

# REFLEXIONES ACERCA DE LA APARIENCIA INFANTIL DE LAS PERSONIFICACIONES MÍSTICAS EN LA LITERATURA EMBLEMÁTICA DEVOCIONAL DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII

REFLECTIONS ON THE INFANTILE APPEARANCE OF MYSTICAL  
PERSONIFICATIONS IN EMBLEMATIC DEVOTIONAL LITERATURE  
OF THE FIRST THIRD OF THE SEVENTEENTH CENTURY

José Julio García Arranz  
Universidad de Extremadura  
<https://orcid.org/0000-0002-7052-8754>

**ABSTRACT** • During the first quarter of the seventeenth century, the genre of emblematic literature took a clear turn towards its more doctrinal aspects, producing a large series of works in this period whose illustrations, which generally exceed the quality of the preceding repertoires, in many cases were filled with characters who have the appearance of charming children or young people performing actions of apparent naivety. In this article, we are going to delve into the analysis of those cultural, literary, and iconic-artistic factors that converged in emblematic books during those decades that were critical for redefining the genre, and which led to the «infantilization» of its protagonist personifications in the most prominent works of an ascetic or mystical orientation. We will refer, in the same way, to the most relevant productions which have this distinctive feature operating in their *picturae*.

**KEYWORDS:** Emblematic; Eros; Divine Love; Infant Personification; Mystical Iconography.

**RESUMEN** • Durante el primer cuarto del s. XVII el género de la literatura de emblemas experimenta una clara derivación hacia la vertiente más doctrinal del mismo, produciendo en este periodo una nutrida serie de obras cuyas ilustraciones, que exceden por regla general la calidad de los repertorios precedentes, estarán protagonizadas en muchos casos por unos personajes que adoptan el aspecto de encantadores niños o jóvenes realizando acciones de aparente ingenuidad. En el presente artículo vamos a profundizar en el análisis de aquellos factores culturales, literarios e icónico-artísticos que confluyeron en los libros de emblemas en unas décadas críticas de redefinición del género y que propiciaron la «infantilización» de sus personificaciones protagonistas en las más destacadas obras de orientación ascética o mística. Haremos referencia, de igual modo, a aquellas producciones más relevantes en las que se opera este rasgo distintivo en sus *picturae*\*.

**PALABRAS CLAVE:** Emblemática; Amor; Personificación infantil; Iconografía mística.

\* La realización del presente trabajo se ha llevado a cabo con ayudas del proyecto *Biblioteca Digital Siglo de Oro 6* (BIDISO 6), con referencia: PID2019-105673GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España por el programa estatal de Generación del Conocimiento (2020-2023), así como del proyecto de investigación IB20180 financiado por la Unión Europea (Fondo Europeo de Desarrollo Regional) y la Junta de Extremadura (Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital).

nos ver

En las décadas que transcurren en el tránsito entre los ss. XVI y XVII, el género de los libros de emblemas, una vez que los grupos de poder van siendo conscientes de su potencial como eficaz instrumento de transmisión ideológica, va a dar un decidido giro hacia unos contenidos más doctrinales y dogmáticos. Aunque no se abandonan del todo, van quedando atrás los repertorios en la línea de los *Emblemata* de Andrea Alciato, en los que predominaba una función didáctico-moral fundamentada en los principios de la pedagogía humanista. La nueva orientación de la emblemática dentro del contexto cultural barroco se va a manifestar en un proceso de *especialización* de sus creaciones, que ya no abordan todo tipo de cuestiones éticas o morales conforme a una disposición un tanto caprichosa o aleatoria de los emblemas –*ordo fortuitus*–, y se centran ahora en un tema o asunto particular de índole religiosa, política, amorosa... que confiere sentido a todo el libro. En algunas ocasiones, el nuevo carácter *unitario* de este tipo de repertorios se subraya, no solo en su línea temática o argumental, sino también en su dimensión visual mediante el empleo de unos personajes o elementos icónicos que actúan como *leitmotiv* al reiterarse de manera sistemática en el apartado gráfico.

Una de las más tempranas manifestaciones de esta reorientación del género es la emblemática de contenido amoroso en su doble vertiente de amor profano y amor sagrado. Tal temática es asociada habitualmente a la tradición literaria holandesa de inicios del seiscientos gracias a sus numerosas ediciones y reelaboraciones, y su extraordinaria fortuna se puede atribuir en buena parte a la inventiva de Otto Vaenius a la hora de crear el exitoso binomio *Amor divinus-Anima*, sobre el que más adelante volveremos. Sin embargo, sus orígenes se remontan al propio Andrea Alciato, quien ya dedicara un bloque de su *Emblematum liber* al asunto del amor, y, muy especialmente, a la temprana emblemática francesa de la primera mitad del s. XVI (sobre todo *Délie*, de Maurice Scève, la *Hecatographie* de Gilles Corrozet y *Le theatre des bons engins* de Guillaume de La Perrière), cuya destacable influencia ulterior ya ha sido puesta suficientemente de manifiesto (Saunders, 2007: 30). Vamos a analizar en el presente artículo los orígenes, desarrollo y rasgos definitorios del recurso a personificaciones de carácter infantil, entidades que proliferan en la emblemática de orientación devocional y mística durante buena parte de los ss. XVII y XVIII y que toman como principal elemento inspirador –aunque no único– la figura de Cupido que se incorporó a la corriente erótica del género desde sus primeros pasos. Comenzaremos acercándonos, por tanto, al análisis de la representación de esta deidad desde la Antigüedad hasta los tiempos modernos.

## LA IMAGEN DE EROS: ORIGEN Y EVOLUCIÓN ICÓNICO-SIGNIFICATIVA DEL DIOS-NIÑO

La caracterización infantil o juvenil de la representación de Eros/Cupido es algo que viene ya de antiguo. Si bien en las representaciones griegas más tempranas el hijo de Hermes y Ártemis, como sucede con la mayor parte de los restantes dioses, aparece con el aspecto de un hombre adulto (Moormann y Uitterhoeve, 1997: 128), a partir del s. V a.C. va a ir adquiriendo de manera progresiva, bajo el influjo directo de los textos poéticos y descripciones literarias del momento, la fisonomía que puede considerarse «clásica»: apariencia de niño, con frecuencia alado, pero muchas veces carente de este atributo; suele aparecer armado con arco y flechas y sujeta de manera ocasional una antorcha (Panofsky, 1982: 140-141; Grimal, 1989: 171), instrumentos todos ellos alusivos a los principales «divertimentos» de

la joven deidad, pues, como precisa Isidoro de Sevilla (*Orig.* VIII, 11, 80), Cupido porta «una flecha, porque el amor hiere el corazón» y «una antorcha, porque lo inflama». Lo encontramos configurado de este modo como personificación que trae desasosiego a los corazones de los mortales en diversos pasajes de la literatura grecolatina, como los correspondientes a Séneca Trágico (*Oct.* I, 557ss.), Apuleyo (*Met.* IV, 30),<sup>1</sup> Plauto (*Trin.* 223-275) o los incluidos en varios epigramas helenísticos.<sup>2</sup> Pausanias, en *Los asuntos de Beocia* (IX, 27, 2), afirma que Cupido, hijo de Venus, era considerado por el vulgo como el más joven de entre todos los dioses.<sup>3</sup> Sin embargo, su juventud apenas sí puede disimular su tremendo poder, pues, de acuerdo con las palabras que Longo pone en boca de Filetas en *Dafnis y Cloe* (II, 7, 1-2): «Amor es un dios, muchachos, joven y hermoso y capaz de volar. Es por esto por lo que en la juventud halla su alegría, acosa a la hermosura y da alas a las almas y su poder va más allá que el de Zeus mismo. Gobierna sobre las materias primigenias, gobierna sobre los astros, gobierna sobre los dioses, sus iguales» (Longo, 1982: 69).

De entre todas estas referencias literarias, la más influyente en los siglos posteriores será una conocida elegía de Sexto Propercio (II, 12) donde encontramos al dios descrito «tal y como los artistas lo pintan», esto es, recordemos, como un niño alado desnudo, con arco y flechas o una antorcha, o ambas cosas. Sin embargo, lo más relevante de este pasaje reside en que, más allá de los detalles descriptivos, el poeta latino nos ofrece al mismo tiempo una interpretación alegórica de los mencionados rasgos y atributos. De este modo, las facciones aniñadas muestran «que los enamorados viven sin seso, y que grandes bienes se estropean por locas pasiones»; las alas expresan la volátil inestabilidad de las emociones amorosas «ligeras como el viento»; y, las flechas que nos clava de manera repentina, las certeras y permanentes llagas que Eros abre en el corazón humano, de modo que «nadie se marcha indemne de aquella herida» (Propercio, 1989: 134-135), correlaciones que serán ya una constante en las ulteriores lecturas moralizadas de la apariencia del señor del amor. Y es que, como concluye Erwin Panofsky (1982: 148), esta lectura marcadamente pesimista de la imagen del dios que nos transmite la poesía y retórica romanas generó una concepción del amor como una «experiencia arriesgada y penosa», que reduce la mente «a un estado de inconsistencia e infantilismo», concepción que se mantiene en autores de la Baja Antigüedad (SERV., *In Verg., Aen.* I, 663) y que persistirá en los textos mitográficos medievales.<sup>4</sup>

Volviendo ahora al plano visual, la figura de Eros/Cupido, en correspondencia con las mencionadas fuentes escritas, devendrá figura muy familiar en el arte de la Antigüedad (Panofsky, 1982: 139; Grimal, 1989: 171). Su presencia se generaliza a partir de la época helenística, momento en que se transforma en auténtica figura de género, que puede aparecer varias veces en una misma representación, normalmente en compañía de su madre Afrodita o con otros dioses aliados de esta. En tal proceso desempeñarán un importante papel los poetas alejandrinos, que acostumbran a situar a Eros tomando parte en escenas infantiles acordes con la naturaleza del dios: jugando a las nueces o al *astragalo* con otros

1. Apuleyo califica al joven dios de insolente y atrevido, criatura que, en su menosprecio de la moralidad pública, malquista los matrimonios y comete de manera impune los peores escándalos «sin hacer nunca nada de bueno» (Apuleyo, 1978: 135).

2. Epigramas de la *Anthologia Graeca*: ed. de W. R. Paton, vol. III (1915), p. 244, n° 440 o vol. V (1918), p. 272, n° 196; p. 276, n° 201 (vid. Panofsky, 1982: 140). En estos epigramas ya se sugiere que su aspecto de niño alado responde tanto a la infantilización que el dios provoca en las víctimas de sus saetas como a la inconstancia del sentimiento amoroso (vid. Conti, 1988: IV, 14, p. 301). Hemos de señalar que, en aquellos tiempos, la descripción de Cupido constituía un habitual ejercicio escolar de retórica (QVINT., *Inst.*, II, 4, 26).

3. Hemos tomado la referencia de Natale Conti, 1988: IV, 14, p. 299.

4. Ya Isidoro de Sevilla (*Orig.* VIII, 11, 80) escribe sobre Cupido: «Puer pingitur, quia stultus est et inrationabilis amor».

«niños divinos», en especial Ganimedes, o compitiendo con ellos o con su hermano Anteros, el amor «contrario» o «recíproco».<sup>5</sup> Las pequeñas esculturas destinadas a jardines, los mosaicos o las pinturas murales conservadas en Pompeya muestran al divino infante desempeñando todo tipo de actividades «terrenales»: es el caso del friso de Cupidos vestidos de floristas, vendimiadores, perfumistas, orfebres y abatanadores sobre fondo negro en el triclinio de la Casa de los Vettii [fig. 1]. No es extraño encontrarlo sometido a un castigo o sufriendo una penitencia impuesta por su madre, herido por haber cogido rosas sin reparar en las espinas o por aventurarse a tomar la dulce miel sin percatarse de la presencia de abejas. Con frecuencia será vinculado a la temática de la guerra o se verá involucrado en escenas de lucha: no solo juguetea con las armas de Ares, sino que, bajo su aspecto infantil o caracterizado como *Herakliskos* («pequeño Heracles»), combate con animales de gran tamaño y acomete a cualquier dios o humano que se burle de su niñez. La lucha entre Eros y Pan, tema reiterado en la pintura y mosaicos hasta la Antigüedad tardía, simboliza el conflicto entre las más elevadas fuerzas celestiales y las terrenales [fig. 2]. Estas actitudes pendencieras nos acercan a uno de los rasgos predilectos de los poetas en relación con Eros: bajo la apariencia inocente de infante se adivina al dios poderoso, temido incluso por su propia madre Venus, capaz, si se le antoja, de infligir las más crueles heridas a sus adversarios.



Fig. 1. Anónimo, friso de los Cupidos haciendo trabajos de orfebrería. Segunda mitad del s. I d.C. Pompeya, triclinio de la Casa de los Vettii.

5. En el arte clásico la rivalidad entre Eros y Anteros parece haber sido representada, no solo como un esforzado combate entre ambos o una carrera de antorchas: podemos encontrar a dos Cupidos presidiendo una pelea de gallos o en una competición de pesca con caña. Esta confrontación tendrá una marcada influencia en el arte de la Edad Moderna (Moormann y Uitterhoeve, 1997: 129): dos Eroses enfrentados o incluso en actitud de luchar entre sí son la trasposición de Eros y Anteros que el Renacimiento recupera a modo de símbolo del amor carnal y del amor espiritual, como puede verse en obras de Mantegna, Sodoma o Guido Reni. También el *topos* será frecuente en la literatura emblemática, ya desde los inicios del género (Panofsky, 1982: 171; Praz, 1989: 120). La figura de Eros con los ojos vendados representa el amor voluptuoso: cuando el dios-niño se retira la venda, el amor superior o espiritual prevalece sobre el carnal.



Fig. 2. Anónimo, *Afrodita, Pan y Eros*. Ca. 150 a. C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

Ha puesto de manifiesto Erwin Panofsky, en su excelente ensayo ya citado (1982: 156ss), cómo durante los siglos medievales, al margen de otras posibles fórmulas más ocasionales,<sup>6</sup>

6. En el imaginario medieval se produce un evidente proceso de «demonización» de la figura de Cupido, representándose como niño o joven con los ojos vendados, de color a veces oscuro y con garras de grifo o ave, como se usaba en las imágenes del Diablo y a veces de la Muerte, posible referencia visual a la posesión «maléfica» de los enamorados. Este último detalle será recuperado con fines admonitorios durante la Edad Moderna, y así describe Juan Pérez de Moya a Cupido en su *Filosofía secreta* (1611: II, XXVII, p. 209): «Píntanle mozo, o niño, desbarbado, desnudo, con alas, ceñido una aljaba de saetas, y un arco, y teniendo hachas encendidas, y con corazones colgados de la cinta: los ojos tapados con una venda que le priva de la vista. Danle que tenga pies como de grifo, y grandes uñas [...]».

nos encontraremos con una versión doble y muy contrastada de la figura de Eros a partir de dos tipos de textos: por un lado, una vertiente que podemos denominar de «mitología moralizante», en la que se mantiene en cierto modo la apariencia del pequeño Cupido pagano pero que, al perder este su significado original, será interpretado de forma metafórica o alegórica. De este modo adquirirá unas connotaciones agudizadas por el enfoque teológico cristiano acerca del amor terrenal, en el que se recalcan e intensifican los rasgos más reprecensibles de tan poderosa pasión.<sup>7</sup> Por otro, nos encontramos, como alternativa tipológica al «Cupido mitográfico» referido más arriba (Panofsky, 1982: 169), ante un concepto novedoso y específicamente medieval del «Amor ensalzado» o «Amor poético», radicalmente alejado de su personificación clásica y que dio lugar a una suerte de «glorificación metafísica» del personaje, cuya belleza, a menudo comparada con la de los ángeles, deriva de la literatura amorosa del momento. Es así que, entre los autores de la épica-alegórica derivada del *Roman de la Rose*, se describe a «*il signor Amore*» o «*le Dieu Amour*» como un bello adolescente de aspecto principesco, acompañado a menudo de un séquito de personificaciones suplementarias [fig. 3].<sup>8</sup>



Fig. 3. Anónimo, «El dios del Amor disparando una flecha al amante», en Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la Rose*. Ca. 1320-1340. Londres, British Library, Royal 19 B XIII, fol. 16r.

7. Pongamos como ejemplo el pasaje que dedica a Amor el *Mytographus* III (II, 18), identificado por algunos con Alexander Neckam: «*Pingitur autem Amor puer, quia turpidinis est stulta cupiditas, et quia imperfectus est in amantibus, sicut in pueris sermo [...] Alatus, quia amantibus non leuius aliquid nec mutabilius. Sagittas fert, quae et ipsae incertae sunt et veloces; sive, ut vult Remigius, quia conscientia criminis perpetrati stimulet mentem. Aurea autem sagitta amorem mittit, plumbea tollit... Ideonudus, quia turpitude a nudis peragitur; vel quia in ea turpitudine nihil est secretum*».

8. Aquí mantiene algunos atributos de su figura clásica, como son las alas, una antorcha y arco y flechas; sin embargo, ahora viste ropajes nobles y resplandecientes y, portando en la cabeza una corona o una guirnalda de

Durante el Trecento y Quattrocento italianos Cupido se fue liberando de la contaminación icónica del angélico/cortesano *Dieu Amor*, o del pequeño monstruo de rasgos diabólicos. Recupera así su condición infantil al tiempo que desaparecen sus vestiduras, transformándose de este modo en el popular *garzone* o *putto* del arte del Renacimiento y el Barroco que conserva la apariencia del clásico *puer alatus*.<sup>9</sup> Ejemplo significativo es la figura de Piero della Francesca en la capilla Bacci, en el coro de San Francisco, en Arezzo (1452-1466), incluida en un grupo de representaciones que muestran a Cupido como un muchacho desnudo o casi desnudo y con alas [fig. 4]. Son testimonios tempranos de la vuelta del tipo clásico, propiamente renaciente, consecuencia de la imitación consciente de los modelos antiguos –desnudo, joven o incluso infantil, dotado de alas, armado de arco y flechas (menos frecuentemente con una antorcha) y con sus ojos cubiertos con venda–, figuración que acabó por imponerse a sus alternativas medievales.<sup>10</sup>

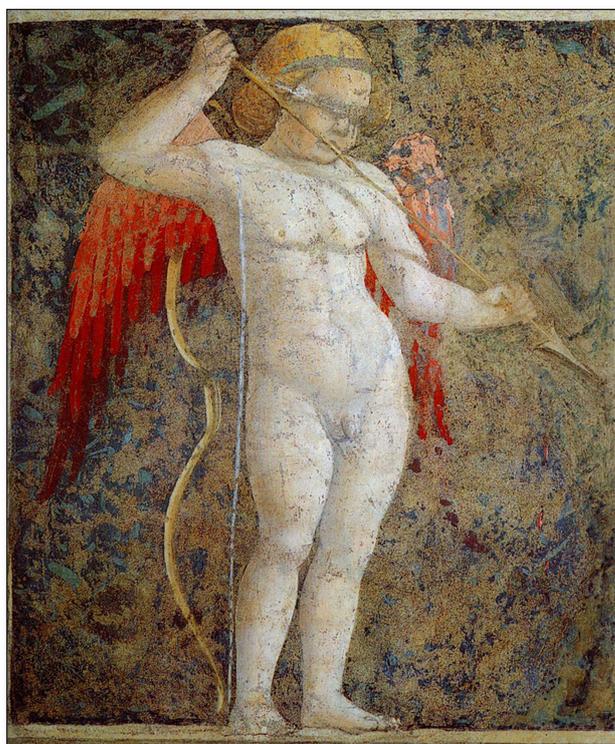


Fig. 4. Piero della Francesca, *Cupido*. 1452-1466. Arezzo, basílica de San Francisco, capilla Bacci.

flores, se sienta en un trono señorial dispuesto en un bello jardín, o colocado preferiblemente sobre un árbol (Panofsky, 1982: pp. 145-146).

9. Erwin Panofsky (1982: 158 y 164) explica cómo el tipo más común del Cupido renacentista nació de la inevitable fusión del «pequeño monstruo» medieval creado con intenciones admonitorias y los *putti* desnudos, figura de género que es también usada a menudo en la representación de ángeles y que empezó a poblar el arte italiano del Trecento con un propósito puramente decorativo.

10. En la época moderna, Eros simboliza el amor en todos sus aspectos. Si bien su presencia a veces refuerza el contenido erótico de una composición, en otras ocasiones, en las que aparece victorioso sobre Pan u otros personajes/atributos de acuerdo con la expresión de Virgilio *Omnia vincit Amor* (*Ecl.* 10, 69), evidencia su poder

Sin embargo, pese a recuperar su apariencia originaria, la significación de esta personificación seguirá reuniendo connotaciones esencialmente negativas. Así, las mitografías de la Edad Moderna insisten en la mencionada configuración de Cupido y tienden a alegorizar y moralizar tanto su aspecto como sus distintos atributos siguiendo las líneas ya establecidas por Propertio, que se vieron matizadas a lo largo de los siglos medievales. Así, son varios los pasajes de la *Mitología* de Natale Conti en los que se asocia su aspecto infantil al carácter irracional e irreflexivo de su comportamiento:

Y, para decirlo en pocas palabras, tantas características, poderes, despojos, tan crueles compañeros, tan deforme ceguera de los ojos y una edad en modo alguna adecuada para la sabiduría fueron dados a Cupido por los antiguos poetas para expresar la falta de cordura de la lujuria humana, con la intención de que nada parezca apartarse tanto de un hombre honrado y bien formado (1988: IV, 14, p. 301),

precisando algo más adelante:

¿O cómo no ha de ser considerado un niño pequeño aquel que, dejados de lado la reflexión y la razón y el esplendor de la gloria, va en el cortejo del autor de todas las injusticias y acciones deshonestas? O quien, omitidas las cosas divinas y colocadas en segundo lugar las leyes de la naturaleza, es arrastrado a impuros placeres, ¿no ha de ser considerado necio e infantil? (1988: IV, 14, p. 303).

En el ámbito hispano contamos con testimonios muy similares en este sentido. Así, Juan Pérez de Moya dice al respecto del dios del amor en su *Filosofía secreta*:

Píntanle mozo, o niño, desbarbado, desnudo, con alas [...]. Lo primero que atribuyen a Cupido, es ser mozo, o niño: así le llamó Séneca, donde dice: *Iste puer lascivus* (Traged. 4). Y otra vez dice aquí mismo: *Haec regna tenet puer*, etc. (Carmi. 3). En donde habla de Cupido, y llamólo niño lozano, o niño fiero, la causa es por la significación. Los niños son necios, porque según la edad, no pueden haber cumplimiento de saber. El amor así es necio, porque los hombres en quien asienta, aunque ellos en sí mismos sean sabios, y prudentes, háceles cometer grandes errores, como si del todo fuesen necios. Y S. Isidro (sic.) dice: *Puer pingitur Cupido* (Lib. 8. Etymol.). Quiere decir, a Cupido pintan niño, y mozo, porque el amor es loco, y sin razón, o porque es Dios del amor, y todos los enamorados son poco cuerdos, y de poco sosiego, y mudables, así como niños, o porque el amor se engendra mucho en gente moza (1611: II, XXVII, pp. 209-210),

o Baltasar de Vitoria en su *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*:

El pintar al Dios Cupido, niño, con alas, y ciego, cosa muy ordinaria es: y lo trae Cartario en el libro de las imágenes de los Dioses (págs. 259 y 330), y lo dijo Propertio en sus Elegías (lib. 2, elegía 29), y Alciato en la emblema ciento y trece, diciendo que es niño, y tiene más años que el viejo Néstor, cuya larga edad quedó en proverbio. De la antigüedad de Cupido dijo Hesiodo, que era el más antiguo de todos los Dioses (Theog.) [...]. Alejandro Afrodiseo en sus Problemas, dice, que por la inestabilidad, y poca firmeza de los que aman, le pintaron con alas a Cupido: y Ovidio en su Arte (lib. 2) dice, que el tener alas fue, porque a los amantes no hay ponerles tasa

---

absoluto sobre los demás afectos y fuerzas de la naturaleza. Un Cupido adormecido puede indicar la falta de deseos amorosos, o aludir a la castidad forzosa cuando es representado llorando. En lo que se refiere a la educación del dios por parte de su madre, Afrodita, en colaboración con el dios Hermes, este asunto puede traducirse en forma de severa reprimenda de la diosa, que azota a su hijo, lo desarma o incluso ata/quema sus alas (Moormann y Uitterhoeve, 1997: 129-130).

ni medida a sus devaneos, y demasías [...]. Y con ser niño, y ciego el amor, con todo eso son sus fuerzas, y su poder invencible; y dél se dice una ponderación grande, que es más fuerte que la muerte (1657, p. 401).

El propio Andrea Alciato introducirá ya un componente crítico ausente en otros mitógrafos en su emblema *In statuam Amoris* al cuestionar sus rasgos y atributos seculares. Allí, de acuerdo con la traducción de Pilar Pedraza, leemos:

Quien sea el Amor, en otro tiempo lo cantaron muchos poetas, que dijeron sus hazañas con nombres distintos. Están de acuerdo en esto: en que carece de vestidos, es pequeño de cuerpo, lleva dardos y alas, y es ciego. [...] Si es niño, ¿llamas niño a quien supera en edad a Néstor? ¿Conociste los doctos cantos del viejo Ascreo? Este niño inconstante, que endurece los corazones que ya ha atravesado, nunca puede abandonarse a voluntad. Pero lleva carcaj y flechas, ¿por qué ese peso inútil? ¿Acaso un niño es capaz de doblar un duro arco? ¿Por qué tiene alas que no sabe usar en el aire? (Sebastián, 1985a: 150).

## LA EMBLEMÁTICA AMOROSA: ORÍGENES DE UN SUBGÉNERO

Resulta bien sabido que Andrea Alciato incluyó en su *Emblematum liber* desde las primeras ediciones de la obra, recurriendo fundamentalmente a la colección de epigramas de la *Antología Griega* (Araújo, 2020), una nutrida serie de emblemas protagonizados por Eros –o Anteros– conforme a su más remoto aspecto, recientemente recuperado [fig. 5]. La crítica viene considerando que, más allá de aquellas estrofas helenísticas o de la creciente presencia de las fábulas y textos de Ovidio, fueron dos los precedentes literarios esenciales que explican la temprana irrupción del dios niño o adolescente y sus especiales «ocupaciones» en los inicios del género emblemático (Sebastián, 2001: 18-19). En primer lugar, el influjo petrarquista a través de unos sonetos y un *Triumphus Amoris* en los que se describen admirablemente los pesares y beneficios del amor mediante metáforas que son expresadas a través de diversas correlaciones. Por otra parte, se considera también reseñable la incidencia de los *Documenti d'Amore*, obra del poeta y jurista Francesco da Barberino (1264-1348) compuesta antes de 1318 (Praz, 1989: 99). Lo más relevante de estos «Documentos» será el contraste que allí se establece entre las pasiones sensuales más bajas e ilícitas y las más elevadas, encarnadas estas en el personaje que su autor denomina «Amor divino», figura que Barberino trata de glorificar recuperando, paradójicamente, el icono del Cupido «mitográfico» o inferior, elaborado en el pasado por los que él llama los *saggi*. Este responde a la ya mencionada hibridación medieval entre rasgos clásicos –desnudo y alado, de apariencia infantil, con carcaj, flechas y arco– y los adquiridos durante el periodo medieval –garras en lugar de pies, corona de rosas, una cuerda con corazones atravesados en bandolera, cabalgando a lomos de un caballo–. Barberino otorga a su personificación un aspecto más adolescente, con el fin de atenuar la apariencia de escaso juicio que emana de su figura infantil, y la reinterpreta de tal manera que asocia a cada detalle y atributo un renovado y favorable significado (Panofsky, 1982: 160-162).

Emblemistas tempranos como Achille Bocchi [fig. 6], La Perrière o Guilles Corrozet seguirán los pasos de Alciato en este sentido, muy en especial Maurice Scève con su *Délie* (Lyon, 1544), obra en la que, de acuerdo con las propias palabras del autor, van a cristalizar diversos conceptos procedentes de la lírica amorosa al combinar la influencia petrarquista con la ilustración de grabados, a manera de empresas, acompañados, por lo demás, de excelentes composiciones poéticas que justifican su vigencia varias décadas después (Saunders, 2007: 13-14).



Fig. 5. Andrea Alciato, *Les Emblemes*, Paris, 1539. Emb. 72



Fig. 6. Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum, de universo genere*, Bologna, 1574. Lib. I, símb. 20.

Sin embargo, como ya señalamos más arriba, la gran eclosión de esta particular línea temática se producirá en Holanda con los primeros compases del seiscientos, etapa en la que el emblema se convertirá en una forma destacada de su literatura nacional. Se une así al género de los proverbios ilustrados, si bien la emblemática amorosa difiere de aquellos en que no sólo recurre a las metáforas de los poetas, sino también al formato de jeroglíficos y empresas, añadiendo así «una nota de delicadeza alejandrina al humanismo holandés» (Praz, 1989: 103).<sup>11</sup> En cuanto a las razones del florecimiento en los Países Bajos de esta orientación temática se ha apuntado un doble factor:<sup>12</sup> por un lado, la particular idiosincrasia holandesa como «una república o isla de abundancia en un océano de deseos», donde los artistas, poetas y emblemistas supieron generar un arte paradójico, en el que muestran el camino de la virtud al tiempo que recuerdan que hay que gozar la vida a la vista de su carácter breve y transitorio y de la ineluctable seguridad de la muerte. Por otra parte, la arraigada tradición histórica y literaria neerlandesa en torno al tema del amor, que devendrá también «emblemática» con los primeros compases del s. XVII gracias a la reinterpretación simbólica de las fuentes antiguas y modernas que llevaron a cabo el profesor Daniel Heinsius, el pintor flamenco Otto Vaenius o el poeta Pieter Cornelisz Hoof. Encontramos así en sus libros una actualización de la poesía amorosa helenística de Mosco o Apolonio de Rodas, de Ovidio y de los elegíacos latinos, de la tradición de los trovadores provenzales y de la literatura coetánea acerca del amor, incluidas colecciones de emblemas como la de Scève. Los lamentos amorosos de Petrarca también están presentes, pero libros siempre con cierto distanciamiento e ironía. De este modo, las *picturae* de estos tratados se transforman en repertorios vívidos y detallados de tópicos clásicos, históricos y emblemáticos: las *Metamorfosis* de Ovidio serán así usadas para añadir otra dimensión a la relativamente novedosa tradición de los emblemas de amor.<sup>13</sup> En las obras de los autores citados, todas ellas fundamentales para la implantación de la emblemática amorosa como un subgénero literario (Sebastián, 2001), encontramos al niño Eros o Amor, encantador genio desnudo y alado, como protagonista absoluto, estando presente en la práctica totalidad de los grabados.

La primera de ellas responde al expresivo título *Quaeris quid sit Amor, quid amare, Cupidinis ed quid castra sequi?*<sup>14</sup> (Ámsterdam, ca. 1601). Obra de Daniël Heins o Heinsius –que utiliza aquí el pseudónimo Theocritus à Ganda–, profesor y bibliotecario de Leiden, fue el primer libro de emblemas amorosos con textos en holandés a los que se añade el latín y francés. Fue ilustrado con 24 grabados circulares [fig. 7] atribuidos a Jacques de Gheyn, cuya unidad visual viene determinada por la presencia de la figura clásica de Cupido en todos los emblemas, excepto en tres, si bien este adquiere por regla general un papel pasivo en la ac-

11. Como indica este autor (Praz, 1986: 114), «Es el Cupido Arquero del tercer libro de *Los Argonautas*, el niño alado de los alejandrinos, capaz de prodigios de fuerza propios de un hombre y un héroe, quien, descendiendo del carro triunfal en el que Petrarca le había colocado, toma parte en las más variadas circunstancias de los hombres».

12. Vid. el prólogo de Liana de Girolami Cheney en Sebastián, 2001: 9-10.

13. Además de las *Transformaciones*, estará muy presente en estos emblemas el *Arte de amar*. Escrito por Ovidio en torno al cambio de era, es un poema didáctico de instrucciones y consejos acerca de la relación amorosa compuesto como farsa didáctica dirigida a «una sociedad erudita y hedonista que veía el amor como un juego de elegante astucia y engaño» a la que se adjuntan diversos relatos «de intrigas y detalles sociales de la vida y costumbres romanas del circo, del teatro y de los banquetes». La obra levantó suspicacias en las clases más conservadoras de la sociedad romana, incluido el propio emperador, protector del poeta. Tal vez a consecuencia de estas reacciones, compuso Ovidio poco después los *Remedios de amor*, obra en la que ofrece consejos y estrategias para evitar los daños o perjuicios que pueda producir el amor pernicioso.

14. «¿Qué es el amor, preguntas, qué es amar y qué es seguir la milicia del Deseo?», de acuerdo con las primeras palabras del frontispicio; la obra cuenta con reediciones a partir de 1608 en las que ya registra el título *Emblemata amatoria*.



alcanzar la felicidad. Debe destacarse igualmente la gran versatilidad que Van Veen evidencia al transformar alusiones mitográficas eruditas en placenteras escenas de la vida cotidiana en los ámbitos doméstico o campesino: Amor se transforma de muy diversas maneras, en claras citas visuales de antiguas gemas y pinturas, asumiendo las más variopintas y reconocibles actividades humanas. Pero el éxito de la obra reside fundamentalmente en el encanto de sus elegantes ilustraciones de diseño elíptico [fig. 8]. Vaenius proyectó para este tratado 124 dibujos, posteriormente grabados por Cornelis Boel (Rawles, 2012), que muestran como permanente protagonista a un travieso e hiperactivo Cupido caracterizado con sus rasgos más clásicos – niño de cabello rizado, desnudo y alado, armado sistemáticamente con arco y flechas, en ocasiones duplicado–, figura que evidencia el influjo visual de los *putti* de Rafael de Urbino en los frescos también ovidianos de Villa Farnesina (Roma) y que se encuentra presente en todos los emblemas, excepto el 109. Por tanto, a raíz de la obra de Heinsius, fue el primer emblemático en conceder a la joven deidad un lugar constante y dominante en todas sus *picturae*.



Fig. 8. Otto Vaenius, *Amorum emblemata*, Amberes, 1608. Emb. 5.

En el caso de la emblemática de amor secular, los *Amorum emblemata* influyeron claramente en la tercera obra «fundacional» de este subgénero, los *Emblemata amatoria* de Pieter Cornelisz Hooft (Ámsterdam, 1611), compuesta de 30 emblemas ilustrados con lemas y dísticos en latín, holandés y francés, protagonizados de nuevo por el inquieto niño arquero, cuyos grabados son atribuidos a Pieter Servouters [fig. 9]. Una vez más Ovidio estará muy presente en estas imágenes, pues encontramos claras alusiones a las fábulas de las *Metamorfosis* tanto en el primer término como en el trasfondo de las composiciones.

Pero la influencia de Vaenius irá más allá, contribuyendo al notable predicamento que esta temática alcanza durante el s. XVII en toda Europa. Además de la ya mencionada colección *Ambacht van Cupido*, en el periodo 1618-1620 los *Amorum emblemata* fueron intensamente plagiados por las diversas ediciones del anónimo *Thronus Cupidinis sive Emblemata*

*amatoria* (Ámsterdam, 1617), ilustrado por Crispin de Passe. Cincuenta de sus *picturae* fueron de nuevo grabadas por Raphael Custos en la versión alemana de la obra realizada por Philipp Hainhofer bajo el título *Emblemata amoris* (Mödersheim, 2012). A menor escala, Vaenius también influenció la versión ampliada de los *Emblemata saecularia* de Johan Theodor de Bry de Oppenheim, 1611, el *Sinne- en minnebeelden* (Róterdam, 1627) de Jacob Cats, con su interpretación moralizante de los temas eternos de Cupido, o los *Emblemata amatoria* de Georgius Camerarius (Venecia, 1627), que adoptará no pocas ilustraciones del *Thronus Cupidinis*.



Fig. 9. Pieter Cornelisz Hooft, *Emblemata amatoria*, Ámsterdam, 1611. Emb. 5.

## EL DESLIZAMIENTO DEL AMOR PROFANO AL SAGRADO

El origen y desarrollo de la emblemática amorosa sagrada fueron de la mano del éxito de su trasunto profano. Lo expresó claramente John Manning (2002: 177) al señalar que la moda de la *erotica* fue acompañada por una tendencia opuesta que condujo al lector de lo terrenal hacia lo sacro, irrumpiendo en el género unos emblemas ahora interpretados a la luz de la experiencia mística en los que el Eros alejandrino se «espiritualiza».

Aunque existen precedentes jesuitas del empleo de las formas emblemáticas para la causa de la religión, fue el ya mencionado Otto Vaenius quien, por sugerencia de la infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, aplicó sistemáticamente los métodos del emblema amoroso a los asuntos religiosos. Compuso así los *Amoris divini emblemata* (Amberes, 1615; segunda impresión en 1660), dedicados a la mencionada archiduquesa, en la que sus conceptos eróticos se transforman en alegorías espirituales y las citas de Ovidio son sustituidas por otras de san Agustín o san Bernardo. Al mismo tiempo, Cupido es reemplazado por *Amor divinus*, el amante del alma humana, de modo que el *putto* alado fue «alistado» al servicio de la

religión «como provocador objeto de anhelos, deseos e inquietudes espirituales» (Manning, 2002: 166). La nueva versión del Amor de Vaenius ya no es el niño desnudo y alado: se presenta ahora decorosamente vestido, figura angélica que supone una sublimación de su equivalente carnal, y su compañera, el Ánima o alma humana –convenientemente identificada como tal en el segundo emblema [fig. 10]–, es una sencilla muchacha que lleva un casto hábito o túnica que alcanza por debajo de la rodilla. Se ha apuntado que, detrás de la presencia de estos niños alegóricos, podría encontrarse la «paternal autoridad» de Agustín de Hipona, el autor más citado en la obra (Visser, 2007: 36). Indica Margit Thøfner al respecto (2002: 95-96) que *Amor divinus* adoptó claramente su figura del Eros del *Amorum emblemata* de Van Veen (Porteman, 1977: 103), si bien puede también ser entendido como versión alegorizada de Cristo niño (Knipping, 1974, I: 54), conectando de dos maneras con el misticismo de Teresa de Jesús, principalmente el concepto de deidad encarnada y el ilimitado amor de Dios. En cuanto a *Anima*, la habitual interpretación académica afirma que se trata de una adaptación de Anteros o «amor recíproco» (Porteman, 1977: 103; Thøfner, 2002: 97), si bien Santiago Sebastián ya apuntara como hipótesis (1985b: 23-24) la posible incidencia de la visión teresiana del alma con apariencia de niño; sin embargo, el hecho de que sea representada como muchacha vestida parece derivar de la tradición cristiana enraizada en las meditaciones medievales sobre el *Cantar de los Cantares*.



Fig. 10. Otto Vaenius, *Amoris divini emblemata*, Amberes, 1615. Emb. 2.

En cualquier caso, la unidad visual de los *Amorum emblemata*, establecida, como ya indicamos, por la reiteración sistemática de la figura de Cupido, encuentra su correlato, pues, en la ubicua presencia de *Amor divinus* y su compañera en íntimo coloquio amoroso. Pero la transmutación no será exclusivamente formal: existe una evidente carga emocional implícita en el hecho de encarnar los misterios de la fe en las formas tiernas y edulcoradas de inocentes infantes, que se encuentra sancionado por los *Evangelios* en un conocido pasaje (Mc 10,13-16<sup>16</sup>).

Los *Amoris divini emblemata* no son únicamente una versión religiosa del libro anterior de Vaenius:<sup>17</sup> Santiago Sebastián tan solo contó 16 emblemas –de los 60 que componen la obra– que visualmente toman su punto de partida en los *Amorum emblemata*. Más allá de las posibles motivaciones profundas del tratado –se ha sugerido la posibilidad de una «campana devocional cortesana» por parte de Isabel Clara Eugenia–, o de las tradiciones literarias en las que se inserta –Santiago Sebastián (1985b: 19) y Anne Buschhoff (2004: 151-178) han argumentado que la secuencia de emblemas refleja el ascenso gradual o purificación del alma hacia la unificación mística con Dios–, parece que muchos de los emblemas promueven lo que podrían llamarse «formas prácticas de piedad», a menudo con un perfil neoestoico: animan a seguir el camino de la virtud o a rechazar las riquezas materiales, explican que el amor se fortalece en la necesidad y asocian este con las buenas obras invitando a la acción concreta y otorgando a la caridad una dimensión social. Este no es el lenguaje místico y afectivo que se generaliza posteriormente en la emblemática devocional (Visser, 2007: 38).

Pero en la transformación de Cupido en el Amor divino no solo intervino la genial inventiva de Otto van Veen: debe tenerse en cuenta la importante presencia, en especial en el ámbito católico, de una creciente devoción hacia la imagen de Jesús como infante que alcanzará también su momento culminante en las primeras décadas del s. XVII.

## EL CULTO A JESÚS NIÑO

Las primeras representaciones del Niño Jesús como figura exenta, erguida y desnuda, se remontan al grabado alemán del último cuarto del s. XV, sirviendo como modelo escultórico que, tras dar sus primeros pasos en el ámbito nórdico –esencialmente germano y flamenco–, se empezó a extender por el resto de Europa. De este modo, a finales del quinientos se intensifica la presencia de Cristo como infante en la imaginería simbólica devota,<sup>18</sup> fenómeno en el que sin duda desempeñarán un papel decisivo las directrices emanadas del Concilio de Trento con respecto al culto de las figuras infantiles de María y su hijo; de acuerdo con ello, las representaciones de la Virgen Niña debían transmitir la premonición de que sería la futura madre de Dios y que padecería los sufrimientos de su futura pasión y muerte, aspectos a los que también se ha de aludir al representar a Jesús como Niño. Aquellas recomendaciones coincidirán intensamente con el desarrollo de tales devociones en el sentimiento popular dentro del marco de un espíritu de piedad edulcorada y amable. Fue Mario Praz (1989: 159) el primero en poner de manifiesto que la creciente popularidad de la emblemática amorosa en su vertiente sacra corrió paralela al desarrollo de este culto particular, que el cardenal y escritor ascético Pierre de Bérulle (1575-1629) estaba renovando

16. «Le presentaban unos niños para que los tocara; pero los discípulos les reñían. Mas Jesús, al ver esto, se enfadó y les dijo: 'Dejad que los niños vengan a mí, no se lo impidáis, porque de los que son como estos es el Reino de Dios. Yo os aseguro: el que no reciba el Reino de Dios como niño, no entrará en él'. Y abrazaba a los niños, y los bendecía poniendo las manos sobre ellos» (trad. de la *Biblia de Jerusalén*; cf. Lc 18,17).

17. En lo referido a las similitudes y diferencias de este tratado con los *Amorum emblemata*, vid. Boot, 2012.

18. Vid. en relación con esto Berliner, 1953.

y transformando en Francia durante el tránsito del s. XVI al XVII, de modo que la devoción al Niño Jesús se propaga a lo largo de la mayor parte de la centuria con un éxito prodigioso por todo el país.<sup>19</sup> Muy posiblemente esta corriente encontró fácilmente su espacio en una sociedad ya familiarizada con las representaciones del amor humano bajo el aspecto del Eros alejandrino.



Fig. 11. Bartolomé E. Murillo, *Los niños de la concha*. Ca. 1670. Madrid, Museo del Prado.

Esta nueva devoción obtendrá de igual modo un amplio eco en la sensibilidad y la plástica hispanas, muy en especial en los centros de creación andaluces durante el primer barroco. El punto de partida fue la talla ejecutada por Juan Martínez Montañés en 1606 de la figura del Niño Jesús desnudo, preparado para ser vestido, que se conserva en la catedral de Sevilla, cuya combinación de realismo en la forma e idealización del rostro alcanzará un éxito fulgurante (Martín González, 1983: 139-140). Durante los ss. XVII y XVIII se convierte en un modelo muy demandado, en especial por comunidades religiosas femeninas, que anhelan tener en sus celdas la presencia del Niño Dios,<sup>20</sup> y por destacados miembros de la nobleza con destino a sus oratorios privados. Son diversos los contextos temáticos en los que encontramos a Jesús infante en la pintura y escultura del barroco hispano (Valdivieso, 2008): en los episodios vinculados a la natividad de Cristo, en representaciones de la Sagrada Familia inmersa en su ámbito doméstico o en la recreación de los juegos infantiles de Jesús y Juan Bautista [fig. 11],<sup>21</sup> composiciones estas últimas inspiradas en los *Evangelios apócrifos* y en la literatura

19. Véase Bremond, 1923: III, 514ss.

20. Martín González (1983: 21) incide en el fomento extraordinario de la figura de Jesús como Niño, que suele representarse desnudo con el fin de engalanarse con todo género de vestidos proporcionados por las religiosas y acordes con determinadas festividades.

21. Alcanzarán una extraordinaria popularidad las distintas versiones pictóricas de este tipo iconográfico por parte de Bartolomé E. Murillo de la presencia de Juan Bautista niño en el desierto como precursor, anunciando la llegada

piadosa del momento. A estos tipos se suman otros de un más marcado acento pasional, con imágenes de Cristo niño hiriéndose con la corona de espinas en el taller de Nazaret, dormido junto a un crucifijo y apoyando su cabeza sobre una calavera o victorioso sosteniendo la cruz, transparentes premoniciones y alusiones a su futura pasión y su triunfo sobre el Pecado y la Muerte. La proliferación de este imaginario sin duda propició una creciente familiaridad con una plasmación infantil de la divinidad, y podría explicar la excelente acogida de las fórmulas adoptadas en la corriente de la emblemática mística que venimos analizando.

### FORTUNA Y DESARROLLO DE LOS PERSONAJES INFANTILES EN LA EMBLEMÁTICA AMOROSA SAGRADA: HERMAN HUGO Y SUS SEGUIDORES

El binomio Amor divino-Ánima funcionó y llegó a ser extraordinariamente popular como tópico reiterado en una importante línea editorial de libros de emblemas religiosos: una suerte de «teatro de marionetas» en el que se ponen en escena los principales sentimientos y anhelos espirituales del momento. Insiste Praz (1986: 159-161) en el hecho de que la difusión de estos emblemas en la literatura y en las artes (Morales, 2017) corrió pareja al ya mencionado culto *seicentista* al Niño Jesús, asociado a una sociedad acostumbrada, como hemos visto, a representar el amor humano bajo el aspecto de Eros y a la elección de unas citas procedentes esencialmente del *Cantar de los cantares* o los *Salmos*, «textos cuyas metáforas sugerían inevitablemente emblemas, con la voluptuosidad oriental de su atractivo para los sentidos». Así, el potencial de aquella fórmula emblemática ayudó a dar forma a libros posteriores como *Typus mundi* (Amberes, 1627), los *Amoris divini et humani effectus* de Michael Snyders (Amberes, 1626),<sup>22</sup> los *Flammulae amoris S. P. Augustini* de Michael Hoyer (Amberes, 1629), o más tarde, *Jesus en de Ziel* de Jan Luyken (1685). Los emblemas del *Typus Mundi*, junto con otros a los que en seguida nos referiremos, inspiraron a su vez los de Francis Quarles (*Emblemes*, Londres, 1635), quien compondrá poemas en inglés para los grabados de los jesuitas. Gulielmus Hesius, en sus *Emblemata sacra de Fide, Spe, Charitate* (Amberes, 1636), se aplicó a la labor de completar las personificaciones de las virtudes teológicas con niños angélicos diseñados por el grabador flamenco Christoffel Jegher.

Pero, por encima de todos ellos, cabe destacar los *Pia desideria* o «Deseos piadosos» (Amberes, 1624), la obra mejor conocida del sacerdote jesuita y profesor de Humanidades en Amberes Herman Hugo. Ilustrada con 46 grabados calcográficos de Boëtius à Bolswert, es posiblemente el más popular de los libros de emblemas religiosos, pues cuenta con 42 ediciones latinas y traducciones/versiones a otras lenguas europeas hasta finales del s. XVIII. Como se ha señalado en diversas ocasiones (Dimler, 2003: 351-379; Azanza y Zafra, 2009: 42-43; Araújo, 2014: 117), los emblemas del jesuita responden al «procedimiento ignaciano de contemplación divina, recuperando el lenguaje alegórico, como ya indicamos más arriba, del *Cantar de los cantares*» a través de una estructura argumental en tres partes –vías purgativa, iluminativa y unitiva, esto es, purificación activa, desarrollo de la contemplación y gozos

del Mesías.

22. Reimpresión en 1629: *Amoris divini et hummani antipathia*, y luego en 1648 y 1670; apareció también en París como *Les Emblemes d'Amour Divin et Humain ensemble, expliquez par des vers françois par un Pere Capucin* en versión de Messenger en 1631 y de Mariette en 1690.

de la unión divina–, en un proceso de ascesis mística y crecimiento de la vida interior que reproduce el camino recorrido por el Alma hasta encontrarse con su Divino Esposo. John Manning (2002: 176-177) insiste en la idea de que los *Cantares*, un poema erótico incorporado a las Escrituras como tipo del amor entre Yahvé y su pueblo –y, con posterioridad, entre Cristo y el Alma–, constituyen el precedente bíblico de la «apropiación sagrada de los apetitos y deseos carnales», configurando una suerte de «idilios emblemáticos» en los que se describen momentos de «anhelo intenso y apasionado». Sin duda la feliz elección de unos pasajes bíblicos perfectamente adaptados a la sensibilidad del momento en conjunción con unos personajes de «encantador» aspecto infantil, unas situaciones de lánguida ingenuidad y unos atributos místicos familiares a sus potenciales lectores, contribuyeron a su extraordinaria difusión (Spica, 1996: 352-354). A pesar del comportamiento inmaduro que muestra el *Ánima* de Hugo a lo largo de la obra –se encuentra perdida y temerosa de la oscuridad; se entretiene en juegos triviales cuando su destino eterno está en juego; desamparada, se ve obligada a dar sus primeros pasos en la Fe ayudándose de un andador [fig. 12]–, la adopción de las figuras infantiles en los *Pia desideria* parece haber sido determinada en mayor medida por la convención visual iniciada por Vaenius que por la sustancia del texto



del jesuita.

Fig. 12. Herman Hugo, *Pia Desideria*, Amberes, 1624. Lib. II, emb. 3.

Manning (2002: 178-179) reflexiona igualmente sobre el efecto de extrañeza que produce la presencia de protagonistas de rasgos marcadamente aniñados en estos tratados, encarnando en unos personajes infantiles emociones y pasiones que no lo son en absoluto, y que se justifican como consecuencia del propósito de *infantilizar* las emociones que se invocan. Así lo comprobamos en la introducción de una versión francesa tardía de la obra de Hugo, *L'Âme amante de son Dieu* (Colonia, 1717), compuesta por Madame Guyon:

Deseamos a todos aquellos que deseen hacer un buen uso de este libro, la disposición del alma que se requiere necesariamente para este propósito. Ello se encuentra claramente representado en todas las figuras de estos emblemas en forma de niño; lo cual indica que el alma que quiera entrar y perseverar en la comunicación con Dios y su Amor divino, debe estar dotada de las cualidades amables e infantiles de la inocencia, sencillez, pureza, renuncia, candor, benignidad, de docilidad y flexibilidad para dejarse llevar y gobernar por Dios como un niño [...]. Jesucristo [...] nos asegura que el Reino de Dios es para aquellos que son como niños, etc. (texto francés en Praz, 1986: 258; la trad. es nuestra).

Pero esta justificación no será suficiente, y seguirá generando perplejidad. Alexander Grosart, cuando planificaba una edición de los emblemas de Francis Quarles en el s. XIX, registró lo que él describe como el efecto «grotesco» de este rasgo: «las figuras principales son [...] infantiles incluso cuando los adultos son necesarios para la 'moral' del verso». El «descenso de emociones adultas al campo de juego» puede ser entendido como una intencionada *discordia concors*: figuras infantiles promulgan escenas que solo pueden ser correctamente comprendidas por referencia a la experiencia adulta. Los libros requieren unos lectores capaces de reconocer estos sentimientos por lo que ellos son: Cupido, después de todo, no era un niño, sino uno de los más viejos y poderosos de entre los dioses de los gentiles.

## LA APORTACIÓN DE BENEDICTUS VAN HAEFTEN

El culto al niño Jesús se completa y matiza con la incorporación de nuevos atributos significativos en correspondencia con las nuevas devociones surgidas en el s. XVII: el corazón y la cruz. El monje benedictino Jacques (Benedictus en la orden) van Haeften, es un escritor normalmente asociado por la crítica a la corriente rigorista de la primera mitad del seiscientos. Especialmente interesado por la ascesis, la oración ordinaria y la idea de renuncia, fue autor de dos libros de emblemas en los que recupera a la encantadora pareja protagonista de los libros de Vaenius y Hugo, y que, con varias reimpressiones y traducciones a diversos idiomas, alcanzarán una significativa repercusión en toda Europa durante los ss. XVII y XVIII: la *Schola cordis* y la *Regia via Crucis*.

Haeften se muestra en sus obras espirituales especialmente atento a la humanidad de Cristo y a la figura de Jesús como maestro y guía. En este contexto concibe la *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio* (Amberes, 1629): con 55 grabados atribuidos al ya referido Boëtius à Bolswert –cuyo nombre aparece en el frontispicio de la primera edición–, convirtió el libro en hito culminante en cuanto a la consolidación del motivo del corazón, ya presente en algunos de los *Emblèmes ou devises chrestiennes* (Lyon, 1571) de Georgette de Montenay, como uno de los tópicos emblemáticos más extendidos del s. XVII, en un momento en el que el culto al mismo fue recuperado y popularizado por Marguerite-Marie

Alacoque y Jean Eudes.<sup>23</sup> En sus emblemas, el Niño Jesús o Amor divino alado y el Ánima, bajo el aspecto ya conocido, someten al corazón a todo tipo de pruebas para que, abandonando la locura y vanidad mundanas, se convierta a Dios hasta alcanzar la perfecta unión, lo que va a permitir el descanso y quietud del Alma en brazos de su amado [fig. 13].



Fig. 13. Benedictus van Haeften, *Schola cordis*, Amberes, 1629. Lib. II, emb. 13.

En cierto modo, en su *Schola Cordis* Haeften no hizo otra cosa sino añadir las figuras del Ánima y el Amor a los temas que el teólogo alemán Daniel Cramer, seguidor de Montaigne, había tratado en la primera parte de sus *Emblemata sacra* (Fráncfort, 1624). Parecidas

23. San Juan o Juan Eudes (1601-1680), fue un sacerdote misionero francés; iniciador del culto litúrgico de los Corazones de Jesús y de María, es uno de los grandes maestros de la escuela francesa de espiritualidad del s. XVII. Por su parte, Santa Margarita María Alacoque (1647-1690) fue una monja católica francesa que perteneció a la Orden de la Visitación de Santa María, conocida por haber recibido las famosas apariciones del Sagrado Corazón de Jesús que ocurrieron donde hoy se sitúa la Basílica del Sagrado Corazón (Paray-le-Monial).

imágenes del corazón aparecen, entre otras obras coetáneas,<sup>24</sup> en los *Sacra Emblemata* del predicador Johann Manich (Núremberg, 1625). En los 18 grabados del *Cor Iesu amanti sacrum* (ca. 1600), estampas utilizadas para ilustrar diversos libros devocionales, el autor, Antonius II Wierix, hizo del corazón abierto el escenario de las hazañas del Niño Jesús con el fin de mostrar el progreso de la vida mística (Praz, 1989: 168). Aquí las figuras infantiles se adaptan a la perfección al proceso de «miniaturización» que se requiere cuando estas personificaciones operan en el «teatro del corazón», y su pequeña escala les permite acceder a sus oscuros recovecos (Manning, 2002: 184) [fig. 14].



Fig. 14. Antonius II Wierix, *Cor Iesu amanti sacrum*, Amberes, ca. 1600. Emb. 5.

24. Encontramos un completísimo repaso de la presencia del motivo del corazón en los libros de emblemas en Rodríguez Moya, 2014: 115-119.

Por su parte, en los 38 emblemas de la *Regia via crucis* (Amberes, 1635) el Ánima se transforma en *Staurophilia* (la «amiga o amante de la cruz») [fig. 15]. Esta, asumiendo las palabras de Cristo: «Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz cada día, y sígame» (Lc 9, 23), se deja guiar por el Amor Divino/Niño Jesús para recorrer con él un arduo camino y alcanzar, por la vía de la penitencia y el desistimiento de todo lo mundano, la perfecta unión con Cristo, clavada por él y con él en la cruz conforme al texto paulino: «[...] con Cristo estoy crucificado; y no vivo yo, sino que es Cristo quien vive en mí» (Ga 2, 19-20). Resulta sorprendente la similitud que guardan las figuras de algunas de las *picturae* de Van Haeften con la visión que la mística Jeanne Perraud tuvo, en el año 1658, del *Amor Divinus* sosteniendo una gran cruz:

Yo lo vi con los ojos del cuerpo, en el aire, que se inclinaba hacia mí con rostro risueño y una alegría extrema; me miró como si tuviéramos la misma edad; tenía poco más de tres años de edad. Su belleza era incomparable; su cabello rubio ondeando sobre el hombro con tres anillos, uno más largo que el otro; los pies descalzos; el vestido blanco, todo ondulado como muaré, sin cinturón alguno que lo ciñera. Llevaba en su brazo izquierdo una cruz desproporcionadamente larga y gruesa para su pequeñez [...], se le caía del brazo con sus instrumentos, como si no pudiera soportarlo; porque todos los instrumentos de la Pasión estaban unidos y atados a la cruz con una cuerda gruesa... (texto francés en Praz, 1986: 168; la trad. es nuestra).



Fig. 15. Benedictus van Haeften, *Regia via crucis*, Amberes, Officina, 1635. Lib. II, emb. 20.

Ello llevó a plantearse al historiador Henri Bremond si la visión de Jeanne, que en la Provenza fue el punto de partida de un nuevo culto al Niño Jesús, «[...] tomará prestados sus rasgos esenciales de alguna imagen flamenca, inspirada ella misma, directa o indirectamente, por los místicos de España» (texto francés en Praz, 1986: 168; la trad. es nuestra). De este modo, el santo infante que se le apareció a la mística provenzal era el mismo niño que ya habíamos visto una y otra vez vestido de Amor Divino en los emblemas flamencos como sublimación del Cupido de Otto Vaenius.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Mario Praz (1986: 162) describió, con su habitual lucidez, cómo todos estos libritos de emblemas místicos de las primeras décadas del s. XVII ofrecen a nuestros ojos encantadoras *zinne-poppen* o «muñecas para el espíritu» –según el término acuñado por Roemer Visscher–, juguetes de un jardín de infancia encantado en el que a veces se incluyen objetos o seres inquietantes, que representan de manera reiterada una ficción que hoy nos resulta extremadamente familiar: el Alma, perdida o pesarosa ante tan turbadoras presencias que acechan por doquier y que encarnan las terribles tentaciones del Maligno o las amenazas del Infierno, es rescatada por el Amor Divino, pero no sin antes transitar por un largo y arduo camino entre iniciático y ascético, que conduce a la ansiada paz y comunión con la divinidad. Este argumento general, sumado, como ya se ha indicado, a unas situaciones concretas fundamentadas en pasajes bíblicos especialmente afines a la sensibilidad mística del momento y protagonizadas por unos personajes encantadores tanto por su apariencia aniñada –inspirada en las derivaciones modernas, tanto profanas como angélicas, del viejo Eros helenístico– como por la aparente ingenuidad de las situaciones, rodeados de atributos místicos fácilmente identificables para el fiel de aquel periodo, explican el éxito sin precedentes de este tipo de obras, con las que la emblemática se incorpora de manera decisiva a las nuevas directrices ideológicas del Barroco. La dulzura infantil de figuras y situaciones en estas obras ilustradas permiten abordar de manera atractiva y amable conceptos y mecanismos clave de la vida ascética, más difícilmente asimilables o asumibles por otra vía, al transformar la experiencia mística en un «juego de niños». Muy posiblemente de manera inconsciente, la retórica barroca alcanzó con estas personificaciones uno de los puntos culminantes de sutileza y refinamiento en su propósito de adoctrinamiento en un momento en que sus mecanismos se empezaban a apropiarse, de un modo cada vez más efectivo, de los artificios de la cultura simbólica precedente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anthologia Graeca*, [1915-1927]. Trad. de William R. Paton (*The Greek Anthology with an English translation*), Londres/Nueva York, The Loeb Classical Library (5 vols.).
- Apuleyo [1978]. *El asno de oro*, int., trad. y notas de Lisardo Rubio Fernández, Madrid, Gredos.
- Araújo, F. [2014]. *Verba significant, res significantur: a receção dos Emblemata de Alciato na produção literariada Barroco em Portugal*, tesis doctoral inédita, Coimbra, Universidad de Coimbra, Faculdade de Letras.

- Araújo, F. [2020]. «'Love is a Fire that Burns Unseen': The Reception of Greek Erotic Representations in Alciato's *Emblemata* and Camões», *IKON. Journal of Iconographic Studies*, 13, 245-260.
- Azanza, J. J. y Zafra, R. [2009]. *Deleitando enseña: una lección de emblemática. Libros de emblemas en la Universidad de Navarra*, Pamplona, Servicio de Bibliotecas, Universidad de Navarra.
- Becker-Cantarino, B. [1980]. «The *Emblemata amatoria*», en P. M. Daly (ed.), *The European Emblem: Towards an Index Emblematicus*, Waterloo/Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 59-82.
- Berliner, R. [1953]. «God is Love», *Gazette de Beaux Arts*, 43, 9-26 (incluido en R. Suckale (ed.) [2003]. *Rudolf Berliner (1886-1967): 'The Freedom of Medieval Art' und andere Studien zum christlichen Bild*, Berlin, Lukas Verlag, 82-92).
- Black, L. C. [1999]. «'Une doctrine sans estude': Herman Hugo's *Pia Desideria* as *Les Pieux Desirs*», en J. Manning y M. van Vaecck (eds.), *The Jesuits and the Emblem Tradition. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August, 1996*, Turnhout, Brepols, 233-247.
- Buschhoff, A. [2004]. *Die Liebesemblemantik des Otto van Veen. Die Amorum emblemata (1608) und die Amoris divini emblemata (1615)*, Bremen, Werbedruck Bremen H. M. Hauschild.
- Bremond, H. [1923]. *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des Guerres de Religion jusqu'à nos jours*, París, Librairie Bloud et Gay (12 vols.).
- Bocaccio, G. [1585]. *Della geneologia de gli Dei*, Venecia, Compagnia de gli Uniti.
- Boot, P. [2012]. «Similar or Dissimilar Loves? *Amoris Divini Emblemata* and its Relation to *Amorum Emblemata*», en S. McKeown (ed.), *Otto Vaenius and his Emblem Books*, Glasgow Emblem Studies 15, Glasgow, Stirling Maxwell Centre / University of Glasgow, 157-173.
- Conti, N. [1988]. *Mitología*, int. y trad. de Rosa M<sup>a</sup> Iglesias Montiel y M<sup>a</sup> C. Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia.
- Dimler, G. R. [2003]. «Herman Hugo's *Pia Desideria*», en K. A. E. Enekel y A. S. Q. Visser (eds.), *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Turnhout, Brepols, 351-379.
- Fabri, R. [1999]. «Amor, amor divinus – anima, virtus: Emblematic Scenes on Seventeenth-century Antwerp Cabinets», en J. Manning, K. Porteman and M. van Vaecck (eds.), *The Emblem Tradition and the Low Countries: Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August, 1996*, Turnhout, Brepols, 357-368.
- Grimal, P. [1989]. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Knipping, J. B. [1974]. *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*, Nieuwkoop /Leiden (2 vols.).
- Longo [1982]. *Dafnis y Cloe*, int., trad. y notas de M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos.
- Manning, J. [2002]. «Carnal Devotions», en *The Emblem*, London, Reaktion Books, 166-184.
- Martín González, J. J. [1983]. *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, Cátedra.
- Mödersheim, S. [2012]. «Vaenius in German: Raphael Custò's *Emblemata Amoris* for Philipp Hainhofer», en S. McKeown (ed.), *Otto Vaenius and his Emblem Books*, Glasgow Emblem Studies 15, Glasgow, Stirling Maxwell Centre / University of Glasgow, 249-273.
- Moormann, E. M. y Uitterhoeve, W. [1997]. *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid, Akal.
- Morales Folguera, J. M. [1997]. «La emblemática mística y su influencia en los programas iconográficos de Iberoamérica», *Quiroga*, 11, 70-80.
- Panofsky, E. [1982]. «Cupido el ciego», en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 139-188.

- Pérez de Moya, J. [1611]. *Filosofía secreta*, Alcalá de Henares, Andrés Sánchez de Ezpeleta.
- Porteman, K. [1977]. *Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur*, Groningen, Wolters-Noordhoff.
- Praz, M. [1989]. «Amor profano y sagrado», en *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid, Siruela, 98-194.
- Propercio [1989]. *Elegías*, int., trad y notas de A. Ramírez de Verger, Madrid, Gredos.
- Rawles, S. [2012]. «The Engravings of the *Amorum Emblemata*: States and Replacements», en S. McKeown (ed.), *Otto Vaenius and his Emblem Books*, Glasgow Emblem Studies 15, Glasgow, Stirling Maxwell Centre / University of Glasgow, 73-90.
- Renders, H. [2017]. «Os livros com emblemas de coração de A. Wierix e B. van Haefen: O caminhotríplice da mística apofática sem e com a ênfase na mística catofática da Imitatio Christi», *Didaskalia*, 47:1, 239-262.
- Renders, H. [2020]. «Razão e afeto nos Pia Desideria: inspiração para uma linguagem inter-confessional contemporânea», *Pistis & Praxis, Teologia e Pastoral*, 12:3, 754-773.
- Rodríguez Moya, I. [2014]. «Donde habita el amor regio. El corazón en la cultura visual áulica de los siglos XVI a XVII», en V. Mínguez e I. Rodríguez Moya (coords.), *Visiones de pasión y perversidad*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 110-129.
- Saunders, A. [2007]. «Creator of the Earliest Collection of French Emblems, but Now Also Creator of the Earliest Collection of Love Emblems? Evidence from a Newly Discovered Emblem Book by Guillaume de la Perrière», en E. Stronks y P. Boot (eds.), *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*, The Hague, DANS Symposium Publications, 13-32.
- Sebastián López, S. [1985a]. *Alciato: Emblemas*, Madrid, Akal.
- Sebastián López, S. [1985b]. «La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius», *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*, 2, 3-49.
- Sebastián López, S. [2001]. *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- Spica, A.-É. [1996]. *Symbolique humaniste et emblematique: L'évolution et les genres (1580-1700)*, París, H. Champion.
- Thøfner, M. [2002]. «'Let your desire be to see God' Teresian Mysticism and Otto van Veen's *Amoris Divini Emblemata*», *Emblematica*, 12, 83-103.
- Valdivieso, E. [2008]. «La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minerva Baeticae*, 36, 9-32.
- Van Vaeck, M. [1994]. «The Openhertighe Herten in Europe: Remarkable Specimens of Heart Emblematics», *Emblematica*, 8, 261-291.
- Veldman, I. M. [1999]. «Love Emblems by Crispijn de Passe the Elder: Rollenhagen's 'Emblemata', 'Cupid Bow', 'Youthful Pleasures' and Other 'Charming and Useful' Prints», en J. Manning, K. Porteman y M. van Vaeck (eds.), *The Emblem Tradition and the Low Countries*, Turnhout, Brepols, 111-156.
- Visser, A. [2007]. «Commonplaces of Catholic Love. Otto van Veen, Michel Hoyer and St Augustine between Humanism and the Counter Reformation», en E. Stronks y P. Boot (eds.), *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*, The Hague, DANS Symposium Publications, 33-48.
- Vitoria, B. de [1657]. *Segunda parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, Madrid, Imprenta Real.
- Warncke, C.-P. [2004]. *Théâtre d'Amour. Reimpresión íntegra de Emblemata amatoria coloreados de 1620*, Colonia, Taschen.

