoso de su época. Skoropadsky, que fue alumno y después benefactor de la Academia de Mohyla (Gajecky 1985), se convirtió en líder supremo de los cosacos de Ucrania tras la caída del líder anterior, Mazepa, que se había rebelado contra Pedro el Grande. Aceptó el control ruso pero a la vez defendió la autonomía

⁵ Véase, para el s. XVI en España, p. e., Civil 1996. Pero es obligado en este punto mencionar la especial beligerancia jesuita en el uso de imágenes catequéticas y misioneras, asunto que cuenta con abundante bibliografía. Ver, p.e., Zafra 2014.

ucraniana de un modo similar al que propugnaban Petro Mohyla y su academia. Vale la pena mencionar que uno de sus descendientes, Pavlo Skoropadsky, sería el líder del malogrado estado ucraniano entre 1918-1920 (Gajecy 1985).



Fig. 4. Escudo de armas de Iván Skoropadsky, al inicio de la *Ithika hieropolitica*.

Mientras vivió Skoropadsky, que había dado tan buen servicio al imperio, el zar respetó la autonomía de Ucrania. Pero después de su muerte se avivaron las tensiones. En un primer paso, se introdujo, ya en 1720, la censura: las imprentas solo podrían reimprimir antiguos y tradicionales libros eclesiásticos, mientras que las obras de los seguidores de Mohyla quedaban explícitamente prohibidas (Zapasko, J. – J. Isaevich 1984). De este modo acabó una prometedora aventura de medio siglo que quiso abrir a Occidente la iglesia ortodoxa e iniciar una revisión intelectual interna. De este modo también, el género literario inaugurado por la *Ithika* quedó sin continuadores.

Sin embargo, el libro se reeditó en 1718, en San Petersburgo, igualmente en antiguo eslavo eclesiástico pero ya con ortografía rusa. Probablemente, los nuevos aires occidentalizantes le devolvieron el público perdido. Pasadas unas décadas más, en 1760 volvió a ver las prensas en Lwów, ciudad que había permanecido bajo dominio polaco (hoy la Lviv ucraniana) y donde la iglesia ortodoxa conservaba su apertura hacia la cultura europea occidental. Siguieron dos ediciones más en las dos capitales rusas, en 1764 en San Petersburgo y en 1796 en Moscú. Ambas iban sin ilustraciones, de modo que el substrato emblemático, a partir de aquí, se perdió.

Un desarrollo colateral de la historia de la recepción de la *Ithika* es la edición vienesa de 1774. Aquí reaparecieron las ilustraciones pero elaboradas de nuevo en un estilo

rocó. La historia de esta edición la comenta Ljiljana Stošić en su obra sobre los modelos occidentales de la escultura barroca serbia (Stošić 1992). Para la ortodoxia serbia, orientada hacia Occidente, una vez acabadas las guerras con los turcos a principio del siglo XVIII las imágenes facilitaban la absorción de los modelos occidentales y su aplicación a los temas ortodoxos. Stošić menciona una gran cantidad de obras de arte en esta línea, desde Belgrado a Szentendre (Hungría). Estos artistas utilizaban mayoritariamente la edición de Kiev de 1712, llevada consigo a casa por los estudiantes serbios que habían pisado la Academia de Mohyla. A medida que estos ejemplares se fueron agotando o desgastando, empezó a ser necesaria una edición serbia. «Serbio» vale aquí obviamente por los compradores o usuarios del libro, puesto que el idioma seguía siendo el mismo eslavo eclesiástico antiguo, leído y escrito por todos los intelectuales ortodoxos desde Moscú a Tirana, pasando por Bucarest. Y como para el comerciante o burgués serbio que realizaba sus negocios a lo largo del Danubio los centros entonces más importantes de la cultura serbia eran Viena y Buda —no por casualidad Vuk Karadžić emprendió la renovación del serbio en esta última ciudad—, era una decisión natural publicar el libro en la imprenta serbia de Viena.



Fig. 5. Alegoría de la Verdad en las ediciones de Kiev 1712, San Petersburgo 1718 y Viena 1774. Las ediciones de San Petersburgo 1764 y Moscú 1796 no fueron ilustradas. El ejemplar de Lwów 1760 de que disponemos carece de este grabado.

A pesar de que la *Ithika*, como vemos, fue una obra importante por varios conceptos y original en su momento, la crítica la ha ignorado casi del todo. En Occidente —aparte del resumen de Pedro Campa ya mencionado, y de Anthony Hippisley (Hippisley 1984, 1992)— permanece prácticamente desconocida. La bibliografía rusa solo la nombra de

pasada cuando aborda la historia de la imprenta en el siglo XVIII. La crítica ucraniana ha empezado ahora a descubrirla como una muestra genuina de su literatura. Artículos recientes apuntan su papel transmisor del lenguaje alegórico occidental hacia Galitzia (Zhmurko 2008) y su influencia en la conformación de la iconografía religiosa ucraniana (Panok 2007), pero sin entrar en detalles y, en general, remitiendo siempre al mismo manual: *El arte de Ucrania del siglo XVI al siglo XVIII* (Zholtovsky 1984). Está por hacer el análisis detenido de su texto y sus ilustraciones, y la compulsa con sus modelos occidentales.

Teniendo presente el contexto delineado alrededor de la obra, volvamos ahora al punto de partida: la confrontación de las imágenes de la Verdad en la *Ithika* (Kiev 1712) y en la *Iconología* de Ripa (Roma 1603). ¿Por qué es esta alegoría una representación de la Verdad y a qué obedecen sus atributos? ¿Vemos realmente la misma Verdad en ambas obras?

II

Podemos intentar establecer el significado de esta figura desde dos ángulos de aproximación, bien a partir de la imagen o bien leyendo los cuatro versos del epigrama que la acompaña. Como veremos, ambas vías tienen consecuencias no del todo coincidentes. Si miramos la imagen, acuden de inmediato en nuestra ayuda las páginas de la mencionada *Iconología* (1593) de Ripa, con abundantes detalles. Es conveniente la cita por extenso:

Una mujer bellísima y desnuda, que levanta en la diestra una imagen del sol, hacia el que está mirando, mientras con la otra sostiene un libro abierto y una rama de palma. Bajo su pie derecho se ve el globo del mundo. Es la verdad un hábito del ánimo dispuesto a no torcer el rumbo de la lengua del recto y propio ser de aquellos casos de los que habla o escribe, afirmándose solo lo que es y negándose aquello que no es, sin dar en mutación del pensamiento. Aparece desnuda, mostrándose con ello que la simplicidad le es connatural. Por ello dice Eurípides en *Fenicios*, que es simple cosa el hablar de la verdad, para lo cual no son menester interpretaciones vanas y complicadas, puesto que aquella es sola y oportuna. Lo mismo opina Esquilo, y también Séneca, en su *Epístola V*, diciendo que la verdad es simple enunciación. Por esto está desnuda, tal como antes dijimos, no debiendo dotársele del menor ornamento. Ha de ir sujetando un sol con una mano, simbolizándose con ello que la verdad es amiga de la luz, y aún que por sí misma es una luz clarísima, que nos lo muestra todo tal cual es. También puede decirse que va mirando al Sol, o sea, a Dios, sin el cual ni hay luz ni hay verdad alguna, puesto que solo él es la verdad en sí mismo; diciendo sobre esto Cristo Nuestro Señor: *Ego sum Via, Veritas et Vita*. El libro abierto muestra que en los libros se encuentra la verdad de las cosas, realizándose en ellos por lo mismo el estudio de las Ciencias. Con la rama de palma puede significarse su vigor y su fuerza, pues así como la rama no se quiebra ante el peso, así también la verdad no cede nunca a las cosas contrarias, y aunque muchos la opriman siempre acaba de nuevo por alzarse, creciendo hacia lo alto. Además se significa con lo mismo su fortaleza y victoria, pues Esquines sostiene contra Timarco, que la verdad posee tanta fuerza que sale victoriosa frente a todas las humanas opiniones. Baquílides llama a la verdad omnipotente, dándosele el nombre de sabiduría en Esdras, cap IV. Y se dice además en la sentencia de Zorobabel, el Judío, que la verdad es más fuerte que ninguna otra cosa, alzándose con su valor por encima de todo aun en la corte de Darío, que era rey de Persia. Mas ¿por qué he

de alegar tan numerosas sentencias si los hechos conocidos de numerosos Cristianos ya han probado lo mismo abundantísimamente habiéndose expuesto tantos y tantos miles de personas de todas las edades y sexos y de casi todos los países a esparcir su sangre y aún a perder la vida por mantener la verdad de la fe Cristiana, con lo que lograron tan glorioso triunfo sobre cruelísimos tiranos, e infinitas palmas y coronas que han adornado siempre la gran verdad Cristiana? En cuanto al globo del Mundo que tiene bajo el pie, claramente significa que la verdad es superior a todas las cosas de este Mundo y más preciosa que ellas como cosa divina, diciendo *in Nannis* Menandro sobre esto que la verdad es ciudadana del Cielo y que solo se goza en la morada de los dioses. (Ripa 1987, 391-392)⁶

Esta alegoría y su descripción dan buena muestra del método habitual utilizado por Ripa, la acumulación de atributos. Aunque tras su «redescubrimiento», hacia 1927, Ripa fue admirado como un «caballero de infinita erudición» que «parece haber tenido en las manos toda la Antigüedad, desde Homero a Ateneo y Boecio, sin ignorar a los Padres de la Iglesia, que citaba a los grandes autores medievales y poetas contemporáneos y que, cuando los libros callaban, consultaba las antiguas medallas y monedas» (Émile Mâle 1932, 185), en realidad el análisis cuidadoso de sus fuentes revela que compuso sus alegorías básicamente a partir de diez divulgadas obras enciclopédicas (Sajó 1997b, 638). En general, su procedimiento era tomar prestada la imagen central de una de estas obras e ir añadiéndole luego atributos presentes en las otras para acabar así de redondear los matices y variantes de la figura. En una primera impresión, parece que a la característica básica de la desnudez de la Verdad Ripa suma acto seguido el sol, el libro, la palma y la esfera del mundo. Martine Vassellin, a la vez que subraya la desnudez como el atributo fundamental de la alegoría renacentista de la Verdad, también menciona que en el arte de los siglos XVI y XVII solo encontraremos unas pocas alegorías cuya desnudez sea signo moral positivo en lugar de una más o menos vaga referencia erótica (Vassellin 2008). Es de sobras conocido el caso del *Amor sagrado y profano* de Tiziano (1513-14, Galleria Borghese, Roma), donde a la elemental desnudez del Amor sagrado se oponen los lujosos ropajes y aderezos del Amor profano; y una relación similar vemos entre la Modestia desnuda y la riqueza del atavío de la Vanidad en el cuadro de Giovanni Stradano (*Modestia y Vanidad*, s. XVI, Louvre).

En la *Iconología* de Ripa solo encontramos tres alegorías así: Verdad, Claridad y Belleza. Sin embargo, mientras las figuras desnudas de las dos últimas están sacadas directa y casi literalmente de los *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano, el origen de la desnudez de la Verdad deriva de una composición de autoridad más elevada cuya versión mejor conocida es la *Calunnia* de Botticelli (c. 1494) que se guarda en los Uffizi.

⁶ Ripa describe otras cuatro variantes de la Verdad; solo una de ellas va vestida, en concreto de un blanco reluciente («blanca por su mucha semejanza con la luz, mientras que la mentira se parece a las tinieblas»), con los atributos de una balanza y un espejo –seguramente por contigüidad conceptual con la Justicia, la Sabiduría o la Prudencia–. Ésta representa una línea iconográfica algo confusa, poco desarrollada y diferente, en todo caso, a la que nos interesa en este trabajo.



Fig. 6. Johannes Stradanus, *Vanidad, Modestia y Muerte*, 1569. Louvre.



Fig. 7. Sandro Botticelli, *La calumnia de Apeles*, c. 1494. Galleria degli Uffizi.

Botticelli sacó su información de la descripción dada por Luciano (*No debe creerse con presteza en la calumnia*) de la pintura ejecutada por el efesio Apeles, que había sido condenado de manera tan injusta como precipitada ante Tolomeo IV, pero la verdad salió a luz a tiempo de salvarle de la sentencia de muerte. La pintura en concreto no sobrevivió, fue a causa de la detallada descripción que da Luciano que se convirtió en un tópico compositivo conocido como «La calumnia de Apeles», de enorme fortuna tanto por proceder del más famoso pintor de la Antigüedad como por haberlo elegido después Leon Battista Alberti como el mejor modelo de écfrasis en el Libro III de su *De pictura* (1435).⁷

A la derecha aparece sentado un hombre de orejas descomunales, casi como las de Midas, extendiendo su mano a la Calumnia, mientras ésta, aún a lo lejos, se le aproxima; en torno a éste permanecen en pie dos mujeres, a mi parecer la Ignorancia y la Sospecha. Por el otro lado avanza la Calumnia, mujer de extraordinaria belleza, aunque presa de ardor y excitación, transparentando ira y furor, con una antorcha encendida en la izquierda y arrastrando con la diestra, de los cabellos, a un joven que alza sus manos al cielo e invoca a los dioses. La dirige un hombre pálido y feo, de mirada penetrante y aspecto análogo al de quienes consume una grave enfermedad: podría suponerse que es la Envidia. Le dan también escolta otras dos mujeres, que incitan, encubren y engalanan a la Calumnia; según me explicó el guía de la pintura, una era la Asechanza, y la otra el Engaño. Tras ella seguía una mujer que se llamaba —según creo— el Arrepentimiento. En efecto, volvíase hacia atrás llorando y llena de vergüenza, dirigiendo miradas furtivas a la Verdad, que se aproximaba. (Luciano 1996, 232)

A partir de Alberti, durante los próximos tres siglos, una serie de muy renombrados artistas elaboraron sus versiones del episodio: Mantegna, Brueghel, Rembrandt, Zuccaro... En buen número de estas imágenes se nos muestra a la Verdad desnuda, por más que el original griego no mencionara el rasgo. La causa, como apunta Franca Magnani (Carretto 1997, xxvi) es que tanto la versión latina (1435) como la italiana (1436) hechas del episodio por Alberti atribuyen la expresión *pudica* —que en el original va aplicada al Arrepentimiento— a la Verdad.⁸ Algunas ilustraciones que parten de una lectura más cuidadosa del original, como el influyente dibujo de Mantegna (1500-4) sí representan a la Verdad vestida, pero para entonces el *topos* de la «Verdad desnuda» ya había arraigado firmemente, mateniéndose en pie hasta hoy como un dictado popular.

⁷ Son referencias clásicas fundamentales para este conocido topos: Förster 1887, 1894 y 1922, Altrocchi 1921, Goldschmidt 1957; y, más recientemente, Cast 1981 y Massing 1990 —éste con un completo repaso a todas las ediciones renacentistas e ilustraciones de la écfrasis de Luciano—.

⁸ «En la pintura había un hombre, cuyas orejas eran desmesuradas, junto a dos mujeres, la Ignorancia y la Sospecha; de la otra parte venía la Calumnia, cuya forma era la de una mujer hermosa, pero en su rostro se veía no poca astucia, llevando en su mano izquierda una antorcha, mientras con la otra mano arrastraba por el cabello a un adolescente que tiende las manos al cielo. Y al lado de éste estaba situado un hombre pálido, deforme y de aspecto feroz, que puedes comparar muy bien al que confiere un largo trabajo en campaña. Con razón a este se le llama Encono. Había además otras dos mujeres acompañando a Calumnia, componiendo los adornos de la dueña, Insidia y Mentira. Después de éstas venía la Penitencia desgarrándose una vestimenta harapienta y negruzca, y marchando detrás de la púdica y modesta Verdad» (Alberti 1999, 114; Alberti hizo una versión latina y otra italiana del tratado. Esta traducción es de la versión latina).

La figura de la Verdad propuesta por Apeles tuvo también tanta fortuna e influencia en la iconografía moderna porque fue la primera figuración alegórica de la verdad aparecida en el arte renacentista. En la Edad Media encontramos representaciones de las Virtudes. La Justicia, en especial, con las balanzas y la espada, se aproxima a la Verdad y así se verá luego en el siglo xvi intentos de hibridación que quieren armonizar visualmente ambos conceptos (Beer 1981). En el Ayuntamiento de Lille, por ejemplo, hay una figura de la Justicia con la inscripción «Veritas» (cf. Tervarent 1994). Y desde mitad del siglo xvii varias cortes de justicia francesas se decoran —en una sutil advertencia a los jueces— con la escena en que Apolo presenta la Verdad a la Justicia (Vassellin 2008).

Cuando comparamos la alegoría de la Verdad de Ripa con la imagen de la *Ithika* vemos que, aunque los motivos y símbolos principales concuerdan, difieren en algunos detalles notables, siendo el principal la opción por una Verdad vestida. Ignoramos si este arropamiento obedece al mínimo exigido por las costumbres locales de decencia —de hecho lleva un envoltorio más leve y ajustado al cuerpo que otras representaciones—, o si se ha hecho así porque la idea renacentista de una Verdad desnuda establecida dos siglos antes se ha perdido por completo en la tradición ortodoxa. No lleva palma alguna en la mano ni hay un globo bajo sus pies. Y el libro que en Ripa representaba el estudio y búsqueda del conocimiento se ha transformado sin ambigüedad posible en fuente de la *verdad de la fe* por medio de la inscripción «Palabra de Dios». Quizá esto se deba también a una asimilación de la alegoría por el mundo conceptual ortodoxo, pues en contraste con la época de Ripa, la civilización ortodoxa carecía casi por completo de una literatura académica de este tenor, de la cual la *Ithika*, primera obra rusa de filosofía, es una de sus más tempranas muestras (cf. la entrada «Философия» —Filosofía— del *Русский Биографический Словарь* —Diccionario Biográfico Ruso— ya mencionado). En este contexto, el libro, como fuente de la verdad, apunta directamente a la Palabra de Dios, al Evangelio.

III

Veamos ahora qué aportan al significado de esta imagen de la *Ithika* las palabras de la cuarteta que la acompaña:

Вся время губит и вся покрывает	El tiempo todo lo destruye y cubre,
Вся тлит время и в конец превращает	Todo lo deshace y conduce a su fin el tiempo.
Едину истину аки свое племя	Solo la verdad y sus descendientes
Хранит блюдет и открывает время.	Son conservados, protegidos y revelados por el tiempo.

En estos versos asoma otra cara de la Verdad renacentista. No se trata de la verdad que resplandece por sí misma como el sol, sino de aquella otra Verdad oprimida que tiene que ser revelada por el Tiempo, un Tiempo aniquilador de todo, que nada perdona salvo, justamente, la Verdad(a costa de mantenerla oculta, según paradoja que iremos viendo). El arte del Renacimiento desplegó esta idea en otra fórmula iconográfica específica conocida como «*Veritas filia Temporis*» (La Verdad hija del Tiempo). Así tituló Fritz Saxl un ensayo pionero y todavía fundamental para transitar este otro *locus*

(Saxl 1936; pero ver tb. Bing 1938, Wittkower 1938, Panofsky 1939, Bosch 1983 y Pierguidi 2005). La fórmula se encuentra por primera vez en Aulo Gelio, *Noctes Atticae* 12.11.7, pero la idea había nacido mucho antes en la literatura antigua. En las tragedias de Esquilo y Sófocles o en las odas de Píndaro siempre es el Tiempo quien descubre la verdad oculta, los pecados y los méritos. La noción se convirtió pronto en sentencia y así es como la encontramos desde Menandro, a través de Séneca y Tertuliano hasta las últimas colecciones bizantinas de proverbios. Todas estas fuentes fueron recogidas y popularizadas en el siglo xvi por Erasmo en el capítulo 2.4.17 de sus *Adagia* (*Tempus omnia revelans* — el Tiempo todo lo revela).

La idea tiene fácil rastro en la literatura renacentista desde el siglo xv, sin embargo no es tan sencillo encontrar su representación visual.⁹ Aparecerá asociada con otra fórmula de origen antiguo. Es aquella que expone Vincenzo Cartari en el que probablemente sea el repertorio iconográfico de mitología más popular del Renacimiento — *Le imagini de i dei degli antichì*, Venecia 1556, ed. aumentada, 1571 — dando una referencia a Demócrito (Fragm. B 117 Diels). Es la Verdad en el pozo:

Questa [la Verità] stà occulta, ne si lascia vedere ad ognuno: onde Democrito la pose nel profondo di vn pozzo, dicendo ch'ella quindi non vsciuà mai, se il tempo, ouero Saturno suo padre, come dice Plutarco, non ne la traheua fuori alle volte. (Cartari 1571, 367-368)¹⁰

Cartari, dice Saxl, pudo tener a la vista en su descripción un grabado preexistente, en concreto la marca de su propio editor, el veneciano Francesco Marcolini di Forlì.

⁹ La reflexión sobre la verdad desde casi todos sus ángulos («sospechosa», «en el potro», objeto de la retórica o en cualquier otra circunstancia) es un asunto vertebral en la literatura española del Siglo de Oro; en la ficción, por supuesto, pero especialmente en la literatura didáctica y moral que aquí nos ocupa (cf., por ejemplo, Blanco 2002, referido a Gracián), y así aparece frecuentemente concretada en las imágenes de la literatura simbólica y los libros de emblemas españoles. Juan de Borja es quizá el autor con una mayor presencia del tema, dedicando cuatro de sus *Empresas morales* (1581-1680) a la Verdad (con un peculiar fondo barroco y pesimista: I, 124; I, 170; I, 176; II, 294) y dos más al Tiempo destructor/revelador (I, 58 y I, 140). El trasfondo barroco mencionado, que deriva hacia la oposición engaño-desengaño, está también presente en Hernando de Soto (*Emblemas moralizadas*, 1599: embls. 38 y 39). Covarrubias habla de la relatividad de la Verdad (*Emblemas morales*, 1610, I.18) y también del tiempo revelador de la Verdad (III.74) y sanador (II.84). Sin embargo, la literatura emblemática española, en sus libros principales, no representa la Verdad dentro de la línea iconográfica de la *filia Dei* (ver el índice de Bernat-Cull, bajo «Verdad» p. 898, y «Tiempo» p. 897). Una indagación en Henkel-Schöne, tampoco arroja resultados significativos. Ilumina con claridad el pensamiento barroco el tratadillo de Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, que enseña a mantener a la Verdad pacientemente enterrada hasta que llegue el momento justo de sacarla a luz, como luego ampliaremos (Accetto 1997). Chinchilla 2005 ha investigado la lectura de «La Calumnia de Apeles» por parte de Cervantes. Y véase también Maravall 1986 para la relación con la idea de progreso histórico.

¹⁰ «Esta [la Verdad] está oculta y no se deja ver por nadie: pues Demócrito la puso en lo profundo de un pozo diciendo que ella no salía nunca si no fuera que el tiempo, es decir Saturno, su padre, como dice Plutarco, no la sacaba afuera de vez en cuando».



Fig. 8. Marca del impresor Francesco Marcolini.

Este emblema lo compuso Pietro Aretino para la edición de Marcolini de las *Cinque messe* de Adriaen Willaert, en 1536. En su prólogo, el Aretino dedica la edición al príncipe Alessandro de Medici en la ocasión en que, tras derrotar a sus enemigos y recuperar el trono florentino, se casaba con Margarita de Austria, hija del Emperador Carlos V. La imagen de la Verdad desnuda liberada de su cautiverio por el Tiempo, adaptada a esta circunstancia histórica concreta, le gustó tanto a Marcolini que la adoptó como su marca de impresor, utilizándola en el frontispicio de todas sus obras.

Esta fórmula visual añade un elemento no presente en el texto de Demócrito: una harpía que pugna por devolver la Verdad al pozo —o, según otras fuentes, a la cueva—. Saxl apunta que nos encontramos aquí delante de una original «abreviación» de la composición de la «Calumnia de Apeles» que, al destacar solo los dos elementos principales del poblado y complejo cuadro —la Calumnia/Envidia, y la Verdad, primero calumniada y después triunfante— dispuso el *topos* de manera susceptible de ser aprovechado para usos emblemáticos. De este modo, nosotros lo encontramos en *La Morosophie* de Guillaume de La Perrière (Lyon: Matthias Bonhomme, 1553, n° 48, donde, curiosamente, es la figura del propio Demócrito quien señala al Tiempo el pozo en que la Verdad se oculta: «se cacheoit pour n'avoir grandz appuys»); en *Pegma*, de Costalius (Lyon: Matthias Bonhomme, 1555, 247), o en los muy influyentes *Emblemata* (1565, 1ª ed.) de Hadrianus Junius, también aprovechados por Geoffrey Whitney en su recopilación *A Choice of Emblems* (1586), con el mote *Veritas temporis filia*. En Junius, «Veritas tempore revelatur»: el tiempo salva de su encierro a la Verdad mientras sus enemigas la Calumnia, la Envidia y la Discordia intentan destruirla (cf. Gordon 1940).

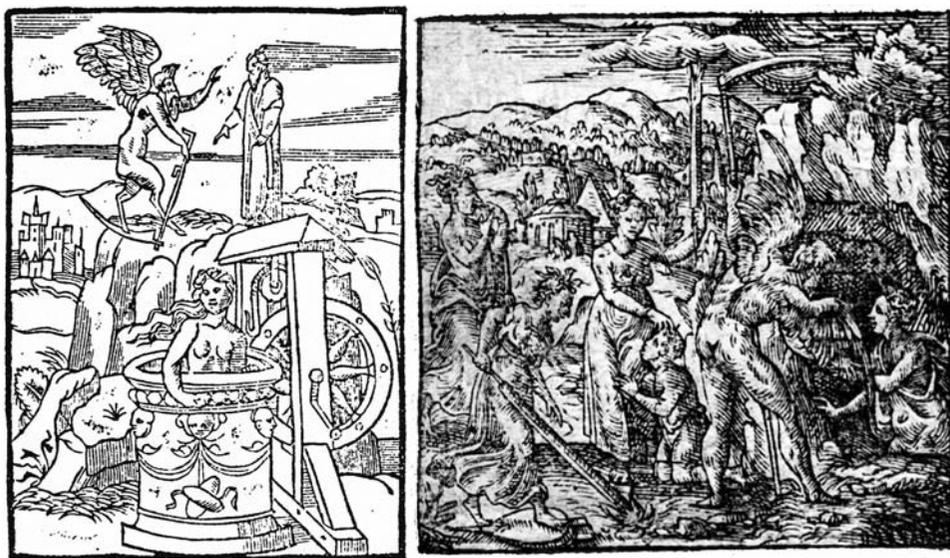


Fig. 9. Guillaume de La Perrière, *La Morosophie*, Lyon: Matthias Bonhomme, 1553, embl. 48 (izquierda). Hadrianus Junius, *Emblemata*, Amberes: Plantin, 1596, embl. 53 (derecha).

Por otra parte, Saxl también precisa que si bien la popularidad de la fórmula fue responsabilidad del Aretino, ya antes se la pudo ver en el frontispicio de *Goodly Primer in Englysshe* (1535), de William Marshall, donde el Tiempo («Tyme reueleth all thynges»), con el gesto de Cristo que desciende al limbo de los ancestros, rescata a la Verdad de su cárcel-cueva («Truth, the daughter of tyme»). Al ser esta obra una publicación protestante, es más bien la «Hipocresía» y no la «Calumnia» quien intenta impedir que el Tiempo cumpla su cometido. La sentencia de Mt. 10:26 se dispone bajo la *pictura* como mote: «Nothyng is couered that shall not be discouered. And nothing is hydde, that shall not be reueled». Y es este mismo lugar evangélico el que utiliza Erasmo en su mencionado repaso a la historia y la literatura del tópico en sus *Adagia* (que, por supuesto, junto con todas las otras citas bíblicas, fue omitido de los *Adagia* «católicos» de 1575), por lo que Saxl asume que las dos fórmulas de Aretino y Marshall, similares en concepto y próximas en el tiempo, remiten a una fuente común basada en el adagio de Erasmo.

Esta fórmula iconográfica, apoyada tanto en la autoridad de autores antiguos como contemporáneos y que entroncaba con paradigmas visuales bien conocidos —la «Calumnia de Apeles», así como el «Descenso de Cristo al limbo»— pronto se volvió popular en el arte contemporáneo y fue representada con frecuencia hasta finales del siglo XVIII (Carracci, *Alegoría del Tiempo y la Verdad* 1584-85 —cuadro con un fuerte influencia de Cartari—; Bronzino, *Alegoría de Venus y Cupido* c. 1546 —composición de complejo significado, pero enmarcada por la Verdad y el Tiempo que todo lo descubre, cf. Pierguidi 2005—; Rubens, *Triunfo de la Verdad* 1622-25 —sobre la

reconciliación de María de Medici y su hijo Luis XIII—; Poussin, *Triunfo de la Verdad* 1641 —encargo del Cardenal Richelieu—; François Le Moine, *El Tiempo revela la Verdad* 1737; Tiépolo, *El Tiempo revela la Verdad* 1745, etc.).



Fig. 10. William Marshall, *Goodly Primer in Englysshe*, Londres: Thomas Godfray, 1535. Frontispicio.

Así, la alegoría de la Verdad de la *Ithika* combina dos fórmulas de la iconografía renacentista: la ilustración nos muestra la Verdad gloriosa, mientras que el poema habla de la Verdad oculta, revelada por el Tiempo. En el arte renacentista europeo las dos fórmulas brotaron de fuentes visuales y literarias diferentes, y enfatizaban dos aspectos diversos de la Verdad. El hecho de que el autor de la *Ithika* no apreciara la divergencia sino que las colocara superpuestas ha de explicarse por las circunstancias que rodearon el

nacimiento del libro tal como arriba hemos delineado. El artista ortodoxo que acababa de asomarse a una iconografía renacentista y barroca que caía lejos de su cultura aún no podía aquilatar bien las sutilezas y volutas de algunos significados. Un desarrollo mayor del género iniciado por la *Ithika* habría, ciertamente, abierto el camino para un conocimiento más profundo de aquellos juegos de sentido aún ajenos y de sus aplicaciones, si no fuera porque la política cultural imperial rusa detuvo la prometedora apertura hacia el oeste de la ortodoxia ucraniana muy poco después de la publicación del libro.

Con todo, quizá entendamos un poco mejor el contraste entre el significado del poema y el de la *pictura* si profundizamos algo más en los matices de ésta última, retrocediendo más allá del tópico renacentista de la «verdad desnuda» para ver su trasfondo iconográfico medieval.

IV

No por casualidad Fritz Saxl, en el artículo citado, dedica especial atención a registrar las apariciones iconográficas de la Verdad revelada por el Tiempo en Inglaterra. De hecho, en el siglo XVI dos reinas consecutivas consideraron que esta imagen resumía la esencia de su reinado —en oposición al precedente— y así se la apropiaron. Cuando en 1553, tras el breve gobierno del infante Eduardo VI (y Jane Grey), y salvando todos los esfuerzos en contra del Consejo Protestante de Regencia, María Tudor llegó al trono, este giro inesperado sorprendió a toda Europa, maravillada ante el cambio de fortuna de la reina y, en consecuencia, de la Cristiandad. Saxl recoge las palabras de felicitación del Cardenal Pole:

And see howe miraculously God of hys goodness preserved her hyghnes contrarye to the expectation of manne. That when numbers conspyred agaynst her, and policies were devised to disherit her, and armed power prepared to destroye her, yet she *being a virgin, helpless, naked, and unarmed, prevailed.* (Saxl 1936, 207)

De esta carta del Cardenal Pole sobresale la imagen emblemática de la Verdad oprimida pero prevaleciente; imagen que tendrá un papel importante en la representación real de María. En el drama presentado en la ocasión de su coronación se incluía la figura alegórica de la Verdad con un libro en la mano donde se leía: *Verbum Dei*. Ella eligió como *motto* personal para su blasón, sello y monedas las palabras: *Veritas temporis filia*.¹¹ Lo que en el fondo el *motto* expresaba lo dejaba más claro otra carta de Pole: «Time is now come, in order that the true religion and justice return into the kingdom».

¹¹ Cf. Francis Sandford, *Genealogical History of the Kings and Queens of England*, Londres, 1701, 499-500: «When she [Queen Mary] came to the Kingdom, by persuasion of the Clergy, she bare [as her device] Winged Time drawing Truth out of a Pit, with Veritas Temporis Filia, which Motto adorns her first Great Seal» (citado por Saxl). Con todo, una de las representaciones de la Verdad que más conceptos aglutina (matizados en un sentido político concreto) se encuentra en el recargado frontispicio de la relación que sacó en Londres

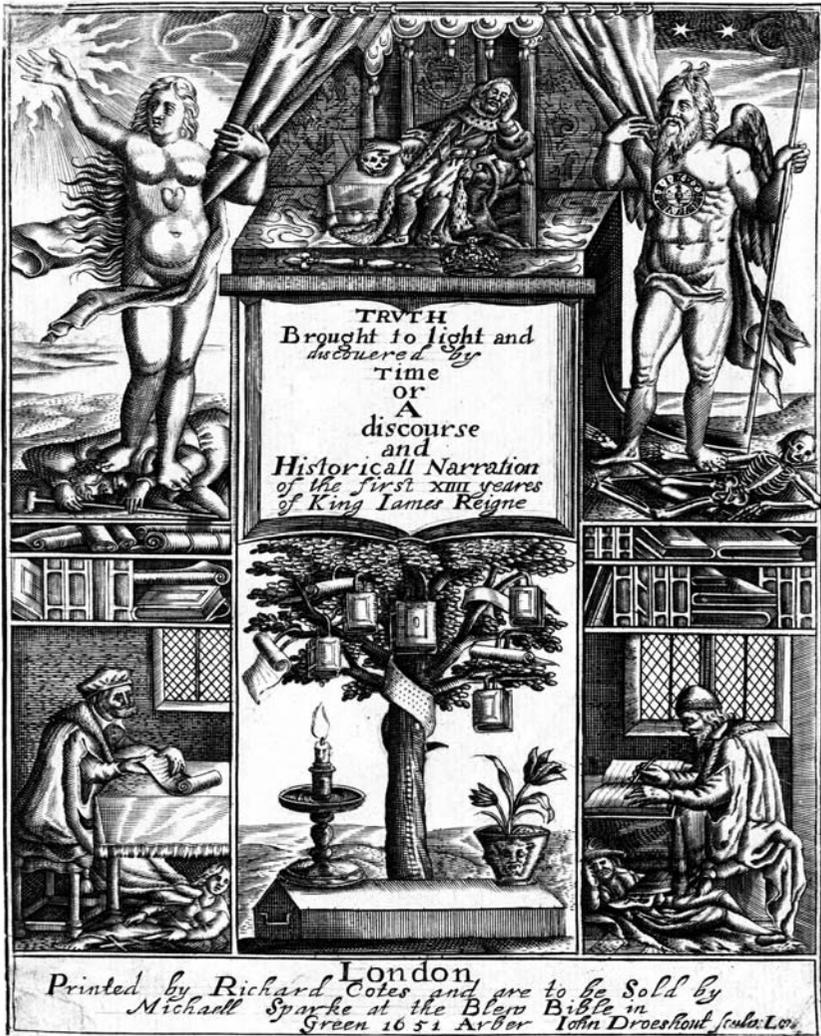


Fig. 11. Frontispicio de *Truth Brought to Light and Discovered by Time or a Discourse and Historical Narration of the First XIII years of King James Reigne*. Anónimo, pero responsabilidad del propio editor Michael Sparke (Londres, 1651).

el editor Michael Sparke en 1651, *Truth Brought to Light and Discovered by Time or a Discourse and Historical Narration of the First XIII years of King James Reigne*. Allí vemos a la Verdad divina (como indica su mano tocando el cielo), cuyo pecho transparente deja ver su corazón, pisoteando a la Mentira. Al alimón con el Tiempo descorre unas cortinas que descubren a un empequeñecido rey Jaime, ya difunto. Abajo, la Memoria y la Historia trabajan para que la Verdad triunfe [ver fig. 11].

Cinco años después, en 1558, era la hermanastra de María, la protestante Isabel, quien fue recibida con la misma alegoría mientras se procedía a su coronación.¹² Es posible que los seguidores protestantes de Isabel usaran aquí combativamente la alegoría personal de María para «restaurar su verdad». De otro lado, la aparición de la Verdad en escena no era rara en la tradición inglesa (cf. Collier 1831, I, 65; cit. por Saxl), pero ahora se incluía en ella un elemento que todavía no se había mencionado. Donald Gordon, en el estudio citado más arriba se refiere a una obra titulada *Respublica*, puesta en escena en 1553, el primer año de reinado de María. Nos presenta a la Verdad con un libro en la mano que, en lugar de la leyenda *Verbum Dei* exhibe esta inscripción: *Veritas de terra orta est — I am sproong oute of the earth*.

Saxl, al describir el grabado de Marshall, también alude a la marca de impresor de Johannes Knobloch, de Estrasburgo —editor de Lutero, Melancton y Erasmo—, usada desde 1521, donde la Verdad, enmarcada por una orla de cabezas de ajo —en referencia al nombre del impresor: *knoblauch* = ajo— surge bajo unas rocas o de la boca de una especie de cueva, con el mismo mote: *Veritas de terra orta est*.¹³ Este mote procede del verso undécimo del Salmo 85 (84 en la Vulgata) que habla del reino glorioso de Dios que ha de venir: *Veritas de terra orta est, et iustitia de caelo prospexit* (La verdad ha nacido de la tierra y la justicia ha mirado desde el cielo). El versículo anterior a éste también nombra a la Verdad en compañía de otros tres personajes: *Misericordia et veritas obviaverunt sibi, iustitia et pax osculatae sunt* (Misericordia y verdad se han encontrado, justicia y paz se han besado). En la Edad Media estas cuatro figuras fueron protagonistas principales de una «moralidad» (*morality play*) que, con el título de *The Reconciliation of the Heavenly Virtues* or *The Parliament of Heaven*, se hizo muy popular desde el siglo XII al XVI, tanto exenta como incluida en otras obras. Estudió el *topos* Hope Traver en su *The Four Daughters of God* (Traver 1907; pero para una revisión en profundidad ver también Klinefelter 1953, Mäder 1971 y Ralston 1984).

¹² «Between... hylles was made artificiallye one hollowe place or cave, with doore and locke enclosed; oute of the whiche, a lyttle before the Quenes Hyghnes comynge thither, issued one personage, whose name was Tyme, apparaylled as an olde man, with a sythe in his hande, havynge wynges artificiallye made, leadinge a personage of lesser stature then himselfe, whiche was fynely and well apparaylled, all cladde in whyte silke, and directlye over her head was set her name and tytyle, in Latin and Englyshe, “Temporis filia, The Daughter of Tyme”... And on her brest was written her propre name, whiche was “Veritas”, Trueth, who helde a booke in her hande, upon the which was written, Verbum Veritatis, the Woorde of Trueth.” With these explanatory verses:

This olde man with the sythe, olde Father Tyme they call,
And her, his daughter Truth, which holdeth yonder boke,
Whom he out of his rocke hath brought forth to us all,
From whence for many yeres she durst not once out loke.
Now since that Time again his daughter Truth hath brought,
We trust, O worthy Quene, thou wilt this Truth embrace.»

(John Nichols, *The Progresses... of Queen Elizabeth*, Londres, 1823, I, 50. Cit. por Saxl)

¹³ Cf. nuestra nota acerca de una curiosa confusión entre ajos y cardos en el *Autorretrato* de Durero de 1493 Bernat-Sajó 2012).

Sorprendentemente, sus orígenes se remontan a un midrash del siglo XI, un tratado de un rabino llamado Simeón, del sur de Alemania, sobre un lugar del libro del Génesis. Según allí consta, antes de la creación de Adán, las virtudes celestiales —en el midrash, los ángeles— debatieron sobre si ésta sería una buena decisión:

Mercy said, «Create him; because he will practise mercy». Said Truth, «Create him not; for he will be full of lies». Justice spoke. «Create him; for he will be just». Peace opposed it because he would be contentious. Mercy and truth thrust at one another. Justice and peace fought together. (*Midrash Rabba*, Génesis 8.5)

El autor del midrash interpretó «creativamente» los dos verbos del versículo bíblico. Tomó «encuentro» en el sentido de «choque» a la vez que asociaba el verbo נשחך *nashaq* al nombre de igual raíz *nesheq*, «arma». De este modo este verso del salmo se convirtió en un comentario del Libro de la Creación que, a través de Hugo de San Víctor, intérprete de la fuente hebrea, alcanzó a San Bernardo y a San Buenaventura. Desde sus meditaciones, extraordinariamente difundidas, sobre la Anunciación y la vida de Cristo, la historia se extendió por todo el mundo medieval. Su versión cristiana, que pasó a formar parte orgánica de la literatura medieval por la fuerza de las obras de Nicholas Love, Lydgate, Walter Kennedy y Grosseteste, el *Piers Plowman*, el *Ludus Coventriae*, la *Gesta Romanorum* inglesa y otros textos, era más o menos así: un rey poderoso tenía cuatro hijas, un hijo y un criado que cometió un delito. El criado es enviado a prisión, tras lo cual las hijas se reúnen para debatir los méritos, las faltas y el destino del prisionero, si debe ser condenado o perdonado. Para zanjar la discusión, reconciliar a las hermanas y respetar la naturaleza piadosa del padre, el hijo se ofrece a asumir el crimen del sirviente y sufrir su castigo. Mediante este sacrificio altruista, el hijo redime al mal criado, une a las hermanas y devuelve al criado al misericordioso rey. La paz reinará sobre el mundo, y *la verdad brotará de la tierra y la justicia velará desde el cielo*.



Fig. 12. Marca del impresor Johannes Knobloch. Los textos en griego dicen: Ἡ ΑΛΗΘΕΙΑ —la Verdad— y ἀγχι δὲ πρὸς φῶς τὴν ἀλήθειαν χρόνος — el tiempo sacará la verdad a la luz (Menandro, Monosticha 11). El hebreo: אמת מן ארץ (Emet me-erets titsmah) — De la tierra surge la fidelidad (Salmos 85:11, pero 'fidelidad' se traduce habitualmente como 'verdad').

Esta imagen de la Verdad como «hija de Dios» se localizaba no solo en la literatura sino también en las artes visuales. Aparte de la divisa de Knobloch, Saxl menciona otro ejemplo. Tras un incendio en 1577, Palma Giovane pintó un gran cuadro para el vestíbulo del Magistrato della Quarantia Criminale, en el Palacio del Dogo de Venecia, ahora conservado en la Accademia. Esta imagen es buen ejemplo de tales pinturas en los ayuntamientos y cortes de justicia mencionadas anteriormente, donde se armonizaban las alegorías de la Verdad y la Justicia. En esta concretamente, la Justicia contempla desde el cielo a la Verdad que surge de la tierra, simbolizada por un globo, y vuelve la vista hacia los cielos simbolizados por el sol. Con su mano derecha señala al sol mientras sostiene un libro y una palma en la mano izquierda. En el libro abierto leemos este verso: *Veritas de terra orta est et iustitia de caelo prospexit.*

Aquí tenemos, pues, el modelo exacto de la alegoría de la Verdad de Ripa y, a su través, el de la *Ithika*. Ripa, obviamente, vio esta pintura —o una copia o modelo de la misma— y la trasladó a la *Iconología*. Por esta razón las dos partes de la alegoría de la *Ithika*, la *pictura* y la *subscriptio* mantienen este agudo contraste, entre ellas y también con su significado original. El poema habla de la verdad y su progenie; una verdad oculta pero revelada gradualmente, la hija del Tiempo. El grabado presenta a la Verdad celestial, siempre en su gloria. La hija de un Dios que «habita una luz inaccesible» (1 Tm 6, 16).

Con todo, quizá Ripa no acababa de ver los matices de significado de su propia alegoría, y así cambió la Verdad del Salmo, brotada de la tierra y avanzando triunfante hacia el cielo, con la desnuda Verdad de la *Calumnia* de Apeles y luego fue interpretando sus atributos uno a uno, como suele ser su procedimiento. Pero los lectores que conocían la «moralidad» de *Las Cuatro Hijas* restauraban sin problemas el significado primigenio. Esto queda bastante claro en las dos estatuas dedicadas a la Verdad que realizó Bernini con veinte años de diferencia.

La estatua de la Verdad de la Galleria Borghese de Roma, esculpida entre 1646 y 1652 copia cuidadosamente la alegoría de Ripa. Fue justamente esta estatua la que llevó a Émile Mâle a redescubrir la obra de Ripa en 1927. Como Saxl no tocó las alegorías de Ripa, trazó una línea recta de influencia de Bernini al modelo compuesto por Palma Giovane. Sin embargo, pensamos que el modelo de Bernini fue el grabado de Ripa y, al igual que Ripa, Bernini ignoró los antecedentes medievales y el trasfondo bíblico de la figura. Por esta causa la dotó de un reloj de arena y escribió en el pedestal *Simulacrum Veritatis Tempore degendae* (Estatua de la Verdad que es revelada por el Tiempo). Haciéndolo así, se estaba refiriendo a sus injurias personales, la derrota sufrida en la competición por la nueva fachada de San Pedro.

En pocos años la situación de Bernini cambió. En 1655 el gran Papa constructor, Alejandro VII, subió a la cátedra de San Pedro y nombró sin demora a Bernini artista de corte. Durante los doce años del reinado de Alejandro, Bernini llevó a cabo sus mayores creaciones; la última, el monumento sepulcral del Papa en San Pedro. El Papa empezó a planear su túmulo justo tras ser elegido (Koorbojian 1991); el plan prosiguió hasta su muerte y se pueden distinguir en él al menos seis fases. Unas indicaciones del diario del Papa, de 26 de enero de 1660, atestiguan que por entonces ya se había establecido lo esencial de su iconografía: «*Modestia et veritas obviaverunt, s'incontrino, iustitia et pax, si abbraccino, e la pace volti più in qua e la morte in cambio del libro habbia la falce*» (Que Modestia y Verdad, se encuentren, Justicia y Paz se abracen, y la paz esté vuelta más hacia aquí, y que la muerte en vez del libro tenga la guadaña).

El Papa Alejandro quiso decorar su tumba con las cuatro alegorías del versículo 10 del Salmo 85, de modo similar a como hizo con otras obras de arte que se inspiraban en este pasaje favorito suyo, desde su primera medalla papal, pasando por la Capilla Silva en San Isidoro, hasta la nueva fachada de su «iglesia familiar», Santa Maria della Pace (cf. Burke 1981). A pesar de todos los cambios y problemas —anotados también en el diario arriba citado— esta composición se llevó a cabo finalmente en 1671. La figura orante del Papa va acompañada de Las Cuatro Hijas de Dios, Justicia y Paz al fondo, y Piedad y Verdad al frente. Después de muchos años trabajando juntos, Bernini acabó por comprender bien la importancia de este verso y transformó en consecuencia la figura de la Verdad. Aquí, por fin, cubre con un velo su anterior desnudez; planta un pie sobre el globo terrestre —más precisamente: sobre Inglaterra (Fehl 1966)— y abraza en su seno al sol como meta última de sus esfuerzos. Ahora ella, al ser eternamente manifiesta, no está de ningún modo revelada por el Tiempo. Al contrario: el velo tendido por las Cuatro Virtudes cubre a la Muerte y al Tiempo por toda la eternidad.



Fig. 13. Bernini. Túmulo del Papa Alejandro VII. Basílica de San Pedro, Roma, 1671. A la derecha, la Verdad con un pie sobre el globo terrestre abrazando al sol. La muerte, tapada por el velo tendido por las cuatro hijas de Dios, consigue apenas sacar su reloj a la luz del día.

V

Valga como colofón de este recorrido el soneto que Lope de Vega dedica a la Verdad. El análisis iconográfico vertido en las páginas que anteceden ilumina ahora la densa hibridación de imágenes y alusiones que Lope cifra en los catorce versos, trazando una difícil pirueta desde la *filia temporis* a la *filia Dei* similar a la observada alrededor de la *Ithika*. La Verdad, hija del Tiempo y *desterrada* de aquel paraíso de la Edad de Oro, se convertirá entre los hombres en la ventana por donde Dios se asome, trasmutándose finalmente ella en el propio Dios que había estado oculto.

En aquella España católica, de contexto cultural bien diverso al de la *Ithika*, Lope dibujó también la figura compuesta de una verdad exiliada y solo visible en la beatitud del Paraíso, y –sin perder de vista la raíz paradójica del Salmo 85– la dispuso sobre un fondo concomitante al desplegado por Torquato Accetto en su discurso sobre la *Dissimulazione* arriba mencionado (texto, a su vez, tan deudor de la literatura de imágenes –véase Accetto 1997, capítulo «Come nel cielo ogni cosa è chiara»–). El engaño humano, con el que obligatoriamente ha de saber contender el hombre en la tierra, nos recuerda Accetto, cela las «ventanas del corazón», mientras Dios mantiene cerradas las «ventanas del cielo». Queda esperar que en el último aliento de la historia, en el mismo instante en que el Tiempo muera, la Verdad –casta y desnuda hija oculta de Dios y, al fin, Dios mismo– irrumpa precisamente por esas ventanas.

El siglo XVII occidental no cesó de preguntarse (Donne, Grozio, Descartes, Leibniz...) sobre la posibilidad de un *Deus absconditus*¹⁴ que incluso mintiera a los hombres. Así Lope, con Accetto, parece querer disolver *in extremis* la sospecha apuntando a la magnanimidad y justicia de este Dios que, a pesar de disimularse o ausentarse de la historia, abrirá la «ventana cristalina» para el balance definitivo en el día del Juicio Final; un Dios que es la Verdad, pero siempre ulterior, un Dios de la conclusión. Solo de este modo la terrenal «hija del Tiempo» del primer verso podrá ser también, en el último, «el mismo Dios».

Hija del Tiempo, que en el Siglo de Oro
viviste hermosa y cándida en la tierra,
de donde la mentira te destierra
en esta fiera edad de hierro y lloro.

Santa Verdad, dignísimo decoro
del mismo cielo que tu sol encierra;
paz de nuestra mortal perpetua guerra,
y de los hombres el mayor tesoro;
casta y desnuda virgen que no pudo
vencer codicia, fuerza ni mudanza,
del sol de Dios ventana cristalina;
vida de la opinión, lengua del mudo;
mas ¿qué puedo decir en tu alabanza,
si eres el mismo Dios, Verdad divina?¹⁵

¹⁴ La literatura emblemática cuenta con el libro de Augustin Chesneau dedicado al análisis teológico de este tema desde la vertiente católica, *Orpheus Eucharisticus, sive Deus absconditus...*, París: F. Lambert, 1657 (luego traducido abreviadamente al francés con el título *Emblemes Sacrez sur les Tres-Saint et Tres-Adorable Sacrement de l'Eucharistie*, París, 1667).

¹⁵ «A la Verdad» (Vega 1993, I, 527).

Bibliografía

- ACCETTO, Torquato. *Della dissimulazione onesta*, Turín: Einaudi, 1997. Ed. de S. Silvano Nigro. La primera ed. es de Nápoles, 1641.
- ALBERTI, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid: Tecnos, 1999. Trad. de Rocío de la Villa.
- ALTROCCHI, Rudolf. «The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento», *PMLA* 36 (1921), 454-492.
- AMBODICK, Néstor Maximovitch, (ed.). *Emblemi i Simvoli Izbranie... Emblemata et Symbola Selecta...*, San Petersburgo: Imprenta Imperial, 1788.
- BALAVOINE, Claudie. «Le Monstre apprivoisé: Sur Quelques Figures emblématiques du temps à la Renaissance». En *Le Temps et la durée dans la littérature au Moyen Age et à la Renaissance (Actes du Colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Litt. du Moyen Age & de la Renaissance de l'Univ. de Reims -Nov. 1984-)*, editado por Yvonne Bellenger, París: Nizet, 1986, 153-178.
- BARBER, P. M. «Marlborough, Art and Diplomacy: The Background to Peter Strudel's Drawing of Time Revealing Truth and Confounding Fraudulence». *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 47 (1984): 119-135.
- BEER, Jeanette M. A. *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*. Ginebra: Droz, 1981.
- BERNAT VISTARINI, A. y John T. CULL. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid: Akal, 1999.
- BERNAT VISTARINI, A y Tamás SAJÓ. «Veritas filia Dei. The Iconography of Truth Between Two Cultural Horizons in the *Ithika hieropolitica*», en *In Nocte Consilium. Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa*, editado por John T. Cull y Peter M. Daly, Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 2011, 291-322.
- BERNAT VISTARINI, A. y Tamás SAJÓ. «Imago», *Mesa Revuelta* (22-06-2012), <<http://mesa-revuelta.blogspot.com.es/2012/06/imago.html>>.
- BING, Gertrud. «*Nugae circa Veritatem*: Notes on Anton Francesco Doni». *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 1, no. 4 (1938): 304-312.
- BLANCO, Emilio. «La formación de una teoría de la verdad en Gracián: de la *Agudeza* al *Criticón*». En *Baltasar Gracián. Tradición y modernidad. Actas del Simposio Internacional sobre Baltasar Gracián en el IV Centenario de su Nacimiento*, editado por Javier San Martín y Jorge Ayala. Calatayud: Diputación Provincial de Zaragoza, 2002, 127-154.
- BOSCH, Lynette M. F. «Time, Truth & Destiny: Some Iconographical Themes in Bronzino's 'Primavera' and 'Giustizia'». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 27, no. 1 (1983): 73-82.
- BURKE, Peter, «*Donec auferatur luna*: The facade of S. Maria della Pace», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 44 (1981), 238-239.
- CAMPA, Pedro F. «The Rise of the Russian Emblem». En *Emblem Studies in Honor of Peter M. Daly*, editado por Michael Bath, Baden Baden: Verlag Valentin Koerner, 2002, 15-40.
- — —. «Emblem Books in Russia». En *Companion to Emblem Studies*, editado por Peter M. Daly, New York: AMS Press, 2008, 309-322.
- CARTARI, Vincenzo. *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venecia, 1571, cap. 10: «Minerva», 367-368.
- CARRETTO, Galeotto dal. *Tempio d'amore*. Ed. crítica de Cristina Caramaschi, intro. de Franca Magnani, Roma: La Fenice, 1997.
- CAST, David. *The Calumny of Apelles: A study in humanist tradition* (Yale Publications in the History of Art, 28), Yale University Press, 1981.
- CHARIPOVA, Liudmila V. «Latin Books and the Orthodox Church in Ruthenia: Two Catalogues of Books Purchased by Peter Mohyla in 1632 and 1633». *The Library. Transactions of the Bibliographical Society* 4 (2003): 129-149.

- CHESNEAU, Augustin. *Orpheus Eucharisticus, sive Deus absconditus humanitatis illecebris illustriores Mundi partes ad se pertrahens, ultroneas arcanae maiestatis adoratrices...*, París: F. Lambert, 1657.
- CHINCHILLA, ROSA HELENA. «La imagen de Apeles y su relación a la calumnia en Cervantes». *Bulletin of Spanish Studies* 82, no. 2 (2005): 143-156.
- CIVIL, Pierre. *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle: le traité «Norte de Ydiotas» de Francisco de Monzón (1563)*, París: Presses de la Sorbone Nouvelle, 1996.
- COLLIER, J. P. *History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespear*, Londres: John Murray, 1831.
- COSTALIUS, Petrus. *Pegma, cum narrationis philosophicis*, Lyon: Matthias Bonhomme, 1555.
- DICCIONARIO BIOGRÁFICO RUSO (Русский Биографический Словарь). Versión web: <<http://www.rulex.ru/>>.
- FABINY, Tibor. «Veritas Filia Temporis: The Iconography of Time and Truth and Shakespeare». *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 26, no. 1-2 (1984): 61-98.
- FEHL, Philipp P. «Bernini's Triumph of Truth over England», *The Art Bulletin* 48 3/4 (1966), 5-6.
- FÖRSTER, Richard. «Die Verläumdung des Apells in der Renaissance», *Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen* 8 (1887) 29-56 y 89-113; 15 (1894) 27-40; 42 (1922) 126-33.
- GAJECKY, G. «The Kiev Mohyla Academy and the Hetmanate». En *The Kiev Mohyla Academy (Commemorating the 350th Anniversary of Its Founding, 1632-1982)*. Editado por O. Pritsak - I. Ševčenko, Harvard Ukrainian Studies. vol. VIII, no. 1/2. Cambridge, MA, 1985.
- GASTON, Robert W. «Love's Sweet Poison: A New Reading of Bronzino's London "Allegory"». *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance* 4 (1991): 249-288.
- GHINI, Giuseppe. *La Scrittura e la Steppa. Esegisi figurale e cultura rusa*. Urbino: Quattroventi, 1999.
- GOLDSCHMIDT, Ernst Philippe. «Lucian's Calumnia», in D. J. Gordon (ed.), *Fritz Saxl (1890-1948). A volume of memorial essays from his friends in England*, 1957, 228-244.
- GORDON, D. J. «Veritas Filia Temporis: Hadrianus Junius and Geoffrey Whitney». *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 27 (1940): 228-240.
- HENKEL, Arthur y Albrecht SCHÖNE. *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1976.
- HIPPISLEY, Anthony. «The Emblem in Russian Literature». *Russian Literature* 16 (1984): 289-304.
- — —. (ed.). *Emblemy i Simvoli: The First Russian Emblem Book*. Leiden: Brill, 1989.
- — —. «Early emblems: The Emblimata of Simeon Polockij». En *The European Emblem. Selected Papers from the Glasgow Conference, 11-14 August 1987*, editado por Bernhard F. Scholz, Michael Bath y David Weston, Leiden: J. Brill, 1990, 117-127.
- — —. «The Russian Emblem Book *Emblemat Dukhovny*». En *Selected Papers of the Glasgow International Conference 13-17 August 1990*, editado por Alison Adams y Anthony Harper, Leiden: E. J. Brill, 1992, 171-186.
- — —. «Russian Emblem Books». *Solanus* 6 (1992): 56-69.
- HOPE, Charles. «Bronzino's Allegory in the National Gallery». *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 45 (1982): 239-243.
- JAMES, William A. «The Jesuits' Role in Founding Schools in Late Tsarist Russia». En *Religious and Secular Forces in Late Tsarist Russia: Essays in Honor of Donald Treadgold*, editado por Charles Timberlake, Seattle: University of Washington Press, 1992, 59 ss.
- KOORBOJIAN, Michael. «Disegni for the tomb of Alexander VII», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 54 (1991) 268-273.
- KLINEFELTER, Ralph A. «The Four Daughters of God: A New Version». *The Journal of English and Germanic Philology* 52, no. 1 (1953): 90-95.
- LUCIANO. «No debe creerse con presteza en la calumnia», en *Obras*, Madrid: Gredos, 1996, I, 228-243. Trad. de Andrés Espinosa Alarcón.
- MÄDER, E. J. *Der Streit der 'Töchter Gottes.'* *Zur Geschichte eines allegorischen Motivs*, Berna-Frankfurt, 1971.

- MÂLE, Émile. *L'art religieuse après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie – France – Espagne – Flandres*, Paris: Colin, 1932.
- MANUILOV, V. «Das russische Epigramm». En *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, 534-552.
- MARAVALL, José Antonio. *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid: Alianza Universidad, 1986. Especialmente, el apartado «*Veritas filia temporis*», 586-588.
- MASSING, Jean Michel. *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Presses universitaires de Strasbourg, 1990.
- MATICH, S. «Ifika ieropolitika». *Prilozi za knjizevnost* 7 (1972): 230-233.
- MISLAVSKY, Afanasy, (ed.). *Ithika Ieropolitika, ili Filosofija npravuchitel'naja... [Ética política o la Filosofía de la consecución de la moral religiosa...]*. Kiev: Imprenta del Monasterio de las Cuevas, 1712.
- PALUMBO, Genoveffa. *Le porte della storia. L'età moderna attraverso antiporte e frontispizi figurati*, Roma: Viella, 2012. En especial, el cap. «Storia, scienze, verità», 205-293.
- PANOK, T. B. (ПАНЬОК, Т. В.). «Конвергенція слобожанської ікони у процесі становлення барокового іконопису на Україні», *Вісник ХДАДМ (Харківська державна академія дизайну і мистецтв)*, 2007/4, 156-165.
- PERRIÈRE, Guillaume de la. *La Morosophie*, Lyon: Matthias Bonhomme, 1553.
- PIERGUIDI, Stefano. «Dalla “Veritas filia Temporis” di Francesco Marcolini all’ “Allegoria” di Londra del Bronzino: Il contributo di Francesco Salviati». *Artibus et Historiae* 26, no. 51 (2005): 159-172.
- POLCIN, Stanislas. *Une tentative d'union au xvie siècle. La mission religieuse du Père Antoine Possevin S. J. en Moscovie (1581-1582)*. Roma: Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1957.
- RALSTON, E. «The Four Daughters of God in *The Castell of Perseverance*», *Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 15.1 (1984), 36-44.
- RIPA, Cesare. *Iconologia*, Madrid: Akal, 1987, 2 vols. (Trad. de Juan Barja y Yago Barja de la ed. de Siena: Matteo Fiorimi, 1613).
- SAJÓ, Tamás. «Egy elfelejtett nyelv» [Un lenguaje olvidado]. En Cesare Ripa: *Iconologia*, Budapest: Balassi, 1997 a.
- . «Az *Iconologia* forrásai» (Fuentes de la *Iconologia*), en Cesare Ripa, *Iconologia*, Budapest: Balassi, 1997 b.
- SAXL, Fritz. «Veritas filia Temporis». En *Philosophy and History. Essays presented to E. Cassirer*, editado por Raymond Klibansky y H. J. Paton, Oxford: Clarendon Press, 1936, 197-222.
- СТЕПОВИК, D. V. *Ukrainska Grafica XVI-XVIII Stolit. Evoliutsia Obraznoi Sistemi*. Kiev: Naukova Dumka, 1982.
- . *Leontii Tarasevich i Ukrainske Mistestvo barokko*: Naukova Dumka, 1986.
- . *Rossiskaja Gosudarstvennaia Simvolika*. Moscú: Vados, 2002.
- STOŠIĆ, Ljiljana (Љильана Стошић). *Западноевропска графика као предлогак у српском сликарству XVIII века*. Београд: Српска Академија Наука и Уметности, 1992.
- SYMBOLA ET EMBLEMATA. Jussu atque auspiciis Sacerrimae Suae Majestatis Augustissimi ac Serenissimi Imperatoris Moschoviae Magni Domini Czaris, et Magni Ducis Petri Alexeidis, totius Magnae, Parvae & Albae Rossiae, nec non aliarum multarum Potestatum atque Dominionum Orientalium, Occidentalium Aquilonariumque Supremi Monarchae, excusa. Amstelaedami, Apud Henricum Wetstenium. Anno 1705.
- TERVARENT, Guy de. «Veritas and Justitia Triumphant». *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 7 (1944): 94-101.
- TRAYER, Hope. *The Four Daughters of God: a study of the versions of this allegory, with special reference to those in Latin, French, and English*. Filadelfia: Bryn Mawr College, 1907.

- TSCHISHEWSKIJ, Dmitrij. «Das ukrainische Epigramm der Barockzeit». *Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen* 201 (1965): 175-184, 520-533.
- — —. «Emblematische Literature bei den Slaven». *Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen* 201 (1965): 175-184.
- VASSELLIN, Martine. «Le corps dénudé de la Vérité», *Rives Méditerranéennes* 30 (2008), 77-91.
- VEGA, Lope de. *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993. Ed. de Felipe B. Pedraza.
- ZAFRA, Rafael. «Estudio introductorio» en Pedro Canisio, *Doctrina Cristiana*, Palma: José J. de Olañeta, Editor, 2013 (en prensa).
- ZAGREBNY, Sergej. «Киево Могилянська Академія»
<<http://coolreferat.com>Киево_Могилянська_Академія_часть=1>.
- ZAPASKO, J. – P. ISAEVICH (Запаско, Я., Я. Ісаєвич). «Книга і друкарство на Україні у XVIII ст» (El libro y la imprenta en Ucrania en el siglo XVIII). En *Каталог стародруків виданих на Україні. Книга друга (1701-1764)*, Львів, 1984.
<http://www.liturgia.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=65&Itemid=94>
- ZHMURKO, Oksana (Жмурко, Оксана). «Геральдична графіка в Галичині XVII-XVIII ст.: Питання історіографії» (Gráficos heráldicos en Galitzia en los siglos XVII y XVIII: Una visión historiográfica), *Народознавчі Зошити*, 2008/3-4, 279-289.
- ZHOLOTOVSKY, P. (Жолтовський, П.). *Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст*, Київ: Наук. Думка, 1984. С. 24.